

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
имени М. В. ЛОМОНОСОВА  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

**Швец Анна Валерьевна**

**КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ЛИТЕРАТУРНОГО  
АВАНГАРДА И ПРОБЛЕМА МАТЕРИАЛЬНОСТИ  
ЛИТЕРАТУРНОЙ ФОРМЫ**

**ДИССЕРТАЦИЯ  
на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук**

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Венедиктова Татьяна Дмитриевна

**Москва 2020**

## Оглавление

|                                                                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Введение.....                                                                                                                                                      | 4   |
| Глава 1. Коммуникативная ситуация в литературе авангарда и проблема материальности<br>формы: историографические, терминологические и методологические аспекты..... | 21  |
| 1. Коммуникативная ситуация в авангардной литературе и специфика<br>литературного производства.....                                                                | 21  |
| 2. К пониманию коммуникативной природы творческого сообщества.....                                                                                                 | 32  |
| 3. Медиум и форма.....                                                                                                                                             | 40  |
| 4. Выводы по главе 1.....                                                                                                                                          | 49  |
| Глава 2. «Гилея»: футуристический перформанс и его реализация в «железобетонных<br>поэмах» .....                                                                   | 52  |
| 1. Публичные выступления сообщества: «непосредственный» контакт с<br>адресатом.....                                                                                | 52  |
| 2. Тексты-«пощёчины», «декларации», «освобождения»: обоснование нового<br>контакта с читателем.....                                                                | 68  |
| 3. «Танго с коровами»: читатель как со-автор.....                                                                                                                  | 81  |
| 4. Выводы по главе 2.....                                                                                                                                          | 98  |
| Глава 3. Группа «41°»: импровизация в футуристической лаборатории и «ерундовые<br>орудия» поэзии.....                                                              | 99  |
| 1. Публичные акции «41°» .....                                                                                                                                     | 99  |
| 2. «Перепалка с читателем» .....                                                                                                                                   | 107 |
| 3. «17 ерундовых орудий»: читатель как потенциальный поэт.....                                                                                                     | 119 |
| 4. Выводы по главе 3.....                                                                                                                                          | 146 |
| Глава 4. «Уновис»: постановка публичного мероприятия и «биоскопическая книга»<br>.....                                                                             | 148 |
| 1. Публичные действия «Уновиса»: педагог-лидер и коллектив.....                                                                                                    | 148 |
| 2. Проекты искусства будущего: мобилизация адресата.....                                                                                                           | 163 |
| 3. «Для голоса»: способы активного воздействия и их перевод в визуальную<br>плоскость.....                                                                         | 174 |
| 4. Выводы по главе 4.....                                                                                                                                          | 194 |
| Заключение.....                                                                                                                                                    | 195 |
| Приложение 1.....                                                                                                                                                  | 197 |
| Приложение 2.....                                                                                                                                                  | 211 |

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Библиография.....                                                          | 232 |
| 1) Источники.....                                                          | 232 |
| 2) Критическая литература.....                                             | 240 |
| I. Работы по теории литературы, культуры.....                              | 240 |
| II. Работы о понятии сообщества.....                                       | 244 |
| III. Работы по теории авангарда и компаративные исследования авангарда.... | 246 |
| IV. Работы по истории русского авангарда и культуры начала XX в. ....      | 251 |
| V. Работы о тексте как зримом и материальном объекте.....                  | 257 |

## **Введение**

### **Общая характеристика работы**

В центре нашего исследования – стратегии коммуникативного поведения литературного авангарда в их взаимообусловленности с направлением и спецификой формального поиска. Этот исследовательский вопрос можно считать частной версией вопроса, ключевого для литературоведения в целом, – о взаимоотношении контекста и текста как характеристик, определяющих литературное явление. Между ними мы заведомо предполагаем взаимосвязь, но экспликация взаимосвязи – всегда проблема. Здесь уместно вспомнить (вослед Бруно Латуру) понятие «черный ящик», используемое кибернетиками «всякий раз, когда машина или набор команд являются слишком сложными. На их месте они рисуют маленький квадрат, о котором не нужно знать ничего, кроме того, что у него есть на входе и на выходе» [Латур 2013, 25]. В принципе, сегодня уже нет формалистов столь «чистых», чтобы отрицать наличие связи, детерминирующей или коррелятивной, между отношениями культурного производства и отношениями собственно эстетическими: художественная форма «воплощает определённые производственные отношения между художником и аудиторией» [Иглтон 2009, 85], – эту максиму известный современный теоретик Т. Иглтон формулирует как аксиому. Но как описать механизм «воплощения»?

Ответ на этот вопрос в отечественном литературоведении – в «бахтинском кружке» – предлагалось искать в русле коммуникативной концепции литературного творчества: произведение, определяемое как «объект общения» (или совокупность форм общения), вбирает в себя и трансформирует комплекс «социальных форм общения» (или «идеологию») [Медведев 2000, 194]. Этой предпосылкой, доказавшей за столетие свою продуктивность<sup>1</sup>, определяется и специфика подхода, предлагаемого в данной работе.

**Исследовательский вопрос** может быть сформулирован так: как социально-коммуникативные отношения внутри сообщества литературного авангарда переводятся в форму как инструмент коммуникации автора и читателя?

**Объектом** исследования в диссертации является литературно-коммуникативная деятельность трёх литературных групп русского авангарда –

---

<sup>1</sup> В качестве примера можно привести коллективную монографию «Literary Community Making. The Dialogicality of English texts from the 17<sup>th</sup> Century to the Present» под ред. Р.Д.Селла [Literary Community Making 2012].

сообществ «Гилея» (1912-1915), «41°» (1917-1919), «Уновис» (1919-1921). В каждом из трех сообществ предпринимались попытки создать особое социально-коммуникативное пространство для выработки теории и практики нового искусства. Опробуемые при этом коммуникативные модели – их эстетический потенциал, преемственность и различия между ними, а также творческие приёмы, сложившиеся в рамках этих моделей, описываются и исследуются в данной работе. При том, что в коммуникативной деятельности каждой группы наблюдаются различия, мы хотели бы подчеркнуть и общность практикуемых в группах коммуникативных моделей, обобщаемых на примере каждого сообщества.

**Предмет** диссертации – взаимосвязь социально-коммуникативных стратегий авангарда и авангардной литературной формы, использующей экспрессивные возможности текста как материального объекта, чтобы оказать воздействие на читателя.

**Материал** диссертационного исследования включает в себя (1) мемуары, газетные статьи и прочие документальные свидетельства публичных событий, которые устраивались участниками авангардных групп; (2) программные очерки, заметки и письма; (3) экспериментальные поэтические тексты, произведённые участниками групп. Хронологические рамки отбора материала – от 1911-12 гг. до 1921-23 гг. Нижней границе соответствует момент формирования первых «футуристических» сообществ; верхняя граница соответствует моменту, когда сообщества, разделяющие «футуристические» литературные политики, переходят от литературного эксперимента к активному «жизнестроению», социальному экспериментированию<sup>2</sup>. Внутри выбранного отрезка времени внимание уделяется трём группам – «Гилея», «41°», «Уновис», которые и преемственны по отношению друг к другу, и предлагают (каждая) новый проект общения с читателем, отличный от проекта группы-предшественницы. В диссертации анализируются отдельные манифесты, программные очерки, статьи, литературные произведения авторов, входивших в данные сообщества, – это Д.Д. Бурлюк, Н.Д. Бурлюк, И.М. Зданевич, В.В. Каменский, Н.И. Кульбин, М.А. Кунин, А.Е. Кручёных, Б.К. Лившиц, Э. Лисицкий, К.С. Малевич, М.В. Матюшин, В.В. Маяковский, И.Г. Терентьев, В.В. Хлебников и некоторые другие. В качестве ключевых литературных текстов анализируются книги «Танго с коровами» В.В. Каменского, «17

---

<sup>2</sup> В формулировке В.В. Полякова, происходит переход от «пафос[а] “жизнетворчества”, индивидуалистическ[ого] в своей основе» к деятельности «“под знаком жизнестроения”...[направленной – А.Ш.] в сторону...[практической – А.Ш.] жизни». См. Поляков В.В. Книги русского кубофутуризма. С приложением каталога кубофутуристических зданий. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Гилея, 2007. С.297.

ерундовых орудий» И.Г. Терентьева, «Для голоса» В.В. Маяковского и Э. Лисицкого. Нами рассматриваются такие экспериментальные форматы поэтического письма, как «железобетонные поэмы», «ерундовые орудия», «биоскопическая книга».

Описать «черный ящик» мы предлагаем при помощи понятий «сообщество», «медиум» и «форма». Отложив их подробное обсуждение до первой, теоретической, главы работы, сформулируем здесь лишь самоочевидное: сообщество есть коммуникативный феномен – место образования социальных связей, общего, аффективно-эмоционального и творческого опыта, возникновения новых сценариев общения вокруг этого опыта. Коммуникация – как внутри сообщества, так и вовне, с читающей публикой – подразумевает чуткость к возможностям медиума, т.е. технологии, обеспечивающей передачу сообщений. Такой технологией для литературы всегда была письменность, в Новое время – печать; в XX веке, с развитием и распространением новых способов тиражирования образа и звука, для искусства слова становится актуальна интенсивная медийная рефлексия, которой причастен исторически и авангард. Книжные издания, известные под именем «русской футуристической книги» и «книги русского авангарда», как правило, задумывались в кружках единомышленников, нацеленных на производство нового в искусстве – в отсутствие коммерческого расчета, но с небывало пристальным вниманием к медийной – и в то же время материальной – составляющей издания (выбор бумаги, продумывание вёрстки, соотношения обложки и страниц и т.д.). В контексте авангардистского творчества свойства книги как медиума начинают восприниматься как важный выразительный ресурс, предмет возможного эксперимента, а это не может не вести к новому пониманию собственно текстовой поэтической формы. Внутреннюю динамику и логику авангардистского поиска мы и предполагаем рассмотреть.

Эта задача предполагает новый характер систематизации материала по истории отечественного авангарда, уже собранного и проработанного историками литературы – и предполагает описание историко-литературного материала в новом проблемном освещении. **Актуальность** диссертации определяется тем, что в ней уточняются теоретико-методологические принципы и методы анализа авангардной литературной формы как части многоуровневого коммуникативного комплекса. Меняющиеся коммуникативные стратегии связаны с поиском нового художественного языка в литературе русского авангарда – языка, характеризующегося обострённой медийной чувствительностью.

## Степень разработанности проблемы

Осмысление коммуникативной природы литературного «авангарда», связи между эстетикой социальной коммуникации и эстетикой авангардистской формы имеет к сегодняшнему дню богатую и по-своему выразительную историю. Частью этой истории является, безусловно, дифференциация понятий «модернизм» и «авангард», которые порой (например, во многих англоязычных работах) трактуются как практически синонимичные (примером могут служить работы [Weightman 1973], [Krauss 1986]). В 1987 г. М. Калинеску отметил, что само слово «авангард» как историческая и литературная категория имеет разный удельный вес в разных национальных традициях [Calinescu 1987, 97-100]<sup>3</sup>. Как правило, авангард отграничивается от модернизма как его наиболее радикальный извод, стойко ассоциируясь при этом с негативизмом по отношению к прошлому (М. Калинеску), с экспериментализмом и открытием нового (Ч. Расселл, А. Эйстейнссон) [Russell, 1985]; [Eysteinson 1990], с деятельностью малочисленных кружков-фракций (Р. Костелянетц) [Kostelanetz 1993, xiii].

В отечественных исследованиях также предлагается при различении понятий «модернизм» и «авангард» толковать первый как более широкий культурный феномен, включающий в себя и феномен авангарда, и неавангардные течения (например, акмеизм). Как и модернизм, авангард – тип творчества, основанный на «моменте генерирования творческой энергии» [Тырышкина 2002, 15], самовыражении субъекта. В таковом качестве авангард преемственен по отношению к другим течениям внутри «модернизма»: декадансу, символизму и в то же время находится с ними в перманентном споре (Р.-Д. Клуге, О.А. Клинг, Е.В. Тырышкина) [см. Тырышкина 2002], [Клуге 1994], [Клинг 1996]. Декаданс и символизм «не всегда подда[ю]тся фиксации в терминах линейного противопоставления стилей», но связаны с «главным художественным событием» культуры XIX-XX в., «открытием и всесторонним обоснованием прав субъективности» (В.М. Толмачёв) [Толмачёв 2004, 247]. Художественные открытия декаданса и символизма авангард радикализирует

---

<sup>3</sup> В англоязычном дискурсе авангард нередко употребляется как синоним «модернизма»; в испаноязычном дискурсе «авангард» «модернизму» противопоставлен, а в итальяноязычном дискурсе существует оппозиция между «авангардом» и «нео-авангардом» [Calinescu 1987, 97-100]. Эта проблема также затронута в нескольких современных работах, где авангард как «ярлык» исторической категории осмысляется в духе номинализма: это – слово, которое в разных национальных традициях отсылает к разному набору литературных явлений. См. [Bäckström 2001], [Van der Berg 2009].

(В.П. Руднев, В. Бычков, М.Н. Липовецкий) [Руднев 1999], [Бычков 2000], [Липовецкий 2008]. Он разделяет «все...черты модернистской художественности, но предлагает их радикализированную версию» [Липовецкий 2008, 29].

Исследователи различают авангард как историческую категорию (экспериментальное искусство 1900/10-1930-х, авангард «в собственном смысле слова») и как метаисторическое явление (импульс культуры к самообновлению, наблюдаемый в разные эпохи)<sup>4</sup>. Первые метафорические употребления слова «авангард» зафиксированы задолго до возникновения самого явления<sup>5</sup>, в значении «передовой отряд армии искусств». Употребленное таким образом, это слово сообщает представление о действии одновременно эстетическом и социальном, художественном и политическом, в котором коммуникация социальная переходит в художественную.

Первые теоретические описания авангарда возникли в 1960-1980-х гг. Термин «авангард» ввёл К. Гринберг в эссе «Авангард и китч». Гринберг описывает авангард

---

<sup>4</sup> Ср. высказывание О.А.Клинга: «Русская поэзия за последние три столетия пережила по крайней мере три волны авангарда. Первая пришлась на начало XVIII в., связана в первую очередь с Феофаном Прокоповичем, но особой высоты набрала в середине столетия и воплотилась в творчестве В. Тредиаковского, М. Ломоносова, А. Сумарокова. Вторая волна авангарда – это начало XIX в. У нее свои предшественники – Н. Карамзин, В. Жуковский, К. Батюшков, П. Вяземский, свои вершители – А. Пушкин и А. Грибоедов в комедии «Горе от ума»...Третья волна, самая известная, относится к началу XX в. Здесь предтечи – русские символисты, и в первую очередь В. Брюсов, Андрей Белый, пик ее – футуризм, авангард в собственном смысле слова» [Клинг 2002, 10].

<sup>5</sup> Слово «авангард» возникло во французском языке и было использовано впервые в 1825 г. сенсимонистом О.Родригесом в эссе «Художник, учёный и рабочий» в качестве военной метафоры. Родригес призывает художников стать «в авангарде» человечества, т.е. стать «передовым отрядом» армии, которая ведёт человечество на пути прогресса. (См. [Calinescu 1987]). В 1845 г. этот термин употребил фюрерист Г.Д. Лавердан в эссе «О назначении искусства и роли художников», где слово «авангард» также употребляется в сходном значении, передовой отряд, ведущий человечество: «Чтобы знать, исполняет ли искусство с достоинством свою роль как инициатора [наиболее передовых общественных тенденций – А.Ш.], принадлежит ли артист авангарду, нужно знать, куда идёт человечество» (Цит. по [Calinescu 1987, 107]). (Между тем, есть и другие точки зрения: так, А.П.Саруханян отмечает, что первые это слово было употреблено во французском языке в 1794 г. в названии якобинского журнала [Саруханян 2010, 15]). Слово «авангард» в значении «передовой отряд» не обязательно применялось исключительно по отношению к искусству – так, его использовал П. Кропоткин в качестве названия своего журнала уже в сугубо политических целях (Князь П. Кропоткин вместе с М. Бакуниным в 1878 г. выпускал журнал «L'avant-garde»). Параллельно Бодлер высмеивал нарочито броскую «военную» метафору «литераторы авангарда», которая, по его мнению, литературе как таковой не очень подходила. В дневниках, изданных посмертно, Бодлер писал: «[О] пристрастии французов к военным метафорам. Здесь каждая метафора носит усы. Воинствующая литература. Стоять на баррикадах. Высоко воздевать знамя...Добавить к военным метафорам: поэты битвы. Литераторы авангарда (Les littérateurs d'avant-garde). Эта склонность к военными метафорами выдаёт дух, сам по себе не воинственный, но созданный для военной дисциплины» [Baudelaire 1986, 103-104]. Из известных предшественников авангарда, также употреблявших это слово, стоит упомянуть Т. Карлайла, Т. Доре. А. Рембо [Саруханян 2010, 15-16]. В 1905 г. в статье «Партийная организация и партийная литература» слово «авангард» употребляет В.И. Ленин: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, “колесиком” одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса» [Ленин 1965, 5]. Авангард здесь – «передний отряд» общества, который как создаёт новое искусство, так и посредством творческой деятельности реализует более масштабную политическую задачу.

как элитистскую и изоляционистскую культуру формального эксперимента, подчеркнуто антикоммуникативную, в которой чистое самовыражение ради самовыражения важнее передачи опыта и/ли конкретного содержания [Greenberg 1961]. Отчасти мысль Гринберга продолжил Р. Поджоли, автор первой монографии по «теории авангарда» (1962) [Poggioli 1962; Poggioli 1968]. Поджоли попытался описать «дух» авангардного творчества при помощи ряда категорий: «активизм», «нигилизм», «футуризм» (ориентированность на будущее), «агонизм» (противостояние норме): эти коммуникативные стратегии позволяют авангардному художнику отдалиться от общества, замкнуться в кружке интеллектуальной элиты и внутри неё создавать произведения, не рассчитанные на широкую циркуляцию и популярность.

Важная поворотная точка – классическая монография П. Бюргера «Теория авангарда» (1974) [Bürger 1974; Bürger 1984], [Бюргер 2014], где вводится понятие «исторического авангарда» (авангард 1910-1920-х гг.). Авангард описан как социологическое явление, отрицающее автономию института искусства и «изолированность искусства от жизненной практики, индивидуальное производство и обособленную от него рецепцию» [Бюргер 2014, 83]. По Бюргеру, «[а]вангард ставит себе целью снятие автономности искусства через его растворение в жизненной практике» [Там же]. Коммуникативный профиль авангарда определяется не через изоляцию от аудитории, а противоположным образом: авангард притязает на переопределение отношений между коммуникаций социальной и коммуникацией эстетической.

В дальнейшем исследователи подвергли ревизии концепцию П. Бюргера, привлекая более широкий корпус фактов и сообщая его трактовке новый теоретический вектор. В 1984-1986 г. выходит двухтомник «Литературные авангарды XX в.», подготовленный «центром изучения авангардов» (под редакцией Ж. Вайсгербера) в Бельгии, – он ставит целью компаративное описание реализаций авангарда в разных национальных литературах, с последующей теоретизацией [Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle, 1984-1986]. В фокус внимания ряда исследователей попадают аспекты авангардного творчества, существенные с точки зрения коммуникативности: экспериментальная литературная форма коллажа (М. Перлофф) [Perloff 1986], поэтика авангардного театра (Ч. Иннес) [Innes 1993], авангард как система дискурсов о творчестве (Р. Мёрфи, коллективный сборник под редакцией П. Вуда) [Murphy 1999], [The Challenge of the Avant-Garde 1999], роль визуально-пластических искусств в литературном авангарде (Д. Шейнеманн) [Scheunemann 2000].

Исследования авангарда активно продолжаются сегодня<sup>6</sup>, но в принципе можно констатировать, что в отечественных исследованиях и в исследованиях зарубежных славистов достигнут консенсус в виде признания авангарда инновационным типом творчества, «проектным» и «программным», нацеленным на производство «нового», включая новую реальность<sup>7</sup>. «Авангардное произведение всегда предполагает пересечение границы, отделяющей художественный мир от внеэстетического» [Липовецкий 2008, 29], – уже самая эта посылка предполагает тесную сопряженность в данном типе творчества социально-коммуникативной и эстетической сторон.

Разработка этой проблематики предполагает внимание к формотворчеству на границе разных искусств (работы С.Е. Бирюкова, И.М. Сахно, Н.Л. Адаскиной, Е.А. Бобринской, А. Флакера и Н.В. Злыдневой) [Бирюков 1994], [Бирюков 1998], [Бирюков 2001], [Сахно 1999], [Адашкина 2000], [Бобринская 2000; Бобринская 2003; Бобринская 2006], [Флакер, Злыднева 2008]. В ряде перечисленных работ затрагивается вопрос, поставленный в центр данной диссертации, – о специфике авангардистской формы, основанной на «раскрытии конкретно-материальной природы» [Бобринская 2003, 164] искусства, о трансформации художественной коммуникации, нацеливаемой на переход «от высказывания как такового к слову как таковому, к звуку и графеме, к визуальности», на выход «за пределы наносимых на бумагу знаков – к пластике тела, к представлению человека как текста» [Бирюков 2001, 9-10].

Особого упоминания заслуживают работы по теории культуры, в которых устанавливается связь между авангардом как житнетворческим проектом и

---

<sup>6</sup> Новаторство как особенность авангардного мировоззрения, провокационность и действенность авангарда, его место в системе социальных практик обсуждалось в блоке статей в «Вопросах литературы» 1992 г. (Г. Белая, И. Есаулов, Л. Клеберг, Р. Нойхаузер, И. Хольтхузен,) [Белая 1992], [Есаулов 1992], [Клеберг 1992], [Нойхаузер 1992], [Хольтхузен 1992], В 2010 г. коллективом ИМЛИ под редакцией Ю.Н. Гирина подготовлено двухтомное издание «Авангард в культуре XX века. Теория. История. Поэтика», где подробно описаны авангард и авангардизм как теоретические понятия, их объём, поэтика авангарда с её установкой на новаторство, национальные изводы авангарда [Авангард в культуре XX века, 2010]. Этот вектор продолжает книга Ю.Н. Гирина «Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность» (2013) [Гирин 2013].

<sup>7</sup> «Основной целью русского авангарда было создание Нового Человека, нового общества, новой формы жизни», – сформулировал в 1988 г. теоретик искусства Б. Гройс, описывая связь между авангардом и тотальной эстетизацией действительности сталинизма [Groys 1988, 5], [Гройс 2013, 8]. Д.В. Сарабьянов отмечал среди основных характеристик авангарда «необходимость художественного открытия», «проектность» (распространение открытия на разные сферы деятельности, включая социальную жизнь) и «программность» (организованность деятельности по осуществлению и внедрению открытий) [Сарабьянов 2000, 85]. Т.В. Балашова сходным образом определяет основные черты авангарда: «резкий, громкий отказ от традиций предыдущих веков», «осмысление эстетического новаторства как акта общественного», «эксперимент, которому предстоит дать плоды в будущем», «футурологическое сознание» [Балашова 1999, 22]. В формулировке Ю.Н. Гирина, «поэтика» авангардного творчества основана на общем векторе. Этот вектор определяется как «творческая деятельность, направленная на преобразование картины мира» [Гирин 2013, 71].

современными ему коммуникативными технологиями (А. Хайссен) [Huyssen 1986], а также связь между авангардом и популярными медиа (Р. Уильямс) [Williams 1996]. Оба исследователя, уже признанные современными классиками, отмечают, что опробованные авангардом языковые форматы, способы ангажирования и мобилизации адресата оказались долговечнее самого авангарда, – они существуют и по сей день в поле массовой культуры (для Хайссена), в рекламе и массовой пропаганде (для Уильямса). Тем же поиском связи между экспериментом авангарда и медиа-технологиями отмечены работы об интермедийности авангарда О.А. Ханзена-Лёве (вышли отдельным сборником на русском языке в 2016 г. [Ханзен-Лёве 2016]). Линию Ханзена-Лёве по изучению медийного субстрата коммуникации авангарда продолжает ученица Ф. Киттлера М. Фёрингер, в центр своей монографии «Авангард и психотехника» [Vöhringer 2007], [Фёрингер 2019], выносящая понятие «практики» – практики коммуникативной и технологически обусловленной, объединяющей разные области деятельности. Жизнь авангардистских эстетических программ (или их элементов) уже после конца исторического авангарда акцентируется в ряде исследований самого недавнего времени. Из них выясняется, что авангардный импульс обновления определил коммуникативный опыт переизобретения повседневности (П. Осборн<sup>8</sup>, К. Зиарек<sup>9</sup>) [Osborne 1995], [Ziarek 2001], породил феномен перформанса как коммуникативной практики (Г. Бергхаус, М. Селл) [Berghaus 2005], [Sell 2008], содействовал активному преобразению публичной сферы и дискурсивных политик в целом (сборники под редакцией С. Брю, Г. Мартенса) [The Invention of Politics in the European Avant-Garde 2006].

Отдельный массив работ, также имеющий отношения к нашей теме, представляют собой статьи и книги отечественных и русскоязычных исследователей (живущих за рубежом), в которых коммуникативная сторона авангарда обсуждается в семиотическом ракурсе, как эксперимент со знаком и его восприятием. Это работы М. Грыгара, И.Р. Деринг-Смирновой и И.П. Смирнова, Д.Г. Йоффе, О.В. Коваля, Н.С. Сироткина, О.В. Соколовой, В.В. Фещенко, М.И. Шапира, Е. Фарыно [Грыгар 2007], [Дёринг-Смирнова, Смирнов 1980], [Йоффе 2012], [Сироткин 2003; Сироткин

---

<sup>8</sup> «Бытие здесь-и-сейчас – форма авангардного опыта...Авангард – то, что...разрывает линейную, направленную вперёд последовательность времени и сознания таким образом, чтобы позволить нам “заново открыть новое”, подобно ребёнку...заодно открывая и возможность лучшего будущего» [Osborne 1995, 150].

<sup>9</sup> «Авангард отсылает к проекту переосмысления и переизобретения повседневности “поэтическим образом”» [Ziarek 2001, 6].

2006], [Соколова 2015; Соколова 2017; Соколова 2019], [Фещенко 2004; Фещенко 2009; Фещенко, Коваль 2014; Фещенко 2018]. [Шапир 1995], [Faryno 1979; Faryno 1981; Faryno 1989; Faryno 1992].

Как отмечает М.И. Шапир, «в авангардном искусстве п р а г м а т и к а [знака и текста – А.Ш.] в ы х о д и т н а п е р в ы й п л а н» (разрядка автора – А.Ш.) [Шапир 1995, 137]. Прагматическое измерение коммуникации подразумевает «отношение знаков к интерпретаторам», в отличие от семантики, включающей «отношения знаков к их объектам» [Моррис 2001, 71]. «Что говорится» уступает «как говорится» (и «как воздействует»). Чтобы произвести действие, а не сообщить нечто, говорящий намеренно затрудняет сам процесс сообщения, меняя знак. Означающее может фигурировать само по себе и раскладываться «на исходные дифференциальные признаки» [Faryno 1989, 5], – тем самым акцентируется связь не между высказыванием и объектом / понятием, а между высказыванием и субъектом. Соответственно, все более значимую роль начинает играть материальная сторона художественной коммуникации, окрашенная присутствием субъекта (голос, произносящий слово особым образом, или рука, воспроизводящая слово посредством идиосинкратического, уникального жеста письма).

Общая тенденция авангардистского письма, в формулировке Е. Фарыно, – это «возврат к текстопорождающим инстанциям», так что «дешифровке...подлежит не сообщение [как “предшествующая идея” – А.Ш.]» [Там же], а поведение автора, его творческий жест. В.В. Фещенко отмечает, что в авангардных практиках акцентируется «прагматическая направленность...от творящего субъекта к знаку» [Фещенко 2009, 115], «сам ж е с т творческого поведения автора» (разрядка автора – А.Ш.), направленный «на художественный акт, на его порождение» [Фещенко 2009, 114]. В фокус внимания выходит присутствие говорящего субъекта в коммуникации, его творческое самопроявление – и следы, позволяющие восстановить это проявление.

Резюмируя, отметим, что авангард как коммуникативный феномен породил богатую и разнообразную традицию аналитического описания. Общий вектор (за редкими исключениями) в том, что авангард понимается как тип творчества, в котором социально-коммуникативное поведение и собственно эстетический акт непосредственно обуславливают друг друга: условием восприятия произведения является осознание новых условий творчества, новой условности общения между художником и публикой, в некотором смысле – новой реальности [Чубаров 2014, 13].

**Цель** данной работы – исследование коммуникативной специфики авангардной литературной формы: тесной связи литературной формы с профилем коммуникации

между автором-авангардистом и его читателями, а также с рецептивным опытом имплицитного читателя. На примере структурированного анализа трех «кейсов» предстоит выявить и прояснить взаимосвязь коммуникативных форм в экспериментальном авангардистском творчестве. Речь идёт о таких коммуникативных формах и таких уровнях коммуникации, как

- (1) формы коммуникативного взаимодействия внутри сообщества и между членами сообщества и публикой – они (формы) скрепляют творческое сообщество, обеспечивая его продуктивность;
- (2) коммуникативные формы социальной и эстетической рефлексии, осуществляемой внутри и от имени сообщества, адресованные имплицитному читателю, а косвенно – критикам, авторам-коллегам;
- (3) коммуникативные формы художественного (часто – кооперативного) эксперимента, использующие возможности текста как материального объекта, – общение с имплицитным читателем с опорой на возможности медиума.

Для достижения поставленной **цели** необходимо решить следующие **задачи**:

- представить аналитический очерк коммуникативных аспектов литературной культуры русского авангарда;
- адаптировать термины и категории, принятые и разрабатываемые в теории коммуникации, социальной философии и современной философской эстетике для анализа коммуникативных взаимодействий в культуре русского авангарда (термины «сообщество», «медиум», «форма»);
- предложить алгоритм анализа, адекватный выбранному предмету – формам опосредования между (1) профилем коммуникации в творческом сообществе (на примере сообществ «Гилея», «41°», «Уновис»), (2) текстовой формой, (3) рецептивным опытом.
- представить формы публичной коммуникации (внутри и на границах авангардного сообщества), формы рефлексии над собственным творчеством и формы поэтического эксперимента как части общего, интегрального коммуникативного комплекса;
- выявить и прояснить характер связи между выраженной материальностью авангардной формы (в литературе русского авангарда) и спецификой

коммуникации, культивируемой в авангардном сообществе; выделить специфические, материально обусловленные средства выражения в литературной форме, сложившейся в рамках авангардной коммуникативной модели.

Такой постановкой цели и задач обусловлен выбор методологических ориентиров, отбор материала исследования и формирование аналитической стратегии, диктующей композицию основных аналитических глав.

**Теоретической и методологической базой исследования** служат работы, посвящённые

- (1) изучению роли читателя в литературном процессе и выработке аналитического языка для описания рецепции (Г. Дженкинс, В. Изер, Дж. Рэдзэй, Ст. Фиш; Л.Д. Гудков, Б.В. Дубин, Н.В. Самутина) [Iser 1993], [Jenkins 2006; Jenkins 2013], [Radway 1984; Radway 1997], [Fish 1982], [Гудков, Дубин 1994], [Дубин 2001], [Самутина 2013].
- (2) понятию сообщества, включая сообщества литературные (М. Бланшо, Дж. Бранс, Б. Латур, Н. Луман, Ж.-Л. Нанси, В. Тёрнер; О.А. Аронсон, Л.Д. Гудков, Б.В. Дубин, Е.В. Петровская и др.) [Аронсон 2002a; Аронсон 2002b], [Бланшо 1998], [Гудков, Дубин 1994], [Дубин 2001], [Нанси 2009], [Латур 2014], [Луман 1999], [Петровская 2012], [Bruns 2002], [Latour 2007], [Turner 1969], [Turner 1974], [Collins 1992];
- (3) теоретическому осмыслению литературной формы – в русле таких направлений, как «история книги» и медиология литературного текста (Х.У. Гумбрехт и К. Пфайффер и коллективные сборники под их руководством; И. Дракер, К. Левин, Ф. Киттлер, Д. МакКензи, Дж. МакГанн, Н.К. Хейлз и др.) [Drucker 2006], [Hayles 2004], [Materialities of Communication 1994], [Gumbrecht 2004], [Kittler 1985; Kittler 1990; Kittler 1999], [Levine 2015], [McKenzie 1986], [McGann 1991].

Формируемый на этой основе подход обсуждается в теоретической главе как необходимый подступ к описанию предполагаемой взаимосвязи между

- (1) «сообщественным» коммуникативным опытом инновационного творчества;
- (2) моделью рецептивного опыта, который как «свернут» в тексте, так и в околотекстовых коммуникативных практиках;

- (3) вектором художественного эксперимента, в рамках которого (эксперимента) резко акцентируется «материальность» языка, медийные свойства книги и обновляемый на этой основе пакт с читателем.

В каждом из трех случаев экспериментальные формы самоорганизации и творчества (выставки, диспуты, лекции, творческие вечера и публичные чтения, театральные постановки, книжные и иные издания и т.д.) достаточно хорошо описаны. «Гилее» посвящены работы Н.А. Гурьяновой, А.В. Крусанова, В.Ф. Маркова, В.Н. Терёхиной, Н.И. Харджиева [Гурьянова 2002], [Крусанов 1996], [Марков 2000], [Терёхина 1999], [Харджиев 1976; Харджиев 1997; Харджиев 2006; Харджиев, Тренин 1970], [Markov 1968]. Социально-историческая фактология деятельности «41<sup>о</sup>» описан в сборниках под редакцией М. Марцадури и Л. Магаротто, работах Т.Л. Никольской, А.В. Крусанова [Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре 1991], [Русский литературный авангард 1990], [L'avanguardia a Tiflis 1982], [Никольская 2000; Никольская 2002], [Крусанов 2003a]. Наконец, социально-историческое существование витебского «Уновиса» описано Т.В. Горячевой, А.В. Крусановым, С.О. Хан-Магомедовым, А.А. Шатских, Ж.-К. Маркадэ [Горячева 2003], [Крусанов 2003b], [Хан-Магомедов 2007], [Шатских 2001; Шатских 2009] [Marcadé 1990].

Экспериментальные книжные издания – «футуристическая книга», «книга русского авангарда», – феномен, освещённый в работах Ш. Грэв, Н. Гурьяновой, И.М. Сахно, А. Флакера и Н.В. Злыдневой, Н.И. Харджиева, О. Ханзен-Лёве, Дж. Янечека [Сахно 1999], [Флакер, Злыднева 2008], [Ханзен-Лёве 2016], [Харджиев 2006], [Greve 2004], [Gurianova 2012], [Janecsek 1986]. Конкретные издания описывают и анализируют Дж. Боулт, Ю.Я. Герчук, Г. Ершов, И. Дракер, М.С. Карасик, Е.Ф. Ковтун, С. Комптон, В.Г. Кричевский, Ф. Лё Гри-Берман, Ю.А. Молок, Е. Осташевский, В.В. Поляков, А.А. Россомахин, А.А. Стригалёв [Боулт 2005], [Герчук 2013], [Ершов 2005], [Карасик 2005; Карасик 2018], [Ковтун 1989], [Кричевский 1998], [Молок 1991], [Осташевский 2018], [Поляков 2007], [Росомахин 2012], [Стригалёв 1998], [Compton 1978; Compton 1992], [Drucker 1988], [Le Gris-Bergmann 1987]. Жизнедеятельность всех трех сообществ предполагала непосредственную вовлечённость автора в создание текста как в собственно поэтическом, так и в производственно-технологическом его измерениях. «Кружковые» формы бытования литературы стимулировали сотрудничество литераторов и художников. Ограниченность публикационных и рекламных ресурсов побуждала опираться на помощь группы единомышленников в продвижении текста в культурном пространстве. Для привлечения внимания читателя

нередко включались тактики эпатажа, провоцирования, приглашения к сотворчеству – посредством создания институтов, альтернативных уже сложившимся (футуристическая мастерская, университет, театр и т.д.). Как правило, эти квази-институциональные образования были недолговечны, однако интересны и по-своему продуктивны в своих творческих посылах. То же стремление провоцировать читателя, одновременно предлагая ему новый тип литературного опыта и сотрудничества отразилось в экспериментальной книге. Автор принимал активное участие во всех стадиях её создания, включая печать в типографии и подготовку макета – с одной стороны, вынужденно, в отсутствие публикационной инфраструктуры, с другой, добровольно, в порядке эксперимента.

В трех аналитических главах работы дается последовательное описание трех выделяемых нами моделей авангардистской коммуникации (при разности и вариативности практикуемых в сообществах коммуникативных форматов). Из них первый (его примером служит объединение «Гилея») определяется как футуристический перформанс, второй (на примере «41°») – как творческая «лаборатория» поэзии, третий (на примере «Уновис») – как литературно-политическая партия. Чуткость к выразительным возможностям, подсказанным материальностью формы, обусловлена анти- и внеконвенциональным характером авангардной коммуникации, усилием поставить под вопрос модели взаимодействия, натурализованные идеологией «здорового смысла».

**Научная новизна** работы заключается в том, что

1. Предложен и обоснован новый подход к описанию авангардного творческого сообщества как литературного феномена.
2. Предложено и обосновано аналитическое описание коммуникативного комплекса внутри творческого сообщества путём описания коммуникативной модели «автор – реципиент». Описание осуществляется с опорой на (1) документацию публичных событий, (2) тексты-пояснения и манифесты, (3) экспериментальные поэтические произведения.
3. Показано, как коммуникативные модели взаимодействия с реципиентом реализуются в формах общения внутри сообщества, в формах общения «по краям» сообщества и в формах художественного выражения.
4. Описаны три коммуникативные модели («футуристический перформанс» – группы «Гилея», «творческая лаборатория» – группы «41°», «литературная

партия» – группы «Уновис»); при этом продемонстрировано, что во всех случаях определяющим вектором коммуникации является мобилизация читателя, его превращение в со-автора текста.

5. Предложен анализ того, как эта коммуникативная стратегия реализуется в стратегиях авангардистского письма за счёт выразительных возможностей медиума: превращение текста из линейной последовательности символов в пространственную композицию в «железобетонных поэмах» В.В. Каменского; акцентирование визуального ритма в «ерундовых орудиях» И.Г. Терентьева; перевод напечатанного текста в изображение из букв и типографских элементов в книге «Для голоса» Э. Лисицкого и В.В. Маяковского.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Коммуникативная ситуация в литературе русского авангарда предполагает, наряду с самовыражением автора, встречную творческую активность читателя: читатель становится соучастником-сотрудником автора в творческом действии. Мобилизация реципиента и его превращение в потенциального (со-) автора – педагогический – и в то же время творческий – вектор авангардной литературы.
2. Проект своеобразного «воспитания» и преобразования читателя зарождается внутри творческого сообщества. Он реализуется как определённый сценарий взаимодействия между автором и читателем – реальными (в рамках публичных акций) и имплицитными (текстовыми инстанциями).
3. В деятельности трёх рассмотренных в работе сообществ («Гилея», «41°», «Уновис») реализуются три родственные и в то же время разные коммуникативных формата (футуристический перформанс, творческая лаборатория, литературно-политическая партия), которым соответствуют три сценария рецепции.
4. В рассмотренных формотворческих экспериментах стихотворение в традиционном понимании (речь, предполагающая особую звуковую организацию<sup>10</sup>) превращается в материальный и зримый объект, в котором звуковым средствам выражения подобраны

---

<sup>10</sup> Ср. высказывание М.Л. Гаспарова: «прозаический текст имеет одно измерение, стихотворный – два измерения» [Гаспаров 1974, 11], т.е. измерение обыденного языка и измерение звуковой организации текста.

визуальные аналоги, использующие материальные ресурсы страницы (графический блок, визуальный ритм, визуальное отображение звукового приёма).

5. Между экспериментальным акцентом на материальности поэтической формы и экспериментальной, со-общественной формой авангардистского творчества следует предположить внутреннюю связь, заслуживающую дальнейшей исследовательской разработки.

Выводы диссертации могут быть полезны при уточнении литературоведческих представлений о природе художественного произведения как единства артефакта и предмета эстетического опыта, обращённого к реципиенту. Во взаимопроблематизации коммуникативно-рецептивных аспектов произведения и способов формотворчества, использующих выразительные возможности материального артефакта, заключается **теоретическая значимость работы.**

Диссертационная работа обладает **практической ценностью** для дальнейших исследований, в которых затрагиваются коммуникативная сторона авангарда как литературного феномена. Результаты исследования также могут быть использованы в учебно-методических целях: в общих курсах по теории литературы, теоретико-литературных спецкурсах и спецсеминарах, посвящённых изучению фигуры читателя и его роли в литературной коммуникации.

**Структура и объем работы.** Структура диссертационной работы подчинена целям и задачам исследования. Она состоит из введения, четырёх глав, заключения, приложения, библиографического списка. Содержание работы изложено на 196 страницах, библиографический список включает 385 наименований источников, общий объем работы вместе с библиографией и двумя приложениями составляет 260 страниц.

#### **Апробация результатов работы.**

Основные положения исследования освещались с 2018 по 2020 г. в 27 докладах на всероссийских и международных конференциях в МГУ, СПбГУ, ИМЛИ РАН, РГГУ, ГИИ им. Пушкина, Государственном музее истории русской литературы, РАНХиГС и НИУ ВШЭ, университете Кембриджа и университете Мюнстера. Основное содержание диссертации отражено в 11 публикациях автора (2018–2020). Из них 5 осуществлены в рецензируемых научных журналах, индексируемых в международных базах цитирования Scopus и Web of Science, 6 – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, 7 – в

рецензируемых научных изданиях, определённых учёным советом Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

**Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях автора – статьях в научных изданиях, входящих в международные базы цитирования, а также в изданиях, утвержденных учёным советом Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова:**

1. Шве́ц А. В. Импровизация как тип читательского отклика в поэтических практиках авангарда (на примере творчества группы 41°) // Новый филологический вестник. — 2020. — № 4. — С. 51–65. (WoS, ВАК, ИФ РИНЦ 2018: 0,172).
2. Шве́ц А. В. «Сплёты букв»: графико-визуальные аспекты слова как экспрессивно значимые в контексте кубо-футуризма // Филология и человек. 2020. № 3. С. 134–141. (ВАК, ИФ РИНЦ 2018: 0,140)
3. Шве́ц А. В. Становление медийной рефлексии в поэтиках русского авангарда: опредмечивание слова // Litera. 2020. № 4. С. 1–10. (ВАК, ИФ РИНЦ 2019: 0,149).
4. Шве́ц А. В. Стихокартины В. Каменского: перформативный жест и его материальное воплощение // Новый филологический вестник. 2020. Т. 2, № 53. С. 228–238. (WoS, ВАК, ИФ РИНЦ 2018: 0,172).
5. Шве́ц А. В. Как совершать действия при помощи медиума: материальный контекст поэтического высказывания в книге Владимира Маяковского и Эль Лисицкого «Для голоса» // Новое литературное обозрение. 2019. Т. 156, № 2. С. 125–143. (WoS, ВАК, ИФ РИНЦ 2018: 0,415).
6. Шве́ц А. В. Перформативность слова и перформативность изображения: поэтический текст и его визуальная адаптация в коллаборации В. Маяковского и Э. Лисицкого «Для голоса» // Сборник матице српске за славистику. 2019. № 95. С. 215–225 (Scopus, ИФ 0,0)
7. Шве́ц А. В. Маяковский в международном пространстве: между искусством вещей и искусством перформанса // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 5. С. 152–167. (RSCI WoS, ВАК, ИФ РИНЦ 2018: 0,131)

**Другие публикации по теме диссертации:**

8. Shvets A.V. Constructivism between the Reality and an Aesthetic Performance: Translating Poetic Performative across Media in “For the Voice” by Vladimir Mayakovsky and El Lissitzky // *Realisms of the Avant-Garde*. Berlin, New York, Germany: de Gruyter, 2020. P.311-330.
9. Шве́ц А. В. Для голоса и для глаза: Перформативность слова и его визуального эквивалента (на материале сотрудничества В. Маяковского и Эль Лисицкого) // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве: материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию поэта. М.: Издательство ИМЛИ им. А.М. Горького РАН. С. 354–361.
10. Шве́ц А. В. Книга как формат представления текста в практиках авангарда: стихотворение-картина, стихотворение-представление (на материале «Танго с коровами» В. Каменского) // *Пространство книги. Сб. научных статей по материалам Всероссийского научно-просветительского проекта-лектория*. Уфа: ЦКиР НБ РБ, 2018. С. 58–70.
11. Шве́ц А. В. Переводя Маяковского в визуальное измерение: супрематистский язык Эль Лисицкого // *Судьбы абстрактного экспрессионизма: к столетию со дня рождения Ги де Монлора (1918-1977)*. Сборник статей. М.: Издательство РГГУ, 2018. С. 290–302.

**Глава 1. Коммуникативная ситуация в литературе авангарда и проблема  
материальности формы: историографические, терминологические и  
методологические аспекты**

**1. Коммуникативная ситуация в авангардной литературе и специфика  
литературного производства**

Литературная коммуникация – многомерный феномен и может описываться теоретически на разных дисциплинарных языках, в частности, на языке социологии литературы. Что мы знаем о русском авангарде в этом аспекте? Это характерный плод определенного этапа литературного развития: на рубеже XIX-XX в. в России, как и в Европе, вместе с ростом читательской аудитории и приростом книжных и периодических изданий, происходит дифференциация читательских публик и плюрализация литературного поля, ранее если не однородного, то достаточно четко структурированного. Исследователи говорят о «литературах толстого журнала, тонкого журнала, газетной, лубочной, для народа и детской», указывая, что у каждой из них формируется «своя поэтика, свои авторы и пути доведения текстов до публики, свои читатели» [Рейтблат 2009, 25-26]. Возникает, в частности, и ряд нишевых, элитарных «литератур», рассчитанных на менее широкую аудиторию, – примером может служить символистская традиция, создавшая свою собственную публикационную эко-систему<sup>11</sup>.

Другой пример, отчасти наследующий модели нишевой «литературы» символизма, а отчасти открыто полемизирующий с ней, – литература русского художественного авангарда: футуризма и его модификаций в революционные и послереволюционные годы. Историков и социологов литературы сегодня активно интересует природа «нишевой» литературы как выразительно-современного феномена. Каждая конкретная «ниша» – совокупность небольших кружков и «малотиражных поэтических журналов» (little magazine) – создает особое социальное пространство и в нем стремится культивировать целостное представление о новой эстетике. Воспроизводя (однако лишь отчасти) модель «общелитературной», последовательно рыночной коммуникации, сообщество пытается приспособить ее для своих, творчески-экспериментальных целей.

---

<sup>11</sup> Её образовывали известные журналы «Мир искусства» (1898-1904), «Весы» (1904-1909), «Золотое руно» (1906-1909), «Аполлон» (1909-1917) и издательства «Скорпион» (1899-1916), «Гриф» (1903-1914), «Мусагет» (1910-1917). Тиражи этих журналов, как правило, были малочисленны и редко превышали 2000 экз. См. [Клинг 1981], [Рейтблат 2009], [Шапкина 2013], [Chuchava 2016].

Формы литературного производства авангардистов включали выставки, диспуты, лекции, творческие вечера и публичные чтения, театральные постановки, лекции и практические занятия, печать афиш, листовок-манифестов, небольших брошюр и малотиражной книжной продукции (в случае всех трёх групп). Эти формы реализовывались внутри таких спонтанно возникавших институциональных образований, как творческая группа, театр футуристов, издательство футуристов, футуристический университет, училище-мастерская, издательский коллектив при мастерской и т.д. Институты футуристов (издательства, театры, мастерские) существовали недолго, от силы несколько месяцев, в лучшем случае – около года. Вечера, лекции, постановки и книжные издания зачастую носили статус разовых акций, а если и осуществлялись регулярно, то также весьма недолго<sup>12</sup>.

Среди целей, намечаемых участниками авангардистских групп, – отвоёвывание социального пространства и привлечение адресата; создание условий для нового типа творчества, который бы выходил на аудиторию, расположенную и подготовленную к восприятию нового. Новый проект сотрудничества автора и реципиента подразумевал большую непосредственность (не-опосредованность) контакта и как правило – новые формы и новую интенсивность читательской активности. Кручёных, например, даже не хочет называть полноценного реципиента своих книг «читателем» («только» или «всего лишь» читателем), – он мечтает о соучастнике художественного движения, «молодом», «свежем» и «живом» [Кручёных 1996, 57]. Он и «товарищи» ищет, поэтому, возможность «показать новое зрелище» [Кручёных 1996, 63], выйти «на эстраду к живой и ищущей отдушин аудитории» [Кручёных 1996, 94], или – устроить выступление-перформанс, где выступающие и публика были бы на равных вовлечены в творческое действо. Новый тип взаимодействия автора и реципиента – разные вариации совместного творчества – обозначает себя в конкретных коммуникативных событиях, возникающих внутри форм литературной организации.

Коммуникативные события сопряжены с литературным творчеством через тексты-самообъяснения. Историки, исследовавшие тексты-рассуждения авангардистов о собственной творческой практике, отмечают возрастающую роль «манифестов, деклараций, сборников, тезисов, листовок» [Карасик 2000, 129] в творческом процессе, их выделение в отдельный корпус текстов, столь же значимый, что и тексты художественные (и оказывающий «воздействие на иные литературные формы» [Карасик

---

<sup>12</sup> Подробно механизмы социальной организации и институциональные формы описаны в приложении 1.

2000, 131]). Разного рода пояснения и инструкции, адресованные читателю, определяются как декларации, протоколы, «перепалки», «ерундовые орудия», призывы к «чистому действию». Их общая задача – «закрепить», фактически, запатентовать поэтическую новацию, модель взаимодействия автора и реципиента как «сделанное изобретение, художественное открытие» [Карасик 2000, 130]. На эту функцию указывает общее название жанра – «манифесты»: действительно, они *заявляют* (manifest) новые отношения авторов и публики, *проявляют* (другое значение слова manifest) новый взгляд на творчество. Любой такой текст – облечённый в слово «поведенческий акт», «поступок», – он производит действие и вовлекает в это действие реципиента, утверждает определённые сценарии коммуникации и легитимизирует определённые практики в качестве литературных. Публичные акции взаимодействия с публикой в тексте-сопровождении («манифесте») преобразуются в теоретическое обобщение. В жанре авангардистского «приказа», уточняет Н.С. Сироткин, адресату предъявляется «изменение мира, которое должно произойти» [Сироткин 2001, 3]. Жанр авангардистской декларации, предполагает Р. Грубель, не только «обладает общей функцией сообщить литературной общественности о модели литературной коммуникации данной группировки (или организации)» [Grübel 1981, 61], но и самой своей формой воспроизводит соответствующую модель литературной коммуникации. «[В] резолюции литературная группировка или организация определяет свою позицию в отношении общего положения культурной жизни и обращается с призывом к власти имущим изменить ситуацию в соответствии с предложениями группировки... [М]анифест должен не только сообщать читателям о концепции данной группировки (или школы) поэтов и писателей, но и склонять читателей на сторону этой концепции» [Там же]. Кажется, перечень реализации действий и воздействий текстов-сопровождений творческого процесса может быть продолжен и уточнен, скорректирован в случае каждого конкретного подвида. Общим вектором можно считать ориентацию на «моделирование активной коммуникативной ситуации», «трансформацию сознания адресата и окружающей действительности» [Соколова 2018, 221] [также см. Зыкова 2019] – или на такое взаимодействие автора и адресата, в ходе которого меняются оба участника.

Итак, довольно очевидно, что литературу авангарда отличает наличие особого, выделенного социального пространства, со специфическими институциональными формами литературного производства. В этих формах осуществляется внутригрупповое общение и общение автора с публикой, характеризующееся повышенной активностью

читателя, мобилизацией его творческого потенциала. Данная установка на вовлечение читателя во взаимодействие, совместное творчество выдерживается в текстах-манифестах и поддерживается ими.

Резонно предположить, что эта же установка будет реализована в литературной продукции авангарда, каковым оказывается в итоге экспериментальное книжное издание, также отражающее новый тип отношений автора и читателя.

Авангардистское издание нарочито подчеркивало свою странность. Это могла быть небольшая брошюра, где с помощью литографии воспроизводился рукописный текст и рисунки<sup>13</sup>, книга, отпечатанная на грубой бумаге (обоях)<sup>14</sup>, в обложке из грубой холщовой ткани<sup>15</sup>, тонкая книга, где текст оформлен при помощи необычной шрифтовой композиции<sup>16</sup>, «новая» книга, где служебные элементы, вроде фронтисписа и вырубки-регистра, включались непосредственно в текст<sup>17</sup>. Тиражи книг редко превышали несколько сотен экземпляров<sup>18</sup>. Среди способов распространения этих книг бытовало подбрасывание<sup>19</sup>, раздаривание знакомым (что не исключало и традиционную продажу небольшого тиража, который мог и не быть раскуплен).

Как правило, автор сам или в сотрудничестве с единомышленником-художником продумывал макет издания, композиционное расположение текста, функцию служебных элементов книги по отношению к тексту, выбирал технику печати и спектр предоставляемых ей экспрессивных возможностей, затем относил в типографию и за скромную сумму печатал небольшой тираж. Автор не только сочинял текст, но и предлагал (одобрял) идеи по оформлению текста в попытках сопрячь его поэтическое и производственно-технологическое измерения – сделать так, чтобы словесные средства выразительности подчеркивались техническими приёмами подачи текста.

История авангардной книги часто включает нарратив, в котором прослеживается изменение стратегий оформления и передаваемых смыслов. Футуристическая книга

---

<sup>13</sup> Книги А.Е. Кручёных, в т.ч. выполненные в соавторстве с В. Хлебниковым: «Взорваль», «Игра в аду», «Полуживой», «Помада», «Старинная любовь».

<sup>14</sup> «Садок судей», «Танго с коровами» В.В.Каменского.

<sup>15</sup> «Пощёчина общественному вкусу».

<sup>16</sup> Кавказские книги А.Е. Кручёных, И.Г. Терентьева («17 ерундовых орудий»), «дра» И.М. Зданевича («Янко круль албанской», «Остраф Пасхи», «Асёл напакат»).

<sup>17</sup> Книги Эль Лисицкого, например, «Для голоса».

<sup>18</sup> Особняком стоит книга «Для голоса», оформленная Эль Лисицким, напечатанная в филиале Государственного издательства СССР в Берлине тиражом в 2000 экземпляров [Динерштейн 1987, 85]. По сути, а не по форме, эта книга продолжала традицию самодельной книги, т.к. оформление книги были задумано Лисицким в тесном сотрудничестве с Маяковским. До публикации этой книги Лисицкий работал в мастерской «Уновиса», где помогал готовить к печати альманах «Уновис», вышедший в количестве 5 экз.

<sup>19</sup> «Садок судей», который был рассован по карманам завсегдатаев «Башни» участниками «Гилеи».

1910-х г. была основана на «пафос[е] “жизнетворчества”, индивидуалистическ[ом] в своей основе» [Поляков 2007, 297] и воссоздавала «голос» и жест, стоящий за почерком или типографским набором [см. Gurianova 2012]. В то же время, «[к]нига 20-х годов развивается скорее “под знаком жизнестроения”, она направлена в сторону самой этой жизни» [Поляков 2007, 297]. Иными словами, книга 1920-х годов направлена столько же на самовыражение субъекта, сколько на агитацию, мобилизацию адресата, заражение другого творческим импульсом<sup>20</sup>. Характерно усиление словесного текста несловесными, материальными средствами выразительности, функционирующими вне и помимо языкового кода и требующими для понимания (даже какого-либо отношения к ним) иных механизмов восприятия.

О необходимости дополнительного – по отношению к собственно языковому – уровня организации текста писал еще Ф.Т.Маринетти<sup>21</sup>. В манифесте «Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобождение слова» он анонсирует «типографскую революцию, направленную, главным образом, против идиотического и тошнотворного типа книги пассаистских стихов» [Маринетти 2008, 94]. «Мы будем употреблять также на одной странице чернила трех, четырех различных цветов, – заявлял Маринетти, – и в случае надобности двадцать различных шрифтов...для серии быстрых и сходных ощущений, жирный для бурных звукоподражаний и проч.» [Там же]. Конечная цель формулируется так: «[Я] не хочу получать живописного эффекта, но хочу удвоить выразительную силу слов» [Там же].

«Удвоение выразительной силы слов» с целью пробудить читателя от «пассаизма», передача комплексов «ощущений», переживаний, при помощи визуальной аранжировки слова и визуальной композиции – творческая задача, которую решают многие авангардисты, находя разнообразные способы ответа на этот вызов. Конечная цель этих опытов – драматизация чувственного переживания посредством слова и трансляция его читателю.

Способы сопряжения слова и изображения, двух разных знаковых систем в художественных практиках русского авангарда сегодня активно изучаются.

---

<sup>20</sup> Это изменение замечает С. Комптон, уточняя, что меняются и техники создания книги (от создания книги вручную до массового производства), тиражи (от крошечных тиражей в 300-400 экз. до сравнительно больших – несколько тысяч), роль оформителя (от поэта – до специального обученного дизайнера), отношение к «политическим директивам» (от полной независимости до диалога с политической повесткой и частичного подчинения) [Compton 1992].

<sup>21</sup> Отметим, что Ф.Т. Маринетти был в Петербурге и Москве зимой 1914 г. Ряд футуристов – среди них Хлебников, Лившиц – встретили итальянского деятеля недружелюбно и даже пытались сорвать его публичные лекции. См. [Лившиц 1933, 211-256].

«Визуальную поэзию» русского авангарда и культивируемые в её рамках выразительные стратегии разбирает, например, Дж. Янечек в книге «Облик русской литературы» [Janesek 1986]. Янечек исследует возможности «литературы как визуального, зримого медиума» [Janesek 1986, 5], т.е. такие произведения, в которых текст перенимает характеристики и функции изображения, превращаясь в визуальный текст. В книге Янечека превращение текста в зримый феномен раскрывается в ряде случаев (от А. Белого и кубофутуристов до конструктивистских экспериментов Э.Лисицкого, А. Чичерина, Б. Агапова) и контекстуализируется как в диахронической (фигурные стихи, лубок, опыты символистов), так и в синхронической перспективе (опыты Малларме, Аполлинера, Сандрара). На ряде конкретных примеров обсуждается перечень эффектов, создаваемых визуальными произведениями: ритмическое переживание и интонация (у Маяковского и Белого), воспроизведение жеста-аккомпанемента речи (у Лисицкого), точная транскрипция произносимой речи (у Зданевича) и т.д.

Внедрение графического уровня организации текста в поэзию обсуждается также в контексте параллельных поисков и эстетических обменов поэзии и живописи русского авангарда. Н.И. Харджиев отмечает плотное взаимодействие поэзии и живописи, при котором происходил интенсивный обмен между знаковыми системами обоих искусств<sup>22</sup>. В поэзии под воздействием живописи «чрезвычайно повысилась и роль графико-моторных элементов поэтического языка» [Харджиев 2006, 54], «осознаны орнаментальные и эмоциональные функции авторского почерка» [Там же]. Разработка графических способов выражения поэтического смысла связывается с необходимостью передать «динамику современной жизни» [Харджиев 2006, 78] и значения процессуального характера, эксплицируемые самими авангардистами: «особые цветовые ощущения», движение руки в момент написания, «поэтический импульс», «творческое ожидание» [Садок судей II 1999, 67]. Эту линию рассуждения продолжают И. Сахно, А. Флакер [Сахно 1999], [Сахно 2016], [Сахно 2017], [Флакер, Злыднева 2008].

Сосуществование лингвистического и графически-визуального способов организации текста анализируется и в более конкретном контексте – книги авангарда как носителя визуального текста. Графическая организация текста – и графические аспекты текста – неотъемлемый компонент книги как целого и неотъемлемый

---

<sup>22</sup> «Едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько соприкасались между собой, как это было в период возникновения так называемого кубофутуризма в России» [Харджиев 2006, 16].

компонент текста, наделённый функцией передачи смысла. Е.Ф. Ковтун, автор одного из первых очерков о футуристической книге, указывает на «синтез поэтического образа и изображения», так что изобразительный ряд нельзя «“вынуть” ...из книги», не нарушив «образно-смысловой структуры поэтического произведения» [Ковтун 1989, 107]. В формулировке П.Е. Родькина, исследователя книжной графики и книжного дизайна футуристических книг, «все элементы книги» соединены «в едином художественном замысле» [Родькин 2006, 34]: «Визуальное оформление...неотделимо от содержания текста. Поэтому даже самая графически хаотичная и даже “мусорная” графика производит цельное впечатление, а нетривиальность форм футуристической книги, необычность её выполнения адекватны содержанию» [Родькин 2006, 36]. «Как бы ни были интересны иллюстрации и графический дизайн [в книгах – А.Ш.] сами по себе, ни то, ни другое нельзя отделить от поэтического текста, не потеряв при этом важные соотношения и смыслы» [Compton 1978, 11], – выражает сходную позицию славистка С. Комптон, представившая в своей монографии «Мирсконца» сравнительный срез всех публикаций футуризма с 1912 по 1916 г.

Графический дизайн изучается как характеристика текстовых структур и одновременно – книги как материального объекта. Исследователи материально-визуального уровня (Ю.Я. Герчук, М.С. Карасик, В.Г. Кричевский) [Герчук 2013], [Карасик 2005], [Карасик 2018], [Кричевский 1998] зачастую анализируют его с точки зрения индустрии, описывая техники производства: литография, типография (высокая печать), фотомонтаж – акцентируя такие параметры, как гарнитура, особенности шрифта (наличие или отсутствие засечек, толщина линий), типографское выделение, типографская композиция (внутри наборной рамы или нет, с использованием полосы или нет). Согласно И. Дракер, в книге русского авангарда (в частности, у И.Зданевича) вместе интегрированы «лингвистическое содержание, литературный материал» и «типографское оформление, переплёт, качество бумаги» [Drucker 1988, 51].

Материально-графический уровень текста воспроизводит внутреннее переживание пишущего и его опыт наравне со словом. По В.В. Полякову, в книге авангарда «зрительный ряд» передаёт «не столько сами словесные образы, сколько подспудные “лирические движения” поэтического произведения» [Поляков 2007, 17]. Визуальная организация текста и его визуальные аспекты надстраиваются над языковым уровнем. Они сообщают процессуально-динамические смыслы-переживания, эффекты. Сотрудничество слова и изображения в порождении смысла в книгах Маяковского обсуждает А.А. Россомехин, уточняя, что в корпусе изданных при жизни Маяковского

книг (от футуристических публикаций до конструктивистских) «[п]онимание смысла словесного текста оказывается невозможным без внимательного рассматривания его пространственного воплощения» [Россомахин 2012, 34]. Под пространственным воплощением имеется в виду «тело» книги – её обложка. Маяковский «культивирует образ слова как графического знака, превращая аскетичные шрифтовые обложки своих книг в изумительно стройную симфонию символических графем...Автор программирует игру с читателем, зашифровывая своим намерения в визуальной ткани обложек» [Россомахин 2012, 36]. Графически-визуальная организация текста внутри книги посредством зримых знаков (графем) передаёт смысл, коннотирующий процесс: игру с читателем, взаимодействие с ним.

Материально-визуальный уровень организации текста позволяет передать жест как знак присутствия субъекта. Так, Ф. Лё Гри-Бергман, комментируя типографские опыты Зданевича, подчеркивает, что в визуальном оформлении текста «не только “форма”, но и “субстанция”, “материя” вносят вклад в образование смысла» [Le Gris-Bergmann 1987, 31]. Визуальный облик текста, в его материальности, передаёт «жест» [Там же]. В отдельных случаях – при помощи игры с разными шрифтами, акцентированными и не акцентированными – визуальное оформление позволяет вообразить «физиогномические движения» [Там же] лица. Значения, которые возникают на уровне визуальной организации текста как материального целого, снова отсылают к действию, эффекту – в данном случае это присутствие субъекта и его самовыражение.

Материальные – и в то же время зримые – элементы организации текста вовлекают читателя во взаимодействие с автором, активизируют читательское воображение. Книга – это предмет, предполагающий не только чтение, но и разного рода интеракции – разглядывание, ощупывание и т.д. Эти процессы не заданы автором, однако становятся источником значимого рецептивного опыта. По словам Дж. Боулта, «[к]нижных оформителей авангардистов обуреало страстное желание...пересмотреть понятие о книге как о предмете физическом и осязаемом. Такие издания, как “Танго с коровами” и “Заумная гнига” являются предметами не только потому, что они – пространственные объекты, но и потому, что способы их “построения” ...усиливают ощущение материальности. Такие книги с разнородными поверхностями предназначены в равной степени для того, чтобы их поддержать в руках, потрогать и “прочесть”» [Боулт 2005, 26]. Смыслообразование возникает на пересечении нескольких режимов взаимодействия с книгой: традиционного линейного прочтения текста и взаимодействия с текстом как

физическим объектом – взаимодействия незаданного, непредсказуемого и потому – более продуктивного и богатого в плане производимого эффекта.

Подробнее об интерактивности и сопутствующей выразительности материальных и одновременно зримых аспектов книги, включённых в пространственную организацию текста, пишет поэт и теоретик поэтического искусства Р. Никонова в статье «Слово – лишнее как таковое» [Никонова 1996, 79]. Как уточняет Никонова, «СМЫСЛ зависит не только от БУКВ, их расположения и выделки, но и от среды существования книги, от векторности, от манеры чтения, от фактуры страницы (платформы) и качества любых других литературных элементов (или их заменителей)» (маяускул автора – А.Ш.). «Фактура» страницы, качества книги как «среды» текста – это материальные свойства зримых элементов, которые могут добавлять оттенки значения: «у платформы страницы может быть и фонетический смысл (звон, шелест), и тактильный» [Там же]. Опыт чтения как рассматривания и как физического соприкосновения приводит к тому, что визуальный текст – как материальный объект – передаёт «жест...движение рук самого автора» [Никонова 1996, 82]. На этот раз этот жест воспроизводит читатель, сопереживая творческое действие наравне с автором. Значение, передаваемое графической – и в то же время материально-овнешненной – организацией текста – это переживаемый реципиентом процесс, действие (жест как акт творчества).

Итак, современные исследователи, исходя из разных парадигм, сходятся на том, что литературная продукция русского авангарда расширяет экспрессивные возможности словесной формы, усиливая её невербальными средствами выражения. Подобное переизобретение формы подсказано отчасти социально-институциональными обстоятельствами: **вовлеченностью автора в производство книги в связи с ограниченностью публикационных ресурсов, необходимостью и готовностью самому курировать издательский процесс.** В современной истории литературы такого рода обстоятельства не были нормой, скорее были антинормой (исключения, вроде Блейка или Уитмена, только подтверждали правило).

Институт литературы как он сложился к концу XIX века держался на разделении труда, которое обеспечивало и автору, и читателю возможность свободы, но могло восприниматься и как симптом отчуждения. В рамках авангардистского эксперимента автор воспринимает создание не только произведения, но и «тела» книги как уникальный личный проект, а читатель приглашен – в идеале и расположен – искать контакт с автором в тех измерениях текстовой/книжной структуры, где авторского присутствия традиционно не предполагалось. При этом и автор воспринимается не в

роли носителя мудрости, изложенной «лучшими словами» («лучшие слова в лучшем порядке» – определение поэзии, данное С.Т. Кольриджем), а, скорее, как генератор творческой энергии, транслятор сильного и неповторимого в своем составе смыслопорождающего аффекта. Приобщаясь к чувственно-эстетическому опыту пишущего, читающий конструирует собственный опыт. При этом возможность тиражирования слова и образа (а также слова-как-образа в виде печатной графики) лишает и слово, и образ «ауры», выводит на первый план прагматическую задачу, именно: коммуникативную, предполагающую построение новой социальной связи как альтернативы уже сложившейся общественной системе.

Подытоживая вышесказанное, можно сказать, что предметом консенсуса, сложившегося среди современных исследователей, является следующий (релевантный для нашей тематики) набор характеристик исторического авангарда:

- 1) обусловленность авангардистского творчества «нишевым» положением в литературной культуре,
- 2) его «со-общественный» характер, расположенность к коллективным формам творчества и к альтернативным формам социальности,
- 3) склонность оформлять свои программы в виде «манифестов» и деклараций,
- 4) настроенность на эпатаж «внешней» культурной среды, ставка на активный захват внимания реципиента и вовлечение аудитории в перформанс,
- 5) установка на экспериментальное соединение вербальной и аудиовизуальной образности, интерес к типографике и более новым медиа (телеграф, кино и др.), повышенное внимание к книжному дизайну.

В данной работе, отталкиваясь от обозначенных выше посылок, мы ставим теоретический вопрос, из них, по сути, вытекающий:

*почему (и как) формирование авангардистских сообществ взаимосвязано с обновлением художественной коммуникации, именно: с резким усилением в ней материально-медийного компонента?*

И наоборот:

*почему (и как) обновление художественных форм происходило в контексте формирования особого типа сообществ, – неформальных и не имеющих иного основания, помимо спонтанно-творческой кооперации?*

Или еще иначе:

*как сопряжены коммуникативные стратегии в сообществах авангарда, рефлексия авангардистов над собственной творческой практикой и ими же*

### *производимые литературные формы?*

Для поиска ответов на эти вопросы важны некоторые инсайты современной литературной теории, а именно, два её важные русла:

- 1) направленное на понимание коммуникативной природы творческих/литературных сообществ,
- 2) направленное на понимание материально-медийной специфики литературного текста.

Сколько-нибудь полное описание огромной работы, осуществляемой в том и в другом русле, не может, конечно, входить в задачи данной работы. Тем не менее, прежде чем приступить к работе с конкретным материалом, необходимо уточнить релевантные трактовки ключевых понятий — «сообщество» и «форма». Методологические ориентиры, определяющие ревизию этих (неновых, но непрестанно обновляющихся) понятий, освещены в следующей части главы.

## 2. К пониманию коммуникативной природы творческого сообщества

Связь деятельности сообществ и авангардного эксперимента – общее место в историографии авангарда. По М. Перлофф, в русском авангарде соблюдается ключевая предпосылка авангардной культуры как культуры «коммунитарной», общественной<sup>23</sup>. В образцовом авангарде – русском и немецком – «искренне сочувствующие друг другу единомышленники собирав[ись] вместе» [Perloff 2005, 119], организовали сообщества (community), чтобы в совместной деятельности «отречься от доминирующих эстетических ценностей...и создать произведения искусства, по-настоящему новые и революционные» [Там же].

Исследователи сходятся на том, что (в формулировке А.В. Крусанова) русский авангард следует рассматривать «в социальном аспекте, как общественное движение с определённой идейно-художественной системой взглядов» [Крусанов 1996, 3]. Исследование авангарда, как правило, и сводится к описанию таких движений – «с максимальной подробностью, так что позже...[можно будет говорить] о том, что каждое движение (movement) значит...Персоналии и группы представлены в процессе невидимого роста и/или развития, так что тот читатель, который доберётся до конца описания, почувствует, что он был окружен движением (movement), прожил внутри себя развитие целого движения» (цитата из первого издания «Истории русского футуризма» В.Ф. Маркова) [Markov 1968, ix]. При этом, наличие нескольких «движений», объединённых общей системой взглядов, не обязательно предполагает стилистическое единство. Как отмечает Д.В. Сарабьянов, при том, что «более всего для характеристики авангарда подходит слово “движение”», «[о]но не обязывает к конкретной художественно-стилевой общности и допускает разнообразие индивидуальных проявлений внутри себя» [Сарабьянов 2000, 85]. Каждое движение-сообщество вырабатывает собственный стиль, подверженный изменениям<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> В этом плане, «первой “авангардной” группой» в истории можно считать йенских романтиков в 1798-1800 г., если понимать авангард расширительно. См. [Lacoue-Labarthe, Nancy 1988, 8].

<sup>24</sup> Ср. замечание А. Хайссена, где он указывает, что исследователю авангарда «необходимо ответить на некоторые вопросы...Как именно дадаисты, сюрреалисты, футуристы, конструктивисты и продуктивисты пытались преодолеть дихотомию жизнь / искусство? Как они осмыслили радикальную трансформацию условий производства, распространения и потребления искусства и как воплощали эти условия в жизнь? Какое место они занимали на политическом спектре в эти несколько десятилетий и какие конкретные политические возможности были для них открыты в определённых странах?..Ответы на эти вопросы будут разными, в зависимости от того, говорим ли мы о большевистской России, Франции после Версальского мира или Германии, дважды пострадавшей – от первой Мировой войны и неудавшейся

Интересно сближение и сопряжение понятий «движения» и «группы» (сообщества). Порой синонимичное употребление этих понятий подразумевает, что группа или сообщество – не статичный объект, который можно зафиксировать и описать, а скорее производная коммуникативного процесса. Авангардное сообщество – постоянно меняющееся образование, которое складывается из связей между единомышленниками, утверждает себя как целое в выступлении перед публикой и существует как целое только в моменте самоутверждения. Затем сообщество пересобирается или распадается: между участниками образуются новые связи и альянсы, они планируют новые выступления сообща или по отдельности, в итоге происходит новое выступление и предъясняется новая конфигурация сообщества как целого. «Движение» как одно из синонимов «сообщества» подчеркивает его динамический характер, зависимость от коммуникативного действия. Так, авангардное сообщество перформативно создаёт себя, трансформируясь от одного контекста к другому.

Термин «сообщество» может отсылать не только к фиксируемому объекту, но и к ситуативному объединению, которое возникает в итоге коммуникативного события. Как теоретический концепт, «сообщество» содержит в себе такую интерпретативную потенцию – и авангардный материал, пожалуй, делает трактовку сообщества как коммуникативного феномена более явной. Здесь мы сталкиваемся с проблемой методологического свойства.

Термин «сообщество» – «один из базовых дисциплинарных концептов» [Вахштайн 2013, 9] социологии, в литературоведении употребляемый с сопутствующим осознанием его социологического происхождения [см. Вежлян 2017]. В социологии, в формулировке В.С. Вахштайна, распространённое определение сообщества – «функция от индивидов и территории» [Вахштайн 2013, 15], что резюмирует «формул[а]...  $C = f(p, t)$  где  $C$  – сообщество,  $p$  – люди,  $t$  – территория, а в роли  $f$  поочередно выступают “институты”, “нормативное принуждение”, “общность культурных кодов”, “сущностная воля”, “эвокативные символы”» [Там же]<sup>25</sup>. Такое сообщество нередко мыслится как «общество в миниатюре»: воспроизведение обществом своего устройства в небольшой группе на отграниченной территории. Понятый таким образом, концепт сообщества

---

революции. Более того, различия нужно провести и между разными художественными течениями внутри этих стран» [Huyssen 1986, 8].

<sup>25</sup> Сама формула – вариация классического определения Р. Парка: «собрание людей, занимающих более или менее четкую область» [Парк 2008, 45].

часто используется в качестве «универсальной категории социологического мышления» [Вахштайн 2013, 16], как самоочевидная данность.

Понятый таким образом, концепт сообщества нередко используется в литературоведении для описания локальных феноменов (например, американской поэтической школы «Чёрной горы»<sup>26</sup>, разнородных движений в американской поэзии последних нескольких десятилетий). К. Бич уточняет понятие сообщества так: «поэтическое “сообщество” – группа поэтов с общими интересами, целями... Сообщество может быть местным сообществом (внутри города или района или даже книжного магазина...) и более крупным, региональным, национальным» [Beach 1999, 5]. Сообщество первого типа – локальное, «присущее конкретному месту» – предлагается называть «сценой», сообщество второго типа – «трансгеографическое», объединяющее несколько локусов, – предлагается называть «сетью» (network). Сходным образом С. Войс определяет сообщество как «сетевую структуру, связывающую поэтов, значимые в культурное плане пространства и институциональные рамки, обеспечивающие совместную работу группы» [Voise 2013, 4]. Так или иначе, сообщество нередко (и даже преимущественно) мыслится как функция от суммы индивидов и мест или как метонимическая производная поэтического общества в целом: и для Войса, и для Бича «поэтические сообщества» – миниатюрные образцы «поэтической культуры» второй половины XX в., позволяющие проследить её тенденции.

При этом, внутри социологии на место субстанциальному пониманию «сообщество – функция от индивидов и территории» (сообщество-как-объект) все шире приходит альтернативное понимание: сообщество как коммуникативное явление, объединение индивидов в момент взаимодействия – производимое в коммуникации и распадающееся после её завершения.

Подобный перенос внимания с объектных характеристик сообщества на его перформативно-коммуникативную сторону не выглядит новым изобретением. В 1990-е г. о ключевой роли коммуникации в формировании сообщества рассуждал Н. Луман, рассматривая коммуникативные интеракции как элементарные действия, благодаря которым возникает комплексные образования, составляющие общество [Луман 1999].

---

<sup>26</sup> Важный прецедент в отечественной науке – кандидатская диссертация Л.А. Разгулиной, подготовленная на материале школы «Чёрной горы» [Разгулина 2018]. Также проблематизации сообщества как литературного феномена (на примере «чинарей») посвящена кандидатская диссертация К.В. Дроздова [Дроздов 2007].

Тогда же о феномене группообразования и становления сообществ писал представитель символического интеракционизма Р. Коллинз, вводя понятие «эмоциональной энергии» [Коллинз 2002], [Collins 1992], [Collins 1998]. По Коллинзу, для возникновения сообщества / группы, индивиды должны собраться вместе, в некоем физическом пространстве, и тогда между ними начинает генерироваться эмоциональное возбуждение, «энергия», скрепляющая собравшихся вместе, в едином аффективном действии. Для того, чтобы сообщество стало наблюдаемым феноменом, индивиды должны периодически собираться вместе и исполнять закреплённые, стандартизированные ритуалы, в которых производится «эмоциональная энергия» (например, это могут быть совместное пение, аплодисменты и т.д.). Наконец, необходим символический объект, идея, эмблема, которые напоминают о ритуале производства эмоциональной энергии и реифицируют этот ритуал. Совокупность индивидов, общее разделяемое пространство – эти составляющие уравнения никуда не исчезают, однако дополняются компонентом совместно производимой эмоциональной энергии.

Переосмысление сообщества как коммуникативно-перформативного феномена происходит сегодня в контексте разных методологий и в разных авторских версиях. Общим основанием их можно считать то, что основанием групповой «солидарности» полагается структура коммуникативных обменов (их участники, интенсивность, плотность контактов, используемые языковые средства, их семантика и прагматика), «событийная архитектура» (ранжирование коммуникативных событий), совместно поддерживаемые «практики» и аффективные связи.

В литературоведении понятие сообщество используется не только при изучении писательских объединений, но также и структур рецептивного опыта. Термин «интерпретативное сообщество» в 1980-х г. ввёл С. Фиш, и с тех пор он стал широко употребляемым. Интерпретативное сообщество, в трактовке Фиша, состоит из читателей, разделяющих сходные интерпретативные предпосылки и приписывающие сходные смыслы одному и тому же тексту [Fish 1982]. За последние три-четыре десятилетия конкретные интерпретативные сообщества не раз становились предметом исследовательского внимания. Для примера стоит отметить классические работы Дж. Рэдвэй, описывающие интерпретативные сообщества любителей женской литературы [Radway 1984] и литературы массовой [Radway 1997], работы Г. Дженкинса, сосредоточенные на описании сообщества фанатов [Jenkins 2006; Jenkins 2013] или работы отечественных исследователей Л.Д. Гудкова и Б.В. Дубина [Гудков, Дубин 1994], [Дубин 2001], Н.В. Самутиной [Самутина 2013], посвящённые самым разным

читательским сообществам (от читателей классики до любителей научной фантастики и «фанфикшена»). Эта исследовательская традиция отличается эмпирической ориентацией и в качестве опорной точки для «сборки» сообщества выбирает «интерпретативный опыт», так что критерием принадлежности к сообществу оказывается разделение рецептивного переживания поверх пространственно-временных границ: со-общество, со-разделение опыта, со-общение.

Продолжается и общетеоретическая разработка понятия «сообщество»: в философской рефлексии это направление представлено работами В. Тёрнера, Ж.-Л. Нанси, М. Бланшо, ряда отечественных философов (Е.В. Петровская, О.В. Аронсон) и в меньшей степени отечественных и зарубежных литературоведов (Дж. Бранс) [Аронсон 2002a], [Аронсон 2002b], [Бланшо 1998], [Нанси 2009], [Петровская 2012], [Тёрнер 1983], [Blanchot 1983], [Bruns 2002], [Nancy 1986], [Turner 1969], [Turner 1974]. И здесь общий вектор – в том, что сообщество отсылает к коммуникации, к процессам коммуникации, при том, что его нельзя описать «социологическими средствами, будь то коллектив, группа, прослойка, класс или масса» [Петровская 2012, 8]. Сообщество – не комплекс индивидов, пространств, институтов и социальных ролей, а процесс обмена переживанием, – как только переживание исчерпывается, распадается и сообщество. В таком ключе сообщество понимается как эфемерный и ситуативный феномен, – это всегда «недоколлектив», образованный «слабы[ми] связя[ми], которые не могут быть социологизированы...ускользающи[ми] от возможности их институционального закрепления» [Аронсон 2002b] (в силу их нерегулярности, слабой регулируемости и краткосрочности).

Подобным образом понимаемое сообщество еще в 1960-х антрополог В. Тёрнер описывал при помощи термина «*communitas*» (латинское слово, означающее «сообщество», «публичная жизнь», но также и «социальность», «расположенность к другому», «связь с другими людьми»). Для Тёрнера «*communitas*» – режим общения, который надстроен над обществом как группой. Общество предполагает наличие локализуемых групп, отношений, институтов, «расстановку положений и статусов» [Тёрнер 1983, 196]. Сообщество (*communitas*) – коммуникация за рамками институтов, положений и статусов, в которой «человек всей целостностью взаимодействует с целостностями других людей» [Тёрнер 1983, 198]. Такая коммуникация носит преимущественно экзистенциальный характер (вне принятых конвенций и социальных ролей) и осуществляется (в примитивных сообществах) при исполнении ритуала, в моменты перехода символической границы между жизнью и смертью или этапами

жизненного пути. В современном пост-индустриальном сообществе возникновение «*communitas*» возможно не во время религиозного ритуала, организующего и объясняющего жизнь, а во время секулярной деятельности досуга и игры, позволяющих индивиду свободно раскрыться, создавая для себя новые смыслы. Соприкосновение с произведением искусства, неформальное дружеское общение приводят к переходу в режим «*communitas*»: «открытое, честное, лишённое притворства» [Turner 1974, 79] (т.е. исполнения закреплённых социальных ролей), творческое взаимодействие. В этом взаимодействии «важно напрямую общаться с другим человеком в той мере, в какой он присутствует здесь-и-сейчас, чтобы возникло взаимное понимание и разделение переживания...свободное от заданных культурой преград, социальных ролей, статусов, репутаций, класса, касты, пола» [Там же].

Ж.-Л. Нанси называет сообщество «неработающим», «непроизводительным» (*la communauté désœuvrée*), понимая его как «со-бытие, конститутивное для всякого бытия-отдельно» [Нанси 2009, 17], т.е. как соприсутствие индивидов, разделение опыта, не регулируемое соображениями практической целерациональности. «Коммуникация в бытии-вместо – это не информационный процесс и не процесс слияния, а – парадокс прерывания в самих отношениях» [Там же] – отмечает Нанси. «Прерывание» проявляет «своеобразие» участников коммуникации, подчеркивает их отличность друг от друга, не позволяет каждому из них вообразить другого как зеркало себя<sup>27</sup>. «Прерывание» как отличие, непохожесть коммуникантов – залог обмена опытом, специфично-индивидуальным (и признаваемым в его неповторимости и индивидуальности) и в то же время переживаемым сообща, вместе. Сходный разворот мысли в диалоге с Нанси предлагает М. Бланшо. Для него сообщество – также режим коммуникации, а не «социальная ячейка» или «редуцированная форма общества» [Бланшо 1998, 78]. Сообщество «чуждается производства и не ставит перед собой никаких производственных целей» [Там же], целерациональной, направленной на достижение целей коммуникации предпочитая коммуникацию «я» и «ты» как отдельных, уникальных индивидов. По Бланшо, такая коммуникация ничему не служит, «разве что оказанию помощи другому даже в миг его смерти, чтобы этот другой не отошёл в одиночку, а почувствовал поддержку и в то же время сам оказал её другому» [Там же]. Признать инаковость и уникальность опыта другого в акте его сопереживания – именно

---

<sup>27</sup> «Единичное сущее является другим единичным сущим и сообщает им своё своеобразие. Это - контакт, передача: касатель, передающий потрясение на обочине бытия» [Нанси 2009, 116].

этот глубоко парадоксальный аффект и является конститутивным для общения в рамках сообщества.

Таким образом, сообщество можно понимать как опыт диалога, контакта с Другим, признания Другого и признания себя в глазах Другого. В формулировке О.В. Аронсона, сообщество – это «общность, которая возникает не посредством участия в производстве ценностей или в достижении определённых целей», а «аффективная общность, [которая возникает – А.Ш.] ...в любви, в творчестве, в наслаждении, в боли» [Аронсон 2002b]<sup>28</sup>, т.е. в проживании экзистенциально-пограничного опыта, который доступен всем, но при этом каждым переживается по-своему и потому составляет предмет интереса и обмена в коммуникации.

Подводя итоги, мы можем сделать вывод: современная философская рефлексия открывает возможность для осмысления сообщества как модуса коммуникации и разделения аффективного опыта. Эта философская интуиция получает развитие применительно к коммуникации в рамках искусства, включая и литературу. В частности, применяя эту логику к литературному сообществу, Дж. Бранс определяет его как «не-продуктивное сообщество, которое нерегулярно собирается, не существует долго, плавающим центром которого является представление-перформанс (выставка, поэтическое чтение, хэппенинг, любая деятельность на сцене)» [Bruns 2002, 20]. «Отличительные модусы коммуникации [такого сообщества] – сплетня, коллаборация, скандал-ссора» [Там же]. Они служат (по-разному) производству аффекта, между тем как событие перформанса делает аффект распространяемым и разделяемым. – Эту логику нам представляется продуктивным применить и проверить в рамках дальнейшего исследования авангардистских сообществ.

Разумеется, сообщества авангарда могут быть рассмотрены через призму любого из наличных определений сообщества – и как объединения индивидов в конкретном месте, и как коммуникативная сеть, и как модус коммуникации в рамках группы. С учётом того, что в фокусе нашей работы – коммуникативные формы литературной жизни и их перевод в коммуникативные формы литературы, резонно предположить, что в центр выходят второе и третье определения. Данное обстоятельство подразумевает, что при анализе сообщества мы будем уделять преимущественное внимание специфике

---

<sup>28</sup> Нельзя не отметить, что термин «общность» отсылает к работам Ф. Тённиса. «Общность»- «реальная и органическая жизнь», которую образуют «отношения взаимного утверждения [между индивидами – А.Ш.]...[Они – А.Ш.] слагается из всевозможных поощрений и послаблений, действий, которые взаимонаправлены и рассматриваются как выражение воли и ее сил» [Тённис 2002, 9].

коммуникативного события, – опыта, создаваемого внутри этого события, попыткам рефлексии этого опыта и «переплавки» его в экспериментальную форму.

### 3. Медиум и форма

Деятельность сообщества, понятого как локус разделенного аффективного опыта и совместно поддерживаемых инновативных творческих практик, невозможна без посредничества материальных объектов. Это обстоятельство отмечается и даже считается ключевым современными исследователями творческой деятельности и творческих сообществ [Reckwitz 2018]. Материальный объект выступает «посредником» между инициатором творческого процесса и партнерами, соучастниками, то есть медиумом коммуникации (в самом общем, словарном значении медиум – «вещество, рассматриваемое как средство передачи»). Функция медиума не сводится к трансляции конкретного послания, он производит более сложный прагматический, социальный эффект, в котором важно не «что» передаётся, а «как».

Тесная связь между медиумом, сообщением и производимым эффектом заставляет на время снять привычное эвристическое разделение между формой и содержанием. В современной медиологии их предлагается мыслить как составные части коммуникативной *информации*, которая трактуется как (одновременно!) «содержание» и «оформление». Этот факт этимологии неизбежно напоминает о тесной связи и взаимообусловленности конкретных форм передачи информации и передаваемого содержания.

Форма мыслится как тесно связанная с медиумом, обусловленная предоставляемыми им возможностями выражения. Так, исследователь медиа Б. Херцогенрот настаивает на том, что медиум – «материя» (слов, красок на холсте, образов на фотоплёнке, звуковых волн в воздухе), которая определённым образом формирует, оформляет (*in-forms*) «содержание». И он же (ссылаясь на работу немецкого психолога восприятия Ф. Хайдера «Вещь и медиум» (1927)) даёт следующую метафорическую иллюстрацию различия между медиумом и формой: «Песок состоит из слабо сцепленных элементов (мельчайшие камни), которые организованы в какую-либо структуру чем-то более твёрдым и плотным, отпечатанным на песке, – ступнёй... При контакте ступни с песком, частицы песка сразу складываются в конкретную структуру» [Herzogenrath 2015, 3]. Материальность медиума предполагает разные, однако и определённые возможности выражения (так, песок – это медиум, из которого можно строить песчаные замки и нельзя создавать небоскрёбы). Форма – конфигурация, задействующая ряд выразительных возможностей или свойств медиума (отпечаток ноги

– форма, основанная на конкретных свойствах песка как медиума: возможности поддаваться давлению предмета и сохранять его отпечаток).

Связь формы и медиума предполагает разговор о материальном характере формы, – точнее, новый виток очень старого разговора. Материальность формы – в каком-то смысле, аксиома философии искусства: именно материальный характер формы обеспечивает доступ к чувственному эстетическому переживанию. При этом материальность формы можно определить как её осязаемость, осязательность, наглядность – непосредственную доступность органам чувственного восприятия<sup>29</sup>. Разумеется, материализация (овнешнение) смысла при помощи формы отличается от одного искусства к другому – и соответственным образом меняется смысл<sup>30</sup>. Не удивительно, что контакт литературы с изобразительными искусствами (который будет исследоваться ниже в опыте авангардистских сообществ) нередко оказывается чреват яркими и глубокими теоретическими инсайтами.

«Материал» литературы – язык, но язык – и, соответственно, литературная форма – до недавнего времени редко описывались как обладающие выраженным качеством «материальности». Материальность как чувственная осязаемость и наглядность языковой формы привлекала, конечно, внимание русских формалистов – современников и часто участников авангарда; именно на эти свойства поэтического языка делал акцент Р. Jakobson, описывая природу «поэтической функции» и «литературности» как особого качества художественного текста [Jakobson 1975]<sup>31</sup>. Между формалистическим и медиологическим видением ситуации дистанция меньше, чем могло бы показаться, что не мешает ей быть труднопреодолимой: для ее преодоления «достаточно» сменить оптику и увидеть язык не как автономную, законосообразную систему или самодостаточный, объективный код, – а как инструмент коммуникации, поле

---

<sup>29</sup> Г.В.Ф. Гегель отмечал, что «[с]одержанием искусства является идеал, а его формой – чувственное (ощущаемое – А.Ш.) образное воплощение». См. [Гегель 1968, 75]. Н. Гартман в «Эстетике» предлагает выделять два слоя в произведении искусства, «передний план» и «задний план»: «передний план, материальный, чувственный образ, реален», а «задний план, духовное содержание, ирреален». См. [Гартман 2004, 117].

<sup>30</sup> Ср. высказывание Г.Э. Лессинга: «[Ж]ивопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки...отличные от средств и знаков поэзии», «тела и краски, взятые в пространстве» против «звуков, воспринимаемых во времени» [Лессинг 1953, 444]. По этой причине живописная форма передаёт одновременное расположение тел в пространстве, а поэтическая форма – развёрнутое во времени действие.

<sup>31</sup> С этой проблематикой работали также В.Б. Шкловский и Ю.Н. Тынянов. Так, разбирая «звуковую метафору» в «Руслане и Людмиле», Тынянов отмечает: «Необычайная звуковая выразительность стиха зависит здесь от лабиализованности звука у; повторение этого звука делает еще более осязательным его артикуляцию вследствие того, что повторения эти дают звук не в однообразной форме, а в чередованиях различных оттенков его; такое чередование артикуляционных вариантов дает ощущение длительности артикуляции» [Тынянов 1924, 104].

самопроявления субъектов и игры самых разных факторов, социальных, культурных, технологических, психологических, т.е. дискурс. В русле этой переориентации происходило становление прагматико-медиологического подхода к литературе в пост-постструктуралистский период.

В этих условиях понятие литературной «формы» вновь стало широко обсуждаемым (как, впрочем, и многие классические и до недавних пор «спокойные» понятия). Предметом обсуждения теперь стали принципиальная «не-автономия» формы, ее погруженность в социокоммуникативный контекст и зависимость от «материальных условий» общения<sup>32</sup>. Новой направленностью интереса к форме – в контексте теории осознанно «пост-формалистической» – отмечено, в частности, движение т.н. «нового формализма» (работы М. Левинсон, Ф. Богеля, сборники под редакцией С. Вулфсон, В. Тейле и Л. Треденник) [Levinson 2007], [Bogel 2013], [New Formalisms and Literary Theory 2013], [Reading for Form 2015]. Будучи воспринимаема как «факт языка, часть лингвистической реальности» [Bogel 2013, 34] текста, форма понимается, тем не менее, *не* как «продукт эстетического целого, безразличного к историческому контексту, замкнутого в самом себе» [Wolfson 2000, 2] (в пику, разумеется, формализму начала XX века и «новокритической» традиции). Напротив, проблематизируется именно связь между «формальными свойствами» текста и «культурным контекстом»<sup>33</sup> – предполагается, что в сопряжении и взаимодействии они производят «политически и исторический сложный литературный опыт, интенциональный и аффективный» [Theile 2013, 17]. При этом в качестве контекста рассматривается не только знаково-дискурсивное окружение художественного высказывания, но и окружение материальное, включая опыт его (высказывания) производства, трансляции и восприятия.

Относительно недавно новый виток литературоведческой рефлексии о специфической – не только языковой – материальности литературной формы был спровоцирован публикацией монографии К. Левин «Формы. Целое, ритм, иерархия, сеть» (2015). Форма определяется Левин широко: «расположение элементов – их упорядочивание, структурирование, придание им определённой конфигурации»<sup>34</sup>. Расположение элементов неизбежно задаёт распределение внимания и

---

<sup>32</sup> Интерес к проблеме соотношения текста и контекста был актуализирован теорией речевых актов в 1960-х. См [Остин 1986].

<sup>33</sup> См. также работы П. Казановой [Casanova 2007].

<sup>34</sup> «“[F]orm” always indicates *an arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping*» (курсив автора – А.Ш.). См. [Levine 2015, 3].

последовательность реакций, т.е. структурирует и организует эстетический опыт. Именно потенциал «распределения и упорядочивания» (distribution and arrangement) [Levine 2015, 3] опыта делает форму важным инструментом не только эстетической деятельности, но и деятельности коммуникативной и социально-политической.

Как формулирует А. Корнблунд, находящаяся в диалоге с Левин, форма обеспечивает «организацию, структурированность, упорядочивание социально-коммуникативных процессов (socialities) и даже чувственного телесного опыта повседневной жизни» [Kornbluh 2019, 3]. «Изучение литературной формы – основа аналитического описания того, как язык становится источником и медиумом (medium) для создания структур устойчивых повторов, чётко выделенных границ, исполнения смысла... – продолжает Корнблунд. – Я полагаю, что те, кто профессионально работает с этими конструкциями, оснащены всем необходимым, чтобы понять и даже спроектировать подобные формальные образования в...повседневной жизни, в привычных нам местах и институциях, поскольку они также доступны нам через посредничество языка (emerge in the medium of language)» [Kornbluh 2019, 5].

Итак, и теоретики медиа, и современные исследователи литературной формы, приходят, как кажется, к сходному взгляду на материальную природу формы. Форма «подсказывается» материальной спецификой медиума (письма, печати) и задействует его выразительные возможности. Последние обнаруживают себя как спектр прагматических эффектов, производимых на адресата. Реализуя заложенные в ней возможности действия, форма раскрывает свой коммуникативный потенциал, организует художественную коммуникацию.

На основе этих теоретических посылок формируется методологический подход к анализу литературной коммуникации, который можно определить как медиологически-ориентированный (притом, что в ряде случаев это определение дано постфактум, поскольку авторы, работающие в этой парадигме, не всегда употребляют слово «медиум» или соотносят свои поиски с параллельными наработками в медиа-теории). Изначально медиологи, ставя вопрос о материальном характере коммуникации, отнюдь не стремились распространить его постановку на литературное творчество. Так, Ф. Киттлер [Kittler 1985; Kittler 1990; Kittler 1999] изучал опосредованность процессов общения технологическими изобретениями и их коммуникативными возможностями,

Ж.Ф. Лиотар<sup>35</sup> – связь между новыми технологиями (электронными медиа) и последующей «имматериализацией» человеческого опыта (что акцентировало материальность опыта вне контекста электронных медиа) и т.д.

Полномасштабная исследовательская программа, направленная на изучение литературных текстов в новом ключе, созрела к 1990-м годам и была предложена в 2000-х Х.У. Гумбрехтом и К. Пфайффером [Materialities of Communication 1994], [Gumbrecht 2004]. В художественной коммуникации, настаивает Гумбрехт, важен не только семиотико-семантический смысл (meaning), но и сопутствующее переживание физического «присутствия» и со-присутствия (presence). И «смысл», и «присутствие» образуют опыт – предмет обмена и передачи в коммуникации. В анализе опыта Х.У. Гумбрехт предлагает учитывать «материальные условия коммуникации» (materialities of communication), определяя их как те «явления и условия, которые вносят свой вклад в производство смысла, при этом сами не являющиеся смыслом» [Gumbrecht 2004, 8]. К «материальным условиям коммуникации» могут относиться конкретные материальные средства воплощения смысла (краска, чернила, печатные литеры), а также материальная оболочка знака. В виду имеется то, как слово произносится голосом, написано от руки или напечатано на бумаге, – характеристики звука как физического феномена, формы почерка и шрифта, цвет, размер букв.

«Материальные условия коммуникации» позволяют исследователю реконструировать контекст, в котором осуществляется взаимодействие между говорящим и воспринимающим. Поскольку этот контекст осознается как материальный, постольку он физически ощутим – и потому определяется как ситуация «присутствия», сосуществования (пусть даже и воображаемого) в одном физическом пространстве. В подобном контексте Гумбрехт предлагает различать между двумя видами воздействий на реципиента: сообщением смыслов (meaning effects) и параллельным сообщением опыта соприсутствия (presence effects) между говорящим и воспринимающим. Соприсутствие – это и опыт слышания голоса, опознавания его фактурных особенностей, и опыт наблюдения над пластикой и динамикой жеста, который разыгрывается на глазах у зрителя, и опыт воображения такого жеста как присутствующего здесь и сейчас (допустим, по линиям почерка или типографским характеристикам слова).

---

<sup>35</sup> В виду имеется устроенная Ж.Ф. Лиотаром и Т. Шапо выставка «Les Immatériaux», которая проводилась в центре Помпиду с 28 марта по 15 июня 1985 г. См. [Les Immatériaux: Épreuves d'écriture 1985].

Эстетический опыт Гумбрехт определяет как «мерцание», переход, иногда даже «смещение»–«соприкосновение» (interference) [Gumbrecht 2004, 2] между сообщением смысла и сообщением опыта соприсутствия. Последний вид воздействия обогащает и усиливает первый, служит фоном его восприятия. В этом ключе, «[к]оммуникация представляется в меньшей степени как обмен смыслами, идеями чего-либо...и в большей – как представление (performance), в котором смыслы становятся за счёт означающих, обладающих разным материальным воплощением» [Pfeiffer 1994, 6].

Этот посыл был подхвачен целым рядом литературоведов и философов, и в коллективном сборнике «Материи коммуникации» (2012) [Communication Matters 2012] была предложена «новая онтология» коммуникации, предполагающая изучение широкого спектра коммуникативных практик как «материальных процессов» внутри материальных же социокультурных и социально-политических инфраструктур. Сходный тренд мы наблюдаем сегодня в ряде исследовательских областей, близких литературоведению, – например, в лингвистической антропологии, где язык переосмысливается как практика коммуникации, обладающая и знаковым, и материально-физическим характером (произносимые звуки или запись – на бумаге или в mp3-плеере, печатный текст в книге, код на сайте). В истории и теории изобразительного искусства предметом настойчивого интереса стала «поверхность», которую Дж. Бруно определяет как «перегородку» (страницу, холст), разделяющую и соединяющую произведение с внешним миром, – как материальное «пространство (site), опосредующее отношения с реципиентом» [Bruno 2014, 3]. Для рецептивно-ориентированной литературной науки последних десятилетий характерна дискуссия вокруг концепции «чтения-поверхности» (surface reading): литературное чтение описывается не как выявление глубинного, скрытого смысла, а как подробное переживание контакта с книгой (объектом одновременно материальным и текстовым) и анализ этого опыта [Best, Marcus 2009].

В эту же зону исследовательского интереса целый ряд теоретиков и историков литературы вышли другим путем. «Поверхность», материальное обрамление текста проблематизировал в свое время Ж. Женетт при помощи термина «паратекст», который отсылал к заголовочному комплексу, жанровым деноминациям, оформлению текста в рамках книги («имя автора, заголовок, предисловие, иллюстрации» [Genette 1997, 1]). С начала 1990-х гг. интерес к служебному «паратексту» постепенно, но последовательно перерастал в исследование «материальных воплощений» текста, активно участвующих в формировании читательского опыта. Вклад в развитие этого интереса внесли работы

Д. МакКензи, Дж. МакГанна, Р. Шартье, Р. Дарнтон, сборники под редакцией Д. Финкельстайна и А. МакКлири [Chartier 1994], [Darnton 1990], [McKenzie 1986], [McGann 1991], [The Book History Reader 2002].

Для этих учёных, принадлежащих к течениям «истории книги», «новой социологии литературы», важна материальность – наглядность, осязаемость – не текста, а книги как физического артефакта, «материального объекта», зависящего от условий «печатной культуры» [The Book History Reader 2002, 1]. В фокус внимания выходят параметры, для литературного произведения побочные и маргинальные: характеристики шрифта, расположение букв на странице, качество переплёта, размер книги и т.д. В этих аналитических параметрах овнешнена и сделана доступной структура коммуникативного акта – создания и распространения текста («коммуникативная цепочка», по Дарнтону). Как уточняет Д. МакКензи, текст – материальный артефакт, и его материальная форма вписана в практики производства и распространения текста, существующие в культуре. Социальное событие чтения текста происходит, если у читателя есть доступ к физическому артефакту (книге, журналу) и той системе практик, которую этот артефакт предполагает (купить журнал или приобрести по подписке, начать читать определённым образом, от первой страницы и до последней, иметь возможность сделать пометки и отметить понравившиеся фрагменты, загибая страницу, и т.д.). Именно материальная форма текста – и «свернутые» в ней практики чтения-восприятия – определяют коммуникативный обмен, возникающий по поводу текста. Поэтому важно изучать «композицию, оформление текста и его передачу писателями, наборщиками и издателями» [McKenzie 1986, 4].

В сходном направлении программу изучения материальных характеристик текста формулирует Дж. МакГанн. МакГанн определяет текст как «материальное событие или их последовательность...в рамках которых осуществляются определённые коммуникативные взаимодействия» [McGann 1991, 21]. Текст – материально-физический объект, и его материальные формы – проводники, посредством которых происходит сложно устроенный коммуникативный процесс: взаимодействие автора, читателя и разнообразных посредников (критиков, рецензентов, издателей).

Текст, таким образом, определяется МакГанном как «переплетение (network), в котором связаны библиографический и лингвистический коды» [McGann 1991, 13]. К лингвистическому коду относятся вербальные структуры. К библиографическому – «шрифты, переплёт, цены на книгу, формат страниц и другие характеристики текста...рассматриваемые [ранее – А.Ш.] ...как периферийные по отношению к

“собственно тексту”» [Там же]. Ансамбль, который состоит из значимых аспектов и лингвистического, и библиографического кода, МакГанн обобщает под термином «текстуальное состояние» (textual condition). «Текстуальное состояние» подразумевает и выразительные словесные структуры, и структуры материальные – вместе они задают условия и ситуацию литературной коммуникации.

Изучение материальной формы – параллельно с анализом словесных структур – дает возможность по-новому реконструировать *опыт чтения* и тем самым выстроить более полное и подробное представление об эстетическом опыте, развертываемом как процесс, по сути своей социальный, коммуникативный. Р. Шартье отмечает, что читатели «никогда не сталкиваются с абстрактным или идеальным текстом, лишённым материального измерения. Читатели воспринимают объекты или формы или управляют объектами и формами, структуры и модальности которых направляют чтение или восприятие текста на слух, а значит и его толкование» [Chartier 1994, 3]. Дж. МакГанн определяет «возникновение смысла как материальное событие, происходящее одновременно с воплощением этого смысла в тексте» [McGann 1991, 11]. Книга, с этой точки зрения, – это «специфическая форма, где передача смысла осуществляется интерактивно (a particular form of transmissive interaction)» [Там же]. Словесные элементы текста обретают для читателя смысл в соотношении с материальными/визуальными качествами текста – шрифтами, иллюстрациями, разметкой страницы. И наоборот, материальные аспекты текста обретают значимость и выразительность, будучи освещены словесным сопровождением.

Итак, становление смысла невозможно без активного читательского взаимодействия с книгой как с материальным объектом, которое (взаимодействие) всегда ситуативно, контексто-зависимо, т.е. включает в себя самые разные измерения контекста. Не удивительно, что, работая с «материальными» аспектами текста и литературной формы, исследователь сталкивается всякий раз с новым набором характеристик или их неожиданной конфигурацией. И. Дракер, развивая концепцию МакГанна, предлагает описывать текст как «квантовое поле» [Drucker 2006, 270] – совокупность напряжений и взаимодействий отдельных частиц.

Актуальной на сегодня остается задача, сформулированная полтора десятилетия назад теоретиком литературы Н.К. Хейлз: «переосмыслить материальность [текста – А.Ш.] как взаимодействие между физическими характеристиками текста и его означающими стратегиями» [Hayles 2004, 72]. Материальность, добавляет она, развивая эту же мысль, «следует понимать как явление, возникающее в сложной

динамике взаимодействия с содержанием; она то выходит на первый план, то уходит на задний – в зависимости от того, какое представление разыгрывается перед читателем» [Hayles 2004, 71]. Это обязывает исследователя работать на границе «или, лучше сказать, в зоне соединения – физического и ментального, художественного артефакта и субъекта, являющегося его пользователем» [Там же].

#### 4. Выводы по главе 1.

Теоретические подходы и разработки, кратко охарактеризованные выше, побуждают и позволяют рассматривать литературную форму (и литературный текст), в аспектах (взаимосвязанных) коммуникативности и материальности, социальности и эстетичности.

Коммуникация внутри и на границах сообщества немыслима без обращения к тому или иному медиуму (посреднику, средству). Медиум обладает материальностью, – а материальность определяет спектр потенциальных выразительных возможностей. Форма – это всегда конкретная конфигурация выразительных возможностей медиума, предназначенная для передачи сложного смысла и не менее сложного прагматического эффекта.

Литературная форма связана отношениями взаимной обусловленности с социокоммуникативным контекстом и сама моделирует специфический контакт с читателем; при этом «материальные условия» (медиум) коммуникации неотчуждаемы от формирования структур эстетического опыта и смысла. По этим двум причинам при анализе литературной формы важно обращать внимание на материальную сторону коммуникации, на производимый ею «эффект присутствия» (по Х.У. Гумбрехту) и качество этого эффекта. Таким образом мы прикасаемся к рецептивному опыту – в аспектах, пока слабо исследованных, и через него восстанавливаем целостный профиль художественной коммуникации.

Сообщество определяется нами как а) образование, скрепляемое коммуникативными взаимодействиями, б) способ коммуникативного взаимодействия, объединяющий индивидов в рамках решения той или иной задачи. Когда и если задача носит творческий характер, целерациональность действия отступает на второй план, зато повышено важным оказывается самый опыт взаимодействия (в том числе аффективный), коммуникативные события, создающие этот опыт, и роли участников коммуникации в проживании этого опыта.

Будучи вписана в коммуникативный контекст сообщества, форма задаётся с двух сторон – профилем коммуникации в сообществе и материальной спецификой медиума. Медиологический подход к анализу литературной формы и литературного текста учитывает, с одной стороны, включенность текста в процесс коммуникации, с другой – опосредованность текста его материальным воплощением. Или, говоря иначе: сцепку

формы с коммуникативным контекстом и ее же (формы) зависимость от материального субстрата.

Литература русского авангарда – экспериментальная литература небольших творческих сообществ. Каждое из этих сообществ создавало особое социальное пространство для литературного творчества, с характерными для этого пространства институциональными образованиями (группа, театр, издательство, университет, училище-мастерская) и формами литературного производства (дебаты, вечера стихов, лекции, постановки). Стремясь привлечь внимание публики, а в идеале – обрести адресата-единомышленника, авангардисты культивировали новый тип отношений автора и реципиента, делая ставку на вовлечение адресата в творческое взаимодействие. Этот вектор поддерживается эстетической рефлексией авангардистов (своего рода «прото-теорией», которую можно восстановить из их манифестов) и переходил в их литературную продукцию – в частности, в феномен «книги русского авангарда».

Уже имеющийся опыт исторического описания авангардистских литературных практик говорит нам о взаимосвязанности в них жеста эстетического и жеста социального, – оба носят осознанно экспериментальный, поисковый характер, направлены «поперек» господствующих представлений и конвенций. Повторим в этой связи ключевой для диссертации исследовательский вопрос: *как соотносятся коммуникативные стратегии литературной жизни авангарда и формальные стратегии, определяющие их художнический поиск?* Их неявную сопряженность можно предполагать заведомо, однако ряд промежуточных инстанций, обеспечивающих перенос, и самый его механизм остаются в тени и требуют прояснения.

Такой постановкой задачи обусловлена общая композиция и состав основных аналитических глав данной работы. Литература авангарда рассматривается на примере трёх литературных сообществ русского авангарда. В фокусе – группы «Гилея», «41°», «Уновис» (под предводительством Д.Д. Бурлюка, А.Е. Кручёных, К.С. Малевича соответственно). Между этими группами, с одной стороны, резонно прочертить отношения предшествования и преемственности<sup>36</sup>, хотя существовал и даже был не менее заметен момент отрицания группы-предшественника<sup>37</sup>. Можно предположить,

---

<sup>36</sup> Подробнее фактологию становления каждого сообщества см. в приложении 1.

<sup>37</sup> Кавказские футуристы «41°» скептически отзывались о членах «Гилеи» (Бурлюк, Маяковский, Каменский), на фоне их «устаревших» опытов подчеркивая новизну собственных экспериментов. Ср. высказывание И.Г. Терентьева: «все меняется на свете, а то, что мы ежеминутно теперь повторяем в простом разговоре, построено хуже самой тухлой маяковины: “не могу оторвать глаз”, “потрясать душу”...Все это в свое время было сделано каким-нибудь Каменским и вошло в обиход так прочно потому, что дурные примеры заразительны [Терентьев 1988а, 185]. Члены «Уновиса» – в лице Малевича

что каждая из этих групп пыталась создать новое социальное пространство для выработки теории и практики нового искусства. Каждая группа пользовалась наработками предшественницы, но и активно предлагала альтернативные условия и способ создания творческого продукта.

В каждом из рассматриваемых «случаев» («кейсов») мы начинаем с анализа самостоятельных коммуникативных практик, подчинённых задаче «публичного самопроявления» сообщества, – затем переходим к анализу дискурса самообъяснения, саморефлексии – и наконец рассматриваем «показательный» книжный продукт как венец творческой кооперации, «визитную карточку» не только конкретного автора, но и сообщества в целом. Из этих трех уровней складывается – особая в каждом из трех случаев – коммуникативная модель, резюмирующая творческий опыт литературного сообщества.

---

– считали «футуризм» любого рода пройденным и предварительным этапом на пути к супрематизму. Чуть позже, когда идеи «Уновиса» были распространены Лисицким за границей, в русском Берлине, и озвучены в журнале «Вещь», эксперименты группы «41°» были определены в негативном ключе: «явления дадаистической кори». См. [Сало 1922, 9]. Подробнее фактологию становления каждого сообщества см. в приложении 1.

## **Глава 2. «Гилея»: футуристический перформанс и его реализация в «железобетонных поэмах»**

### **1. Публичные выступления сообщества: «непосредственный» контакт с адресатом**

#### **1.1. Скандал как модус общения и сценарии рецепции**

В литературной деятельности «Гилеи» общение автора (авторов) и реципиента происходило в рамках публичных представлений-перформансов, при этом модусом общения нередко становился «скандал». Скандал в данном случае – не случайное происшествие, а срежиссированное событие (что не исключает спонтанности течения). Взрывной характер скандала рассчитан на широкий спектр аффективных реакций: от шока отторжения до азарта вовлеченности, что подразумевает смущение, возмущение, удивление, растерянность, смех (возможно, разной направленности – как на объект, так и на самих участников). Эти эмоции «эвристичны», облегчают эстетическое переучивание: «урок» и знакомство с новым искусством возможны не иначе, как путем и по мере участия в разыгрываемом действии.

Скандал как модус коммуникации с реципиентом – феномен и бытовой, и литературный. В заметках к ненаписанной истории русского футуризма, излагая, «как делалась литературная школа футуризма» [Гурьянова 2006, 19], А.Кручёных пишет: «скандалы ф<утиристов> не пьяные ск<андалы>, не бытовые, житейские...а чисто лит<ературного> порядка для рекламы» [Там же]. «Фактически не было ни одного скандала, не было ни одного протокола полицейского, потому что эти скандалы были в плане литературном» [Память теперь многое разворачивает 1999, 231], – отмечает он же в воспоминаниях.

Скандал предполагал два сценария рецепции. Первый сценарий описывается (Кручёных) так: «О них [вечерах стихов и диспутах – А.Ш.] рассказывали как о громком и грубом скандале, но его...не было. Скандал обыкновенно присочиняли и размазывали не в меру усердные газетчики» [Кручёных 1996, 68]. Усилиями «газетчиков» выступление футуристов подавалось как хулиганская выходка, нарушение негласных правил, и так возникал публичный дискурс о «цирковых клоунах» [Бурлюк, Лившиц 1914, 105], «типичных нигилистах» [Бурлюк, Лившиц 1914, 112], стремящихся

исключительно к «посрамлению» и «оскорблению» [Там же] читателя. Специально предъявляя публике «невероятные дикости и намеренные вычур», комедию «идиотства» [Бурлюк, Лившиц 1914, 107], «безнадежную, похожую на рассыпанный набор чепуху» [Бурлюк, Лившиц 1914, 109], они «кувыркаются на все лады, до неприличия...изощряются в изобретении нелепостей – одна другой грандиозней» [Бурлюк, Лившиц 1914, 115], – все затем, чтобы только полюбоваться собой и привлечь к себе внимание. «[К]ак проникнуты они желанием нравиться» [Бурлюк, Лившиц 1914, 129], – отмечает антагонистически настроенный критик. «Бурлюки занимаются саморекламиранием, тем, что называется французами *le fumisme* и подражанием чему угодно и кому угодно... Весь этот “футуризм”, все это “будетлянское баяченье” простой коммерческий гешефт» [Бурлюк, Лившиц 1914, 130], – продолжает другой. «Газетчики» – важные посредники в процессе превращения локального коммуникативного события в литературное явление. Благодаря описанию в газете, событие становилось публичным и обретало профиль, который вскоре становился узнаваемым (допустим, «нарушение порядка»<sup>38</sup>). Подобная характеристика как отталкивала, так и возбуждала интерес со стороны, служа хорошей рекламой новому движению.

Но был и второй сценарий рецепции. Определенную часть публики «хулиганство» привлекало, намеренно провокативная игра футуристов против правил возбуждала. О двойственной роли литературной провокации пишет Шкловский, присутствовавший на дебатах с участием «будетлян»<sup>39</sup>. Невозможность публикации они компенсировали выступлениями на публике («О том, чтобы печататься, не было и разговора, но можно было и выступать» [Шкловский 1974, 33]), но, чтобы иметь успех, выступление должно возбудить интерес, – чтобы возбудить интерес нужны для начала «тезисы, будто турки заняли город и оповещают об этом под барабан» [Там же]. Эффект, сравнимый с переживанием человека в захваченном городе (замешательство, испуг, неприятное удивление, гнев), – это «то, о чем легко написать» [Там же] в газете, что и

---

<sup>38</sup> Выразителен комментарий Б.К. Лившица, где он отмечает, что футуризм – «кличка», на которую, возможно, «повлияли... желтые газеты, все эти “Биржевки”, “Рули” и “Утра России”» [Лившиц 1933, 155]. По свидетельству Лившица, если взглянуть на статьи, можно увидеть, что футуристам приходилось «барахтаться» в «море площадной брани, издевательств, передержек, инсинуаций и клеветы» [Лившиц 1933, 69].

<sup>39</sup> Близость Шкловского к кубо-футуристическим кругам отмечал Лившиц: «[В]ыступление Шкловского [доклад «Место футуризма в истории языка» 23 октября 1913 в «Бродячей собаке» – А.Ш.] никем из нас не рассматривалось как событие. Новым, пожалуй, было лишь то, что Шкловский пришел к нам со стороны, из университетского семинария, как филолог и теоретик: до тех пор к нам доносились оттуда только пренебрежительные насмешки да брань. Кроме того, он был хороший оратор: говорил с неподдельным задором, горячо и плавно, не заглядывая ни в какие бумажки. Нам оставалось только поздравить себя с таким союзником» [Лившиц 1933, 202].

было отчасти задачей. «Газетчику тогда надо было давать простые двери для входа, – подытоживает Шкловский. – Он дальше дверей и не шёл» [Там же].

Но наравне с «газетчиком» предполагалось наличие более чуткого адресата, т.е. того, кто пойдет «дальше дверей» – в пространство совместного общения авторов и публики, кто заметит художественный эксперимент и обещаемое экспериментом новое переживание. Реакция на провокацию могла быть разной, от искреннего оскорбления до восприятия ее как игрового приёма. Как отмечает Р.Якобсон (в данном случае – современник событий), «[в]ечера футуристов собирали невероятное количество публики...многие приходили ради скандала, но широкая студенческая публика ждала нового искусства, хотела нового слова» [Роман Якобсон. Будетлянин науки 2012, 22]. Скандал был «входной дверью» для того, чтобы вечер осветили в газете, а значит, обеспечили «новому слову» и его сторонникам внимание более широкой аудитории. Но на часть аудитории он воздействовал как «разогрев», сигнал: «сейчас вы увидите нечто принципиально неожиданное, находящееся за рамками принятых сценариев общения», то есть способ удержать и поддержать внимание.

## **1.2. Первые акции «Гилеи»: характеристика рецептивного поведения**

Первые коммуникативные события, позволяющие показать, как осуществлялась настройка взаимодействия с реципиентом, – распространение сборника «Садок судей» (1910), а также собрания будетлян (впервые под именем «Гилеи») в Чернянке. Аудитория этих выступлений была довольно малочисленна, и обе акции разыгрывались сходным образом: провокация, взлом рамок привычного формата общения, затем – потенциально – инициирование общения между автором и реципиентом на новых условиях. Первая реакция – оскорбление, недоумение – ожидалась от реципиента, который был бы подобен легко эпатируемому «газетчику». Реакция, которая могла последовать (но могла и не последовать) за недоумением, – любопытство, желание пересмотреть собственное отношение к происходящему – предполагала реципиента, более внимательного к осуществляемому действию. Такой сценарий общения нередко разыгрывался внутри творческого кружка в отсутствие широкой публики.

Сборник «Садок судей» вместе сочиняли – в рамках встреч-«учредительных собраний» – В. Хлебников, Е.Г. Гуро, В.В. Каменский (редактор), Д.Д. и Н.Д. Бурлюки, Е.Г. Низен, С. Мясоедов, А. Гей (Городецкий), собираясь дома у М.В. Матюшина. При составлении сборника решено было заменить бумагу обоями. Как комментировал это

обстоятельство Матюшин, меж приятелями возникло множество «остроумных соображений... [и – А.Ш.] насмешек над теми, кто придет в тупик от одного вида книжки, напечатанной на обоях, со странными стихами и прозой» [Матюшин 1997, 158].

Стихи – литературная продукция – никак не ассоциируются с грубым материалом страниц самодельной брошюры, мало похожей на книгу в привычном смысле слова. Будучи помещены в «обойную книгу», стихотворения – как высказывания – производили особое воздействие на адресата: реакцию замешательства, попадания «в тупик», может, отторжения). «Обойная книга», тем самым, взламывала рамки устойчивого сценария общения автора и читателя.

В идеале, подобная провокация и вызываемый ей взлом рамок призывали задуматься о природе рискованной игры с принятыми представлениями о допустимом и недопустимом, уместном и неуместном: «почему литературное произведение должно выглядеть определённым образом и не может быть помещено внутри обойной книги?». Уже это создавало возможность встать мысленно на позицию бюджетлян и даже присоединиться к ним. (Одним из вариантов присоединения к бюджетлянам было участие в «весеннем марше» в апреле-мае 1910 г. по Каменноостровскому проспекту с тюльпанами в петлицах сюртуков [Бурлюк 1964, 35]).

Книга была напечатана, но интереса не вызвала. Нераскупленный тираж<sup>40</sup> «Садка судей» Бурлюки, Каменский и Хлебников пытались распространить иным способом: «Бурлюки очень благочестиво проникли тогда в литературное собрание у Вяч. Иванова, – вспоминал М.В. Матюшин, – уходя “насовали” “Садок” всем присутствовавшим в пальто, в шинели, в каждый карман по книжке “Садка”»<sup>41</sup>. «“Садок судей” с первого дня своего...был подметной книгой» [Бурлюк 1994, 27], – отмечал в этой связи Д.Бурлюк. Каменский по этой же причине окрестил «Садок» «литературной бомбой» [Каменский 1968, 96]<sup>42</sup>.

Даже и не будучи успешна, данная акция очень выразительна в своей коммуникативной природе. В нормальной ситуации книга продаётся в магазине или преподносится в подарок – т.е. предлагается адресату и приобретается с его согласия.

---

<sup>40</sup> Напечатано было около 300 экземпляров [Поляков 2007, 496]. С печатью сборника были сопряжены многочисленные трудности – книга не окупилась. По свидетельству Д.Д. Бурлюка, «[в] типографии эта прихоть [печать на обоях – А.Ш.] вызвала много ругани...мел обоев забивал буквы. Книга вышла в количестве 480 экземпляров и, невыкупленная, валялась в типографии несколько лет...а 20 штук, взятые Каменским, – редкая память о возникновении футуризма» [Бурлюк 1994, 271].

<sup>41</sup> Цитата из рукописи М.В. Матюшина «Путь художника». Цит.по [Терёхина 2009, 8].

<sup>42</sup> Попытку привлечь внимание по большей части не заметили. «На наше первое выступление...почти не обратили внимания, приняв бомбу за обыкновенную детскую хлопушку» [Матюшин 1997, 158]. См. рецензии [Брюсов 1911], [Гумилёв 1913].

Подбрасывание книги – фактически, грубое вторжение в личное пространство, провокация. При этом, подброшенная книга сделана из грубого материала – обнаружив её в кармане, адресат не может не испытать реакцию замешательства. Подбрасывание – одновременно и своеобразная кража (вторжение в чужой карман), и непрощеный дар, отрицающий собственную ценность т.е. полная противоположность как продажи, так и официального дарения книги. Так взламываются принятые рамки общения по поводу поэтической книги между автором и читателем.

Провокативное вторжение в личное пространство в данном случае пытается стать общественной акцией, призывом переустроить контакт между пишущим и читающим. За счёт возмутительного поступка, выходящего за рамки принятых сценариев общения, авторы сборника привлекают к себе внимание и приглашают адресата к диалогу – максимально непосредственному, за границами принятых форматов общения.

Желаемая непосредственность контакта автора и читателя переводится и в плоскость взаимодействия читателя с книгой. Чтение произведений в «обойной книге» «Садок судей» дополняется сугубо приватным опытом, тактильным (ощущение фактуры страниц) и зрительным (рассматривание рисунка обоев параллельно со стихами), что не может не напоминать читателю о присутствии обращающегося к нему субъекта (допустим, прикосновении его руки).

Тот же сценарий общения выдержан в совместных акциях будетлян, происходивших в Чернянке (родовом поместье Бурлюков). Они устраивались не столько для публики (по большому счёту воображаемой), сколько для самих «гилейцев». Так, в декабре 1911 г. братья Бурлюки готовили работы для выставки «Бубнового валета», между делом развлекаясь. Владимир Бурлюк набрасывал кубистический портрет Лившица, сверяясь с фотоснимком с картины Пикассо, согласно которому при изображении в профиль глаз портретируемого следовало разместить внутри уха. Давид Бурлюк на ходу анализировал создаваемое произведение, в порядке экспромта порождая наукообразные описания «из чистого удовольствия произнести вслух свежую формулу»: «Канон сдвинутой конструкции!», «Концепированная по ассирийскому принципу лейт-линия движения!», «Перемена плоскостей проекции!», «Синтетический пейзаж: элементы неба и моменты разложения плоскостей, интродуцированные в изображение с четырёх точек зрения» [Лившиц 1933, 56].

В данной ситуации также очевидна провокация (воображаемого адресата) – за счёт использования нарочито учёных, непонятных фраз с позиции эксперта-учёного, представляющего картину публике. В сущности, это хорошо опознаваемый уже саботаж

привычного и уважаемого формата общения<sup>43</sup>. Продолжая высмеиваться наукообразную формулировку, один из братьев Бурлюков, «Владимир, которому надоела греко-латинская тарабарщина, вдруг рявкнул: – Чукурюк!..» [Лившиц 1933, 57]. Это слово, по Лившицу, «заключало в себе...непосредственное ощущение эпохи и волевое отношение к ней...Оно было точным и красноречивым переводом на язык эмоций комплекса творческих возможностей, которые мы втискивали в понятие “Гилея”» [Там же]. «Чукурюк» – результат спонтанно-творческого взаимодействия между участниками группы. Именно это нелепое слово (не-слово) разделяется участниками группы в качестве высказывания, суммирующее важный для них набор идей и переживаний.

В обоих случаях выдерживается формат общения: провокация – слом знакомой рамки общения – предложение выстроить общение на новых условиях. Итог – общение более непосредственное и прямое, основанное на обмене чувственным опытом, на ощущении контакта с субъектом, его присутствия. Провокация производится за счёт конфликта высказывания и контекста (стихотворения и обойной бумаги; подбрасывания книги и контекста общения в литературном сообществе; реплики-разъяснения и контекста вернисажа). При помощи провокации взламываются рамки общения в кругу литераторов или общения на вернисаже. Предлагается – контакт со стихотворением как материально-тактильным, зримым феноменом; контакт с автором стихотворения как с товарищем по «маршу»; контакт с художником и / или экспертом не как с лицом, превосходящим зрителя, но как с единомышленником, разделяющим то же эстетическое переживание.

### **1.3.Публичные акции «Гилеи»: провокация и саботаж рамок общения**

В публичных дебатах по поводу нового искусства, в которых принимают участие «гилейцы», прослеживается похожий сценарий рецепции, состоящий из схожих прагматических ходов. Сначала (первый ход) – провокация, вызываемая ошибкой высказывания и контекста. Затем (второй ход) – взлом разделяемых рамок общения. Соответствующая реакция адресата – непонимание, затруднение восприятия вплоть до ощущения тупика. После может последовать осознание художественных данностей,

---

<sup>43</sup> Как вспоминал Лившиц, действие, производимое громоздкой формулировкой, подразумевало переживание ситуации как «комической»: «Комическое заключено [было] для нас...в том, как вещи...воспринимаются со стороны» [Лившиц 1933, 38].

дистанцирование от них. Итог (третий ход) – более прямое и ожидаемо непосредственное взаимодействие с выступающим на сцене.

Так, на дебатах «Бубнового валета» 12 февраля 1912 г. Д.Бурлюк привлёк внимание публики резким оценочным суждением-провокацией: «Нам все равно, что изображено на картине, нам важен принцип, который ввел художник». При этом сам «принцип» был охарактеризован туманно и неясно: для пего описания, по отзывам, Бурлюк пользовался наукообразными «терминами, мало говорящими неподготовленному слушателю», «ничуть не убедительными»: «“сдвинутая конструкция”, “лейтния движения”, “интродукция с четырех точек зрения”» [Р-ий 1912, 5] [Крусанов 1996, 51]. Тот же ход эпатирования публики иконокластическим заявлением повторяется на петербургских дебатах «Союза молодёжи» 20 ноября 1912 г., в которых участие принимают Д.Бурлюк и В.Маяковский. В докладе «Что такое кубизм?» Д.Бурлюк провокативно сравнивает «пресловутых Рафаэлей и Леонардо» с «цветной фотографией» [Крусанов 1996, 99], а Маяковский в докладе «О новейшей русской поэзии» «развенчивает Пушкина и Байрона» [Крусанов 1996, 100]. Публика реагировала на заявления Бурлюка и Маяковского предсказуемо – смехом и выкриками протеста, так что ораторам приходилось перекрикивать гул в зале [Там же].

Будучи помещено в контекст публичного диспута, каждое из этих высказываний – провокация. И в том, и в другом случае аудитория рассчитывает на соблюдение негласных правил (признание авторитетов, прибегание к терминологическому регистру, подтверждение ценностных представлений). В первом случае слушатель, узнав о новом принципе, ждёт, что ему изложат суть нового принципа. Во втором – ждёт, что докладчик расскажет о новейших течениях в живописи и литературе, вписывая изложение в уже известный слушающему нарратив о признанных классиках. Вместо этого ожидаемый нарратив подвергается агрессивной словесной атаке.

Скорее всего, цель докладчиков – намеренное осуществление неудачного контакта с публикой. Провоцируя зрителя и идя против его ожиданий, Маяковский и Бурлюк демонстрируют, что в прагматическом плане диспут – как площадка для обсуждения вопросов искусства и литературы – предполагает систему конвенциональных ожиданий, опосредующих восприятие нового феномена и тем самым... исключая его восприятие. «Будетляне» работают с «правильным», устойчивым и гипертрофированным, представлением о Леонардо, Рафаэле, Байроне и Пушкине, на

фоне которых воспринимается образец нового искусства<sup>44</sup>, а заодно обнажают несостоятельность диспута как жанра для разговора о «новом» в искусстве.

Расчёт делается на возможность растождествить искусство и правила, согласно которым ведётся обсуждение искусства. Сознательно инсценируя неудачный контакт и вызывая реакцию замешательства, будетляне стремятся показать публике, как перейти от переживания «тупика» к осознанию создавших «тупик» ограничений и их преодолению. В частности, подобный переход демонстрировал публике А.Кручёных. Так, на диспуте «Бубнового валета» 26 февраля 1912 г. поэт специально включился в игру с публикой, выступая как оппонент Бурлюка («для задирки»). Кручёных обратил внимание публики на зависимость восприятия от контекста. Он задал вопрос по отношению «к чудачествам новаторов»: «Не правда ли, они до чертиков дописались? Например, как вам понравится такой образ: “разочарованный лорнет”» [Кручёных 1996, 45]? Публика встретила высказывание негодованием. В ответ на негодующие крики публики Кручёных «разоблачил»: – Это эпитет из “Евгения Онегина” Пушкина!» [Там же]. Разоблачение было встречено аплодисментами. Здесь Кручёных наглядно демонстрирует зависимость восприятия высказывания от контекста. Статус высказывания – как глубокомысленного или абсурдного, – проверяется обстоятельствами. Внимание участников дебата переводится на негласные правила и обстоятельства, создающие его формат. Эти правила становятся предметом рефлексии и возможной ревизии.

#### **1.4.«Поэтический вечер»: рецептивная мобилизация адресата**

Когда «гилейцы»-футуристы начинают выступать как отдельная литературная группа, сценарий рецепции публичных выступлений остаётся тем же. Его слагаемые – провокация, нарушение принятых рамок общения, приглашение к рефлексии над правилами, которые задают эту рамку общения, выход к более прямому взаимодействию. В случае многих публичных выступлений 1913 г. в центр выходят конвенции и условности, касающиеся других жанров коммуникации – в частности,

---

<sup>44</sup> Ср. утверждение В. Хлебникова: «запись Хлебникова в альбоме Жевержеева 26 октября 1915 г.: «Будетлянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина “с парохода современности” Пушкин же, но за маской нового столетия. И защищал Пушкина в 1913 году Дантес, убивший Пушкина в 1837 году... Убийца живого Пушкина, обагривший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) слова, чтобы повторить отвлеченный выстрел по восходу табуна молодых Пушкиных нового столетия» [Терёхина 2009, 13].

поэтического вечера. Пример тому – вечера стихов, устраиваемые в октябре-ноябре 1913 г. На этих вечерах – «Первом в России вечере речетворцев» (13 октября 1913) в зале Общества любителей художеств и вечере «Утверждение российского футуризма» (11 ноября 1913) в Политехническом музее – опять же демонстративно нарушались «правила» проведения публичного мероприятия-вечера стихов. Готовясь к вечеру, «гилейцы» специально подбирали яркие, несурзные наряды и раскрашивали лица<sup>45</sup>. Афиши мероприятия были напечатаны на туалетной бумаге («клозетной бумаге» [Лившиц 1933, 167]<sup>46</sup>) – отчасти из соображений экономии, отчасти из стремления привлечь внимание и частично эпатировать. Провокативностью отличались тезисы докладов, в афише перечисленные. Так, доклад Маяковского назывался «Перчатка» (отсылая к жесту вызова на дуэль – бросанию перчатки в лицо) и анонсировался в серии тезисов (таких, как «Ходячий вкус и рычаги речи», «Лики городов в зрачках речетворцев», «Версеусе оркестром водосточных труб», «Египтяне и греки, глядящие черных сухих кошек», «Складки жира в креслах», «Пестрые лохмотья наших душ» [Лившиц 1933, 171]).

Такая поведенческая стратегия включает в себе особую игру с ожиданиями публики. Публика предположительно уже была готова к намеренной провокации. Предполагаемая полемичность выступления поэтов только подчеркивается при помощи уже знакомого по «Садку судей» хода – издания афиш на материале, для печати не

<sup>45</sup> Готовясь к вечеру, «гилейцы» специально подбирали яркие, несурзные наряды и раскрашивали лица. Так, Маяковский перед вечером предстал перед Лившицем в «перчатках факельщика», с «жиденькой тростью» в руках и со «сверкающим цилиндром» на голове, в тонкой «оранжевой кофте», обнажавшей «голую шею», под «гороховым в искру пальто» [Лившиц 1933, 156]. Наряд был дополнен кофтой из отреза чёрно-жёлтой полосатой ткани. Маяковского заметили: «Самый гомерический из них [футуристов – А.Ш.] был в изысканной желто-черной кофте в полоску» [На вечере футуристов 1913, 7]. Цит. по [Крусанов 1996, 137]. Что касается перчаток факельщика, то важно отметить, что факельщики принимали участие в похоронных процессиях, шагая впереди катафалка; их форма состояла из цилиндра, ливреи, брюк с серебряными лампасами и белых нитяных перчаток. Соответственно, такой элемент одежды, как перчатки факельщика, плохо представим как в повседневном взаимодействии, так и на сцене, поскольку был связан с определённым ритуалом. См. [Засосов, Пызин 2003, 324]. Похоронный факельщик – первое действующее лицо, которое появляется в ходе пьесы «Владимир Маяковский. Трагедия». В связи с этим, образ факельщика, который Маяковский на себя примерял, можно прочесть метафорически: факельщик – тот, кто ведёт похоронную процессию «старого» искусства.

<sup>46</sup> «Клозетная бумага» на момент 1913 г. – стопка нарезанных квадратных листов (в 1880-х г. британец У. Оллок запатентовал этот формат под названием «бумажные бигуди») в небольшой коробке, а не перфорированный рулон, который был изобретён в 1928 г. в Германии Х. Кленком. См. [Юхнева 2007, 211]. Скорее всего, использование «клозетной бумаги» было вызвано финансовыми соображениями. Есть основания полагать, что «клозетная бумага» использовалась для разных нужд и была достаточно плотной, чтобы на ней можно было писать и печатать: в переписке Е.Ф. Ковтуна с художником П.А. Мансуровым последний так комментирует присланные фотографии собственных рисунков к «Бедным людям» Достоевского 28 июля 1970 г.: «Вы прислали мне две фотографии с рисунков на *туалетной бумаге* (курсив – А.Ш.), которые были сделаны мною в 1916 г. и Маяковский их обязательно хотел издать: их было всего штук 15, сделанных одновременно» [Поэзия и живопись 2000, 280].

годном. С другой стороны, полемика на практике обесмысливается. Пообещав выступить с броском «перчатки», поэт предстаёт перед публикой в перчатках факельщика, очевидно неуместных даже в контексте метафорического вызова, и в ярком наряде, который сближает его с актёром или клоуном, но никак не с «дуэлянтом». Словесная дуэль формулируется в серии алогизмов и ярких метафор, вырванных из контекста и потому воспринимаемых как бессмысленные – так что сам «повод» для дуэли и её содержание остаются не ясны. «Словесная дуэль» как коммуникативное взаимодействие саботируется, и слушатель не понимает, с чем он столкнулся. Примером подобной реакции был, как ни странно, участник вечера Б.Лившиц, отмечавший, что «[н]икакого доклада не было...веселая чушь предподносилась...обворожительным басом» [Лившиц 1933, 172]. «Весёлая чушь» заключалась в том, что «египтяне и греки, гладившие черных (и непременно сухих) кошек, оказались...первыми обитателями нашей планеты, открывшими электричество, из чего делался вывод о тысячелетней давности... футуризма» [Там же]. Саботирование уже знакомого жанра провокации мешает Лившицу как реципиенту распознать предложение контакта на новых условиях, вне ожидаемых рамок словесной «дуэли».

За провокацией и взломом рамок общения следует более прямой и непосредственный контакт, который в выступлении Маяковского распознал А.Кручёных. Пересказывая рассуждение Маяковского о египтянах, гладящих чёрных кошек, Кручёных, выявляет в нем метафору – и развивает ее: «Ещё египтяне и древние греки, – говорил Маяковский, – гладили сухих и чёрных кошек, извлекая из их шерсти электрические искры. Но не они нашли приложение этой силы...Какие-то жалкие искорки были и в старину ...Какие-то случайные находки...но мы, футуристы, собрали эти искорки воедино и включили их в созданные нами новые литературные приемы» [Кручёных 1996, 60].

Важно оценить весомость этого жеста, – по сути, соавторского. Маяковский использует метафору: «электрический заряд можно получить случайно, но нужно понимать феномен электричества, чтобы найти ему практическое приложение». Метафора нужна для того, чтобы акцентировать выдвигаемый аргумент («какие-то отдельные художественные находки не являются новой поэзией, если они не вписаны в рамки программы направления»). Эта метафора переключает внимание слушателя на яркий образ («египтяне и греки гладят кошек, чтобы получить электрические искры») и тем самым не только оживляет восприятие аргумента, но и сама становится аргументом. Говорящий обращается к воображению слушателей, сообщая пониманию поэтического

принципа те ассоциации и переживания, которые возникают в связи с образом<sup>47</sup>. В качестве техники объяснения, выступающий предпочитает рассказ – показу: при помощи конкретного метафорического образа демонстрирует работу абстрактной идеи. Соответственно, рецептивная активность адресата повышается.

Взаимодействие с публикой по ту сторону принятых форматов общения наглядно проявилось и в выступлении самого Кручёных. Лившиц приписывает ему дерзкий поступок: Кручёных «в тот же вечер выплеснул в первый ряд стакан горячего чая» [Лившиц 1933, 133]. На деле, за срывом порядка ведения выступления стояло не стремление сорвать вечер и оскорбить аудиторию, а расчёт иного рода – неожиданным поступком нарушить заданный порядок и пригласить реципиента к более непосредственному взаимодействию. Сам Кручёных писал: «Что я проделал? Мне подали чай. Я его выпил...Осталось немного на дне...сзади стояла декорация...Я...читаю стихотворение: “Я плюнул смело на ретивых, / Пришедших охранять мой прах” и при этом выплескиваю чай назад» [Память теперь многое разворачивает 1999, 231].

Читая отрывок из своего стихотворения, Кручёных дополняет читаемые строки выразительным жестом. «Я плюнул смело» иначе воспринимается в свете выплескивания чая – почти что как реальный плевок. Выйдя за рамки принятого сценария общения, выступающий приглашает зрителя к общению более непосредственному, которое осуществляется не в рассказе о действии, а в его показе.

В игре с ожиданиями публики футуристы всякий раз опережали зрителей на один ход и тем самым очерчивали пространство общения по ту сторону принятых форматов общения. Части публики игра нравилась: были те, кто хлопал в ладоши и кричал «браво» [Крусанов 1996, 138]. «Непосредственный» контакт с адресатом строится на рецептивной мобилизации последнего. Это достигается за счёт акцента на активной интерпретационной деятельности адресата – активизации воображения, творческой работе по созданию смысла.

## **1.5.Институции футуристов и стирание грани между искусством и жизнью**

---

<sup>47</sup> Ср. интеракционистское определение метафоры М. Блэка: «Механизм метафоры заключается в том, что к главному субъекту (то, что описывается метафорой – А.Ш.) прилагается система “ассоциируемых импликаций”, связанных со вспомогательным субъектом (метафорически употребленное слово – А.Ш.)....Эти импликации обычно есть не что иное, как общепринятые ассоциации, связанные в сознании говорящих со вспомогательным субъектом, но в некоторых случаях это могут быть и нестандартные импликации, установленные автором ad hoc» [Блэк 1990, 166].

Ещё один формат общения, преображаемый кубо-футуристами, – взаимодействие выступающих и публики в рамках театрального выступления.

В июле 1913 г. на даче Матюшина в Усикирко (Финляндия) состоялся «Первый всероссийский съезд баячей будущего» при участии А.Кручёных и К.Малевича (Хлебников не доехал из-за финансовых проблем). Мероприятие можно охарактеризовать как неформальную дружескую встречу троих приятелей на даче одного из них, хотя в описании «съезда» для газеты<sup>48</sup> оно подано как съезд-конференция. В отчёте-протоколе утверждается, что на «съезде» «[о]тмечается и намечается обрисовка действий на будущий год, рассматривается деятельность истекшего года, заслушиваются доклады: Д. Бурлюка, Хлебникова, “О новой музыке” и др.» [Матюшин, Кручёных, Малевич 1995, 23]; в конце отчёта стоит: «Председатель: (место для подписи – А.Ш.). Секретарь: А. Кручёных, К. Малевич. Усикирко. 20 июля 1913 г.» [Там же]. Конечно, доклады отсутствовавших Бурлюка и Хлебникова не состоялись, а председатели и секретари лишь на время присвоили себе это звание, разыгрывая между собой официальную встречу, которая требует ведения протокола.

«Баячи будущего»-представители «Гилеи» и кругов, соприкасающихся с группой, выступают в жанре протокола несуществующего мероприятия, играя с правилами этого жанра. Перед нами словно бы реальный протокол, который открывается фразой «планы и мнения выражаются в следующем постановлении» [Там же]. Постановление звучит следующим образом: «Пора пощечин прошла. Треск взорвилей и резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства!» [Там же]. За ним следует заявление «о правах баячей и художников», которые состоят в том, чтобы «уничтожить “чистый, ясный, честный, звучный Русский язык”», «уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл», «уничтожить изящество...и красоту дешевых...писателей, беспрерывно выпуская все новые и новые произведения в словах, в книгах, на холсте и бумаге», «устремиться на оплот художественной чахлости – Русский театр – и решительно преобразовать его», утверждая «театр “Будетлянин”» [Там же]. При кажущемся соблюдении правил жанра, авторы саботируют формат «протокола». Это проявляется в употреблении выразительных неологизмов, мало характерных для настоящего протокола: «образима действий на будущий год», «треск взорвилей и резьба пугалей». Так же трудно представимы в протоколе резко оценочные

---

<sup>48</sup> Декларация опубликована в журнале «За 7 дней».

характеристики, предположительно вызывающие реакцию замешательства со стороны читателя: «оскоплённый [русский язык]», «беззубый здравый смысл», «дешевые публичные художники и писатели», «оплот художественной чухлости».

Внешне соблюдая все правила ведения протокола (выдвижение постановления, пересказ заявлений делегатов), авторы намеренно не соблюдают правила по сути. Происходит конфликт высказывания (утверждение из протокола) и контекста (проделки в кругу друзей). Тем самым, авторы протокола сознательно ориентируются на коммуникативную неудачу в общении с читателем. У последнего должно сложиться ощущение тупика и непонимания по прочтении протокола, слишком непохожего на нормальный протокол. Саботируя конвенции протокола, учреждающего новый институт, «будетляне» предлагают своему читателю переосмыслить своё отношение к институтам вообще и их легитимирующей роли. Понимание институций и легитимирующих актов в итоге может стать более широким и гибким: получается, что и институцией при выполнении – или разыгрывании – необходимых условий может стать любое объединение, даже локальный дружеский кружок<sup>49</sup>.

В этой акции за провокацией и саботажем распространённого формата общения идёт следующий шаг: приглашение адресата вступить в контакт на новых основаниях – более прямое общение по поводу творческого процесса, в котором реципиент может стать полноправным соучастником, переживающим вместе с субъектом его опыт.

### **1.6.«Новый театр»: «Победа над солнцем» как пространство артистической утопии общения**

Общение поверх правил и условностей, основанное на совместном присутствии и взаимодействии – эстетическая утопия раннего авангарда. Примером такой утопии стали проекты будетлянского театра. В частности, речь идёт об опере<sup>50</sup> Кручёных «Победа над солнцем»<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> На «Первом всероссийском съезде баячей будущего» было принято основать в Петербурге – при финансовом участии «Союза молодёжи» – футуристический театр и поставить в нём пьесы, написанные Маяковским и Кручёных («Владимир Маяковский» и «Победа над солнцем»). Осуществлен проект не был, однако его переняли «соперники» (к концу лета-осени 1913 г.): Михаил Ларионов, Наталья Гончарова (сотрудничавшие с Кручёных в работе над литографированными книгами) и сочувствующие им Илья Зданевич и Константин Большаков. Их инициатива оказалась значима для будущих выступлений «Гилеи».

<sup>50</sup> Жанр «оперы» выбран Кручёных из практических соображений: оперы (как музыкальные произведения) тогда не подвергались цензуре [Кручёных 1996, 64].

<sup>51</sup> Через несколько дней была так же поставлена трагедия «Владимир Маяковский» Маяковского.

Опера была лишена опознаваемой нарративной структуры в традиционном понимании. Матюшин и Малевич, работавшие над декорациями и костюмами, отмечали, что произведение «лишено какой-либо развивающейся фабулы» [Как футуристы дурачат публику (по телефону), 1913, 3], [Как футуристы будут дурачить публику (футуристическая опера), 1913, 5-6], [Крусанов 1996, 150]. По словам Кручёных, «[п]роцесс ниспровержения солнца и является сюжетом оперы. Его должны выражать действующие лица оперы словами и звуками» [Кручёных 1996, 72]. Малевич и Матюшин уточняли: «Смысл [оперы – А.Ш.] – ниспровержение одной из больших художественных ценностей – солнца в данном случае». Причина такого выбора – в том, что «мир упорядочен», а «[ф]утуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира... Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбить на куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи» [Там же].

Фактически, опера была развернутым событием-перформансом, в котором участвовало несколько персонажей-функций (не названных по именам: Силачи-будетляне, Путешественник по всем векам, Некто злонамеренный, Нерон и Калигула в одном лице, Разговорщик по телефону, Несущий Солнце, Многие и один, Пёстрый глаз, Новые, Авиатор) и имелось два «дейма»; в первом свергалось солнце, во втором – изображался мир будущего после свержения солнца, вывернутого наизнанку. Занавес разрывали «силачи-будетляне», а актёры ходили в масках и картонных костюмах, представляющих геометрические фигуры, так что костюм воспринимался отдельно от человека на сцене, как самостоятельное визуальное произведение. Песни, исполняемые в опере, были написаны на «заумном языке». Разыгрываемое на сцене свержение солнца (сопровожаемое разрывом занавеса – и, по сути, переакцентированием пространства театра) было, по сути, ещё одним актом нарушения установленного порядка и заданного формата общения «актёры-публика». Предполагалось, что в мире после свержения солнца люди освобождены от тяжести всемирного тяготения и способны воспринимать действительность одновременно с нескольких точек зрения. Жизнеощущение и поведение людей нового мира и разыгрывается на сцене.

Как отмечают в отзывах критики, публика пьесой живо интересовалась: «[т]еатр был почти полон» [Крусанов 1996, 151]. Притом, что зачастую зрители сталкивались со знакомым ощущением замешательства, было очевидно их желание поучаствовать в действии: «Слушатели хохотали, визжали, свистели, переговаривались со сценой, возмущались и...все-таки досидели до конца» [Там же]. Хохот, визг, разговоры с

актёрами на сцене – пример менее опосредованной коммуникации выступающего и публики, правила взаимодействия в которой складываются по ходу. При этом (как оговаривает Кручёных) организаторы действия предупреждали реакцию зрителей пояснениями, помогающими перенастроить взаимодействие между автором и адресатом<sup>52</sup>. Актеры также помогали зрителям преодолеть чувство дискомфорта от нарушенного сценария общения: «Актеры, ведущие спектакль, не только разыгрывали перед зрителем свои роли, но и обращались к нему непосредственно, как оратор с трибуны» [Кручёных 1996, 74].

### 1.7.Выводы по ч.1.

В данной части было описано поведение автора и реципиента в коммуникативных практиках кубо-футуристов. Этот сценарий может быть разложен на следующие прагматические ходы:

- 1) Провокация как средство привлечения внимания,
- 2) Взлом привычных, устойчивых рамок общения, нередко создаваемый сшибкой высказывания и контекста,
- 3) Приглашение к контакту на новых условиях – контакту, менее регламентированному уже существующими правилами взаимодействия, более прямому, основанному на соприсутствии субъекта и реципиента и обмене чувственно-эмоциональным, творческим опытом.

Эти ходы были рассчитаны на реципиентов двух типов: «газетчика» (условно) и потенциального единомышленника. Если газетчик нарекал коммуникативное событие скандалом, тем осуждая его, но и привлекая к нему внимание, то второй адресат шёл дальше: воспринимал провокацию как игровой приём, стремился включиться в диалог на новых основаниях, становился полноправным участником коммуникативного процесса.

При помощи сшибки высказывания и контекста, создания рассогласования между ними, кубо-футуристы взламывают привычные форматы общения: представление сборника стихов в литературном сообществе, вернисаж, публичный диспут,

---

<sup>52</sup> По воспоминаниям Кручёных, публика даже требовала повторения отдельных моментов [Кручёных 1996, 71]. Кручёных самого вызвали на сцену, откуда он увидел ряды рукоплещущих ему студентов и молодых зрителей. «[Н]ачали вызывать автора...я протискался сквозь кулисы...Впереди рукоплещущих я увидел Илью Зданевича...и студенческую молодежь» [Кручёных 1996, 72].

поэтический вечер, учредительное собрание, театральное представление. Неудача и поражение в соблюдении принятого формата общения переживаются как победа – возможность выхода за установленные границы и инициирование общения в качественно ином виде.

Взаимодействие воспринимается как более непосредственное и прямое, поскольку основано на мобилизации адресата, – последнего заставляют активно искать и формулировать смысл акта коммуникации. Исходно реципиент надеется получить представление о новой форме искусства. Сама информационная потребность явно не получает удовлетворения, зато открывается возможность понимания через новый опыт, предполагающий плотную вовлеченность в физически-материальный контекст взаимодействия. Именно этот опыт становится залогом нового эстетического переживания. В итоге зритель соучаствует в акте творчества (для него – спонтанном, со стороны авторов-устроителей – скорее расчетливом).

## 2. Тексты-«пощёчины», «декларации», «освобождения»: обоснование нового контакта с читателем

### 2.1. Профили рецепции и попытки их теоретизации

Дискурсивное обобщение коммуникативного взаимодействия с публикой в формате выступления – тексты, в которых обсуждаются и заостряются принципы нового искусства. Эти тексты затрагивают как искусство живописи, с обсуждения которого на публичных дебатах началась параллельная рефлексия над искусством слова, так и искусство литературы. Речь идёт о таких текстах, как «Кубизм» и «Фактура» Н.Д. Бурлюка<sup>53</sup> «О современной живописи» В.Каменского [Каменский 2018]; «Пощечина общественному вкусу» (как предисловие к одноимённой книге [Пощечина общественному вкусу 1999], так и листовка [Пощечина общественному вкусу (листовка) 1999]) Д.Д. Бурлюка, А.Е. Кручёных, В.В. Маяковского, В. Хлебникова, коллективно сочинённое предисловие к «Садку судей II» [Садок судей II 1999] (Д.Д. Бурлюка, Е.Г. Гуро, Н.Д. Бурлюка, В.В. Маяковского, Е.Г. Низен. В. Хлебникова, Б.Н. Лившица, А.Е. Кручёных), «Декларация слова как такового» [Кручёных, Кульбин 1999] А.Е. Кручёных, Н.И. Кульбина, «Что есть слово» [Кульбин 1999] Н.И. Кульбина, «Слово как таковое» [Кручёных, Хлебников 1999b] и «Буква как таковая» [Кручёных, Хлебников 1999a] А.Е. Кручёных, В. Хлебникова, «Новые пути слова» [Кручёных 1999] А.Е. Кручёных, «Поэтические начала» [Бурлюк 1999] Н.Д. Бурлюка, «Освобождение слова» [Лившиц 1999] Б.Н. Лившица<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> Некоторые исследователи приписывают авторство «Кубизма» и «Фактуры» не Николаю, а Давиду Бурлюку – например, Н.И. Харджиев, Е.Ф. Ковтун, В.В. Поляков [Харджиев 2006], [Ковтун 1989], [Поляков 2007]. Считается, что инициал – опечатка. Однако А.А. Стригалёв, напротив, отстаивает авторство Николая Бурлюка: «Николай Бурлюк неоднократно выступал по вопросам живописи...и в обстановке крайней спешки подготовки сборника эти статьи могли быть поручены ему» [Стригалёв 1995, 533]. Также приводятся свидетельства Н.Евреинова и Б.Лившица. «Поэтические начала» с дополнением «Supplementum к поэтическому контрапункту» написаны Н.Бурлюком «при участии Д.Бурлюка» [См. Бурлюк 1913a], [Бурлюк 1913b]. Дальше по тексту – аббревиатуры: «К» и «Ф» («Кубизм» и «Фактура»). Можно предполагать активное участие и Давида Бурлюка, и Николая Бурлюка в подготовке обеих статей – так, статья «Поэтические начала» в «Первом журнале русских футуристов» написана братьями в соавторстве [Бурлюк Н., Бурлюк Д. 1914].

<sup>54</sup> В аналитической части вместо сносок на эти тексты мы будем использовать аббревиатуры названий текстов. «О современной живописи» – ОСЖ, «Пощечина общественному вкусу» – ПОВ, «Пощечина общественному вкусу (листовка)» – ПОВ-л, «Садок судей II» – ССП, «Декларация слова как такового» – ДСКТ, «Что есть слово» – ЧЕС, «Слово как таковое» – СКТ, «Буква как таковая» – БКТ, «Новые пути слова» – НПС, «Поэтические начала» – ПН, «Освобождение слова» – ОС. См. [Каменский 2018], [Пощечина общественному вкусу 1999], [Пощечина общественному вкусу (листовка) 1999], [Кульбин, Кручёных 1999], [Кульбин 1999], [Кручёных, Хлебников 1999a], [Кручёных, Хлебников 1999b], [Кручёных 1999], [Бурлюк Н. 1999], [Лившиц 1999]

Предполагается, что при чтении-участии в «спектакле» текста читатель должен отстраниться от позиции пассивного созерцания и перейти в позицию активного восприятия. Для этого применяются устойчивые прагматические ходы, которые наблюдались во взаимодействии выступающего и публики: **провокация, взлом привычных форматов общения, предложение контакта на новых условиях.**

Каждый из этих текстов учреждает образец жанра (нового или уже существующего) как формата общения с реципиентом: текст-пощёчина, текст-декларация, текст-утверждение нового проекта искусства (литературы или живописи), текст-«освобождение». Проговариваются две возможные позиции, которые адресат может занять по отношению к провокации – и две возможные реакции. С одной стороны, это позиция пассивного потребителя, – она характеризуется в негативном ключе. «Жирные буржуа» (К, 95), «праздные зрители» (ОСЖ, 21) на выставку будут смеяться, «заложив руки в карман» (ОСЖ, 21), если на картине изображено что-то, чего не может быть в действительности. От такого реципиента, закономерным образом, ожидается реакция отторжения и непринятия. С другой стороны, возможна позиция активного, вовлечённо-творческого восприятия, – она предполагается со стороны того, кто не «лишен Живописного понимания Природы» (К, 98), готов присоединиться к «новым людям новой жизни» (ПОВ, 66), творцам-будетлянам.

## 2.2. От копирования действительности к передаче «настроения»

В разбираемых ниже текстах<sup>55</sup> отказ от принципов «старого» искусства и формулирование полемичного коммуникативного проекта «нового» искусства начинается с прагматического хода провокации. Бурлюк описывает предшествующую живописную традицию так: живопись – «средство...для передачи внешнего вида предметов» (Ф, 106), «Слепое Орудие вещей» (К, 96). Эта метафора подразумевает, что живописец копирует некую вещь или событие, подчиняясь задаче точного воспроизведения, но почти ничего не добавляя от себя, служа инструментом и не рефлексировав (будучи «слепым»). Такое понимание к живописи предполагает «исключительно фабульное, анекдотическое отношение» (К, 97). Пейзаж Сезанна, с этой точки зрения, состоит из «дома», «горы», «деревьев», «неба» – копий реальных

---

<sup>55</sup> Заметка В.В. Каменского «О современной живописи» (1912), статьи Н.Д. Бурлюка «Кубизм» и «Фактура», напечатанные в сборнике стихов «Пощёчина общественному вкусу» (1912).

дома, гор, деревьев, неба (как и «анекдот» состоит из цепи единичных событий). Такая живопись напоминает «фотографические портреты» (К, 99), поскольку фотография выполняет ту же функцию: воспроизведение-копирование действительности.

Редукция произведения живописи к «орудию», «анекдоту» и «фотографическому портрету» подразумевает инструментально-функциональное представление о «традиционном» искусстве – доминирование в нем нерефлексивного подражания и отсутствие свободного самовыражения (что, разумеется, соответствует действительности и игнорирует разнообразие существующих до кубо-футуристов творческих практик). Подобная настройка восприятия читателя необходима Бурлюку, чтобы создать однозначно не приемлемую и не устраивающую художника позицию (как стартовую точку), в противостоянии с которой будет разыгрываться формулирование позиции собственной.

Тот же ход осуществляет Каменский, характеризуя живопись как способ копирования действительности – и тоже при помощи броских, провокативных метафор. Старое искусство основано на примате «реалистической живописи» (ОСЖ, 19), в рамках которой господствует создание картин-иллюстраций («бесплатные приложения к “Ниве”» (ОСЖ, 19)) и «глупое раскрашивание фотографии с натуры» (ОСЖ, 19). Художники «занимаются ненужной фотографией... иллюстрируют... хроники происшествий» (ОСЖ, 21). В результате, «[т]ысячи рисуют то, что тысячи раз было нарисовано другими, и также скверно и беспросветно, не создавая ничего и опошляя все» (ОСЖ, 19). Это метафоры (журнальные иллюстрации, раскрашенные фотографии) задают видение живописи как как несамостоятельного и неоригинального искусства (не способного превзойти фотографию).

Далее Бурлюк и Каменский проигрывают второй ход – **взлом привычной рамки общения**. Авторы предлагают **иную расстановку акцентов, которая позволяет выйти за рамки формата взаимодействия**, который обрисован как традиционный и привычный.

В статье Бурлюка «Природа» и предметы интерпретируются как «объект зрительного Ощущения» (К, 97) – феномены, конструируемые при активном посредничестве творческого восприятия. Роль творческого восприятия – «зрительного Ощущения» – была очевидна и в случае старой модели взаимодействия художника и адресата: предмет нужно было разложить на цвета и линии и затем повторить цвета и линии на холсте. В случае современного (на момент 1910-х гг.) искусства меняется соотношение восприятия и воспринимаемого объекта. Восприятие предмета

(«Живописное представление» (К, 98), «зрительное Ощущение» (К, 97)) теперь не преследует задачу воспроизведения вещи, а становится само предметом картины, «целью» (К, 95) и «самоцелью» (К, 96) изображения. Важен не предмет, а уникальный рецептивный опыт, с ним сопряжённый.

Рецептивный опыт, который является предметом изображения, также охарактеризован при помощи метафор. Восприятие художника Бурлюк метафорически сравнивает с «магическим стеклом» (К, 99), посредством которого можно увидеть «Зрительную Сущность, нас окружающую» (К, 99). Задача художника – заставить зрителя перейти из позиции «зеваки уличного события» (К, 99) в позицию того, кто «приникает» к «магическим стеклам Высшего Зрительного Анализа» (К, 99). Из того, кто видит в первую очередь предмет через живописную конструкцию (как зевака – драку через простое стекло), зритель становится тем, кто видит процесс создания иллюзии предмета (как человек, приникающий к стеклу и ощущающий, как оно искажает изображаемое). Сравнение с «зевачей» предполагает пассивное, нетворческое восприятие, в то время как метафора «магического стекла» указывает на активную вовлечённость реципиента.

Зритель видит на пейзаже Сезанна уже не дом, горы, деревья и небо (копии предметов), а «пятна известной красочной силы, характера» (К, 98) и линии «известного характера, известного напряжения» (К, 98). «Зрительное Ощущение», или изображённое художником восприятие предмета, также описано метафорически: оно складывается из овеществлённых в линии и цвете «напряжений» и «сил». Метафоры «силы» и «напряжения» схватывают ключевые характеристики предмета изображения (опыта восприятия). Это – динамика видения, или моменты интенсивного зрительного наблюдения и моменты расслабления, активизации творческой способности или, напротив, временного забвения. «[В]ажно не что, а как» (К, 99), – резюмирует Бурлюк. В центре – распределение и интенсивность зрительного внимания художника в процессе наблюдения за предметом.

В случае Каменского акценты переставлены сходным образом. **Изображение творческой ситуации контакта с предметом** становится важнее самого предмета.

Живописное произведение, в видении Каменского, сообщает «постижение и выражение тех душевных переживаний, которые человек испытывает под впечатлением окружающей жизни» (ОСЖ, 17). Предмет воспроизведения на холсте – «восприятия» художника. Восприятия – «не только картины жизни, отразившиеся в сознании» (ОСЖ, 18) (т.е. не только совокупность предметов или история-«анекдот»). Восприятия – это

«множество ощущений, слившихся в очень определённые стройные ряды душевных переживаний», т.е. эмоционально-чувственный, творческий опыт восприятия, который возник в процессе контакта с «картиной жизни». «Это и есть то, что называется: настроение... – резюмирует Каменский, – И вы увидите в его изображении [импрессиониста – А.Ш.] не то, что вы видели в природе сотни раз, а то существенное и важное, что не могла вам доказать природа и что для вас было сокровенно и смутно, и что вдруг встревожило душу» (ОСЖ, 18). В картине зритель видит не изображение уже знакомых вещей, а в первую очередь **чувственное переживание художника во время творческого акта**, с которым можно соотнестись (вспомнив похожее «настроение») и которое можно пережить вслед за художником.

Выдвижение «настроения» в центр картины сопровождается переносом акцента: **изображается не предмет, а ситуация, обусловившая его видение**. Эта ситуация также описана посредством метафорического примера. По Каменскому, внимание художника направлено не на вещь, а на определяющий видение вещи свет – до того служебный, периферийный элемент<sup>56</sup>. «Плакучая ива... в солнечное летнее утро кажется серебристо-изумрудной... но вот через полчаса солнце закрывается облаком и листочки этой же ивы кажутся иссиня-зелеными», – приводит пример Каменский (ОСЖ, 20), обращая внимание читателя на распределение цветов: «серебристо-изумрудную гамму» в ситуации утреннего освещения и «иссиня-черные» цвета в ситуации пасмурной погоды. Изображению подлежит не ива, а не замечаемый, но не прозрачный и небезразличный «фильтр», через который ива воспринимается – воздух: «воздух – это и есть единственный сюжет картины, только через него [художник – А.Ш.] видит то, что думает изобразить» (ОСЖ, 21). Если отделить «фильтр» проникнутого светом воздуха

---

<sup>56</sup> Чтобы воспроизвести предмет на холсте, по Бурлюку, живописец выделяет в нём два измерения: «контуры» предмета и то, что находится внутри контура, объёмное цветное целое. Эти два измерения воссоздаются на холсте при помощи «линии» и «цвета». Линии складываются в контур предмета, а мазки разного цвета образуют комплекс светотени, благодаря которой создаётся иллюзия объёма. Сила нажима кисти создаёт тонкую или толстую линию, яркость и интенсивность – оттенок цвета. Эти аспекты средств выражения в данном случае играют служебную функцию, лишены выразительности сами по себе. Как и автор(ы) «Кубизма» и «Фактуры», Каменский также утверждает, что для создания копии предмета на холсте необходимо совершить искусственную операцию разделения предмета на контур и объёмное целое внутри, «рисунок» и «краски»: «В нашем восприятии зрительных впечатлений природы мы различаем два понятия, форму и краски... Только искусственно мы различаем рисунок от краски, в природе они нераздельны» (ОСЖ, 20). Для искусственного дробления предмета на эти составляющие – и для работы художника – принципиален третий компонент – освещение: «Свет вызывает формы. Исчезает свет – пропадают вместе и форма, и краски» (ОСЖ, 20). Именно свет позволяет судить об объёме предмета и дистанции до него, его нахождении в пространстве (в тени или нет), что нужно передать на холсте. Так Каменский дополняет формулу «художник изображает-копирует предмет»: художник воспроизводит предмет в определённых условиях освещения, а значит, в определённой ситуации, которая создаёт видение этого предмета. При этом, сама ситуация (условия освещения) также играет служебную роль: она нужна ровно в той мере, в какой позволяет сделать видимой композицию из предметов.

от изображаемого предмета, можно заметить отношения между цветами: так, оранжевый луч закатного солнца, пересекаясь с голубым цветом поверхности, частично находящейся в тени, создаст зелёную тень. Зелёная тень – невозможное явление в действительности и с точки зрения человека, желающего видеть воспроизведение действительности, однако зелёная тень всегда будет присутствовать в качестве «фильтра», опосредующего изображение предмета в ситуации, когда солнце заходит и отбрасывает свет на голубую поверхность. Именно выделяя зелёную тень, зритель может вернуться в уникальную ситуацию видения предмета – ситуацию заката солнца – и заново её испытать, проникнуться переживанием-«настроением».

Так художник фокусируется не на вещи, а на ситуации видения. Зрительное переживание художника как соразделяемый с реципиентом опыт становится **основанием для нового типа контакта**. В связи с этим становятся важны выразительные средства, прежде лишь служебные, и даже их периферийные признаки – в отрыве от предмета. Отношения и соотношения между линиями и цветами становятся экспрессивны, поскольку отсылают к опыту субъекта. Нажим линии, интенсивность цвета ассоциируются с субъективным переживанием художника: напряжением, переходящим в нажим кисти или пера, порывом, обозначающим себя в резком мазке, сильным переживанием, которое заставило выбрать яркий цвет и т.д.

Старые средства живописи (линия и цвет) становятся по-новому выразительны, и к ним прибавляются новые, требующие активного взаимодействия со стороны реципиента. Бурлюк определяет их как «поверхность» и «фактуру» (ощущение картины на ощупь). Важные характеристики живописи – характер пересечения плоскостей, тактильно-материальные особенности фактуры (ровная или неровная, сильно блестящая или лишенная блеска, занозистая, грубая, волокнистая, «раковистая» или гладкая), даже царапины и трещины, возникшие на поверхности картины со временем. Они ощущаемы не иначе как за счёт рассматривания и ощупывания картины, что позволяет адресату приобщиться к опыту художника, пережить его заново.

Предлагая новый формат взаимодействия художника и адресата, Бурлюк и Каменский выдвигают на первый план не копирование вещи на холсте, а воссоздание ситуации/контекста творческого восприятия вещи, тем самым иницируя более прямое и непосредственное взаимодействие с адресатом. Между художником и адресатом уже как бы не существует посредника в виде предмета – обе стороны погружены в разделяемый опыт проживания ситуации творчества. Со-присутствие в моменте творческого восприятия субъекта-автора обеспечивается за счёт акцента на

контекстуальных, традиционно периферийных и эпифеноменальных характеристик изображения, – они значимы и выразительны в меру их ассоциативной связи с опытом субъекта (моментами обострения внимания, расслабления и т.д.)

### **2.3.Отказ от установки «язык как средство»**

Тексты футуристов о литературе, как и тексты о живописи, последовательно **провокативны**. Об их целях читателю сообщают уже заголовки: «Пощёчина общественному вкусу». «Декларация слова как такового», «Что есть слово», «Новые пути слова», «Слово как таковое», «Буква как таковая», «Поэтические начала». Задача-максимум и здесь – вернуться к «истокам», началам творчества (букве, слову) и с нуля начать изобретать «новые пути».

«Нанесение пощёчины» обеспечивается за счёт ультимативно-приказных интонаций или пейоративных описаний: «Читающим наше Новое Первое Неожиданное...Бросить Пушкина, Достоевского и проч. с Парохода современности...Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми» (ПОВ, 65). В «декларациях» эффект провозглашения создаётся за счёт использования суждений, не столько описывающих уже данную норму, сколько утверждающих нечто в качестве новой нормы: «художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным» (ДСКТ, 71); «[с]лова умирают, мир вечно юн» (ДСКТ, 71); «новая словесная форма создаёт новое содержание, а не наоборот» (ДСКТ, 71). Характерны также высказывания, призывающие к определённому действию («Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!» (СКТ, 76)), и высказывания, утверждающие некие положения как бесспорные («Есть два положения: ...что настроение изменяет почерк во время написания» (БКТ, 80)). Все эти стратегии выражения направлены на то, чтобы призвать читателя к ответному действию: провозгласить ультиматум вместе с авторами (или, наоборот, возмутиться), осудить «книги леонидов андреевых» (или оскорбиться), присоединиться к утверждению новой нормы, став одним из будетлян.

Так же, как и в случае с текстами о живописи, в текстах о новой литературе создаётся образ противника, «старого» искусства, предлагается описание присущего «старому» искусству формата взаимодействия между автором и адресатом. В основе этого формата усматривается следующее убеждение: язык – средство и как средство – подчинен задаче передачи смысла, общего и понятного для всех, разделяемого всеми. «До сих пор

утверждали», – пишет Кручёных, – “мысль диктует законы слову [языку – А.Ш.], а не наоборот”» (НПС, 82). Это же представление встречаем в «Поэтических началах» Н. Бурлюка: «Ранее, когда мы говорили “дерево”, мы должны были этим логическим обобщением возбудить воспоминание о каком-нибудь определенном дереве и тогда прочувствовано уже – воспоминание» (ПН, 92). Слово здесь – и язык в целом – в общении используется, чтобы вызвать «логическое обобщение», абстрактную идею в сознании адресата, чтобы адресат мог соотнести эту идею с личным опытом (воспоминанием). Слово в итоге подчинено готовому значению.

Именно эта позиция атакуема будетлянами. «Долой слово-средство» (ПОВ-л, 69), – читаем в одном из самых ранних текстов, листовке «Пощёчина общественному вкусу». За призывом следует ряд инвектив. «Прошлое темно..., – отмечают авторы «Пощечины общественному вкусу» – Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов» (ПОВ, 65). Тексты современников понятны, однако передаваемые ими смыслы неактуальны и лишены ценности: «парфюмерный блуд Бальмонта» (ПОВ, 65), «грязная слизь книг» леонидов андреевых (ПОВ, 65) или «объедки, падающие со столов реализма» (ПОВ-л, 69).

Более подробно вред, происходящий от подчинённости слова смыслу раскрыт у Кручёных в «Слове как таковом». Кручёных вводит метафору «язык подобен женщине»: «[Д]о нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный для слуха), выразительный (выпуклый, колоритный, сочный)» (СКТ, 78). Язык в этом описании предстаёт как посредник, облегчающий передачу смысла, за счёт ясности, понятности и звучности, приятности для слуха, выразительности, обслуживающей, а не затрудняющей расшифровку смысла. Результат описан с убийственной иронией: «все...требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине, как таковой, чем к языку, как таковому. В самом деле: ясная, чистая (о, конечно!) честная (гм!.. гм!..), звучная, приятная, нежная (совершенно правильно!), наконец, сочная, колоритная вы... (кто там? Входите!)» (СКТ, 78). Женщина в рамках этой метафоры обрисована как объект, обладающий набором определённых качеств, – привлекательная («ясная, чистая», «приятная, нежная», «сочная, колоритная»), вызывающая положительные эмоции (о чём свидетельствуют энергичные восклицания «гм!..гм!..»). Результат превознесения женщины в этом описании парадоксален: она предстает как всего лишь средство удовлетворения желания. Подобно тому, как идеальная женщина не должна создавать препятствий в удовлетворении желания (должна быть ясной, чистой, звучной, приятной и т.д.), язык в рамках рассматриваемой

(критически) метафоры хороши в той мере, в какой он прозрачен, не создает препятствий в коммуникации.

В текстах Кручёных и Бурлюка используется еще ряд метафор, отвечающих позиции «язык – посредник в передаче». До будетлян, объясняет Кручёных, было принято «пользоваться, как счетами, первым словом – мертвым бесцветным, как телеграфный знак» (НПС, 83). Или иначе: язык уподоблялся азбуке Морзе, коду, который может быть расшифрован любым и не меняется при передаче от одного человека к другому. «Русские читатели привыкли к оскоплённым словам, и уже видят в них алгебраические знаки, решающие механически задачу мыслишек», – продолжает Кручёных (НПС, 83). Язык-посредник напоминает язык математики, – он же одновременно приспособлен «для торговли», добавляет Бурлюк в «Поэтических началах» (ПН, 95).

Три метафоры – «язык как азбука Морзе», «язык как язык математики», «язык как денежные знаки» – акцентируют в языке определённые качества: как код, язык един для всех, используем всеми и одинаково понятен всем, кто им владеет. Эту систему предубежденности в отношении языка Кручёных демонстрирует путем разбора стихотворения. В «Слове как таковом» он цитирует строчку из стихотворения Лермонтова «По небу полуночи ангел летел», отмечая, что в нем «окраску дает бескровное пе...пе...», а мелодический рисунок здесь специально сделан однообразным, незаметным, как картина, написанная «киселем и молоком» (СКТ, 76). Читателю при общении с классикой легко «забыть» об искусственности поэтической речи, ощущать её как речь максимально естественную. Но как раз живому и *естественному* использованию языка этот образ никак не соответствует – и так же стереотипный образ «Пушкина-классика» не похож на Пушкина-поэта.

#### **2.4. Установка «язык как проводник переживания»**

Новый формат взаимодействия (**контакт с читателем на новых основаниях**) определяется «будетлянами» в противовес старому – перестановка акцентов и здесь осуществляется пока не на уровне теоретического тезиса, а на уровне дискурса.

Выразительна, в частности, серия перформативных заявлений, нередко от коллективного «мы». Эти заявления устроены по модели «Мы полагаем, что...» или «Мы не согласны, что...». Иногда зачин «мы полагаем» опускается, но неявно предполагается как организующий текст. Например, такова ситуация в «Декларации

слова как такового», где положения нового искусства даны сжато по пунктам без какого-либо зачина, но с заданной в заголовке позиции «мы заявляем в декларации, что». Нередко «мы полагаем» уступает место призывам («Чтоб...» в «Слове как таковом») и утверждениям, где субъект тоже предполагается («Есть два положения...» в «Букве как таковой»). Высказывание осуществляет действие и предполагает ответное действие со стороны адресата.

Если в рамках условно «традиционной» модели коммуникации язык определялся как посредник, подчинённый смыслу, то в проекте новой коммуникативной модели язык статус посредника теряет. «Нам не нужно посредника – символа, мысли, мы...не служим отражением некоторого солнца» (НПС, 87), – провозглашает Кручёных в «Новых путях слова». Язык перестаёт играть промежуточную роль в воспроизводстве или отражении (пред-существующего) смысла. Слово и язык сами по себе не передают известный смысл («логическое обобщение»), а активно производят смысл новый. «Новая словесная форма создает новое содержание» (ДСКТ, 72), – заявляют Кульбин и Кручёных в «Декларации слова как такового», приписывая языку творческий, смыслообразовательный потенциал. Как и в случае с проектом новой живописи, служебное средство, описывающее предмет или событие, становится выразительным само по себе, поскольку своей формой передаёт чувственный смысл. – «Предпосылкой нашего отношения к слову...является положение, что поэтическое слово ч у в с т в е н н о» (разрядка автора – А.Ш.) (ПН, 92). И действительно слово – в той мере, в какой чувственно, почти безотносительно к транслируемому им понятию. «В искусстве мы заявили: СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА» (маюскул автора – А.Ш.) (НПС, 83), – пишет Кручёных. «Слово (и составляющие его – звуки) не только куца мысль, не только логика, но, главным образом, заузное (иррациональные части, мистические и эстетические)» (НПС, 83), – продолжает он, решительно связывая языковую форму с чувственным опытом, который словом столько же передается, сколько создаётся словом: «[М]ы...[идём – А.Ш.] через слово к непосредственному постижению» (НПС, 82).

Словесное высказывание, полагают Кручёных и Хлебников, должно передавать чувственное переживание творческого процесса – например, лёгкость, с которой сочиняется текст, или, напротив, мучительную тяжесть: «Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!<...>Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостинной» (СКТ, 76). И произносимое, и написанное, и напечатанное слово воспроизводят опыт творческого контакта с ним, который Кручёных передает при

помощи тактильной метафоры. Контакт может затруднённым, похожим на ощущение «множества узлов, связок и петель и заплат, занозистую поверхность, сильно шероховатую» (СКТ, 76). Переживание того, как слово пишется или читается, – опыт **исполнения слова субъектом** – становится «содержанием» слова, более важным, хотя и куда более неуловимым, чем закреплённые за ним значения.

Слово по-разному несет смысл, «меняет свои качества в зависимости от того – написано ли оно, или напечатано, или мыслится» (ПН, 92), – настаивает Н. Бурлюк. Берем, например, звучащее слово, – смысл которого создаётся его произнесением, проговариванием. Переживание произносимых гласных звуков в «Пощёчине общественному вкусу» ассоциируется с ощущением «времени и пространства», «характера устремления» (ПОВ, 66). Произнесение согласных звуков связывается с переживанием «краски, звука, запаха» (ПОВ, 66). В «Декларации слова как такового» переживание произнесения звуков равно переживанию «времени, пространства», а также «4-го измерения – тяжести», «5-го [измерения] – движения», «6-го и 7-го [измерений] – времени» (ДСКТ, 71). Во «II-й декларации слова как такового», «Что есть слово», выдвигается тезис, что произносимые согласные – «предметны», а произносимые гласные «служат более или менее яркой и открытой средой для согласных» (ЧЕС, 74). – Во всех этих формулировках акцентируются физиологически ощутимые, материальные аспекты звучащего слова. Произнесение звука предполагает конкретное движение: движение связок, мускулов ротовой полости, столкновение звуковой волны и резонирующих полостей артикуляционного аппарата. Процесс звукопорождения ощущается как заполнение пространства, движение воздуха в теле, иногда – как столкновение звуковой волны с преградой. Заметить эти процессы в ситуации исполнения слова значит получить доступ к неповторимому смыслу высказывания, который скорее скрывает от нас абстрактная семантика слов.

То же справедливо по отношению к **слову написанному**, – с той лишь разницей, что ситуация восприятия реконструируется иным способом. В фокус внимания попадает почерк – движение руки пишущего. «[В] почерке [мы – А.Ш.] полага[ем] составляющую поэтического импульса» (ССП, 67), – заявляют авторы предисловия к «Садку судей II». В «Букве как таковой» почерк определяется как жест письма, направляемый творческим настроением: «Есть два положения 1) Что настроение изменяет почерк по время написания, 2) Что почерк, своеобразно изменённый настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов» (БКТ, 80). Настроение-вдохновение влияет

на движение руки – и результатом объявляются «помарки и виньетки творческого ожидания» (ССП, 67), «автографы» «самописьма» (ССП, 67).

Здесь также упор сделан на физически ощущаемых, материальных аспектах написанного слова. Написание слова может сводиться к серии резких, отрывистых движений – или к последовательности перетекающих друг в друга линий. Характер движения восстанавливается читателем по материальным следам пера на бумаге, завиткам и штрихам почерка, – и складывается образ жеста, представление о движении тела в момент творчества.

Важно исполнение и в случае **слова напечатанного** – речь идёт о выборе шрифта, размере шрифта, наконец, о расположении слова на странице и верстке страницы. Облик буквы – характер линий и их расположение – признаются неотъемлемыми компонентами в процессе формирования смысла. Линии букв также ассоциируются с процессуально-динамическими значениями: ритмом, силой или интенсивностью некоего переживания.

Авторы предисловия к «Садку Судей II» призывают «придавать значение словам по их начертательной...характеристике» (ССП, 67), признавая линии буквы, их сочетание ключевым элементом в смыслообразовании. Букву, утверждал Бурлюк, необходимо рассматривать как иероглиф: «В иероглифах цвет был так же насущен, как и графическая сторона, т. е. знак был ц в е т н о е п я т н о (разрядка автора – А.Ш.)» (ПН, 92). Иероглифическое письмо Н. Бурлюк называет «вещевым», т.е. письмом при помощи предметов, а не абстрактных символов.

Буква сравнивается не только с иероглифом, но и со скульптурным изображением. «Когда я еще был херсонским гимназистом, для меня являлось большим удовольствием ходить по старому Екатерининских времен кладбищу и читать надгробные надписи, звучавшие различно на камне или на меди» (ПН, 94), – заявляет Бурлюк. Каменные надписи обладают иной формой, чем медные – в силу инаковости материала – и потому иначе воспринимаются. В букве, тем самым, выделяются как значимые до того не замечаемые аспекты её формы: характер штрихов, наличие плавных и резких линий, их толщина и т.д. Именно материальные и наглядно зримые аспекты слова позволяют адресату вообразить прямой, непосредственный контакт с пишущим субъектом.

## 2.5.Выводы по ч.2

Обобщение коммуникативных практик кубо-футуристов осуществляется в текстах об искусстве, которые можно определить как тексты-«пощёчины», «декларации», тексты-разъяснения и др. Как и в случае общения с публикой, предполагаются два возможных сценария рецепции: решительная фронда и оскорбление (от пассивного, нетворческого реципиента) или присоединение к творческому действию (в случае более внимательного и чуткого реципиента).

Риторическая стратегия манифеста: изобразить общепринятую позицию, заострив полемическое несогласие с ней, побудить адресата отделить себя от привычного взгляда, перераспределить внимание и рассмотреть те аспекты взаимодействия, которые ранее располагались на периферии.

«Манифесты» не столько описывают, сколько демонстрируют новый тип контакта автора и читателя – контакт якобы непосредственный и прямой. Во многом это достигается за счёт метафоры как средства выражения. Метафоры превращают объяснение поэтических принципов из рассказа о явлении в наглядную демонстрацию того, как это явление по-настоящему устроено и одновременно повышают рецептивную активность читателя. Что касается излагаемой в манифестах творческой программы, то важно, что в ней акцент делается на следующем: в ситуации отсутствия или автора, или адресата в момент чтения, непосредственность, прямота взаимодействия достигается подчеркнутой материальностью средств языкового выражения: его задача – не служить передаче конкретных значений, а инструктировать эмоции и воображение читателя, стимулируя их к творческой работе.

### 3. «Танго с коровами»: читатель как соавтор

#### 3.1. Новый контакт с читателем и роль материального контекста

Книга В.В. Каменского «Танго с коровами» вышла в 1914 г. тиражом 300 экземпляров в «издании Д.Д. Бурлюка – основателя первого журнала русских футуристов»<sup>57</sup>. Это пятиугольная брошюра (верхний правый угол срезан), напечатанная на обойной бумаге и состоящая из 36 страниц. С правой стороны, как правило, располагается отрез обойного рисунка, с левой – оборотная сторона обоев, на которой напечатаны т.н. «железобетонные поэмы» [Молок 1991, 390]. Железобетонные поэмы – понятие-метафора, посредством которого стихотворение сравнивается с архитектурным сооружением. Подобно тому, как основа из проволочного каркаса заполняется бетоном и таким образом придаёт форму зданию, так и визуальная композиция, задействующая материальные возможности книги, превращает ряд слов – в стихотворение. Железобетонные поэмы – это «авторский знак» и авторский жанр Каменского, в котором внимание уделяется уровню графической организации текста как значащему и обладающему выразительностью.

К жанру «железобетонных поэм» могут относиться и другие произведения Каменского, в которых словесный ряд перестраивается под влиянием несловесных рядов, контекстуально-материальных элементов, выделенных в отдельный структурно-композиционный уровень произведения. «Железобетонные поэмы» демонстрировались на выставке М. Ларионова «№4 (футуризм, лучизм, примитив)», и в их число, наравне с поэмами графическими, входила «инсталляция» Каменского «Падение с аэроплана», описанная автором так: «[Н]а фоне железного листа, прицепленного на вершок от стены, свешивалась на проволоке пятифунтовая гиля с нарисованным на ней лицом. Внизу, под гирей, в луже крови – сурика – обломки аэроплана. Для достижения полного впечатления надо было трясти за угол «картины» – когда голова ударялась об железо и вообще получался гром грозы» [Каменский 1940, 140].

В «Падении с аэроплана» текст сведён к заголовку. Текст встроен в композицию из нескольких объектов: подвешенная гиля с нарисованным лицом, лужа сурика, лист железа. Эта композиция из предметов позволяет пережить событие падения: потрясти

---

<sup>57</sup> В частности, внутри книги представлена реклама «Первого журнала русских футуристов» и издания Д.Бурлюка, в котором вышел журнал (см. приложение 2, рис. 1 и рис. 2).

угол, чтобы гиря с грохотом ударилась о железный лист. Композиция из предметов уточняет значение заголовка, превращая его из служебного наименования произведения в самостоятельное авторское высказывание: «Падение с аэроплана», или «сейчас я расскажу о том, как я упал с аэроплана и что я пережил»<sup>58</sup>. Перед нами не фиксация пережитого («картина»), а приглашение погрузиться в ситуацию переживания.

Определённым образом связанные друг с другом элементы материального контекста образуют отдельный композиционный уровень, проясняющий и модифицирующий значение словесного ряда. Этот уровень также наглядно – и словно бы непосредственно – воспроизводит чувственный опыт субъекта, происходящее событие и позволяет адресату вступить в активное взаимодействие с субъектом (адресат может подергать шнур, покачать гирю и др.). Тот же механизм реализуется в «железобетонных поэмах» в графически-визуальном уровне, образованном материальными элементами книги<sup>59</sup>.

Железобетонные поэмы могут представлять собой линейно набранные при помощи разных типографских техник тексты. Также железобетонные поэмы могут выглядеть как пространственные конструкции, в которых слова сгруппированы в несколько графических ячеек, так что читать такую поэму можно нелинейно, с любого места. Исследователь Ю.А. Молок подразделяет напечатанные в «Танго с коровами» тексты на два типа: «одна половина имеет графически выраженную структуру, другая — не имеет» [Молок 1991, 390-391]. Тем не менее, резонно отметить, что «графически выраженная структура» присуща как линейно набранным стихам, так и пространственным конструкциям с нелинейной аранжировкой слов. В первом случае «графически выраженная структура» – это дополнительная акцентуация слов разными шрифтами, маюскулом или минускулом, курсивом или жирным выделением. Во втором – обрисованная на странице «сетка», которая организует порядки словесных единиц на странице.

К «линейным» «поэмам» можно, отнести, например «Телефон», «Вызов», к «нелинейным» – «Константинополь», «Кабарэ Зон», «Дворец Е.И. Щукина», «Цирк», «Скэтин ринк», «Баня». Последняя группа стихов де-факто не имеет заглавий, поскольку

---

<sup>58</sup> Падение с аэроплана – биографический опыт Каменского. Каменский учился воздухоплаванию, получил диплом авиатора в Варшаве в 1911 г. В 1912 г. аэроплан Каменского рухнул во время одного из показательных полётов в городе Ченстохове. Каменский, тем не менее, чудом выжил. См. [Желтова 2018].

<sup>59</sup> Как свидетельствуют современники, графический уровень организации текста изначально проектировался поэтом при задумывании стихотворения. Когда Каменский сочинял стихи, на листе для записей «виднелись крупно выписанные буквы. Около каждой мелко теснились слова. Слова начинались с буквы, поставленной впереди» [Спаский 1940, 22].

само стихотворение представлено в виде своеобразной «карты», где трудно окончательно выделить заглавный элемент. Приводимые названия условны и даны пост-фактум. Условно соответствующие заглавиям текстовые фрагменты «железобетонных поэм» также являются частью текста поэмы, как и в случае с «Падением с аэроплана»: это и заголовок, и часть высказывания лирического субъекта («[я увидел] Константинополь», «[передо мной] Кабарэ Зон», «[место, в котором я нахожусь, –] Цирк»).

Особая функция «графически выделенной структуры» изменяет условия взаимодействия автора и читателя, предлагая **более непосредственный и прямой контакт, которому предшествует провокация реципиента, взлом привычного формата общения, переопределение условий коммуникации.** Эти ходы осуществляются также за счёт материальных ресурсов книги.

### 3.2.«Провокация» адресата: необходимость творческого усилия

Прагматический ход **провокации** – действие, которое предполагает книга как материальный объект [Молок 1991, 390]. Когда читатель берёт в руки книгу, он обнаруживает, что имеет дело с пятиугольной брошюрой (рис.1), сделанной из обойной бумаги. Предполагаемый такой книгой режим чтения отличен от ожидаемого, ассоциируемого с нормальной, традиционной книгой. Как отмечают исследователи, в данном случае уместнее говорить о близости «Танго с коровами» к низовым явлениям печатной культуры: афише, рекламному плакату, объявлению [Стригалёв 1995, 515], [Молок 1991, 395]. Предполагаемый этими форматами режим чтения – заметить броскую надпись, проявить к ней интерес, обратить внимание на выделенные фрагменты, расшифровать их, соотнести эти фрагменты между собой, увидеть связь и из неё извлечь смысл, сформировать эмоциональную реакцию. Похожий режим чтения предлагает осуществить «Танго с коровами».

Внутри «Танго с коровами» помещена небольшая афиша (рис. 2) о выходе «Первого журнала русских футуристов» (редактором которого был Каменский) (внизу – ещё одна реклама – о выходе романа Каменского «Землянка»). В этой афише текст также получает «непривычный облик» за счёт визуального оформления.

Мы также сталкиваемся с вариативностью графической подачи слов. «Вылетел» набрано жирным широким шрифтом и подчеркнуто, «1-2» и «журнал» набраны более узким шрифтом. Тем же узким жирным шрифтом набрано слово «футуристов»,

отличающееся оригинальным графическим решением. «Ф», «Р» набраны горизонтально крупным шрифтом, «уту» и «ист» – вертикально мелким шрифтом, будучи зажаты между «Ф» и «Р». «ОВ» повернуто на 90° влево. Также необычно подано словосочетание «футурисТЫ ВСЕй»: буквы постепенно увеличиваются по мере приближения к пробелу между словами, некому «центру». Слова «всвет», «первый» набраны крупным широким шрифтом, чуть более мелким и более узким шрифтом набраны «редактор», «издатель». Имена «редактора» и «издателя» набраны ещё более узким шрифтом и выделены жирным. Самым мелким шрифтом набрана информация о «редакционном комитете», она также выделена жирным.

Многообразие графических решений должно ориентировать взгляд читателя, выделяя «ударные» тезисы, и уводить на задний план менее важную информацию. Сразу опознаваем основной посыл афиши: «вышел журнал № 1-2». Объявление о выходе первого выпуска журнала привлекает внимание, а странно написанное слово «футуристов» вызывает любопытство. Словосочетание «футуристы всей» своей причудливой формой являет движение: приближение, а затем удаление. **Оформитель книги не столько специально направляет внимание читателя, сколько конструирует набор разных возможностей чтения, намеренно делает процесс чтения вариативным**, тем самым затрудняя поиск однозначного смысла.

На форзаце книги название книги и имя автора набраны непривычным способом (рис. 3, рис. 4, рис. 5). Буквы повернуты, напечатаны вверх ногами и расположены не друг за другом в строку, а друг над другом или друг под другом, так что в итоге они образуют геометрические фигуры квадрата и прямоугольника. Подзаголовок «железобетонные» разбит на несколько фрагментов и напечатан в столбик (рис. 6). Слово «поэмы» набрано вертикально (рис. 7). Наконец, уже на грубой обойной бумаге ещё раз набрано имя автора – но так, что рисунок обоев периодически перекрывает надпись (рис. 8).

Можно согласиться с исследователем А.А. Стригалёвым, что здесь «[с]овершенно обычные слова составились из “случайно” перемешанных букв и получили из-за этого не просто непривычный, а как бы даже и “невозможный” облик» [Стригалёв 1995, 515]. «Набранный таким образом текст нельзя читать и воспринимать автоматически бегло, – продолжает Стригалёв – прием безотказно провоцирует обострение внимания и возникновение неравнодушного эмоционального контакта между текстом и читающим» [Там же]. Читателю нужно, во-первых, упорно вглядываться в «рисунок слов», чтобы распознать сами слова (например, в заголовке слова «танго» и «коровами» превращены

в квадратные композиции из букв), и, во-вторых, то и дело менять режим восприятия: разные способы графической организации текста предполагают и разные логики чтения. Приходится собирать знакомые слова заново из рассыпанных на странице букв, не сразу обнаруживая иные за пестрым рисунком обоев. Книга предполагает чтение как взаимодействие и в этом плане близка формату афиши, с той разницей, что оформление афиши заранее направляет подачу смысла, а книга предлагает широкий набор возможностей его конструирования.

### 3.3.«Танго с коровами»: чтение как сотворчество

Прагматический ход, непосредственно связанный с **провокацией** и вытекающий из неё, — **отказ от опознаваемого сценария общения**. Одних читателей это возмутило<sup>60</sup>. Замешательство посетителя выставки явно вызвано тем, что наблюдаемая им «железобетонная поэма» не вписывается ни в известные представления о литературе, ни в известные представления о живописи.

Пример сочувственной позиции дает разбор А.А. Шемшурина: трактуя «“непонятное” произведение футуристов» [Шемшурин 1915, 165], он предлагает сравнить его с понятным поэтическим произведением Пушкина, в свою очередь представляя то и другое глазами гипотетического «нормального читателя». О тексте Каменского тот судит так: «[С]ам читатель никогда не может додуматься, что это все обозначает. У Пушкина же содержание стихотворения само укажет смысл “зима”» [Шемшурин 1915, 169]. За прозрачность поэтического смысла, замечает Шемшурин, при этом принимается опознаваемость привычной конвенции: «[в]озражающий так упускает из виду, что “зима” он знает “раньше”»; «наше знание многого “раньше” и есть... главным образом, знание условностей искусства» [Шемшурин 1915, 169-170].

Записывая за Каменским, Шемшурин предпринял попытку осмыслить новый формат общения («условности выражения»), который предлагает поэт. Уточняя, *что* изображено в стихотворении, Шемшурин передаёт, что в поэме изложены «в художественной форме впечатления от поездки в Константинополь» [Шемшурин 1915, 166]. Говоря о том, *как* эти впечатления изложены, Шемшурин анализирует специфику

---

<sup>60</sup> Ср. один из отзывов о «стихокартинах», который экспонировались на уже упоминавшейся выставке «№4»: «Забавен Каменский, но и только. Его сшитые и испещрённые странными словами куски разноцветного коленкора, все эти “железобетонные поэмы” — не живопись» [Ф.М. 1914]. Цит. по. [Молок 1991, 401].

«художественной формы». Вопреки сложившейся конвенции, слова и фрагменты слов, которые образуют графические блоки («футуристические столбики»), а не предложения и традиционные строфы. Составленный из слов «блок» отсылает к комплексу впечатлений, пережитому в конкретной ситуации и конкретном месте.

Шемшурин разбирает графическую секцию, которая начинается и кончается буквой «Й». Между этими буквами помещены слова: «ала», «галата», буква «Т», предложение «энвербей не бей голубей». Буква «Й» в левом верхнем углу воскрешает конкретное чувственное аудиальное переживание: «Одно из первых впечатлений по выходе на берег были какие-то странные звуки, их можно было принять за крик чаек...Похожи они были на звук буквы Й, если ее крикнуть сильно и громко» [Шемшурин 1915, 166]. «Ала» воссоздаёт «второе, с чем поэту пришлось столкнуться на улицах» [Там же]: звук, вычлняемый из потока речи на чужом языке. Слово «галата», под которым помещена буква «Т», – изображение «улицы “галата”, в которой некоторые дома имели вывеской букву Т» [Там же]. Набранная особым образом фраза «энвербей / НЕ / БЕЙ / ГОЛУ / БЕ / Й» позволяет воссоздать следующее воспоминание: «На улицах в Константинополе множество голубей, — картина совершенно неожиданная...Поэт соединяет впечатление от голубей с впечатлением от турецких военных, которых зовут иногда “энвербеями”» [Там же]. Объединение двух экзотических явлений – голубей и энвербеев – возможно за счёт акцента на общих элементах слова: «бей» (голу-бей, энвербей), общих буквах (Й: энвербей, не бей, голубей).

Буква «Й» является повторяющимся элементом в графической строфе – элементом, задающим сквозную визуальную рифму. «Строфа начинается и кончается буквой Й. Строфа как бы построена на этом Й» [Там же], – пишет Шемшурин. Организующая строфу буква Й в начале строфы сообщает «впечатление», полученное от крика чаек, в середине – впечатление от турецких военных, в конце – впечатление от голубей (и от того, как их бьёт энвербей). При том, что буква остаётся той же, расположение в разных частях графической строфы меняет её смысл, и за счёт этого происходит движение лирического сюжета, передающего настроение-впечатление в конкретной ситуации. Герой сходит на берег, очаровывается криком чаек, пугается грозного вида военных и начинает бояться за голубей, которых военные сгоняют с улицы. При всей простоте сюжет лишен однозначности<sup>61</sup>. Несомненно, что в акте перечитывания «знак будет еще

---

<sup>61</sup> Разумеется, эксперимент Каменского – не единственный образец вербо-визуального творчества. Параллельно созданы «Бросок костей» Малларме (1897) и «Занг Тумб Тумб» Маринетти (1914), который итальянский футурист привёз в Россию во время своего визита в 1914 г., «симультанная книга» «Проза о

больше говорить, будет еще больше вызывать настроений» [Шемшурин 1915, 169]. Читатель каждый раз заново выстраивает связи между расположенными в графической секции знаками, не столько дешифруя текст, сколько творчески его строя. В описании Шемшурина, «железобетонная поэма» «Константинополь» позволяет читателю не только понять «впечатление от поездки в Константинополь» Каменского, но и со-произвести это впечатление, стать соавтором и обладателем и текста, и впечатления.

Проект рецептивного поведения формулирует и сам Каменский внутри сборника стихов. Почти каждая из 12 поэм может быть охарактеризована как отдельный эпизод из жизни лирического «я». «Танго с коровами» в этом свете превращается в каталог памятных впечатлений: поход в баню (рис. 9), звонок телефона (рис. 10), воспоминания о детстве на Каме (рис.11-12), посещение кинотеатра (рис. 13), поездка в Константинополь (рис.14), поход в кабаре-театр (рис. 15), посещение выставки в дворце Щукина (рис.16), поход в цирк (рис. 17) и катание на коньках (рис. 18), полёт на аэроплане (рис. 19). Любой из этих «рассказов» предполагает творческое соучастие читателя, которые сопровождают жизнь поэта и тем самым получают возможность творчески преобразить собственную<sup>62</sup>.

Стихотворение «Танго с коровами» – «ключ» к пониманию прагматической стратегии книги. Оно начинается так: «жизнь короче визга воробья / собака что ли плывет там на льдине по весенней реке / с оловянными веселием смотрим мы на судьбу / стянутые морским узлом одиночества» (рис. 20). В этих строках нетрудно уловить сожаление по поводу скоротечности жизни и невозможности полноценно выразить жизненный опыт, с чем люди в большинстве смиряются. Вместо того, чтобы быть «открывателями стран», они становятся «закожурниками» (жуками-короедами), «червями» и «скотопромышленниками» и глушат свою обделенность «чаркой вина» или песней «грамофона». Сам лирический субъект так решает проблему невыразимости: «я хочу один плясать ТАНГО с КоРоВаМи и / перекидывать мосты / от слез бычачьей ревности / до слез пунцовой девушки» (рис. 21). В противовес «безрогим», «комолым»,

---

трансирский экспресс и маленькой Жанне Французской» (1913; экземпляры – из общего тиража 150 экземпляров – этой книги в Россию привёз А.А.Смирнов, согласно воспоминаниям Б.Лившица. См. [Лившиц 1933, 466]. Подробнее см. [Карасик 2018], [Осташевский 2018], [Стригалёв 1995], [Janesek 1986].

<sup>62</sup> Ср. рассказ Каменского об экспонате «Падение с аэроплана», который он представил весной 1914 г. на выставке «№4»: «“Падение с аэроплана” я изобразил так: на фоне железного листа, прицепленного к крючку этак на вершок от стены, – свешивалась на проволоке пятифунтовая гиля с нарисованным на ней лицом. Внизу, под гирей, в луже крови – сурика – обломок аэроплана. Для достижения полного впечатления надо было трясти за угол “картины” – тогда голова ударялась об железо, и вообще получался гром грозы» [Каменский 1940, 140]. «Падение с аэроплана» – инсталляция, которая позволяет зрителю погрузиться в сам опыт падения: соотноситься с героем в аэроплане, услышать звук и т.д.

«утюгам», он готов танцевать, перекидывать мостки между разными сферами опыта («слезы бычачьей ревности» и «слезы пунцовой девушки»). Правда, танец могут разделить только «коровы» – существа, не обученные танцевальным движениям, или читатели, не до конца и не сразу способные понять творческий порыв. Жизнь – и поэзия – осмысляются как абсурдный танец с неумелыми партнёрами, которые, впрочем, при некоторой чуткости, могут учиться «по ходу».

### 3.4. Функции графических элементов в поэмах без «плана»

За счёт акцента на визуально-материальных, графических аспектах слова Каменский стремится передать читателю переживание события в ситуации/контексте.

Разделение на «ситуацию» и «переживание» можно ясно увидеть в поэме «босиком по крапиве» (рис. 11-12) – детском воспоминании. Фрагменты текста, описывающие ситуацию (контекст опыта), набраны жирным или обычным шрифтом, а фрагменты текста, описывающие переживание от первого лица, набраны курсивом.

О контексте опыта читатель догадывается по обрывочным фразам и словам: «босиком по крапиве», «ДеТСВО», «1884», «на КАМЕ, на КАМНЕ, вася КАМЕНСКИЙ», «5», «ПАСХОЙ», «по ночам», «все утонуло». Набранное наверху жирным шрифтом «босиком по крапиве» ориентирует читателя, заставляя представить ситуацию в самом общем виде, в виде действия: бег в крапиве босиком. Далее следует «ДеТСВО», специально набранное с ошибкой и буквами из разных шрифтов (с засечками и без засечек<sup>63</sup>), при том, что какие-то из букв исполнены жирным шрифтом, а какие-то нет. Неровное исполнение надписи наводит на представление о неумелом самовыражении ребёнка, который неровно и неодинаково выводит буквы в слове, периодически допуская ошибки. Детский жест письма выражен сочетанием разнородных типографских элементов – их посредством читателю приобщается к переживанию действия и детства как состояния.

«1884» и «5» набраны узким шрифтом без засечек и выделены жирным, а также подчеркнуты двойной линией. Визуальное исполнение цифр напоминает о цифрах в календаре – и действительно, речь идёт о конкретном времени, 5 апреля 1884 года. Цепочка слов «на КАМЕ», «на КАМНЕ», «вася КАМЕНСКИЙ», «ПАСХОЙ» набрана

---

<sup>63</sup> Засечки (serif) – штрих на конце буквы, выходящий за рамки основного штриха. Засечки направляют процесс чтения слова. Шрифты с засечками – гарнитуры антиквы (Times, Antiqua), шрифты без засечек – т.н. «гротесковые» шрифты (Sans Serif). С засечками – «Д», «Т», без – «е», «С», «В», «О».

широким шрифтом с засечками и обособлена визуально. Здесь сообщается информация о месте (река Кама, название которой напоминает о «камне» и каменистом берегу), информация об отношении поэта к месту (его фамилия связана с названием реки: Василий Каменский – Василий родом с Камы), информация о событии, сопутствовавшем переживанию опыта («Пасха»). Фрагменты «по ночам», «все утонуло» набраны шрифтом без засечек, визуально объединены и тоже сообщают представление о контекстуальных особенностях переживания. Это – время действия (ночь), общее состояние (все утонуло).

Лирический голос оформлен курсивом. Разнобой шрифтов и размеров позволяет передавать разные оттенки переживаний, их интенсивность и выраженность, порядок в «ряду» ощущений. Так, в начале стихотворения читателю сразу бросается в глаза набранное жирным шрифтом с засечками «свистски». Затем читатель замечает «с золотых приисков» и «пароходов», набранные более крупным шрифтом, чем «апрель [5] перед [ПАСХОЙ]» и «на буксирную пристань любимова». Выведения слова на первый план за счёт выделения жирным и уведение слова на задний план за счёт мелкого шрифта задаёт иерархию чувственных компонентов опыта. Ясно, что смотрящий на реку и прибытие парохода ребёнок в первую очередь потрясён свистком парохода (и потому это слово акцентировано). Далее ребёнок переживает восхищение от мысли, что пароход пришёл с золотых приисков. И лишь на периферии сознания маячит пространственно-временная «приписка» момента: на буксирной пристани, 5 апреля, в день перед Пасхой.

Ситуация в данном стихотворении – прогулка по берегу Камы, опыт – встреча парохода в день перед праздником. Множество эмоционально окрашенных перцепций, организованных в единый комплекс «настроения», – о чем читатель догадывается, ориентируясь на материальные аспекты напечатанного слова: его шрифт, толщину буквы, её размер, соотношение с другими буквами.

«Ситуация» и «переживание внутри ситуации» не всегда чётко разграничены, – например, их трудно различить в стихотворении «Кинематограф» (рис. 13), где «контекстуальное измерение» проникает в «личное переживание», становится его частью, а «личное переживание» окрашивает видение контекста. В «Кинематографе» можно выделить набранные шрифтом без засечек слова «пальмы», «орех», набранные узким шрифтом с засечками «заклинатели змей», «темно», набранное шрифтом с засечками «радио-телеграф» и набранное шрифтом без засечек «спасает». «Пальмы» и «орех» могут отсылать к тому, что лирический субъект видит на экране в качестве фона – то, что не привлекает внимания,

как не привлекает его шрифт, которым слова набраны. «Заклинатели змей» по исполнению напоминают об интер-титрах немого кино – можно предположить, что это «фрагмент» фильма, который смотрит субъект. То же относится к «радио-телеграф» «спасает»: это описание сюжетной линии фильма. В плане графического исполнения «радио-телеграф» исполнен шрифтом, привлекающим к себе внимание, что может свидетельствовать о важности радиотелеграфа в сюжете. Слово «спасает», напротив, исполнено менее броским шрифтом и производит впечатление резкого сбоя, неожиданного переключения (что опять же намекает нам на динамику происходящего на экране). Эти «опорные точки», свидетельствующие в самом общем виде о ситуации переживания, окружены набранными без выделения наблюдениями и замечаниями лирического субъекта. Помимо сюжета фильма, субъект – может, и бессознательно – обращает на внимание «свет тепла», «бал на КОРАБЛЕ», опознает «застольную песню ТРАВИАТЫ» в качестве аккомпанемента, реагирует на «панику в кают-компании». Эти полубессознательные реакции сопровождаются суждениями субъекта (набраны курсивом): вижу «сквозь пальцы», [свет] «кокосовый», мне показывают «ВАЛЬС на сопках МАНЧЖУРИ», в кадре «дети ветер корзины», внезапно происходит «пожар», «автомобиль увез» героя или героиню фильма. Фактически, «Кинематограф» – стихотворение о том, как лирический субъект обживает конкретный контекст. Какие-то особенности контекста им просто отмечаются («пальма» и «орех» на фоне), какие-то – привлекают его внимание и вызывают неосознаваемую реакцию («свет тепла»), какие-то – подталкивают к формулированию реакции («я вижу свет “кокосовый”»). И здесь представление о нюансах и оттенках реакций, аффективных микроконтактах со средой складывается благодаря графическим аспектам слова.

Представление о комплексном, неделимом переживании опыта, в котором сосуществует множество чувственных оттенков, создаётся в стихотворении «Телефон №2в-128» (рис. 10). В слове «телефон» разными шрифтами набраны «Т», «е», «л», «Е», «Ф», «о», «Н»: широким и без засечек – «Т», «о», «Е», «Ф», узким без засечек – «е», «Н», широким с засечками – «л». Жирным выделены «Т», «л», «Ф». На линии строки находятся «Т», «л», «Ф», «н», ниже линии строки – «е», выше – «Е», «о». Буквы также различаются по размеру: «Т» и «Ф» больше, чем «е», «Е» и «Н», а эти буквы больше, чем «о». Тот же разноразмерность и отсутствие упорядоченности в графическом оформлении слова мы можем наблюдать со словами: «Кто», «чуТкая», «НеТ», «Чт—о-в-415-О7-14-9», «УЛица», «ШУм», «ДАлеко», «ПРОЦЕССИЯ», «ПОНИМАЮ», «ЗОВУТ», «ГДА».

Перебив одного шрифта, размера, оформления другим позволяет воспроизвести предполагаемо невоспроизводимый словом звук телефонного звонка. Каждая буква соответствует одному звуку или одной ноте этого звука, сообщая об их интенсивности, громкости, длине, а также о том, как субъективно ощутим этот звук (заметный, ошеломляющий и т.д.). Визуальная какофония – аналог какофонии звуковой: дребезжащего, неприятного звука-«шума». Сами слова в стихотворении постоянно разрывает длинное тире или несколько тире коротких – воспроизводя звуковую паузу, обрыв связи, момент тишины между несколькими сигналами телефона. Эта пауза, отсутствие, овнешнены за счёт акцента на знаке пунктуации.

От адресата такого стихотворения ожидается активное взаимодействие с визуально-графическим уровнем организации текста. Адресат может упорядочивать элементов по их заметности / незаметности, реагировать на те элементы, которые привлекают внимание, и те элементы, которые привлекают внимание в меньшей степени, сопрягать эти реакции в своём воображении.

### **3.5.Композиционные функции графических элементов в «поэмах-планах»**

Отдельную группу «железобетонных поэм» представляют поэмы-картины, изображающие разные помещения (каток Скэтинг-ринк, дворец Щукина, цирк братьев Никитиных, баню, кабаре-театр Зон), города (Константинополь), процессы (взлёт самолёта). Сергей Спасский описывал эти поэмы как «причудливо разграфленные листы, являвшиеся как бы планом описываемых в поэмах местностей, со столбиками слов, помещённых в разных графах», которые «предназначались больше для рассматривания, чем для чтения» [Спасский 1940, 23].

Сталкиваясь с такой поэмой, читатель сначала знакомится с её графической композицией: усваивает пространственное соотношение графических «строф» и складывающийся в этом соотношении «сюжет» стихотворения. Чтение как сотворчества начинается с рассматривания «визуальной» сетки и изучения предоставляемых ей смыслообразовательных возможностей.

Стихотворение «Картина. Дворец Е.И. Щукина» (рис. 16) представляет собой схематическое изображение помещения выставки: общего зала посередине, разомкнутого в несколько комнат по бокам. Графическая структура выстроена вокруг центра, где набран заголовок стихотворения. От центра расходятся «лучи», ограничивающие боковые секции – комнаты. Читатель словно бы «заходит» в зал,

чтобы потом начать осмотр боковых помещений. Стихотворение графически воспроизводит структуру пространства, предлагая читателю «точку входа» (центральный зал) и возможность выстроить несколько маршрутов.

Композиционную структуру, построенную вокруг центра, предлагает также стихотворение «Цирк» (рис. 17). В середине – секция с заголовком «Цирк», которая создаёт образ главной сцены в цирке. По бокам – несколько секций с перечислением типичных номеров и аттракционов и выступающих в цирке. Эти секции графически напоминают план гримерных комнат, служебных помещений и дополнительных сцен. В одной комнате расположены артисты («менелик», «любимец», «негр», «звезда», «цыган» в левом верхнем углу), рядом с этой комнатой – сцена, где выступают наездницы (секция в правом верхнем углу). Есть отдельное помещение для животных – секция слева со словами «СЛОНЫ», «обезьяны», «собаки». Есть и закулисные помещения (три нижних секции): в них отдельно готовятся к выступлению чревовещатели, отдельно – «русалки», отдельно – клоуны. В этом стихотворении тоже воспроизводится структура пространства, с разными функциональными зонами – читатель может выбрать сам, на какой зоне он намерен сосредоточиться.

Стихотворение «Кабарэ Зон» (рис. 15) смещает композиционный центр из центра листа наверх – в традиционную позицию заголовка (секция с крупно набранным «кабарэ ЗОН»). Начиная читать стихотворения с секции с заголовком, читатель знакомится с планом театра-кабарэ, где сидит разная публика (негры, итальянцы, цыгане), где лирической герой с друзьями пьют шампанское и слушают пение. В кабаре есть танцевальная зона, где танцуют танго (нижняя секция в левом нижнем углу). Рядом с кабаре – несколько других увеселительных заведений: «Яр бар» (секция в левом верхнем углу), ресторан «Максим» (секция в правом верхнем углу), турецкое кафе (секция в правом нижнем углу). Основное действие стихотворения происходит в кабаре («шампанское МЫ пьем та»), а затем перемещается в турецкое кафе (тут также фигурирует «МЫ»). В этом стихотворении нам не столько предлагается возможность выбрать маршрут, сколько карта пространства и схематично намеченная история кутежа, которая происходит в этом пространстве.

В стихотворении о походе в баню (рис. 9) пятиугольник поделен на несколько секций, каждая из которых соответствует определённому этапу посещения бани. «Точка входа» здесь не центр листа и не позиция заголовка вверху по центру (они не выделены графически), а левый верхний угол – с него мы начинаем чтение каждой новой страницы. В левом верхнем углу – начало стихотворения, которое отсылает к первому

этапу посещения бани: оплате в кассе (левый верхний угол – отчеркнутое «касса» и набранное в отдельной секции «20 к»). Затем – посещение разных помещений внутри бани: парник (секция со словами «кран горяч», «МУЖ», «ЖЕН»), душевая (секция со словами «ДУШ» посередине вверху секция, которая начинается с «Ж» в правом верхнем углу, секция в нижнем левом углу со словами «СПИНЕ УНЫЛО», секция посередине внизу со словами «гуль», «парь»). После баню покидают (треугольная секция внизу посередине со словами «5 к») и едут домой на извозчике (секция в правом нижнем углу со словами «ищу еще»), чтобы забыться сном (треугольная секция над секцией в правом нижнем углу со словами «НОС близко СОН»). Сюжет стихотворения – разбитое на этапы посещение бани, которое завершается сном.

Сходным образом устроена композиция в стихотворении «Скэтинг ринк» (рис. 18): переходя от одной секции к другой (начиная с левого верхнего угла), читатель переживает несколько этапов посещения катка. Сначала – вывеска «СКЭТинг РИН» (левый верхний угол), затем – примерка коньков и выход на каток, где уже друг за другом едут другие люди (отчеркнутая двумя параллельными линиями секция под секцией со «СКЭТинг» «РИН»). Далее следуют три действия, развивающиеся параллельно. Первое действие – само катание на коньках (центральная секция стихотворения со словами «ветер», «движения»). Второе – наблюдение за инструкторами и джентльменами, которые катаются неподалеку, на «треке» (секция в левом нижнем углу). Третье – вальс некой девушки на коньках для публики (секция справа, со словом «ВАЛЬС» в центре). Наконец, лирический герой покидает каток и решает купить папирос (секция в правом нижнем углу со словами «пиросы», «лько» – обрывками диалога «папиросы, сколько?»). Сюжет стихотворения – растянутый во времени опыт посещения катка: герой наблюдает за другими посетителями катка (джентльменами, раджой, оттоманом, инструкторами), восхищается вальсом фигуристки, а затем покидает каток и покупает по дороге домой папиросы.

Ещё одну композиционную модель мы можем видеть в стихотворении «Полёт Васи Каменского в аэроплане в Варшаве». Небольшая приписка внизу заголовка предлагает читать «поэму» «снизу вверх», от самых длинных и крупно набранных слов и предложений к самым коротким и мелко набранным. Графическое сужение текста – способ создать ощущение взлёта: от нахождения на земле, когда все предметы находятся вблизи, до полёта, когда предметы становятся точками внизу. Сужающийся текст также напоминает клин взлётно-посадочной полосы. Если обратить внимание на прореживающие тексты стихотворения линии пробелов (рис. 19), складывающиеся в

вертикальные и горизонтальные «коридоры», то графический облик текста может напомнить модель самолета с тросами, держащими крылья, или крыло самолета. В этом стихотворении совмещены изображение пространственной структуры (взлётно-посадочная полоса, крыло самолета) и структуры темпоральной, проживаемого опыта (взлёт).

В случае каждой из рассмотренных «поэм» чтение предполагает чтение как рассматривание композиции – изучение того, как графически соотносятся части стихотворения, чему посвящена каждая часть и что описывает совокупность частей. Читателю необходимо опознать «точку входа», графически выделенную позицию в тексте. Обычно «точка входа» совпадает с «сильными местами»: центром листа, местом заголовка по центру сверху или левым верхним углом, началом текста на странице. В исключительных случаях – «Полёт Васи Каменского на самолете в Варшаве» – точка входа может располагаться в принципиально неподходящей позиции: внизу страницы (что в некоторой степени снижает инерцию восприятия).

Опознав точку входа, читатель определяет, как с ней соотносятся другие секции стихотворения: определяет, как текст читается (из центра, сверху, с левого верхнего угла, снизу вверх) и как нужно переходить от одной части к другой (выбирая последовательность действий или подчиняясь заданному порядку). Таким образом, читатель создаёт текст как композиционное целое. Операцию композиционного осмысления текста направляют материальные, визуальные особенности представления «железобетонных поэм»: позиция слов на странице (в «ударной» позиции или нет), пробелы между буквами.

### **3.6. Графические приёмы выражения в поэмах-«планах»**

Изучение композиции и «сборка» текста как целого, определение лирического сюжета – первый этап в чтении «поэм»-картин. Второй этап – наполнение сюжетной линии конкретными деталями. Для этого используется несколько приёмов. Первый приём – организация строфы-секции вокруг осевого слова, которое может располагаться в центре или в другой «сильной» позиции: сверху, в самом начале.

Второй приём – создание нескольких «планов» действия за счёт разного типографского оформления слов. На переднем плане – слова, набранные более заметными, вычурными, крупными шрифтами с засечками, выделенные жирным. На втором – слова, набранные шрифтами без засечек, небольшого размера, лишённые

выделения. Чем больше у слова признаков (вычурность шрифта, выделение жирным или курсивом, размер букв), тем оно заметнее, и наоборот. Так задаётся иерархия перцепций, реакций и ощущений в рамках строфы. Ориентируясь на смену планов, подсказанную графическим обликом слов, мы можем реконструировать происходящую ситуацию. Третий приём – функциональное использование разных шрифтов, выделений для разделения нескольких «пластов» ситуации: групп предметов, разных действий, ощущений героя.

Четвёртый приём – игра со словом, которая заключается в его повторении внутри строфы с изменением при каждом повторе. Пример можно видеть в стихотворении о походе в баню в двух строфах (рис. 22). Первая строфа: «СПИНЕ УНЫЛО НЫЛО МЫЛО ЛО» повторяет слово «УНЫЛО», постепенно отбрасывая от него по букве («УНЫЛО» – «НЫЛО»), заменяя буквы («НЫЛО» – «МЫЛО»). Графическая конструкция, в ходе которой слово распадается на буквы и вовсе сводится до слога («ло»), показывает, как предложение сокращается до двух букв, редуцируется до незначащего обрывка. Подобно тому, как исчезает слово, исчезает и кусок мыла в руках героя, превращаясь из предмета в осколок. Во второй строфе интересен фрагмент «СКОЛЬЗЬЬ СЛИЗЬЬЬ ОЛЬЗЬЬЬ». Слово «СКОЛЬЗЬЬ» теряет две буквы («КО»), мягкий знак между «Л» и «З» перемещается в конец, а на его место ставится «И». Затем в слове «СЛИЗЬЬЬ» «С» меняется на «О», «И» – на мягкий знак. «СКОЛЬЗЬЬ» – ощущение при контакте влажной ноги с полом; «СЛИЗЬЬЬ» – вероятно, то, что находится на полу; «ОЛЬЗЬЬЬ» – шлёпание ног по полу или, может, звук падения. Динамика превращения одного слова в другое, похожее на него, отражает динамику переключения с ощущения (пол скользит) на то, что ощущается (слизь на полу) и что за этим следует (шлепок-падение).

Пятый приём – выстраивание слов в графическую фигуру, которая воспроизводит предмет или движение. Так, в стихотворении «СКЭТин рин» в строфе, которая начинается с «лются», идущая вниз по диагонали последовательность слов воспроизводит движение людей на катке – друг за другом, гуськом.

Шестой приём – использование типографского оформления букв и слов для передачи эмоциональных и телесных переживаний, их интенсивности, выраженности.

Это особенно ярко выражено в стихотворении «Полёт Васи Каменского на аэроплане в Варшаве» (рис. 19). Важную роль здесь играет чередование жирного выделения и его отсутствия, маюскула и минускула, мелких шрифтов и крупных. Нижние строки набраны жирным шрифтом, отсылая к опыту на земле: «Аэродром.

Толпа. Механик суетится», «контакт есть», «завел пропеллер». По мере того, как мы двигаемся к «верху», буквы теряют выделение и нажим. От крупных жирных букв внизу мы переходим к незаметным, невидимым буквам наверху – и это словно бы воспроизводит нарастающую лёгкость полёта. Важно также чередование больших и малых букв. Например, в строке «ВЕТЕР В ЗДРоГ НуЛикРы ЛЬЯ ЗН» сочетание крупных и мелких букв моделирует переживания тряски при взлёте: крупные (обычно согласные) буквы отсылают к подпрыгивания самолёта на асфальте (ЗДР), которые сменяются ровным ходом (ГН, Л, Р, ЛЬЯ, ЗН), а гласные обозначают «провалы» (о, и).

Не менее важны и пробелы-разрывы, деформирующие облик слов. Первая строка после заголовка, написанная шестистопным ямбом, читается довольно легко и естественно, «на едином дыхании» (последовательности вдохов и выдохов, между которыми нет зияний и резких пауз). В последующих строках возникает особая единица – фрагментированное слово и соответствующее ей ощущение – прерванное дыхание. Слом в процессе чтения слова как изображения и следующий за ним перерыв в дыхании, пауза, глоттальная смычка происходят в таких комбинациях, как «з\_авелпро\_пеллеръ», «В\_ЗДРоГ\_Н НуЛикРы\_ЛЬЯ», «ук\_атила». Производя эту последовательность пауз и смычек, читатель напрягает мышцы и расслабляет их – и тем самым виртуально приобщается к опыту невесомости или физической перегрузки. Эти резкие паузы, ощущаемые телесно, также могут напоминать тряску в кабине. В итоге, мы не только видим изображение, составленное из слов, но, взаимодействуя с этим изображением, испытываем физический опыт взлёта (малопредставимый для современников Каменского), превращая графические ритмы в артикуляционные движения и телесные ощущения.

Все эти приёмы также предполагают активное участие читателя. Читатель определяет тему строфы, вычленяет разные «планы», разные явления, предметы, действия и состояния, ориентируясь на типографское оформление слов. Он устанавливает смысловые связи между похожими словами, дробит их на значащие фрагменты, угадывает за последовательностью слов движение, считывает в чередовании графических ритмов ритм переживания. Пытаясь определить, как организована строфа, по заложенным в ней графическим намёкам, читатель определяет, о чём говорится, в каком порядке осуществляется изложение, что в нём важно, а что нет, какие смыслы формируются подспудно, между строк. Примерно то же делает и поэт, когда стихотворение сочиняет, – и посредством «железобетонной поэмы» читатель может повторить этот опыт в своём воображении.

### 3.7.Выводы по ч.3

Книга «Танго с коровами» откровенно препятствует традиционному режиму чтения. Её непривычно держать в руках из-за странной формы и грубости материала. Представление текста за счёт типографских техник афиши не облегчает, а затрудняет восприятие, заставляет адресата приложить ощутимое усилие. Каменский подчеркнуто опровергает привычный формат чтения, отказываясь от дешифровки смысла в рамках линейно набранного, однообразного текста. Вместо этого, читателю предлагается со-проживание опыта и опыт создания текста, моделирующего этот процесс, – ощущение необычного впечатления и его сообщение другому по намёку буквы, обрывка слова, фразы. Этот намёк побуждает адресата искать повторяющиеся графические элементы, проводить между ними связи – создавать уникальную, индивидуальную комбинацию, которой угаданное впечатление схватывается и подтверждается. Делая это, читатель становится автором собственной «железобетонной поэмы».

#### **4. Выводы по главе 2.**

В главе был предложен очерк разных форм коммуникации в рамках сообщества кубо-футуристов («Гилея»). Это — формы перформативного поведения, формы рефлексии над творчеством и формы поэтического эксперимента. Сценарий рецепции предполагает две возможные позиции: а) отторжение и непонимание, определение события как скандального, б) отторжение, а затем преодоление изначального шока, критическая рефлексия над собственными установками восприятия и взаимодействие с говорящим на новых основаниях. Во втором варианте контакт не прерывается в фазе провокации, а предполагает два дальнейшие хода: взлом привычного формата общения и предложение коммуникативного взаимодействия на новых условиях. Новая творческая установка предполагает новые средства выражения опыта субъекта — контекстуальные, привходящие, материальные аспекты изображения и слова, которые из периферийных становятся центральными. Эти средства выражения предполагают активное участие субъекта в создании смысла. В книге («Танго с коровами») на первый план выходят материально-графические структуры оформления текста. В литературной форме акцентируется материальный субстрат, роль которого в создании итогового поэтического эффекта резко повышается.

### **Глава 3. Группа «41°»: импровизация в «футуристической лаборатории» и «ерундовые орудия» поэзии**

#### **1. Публичные акции «41°»**

##### **1.1.Импровизация как модус общения**

Деятельность футуристов группы «41°» и наследовала проекту «Гилеи», и развивала его уже в новом ключе. Сообщество «41°» сложилось в 1918-1919 г., когда «Гилея» уже распалась. Оно объединило бывшего кубо-футуриста А.Е. Кручёных, знакомого с деятельностью кубо-футуристов И.М. Зданевича и их «ученика» И.Г. Терентьева. Местом деятельности сообщества стал Тбилиси (Тифлис). Участники новой группы перебрались туда в связи с обстоятельствами<sup>64</sup>. Футуризм переместился из столиц в провинцию, где культурный климат был иным. В частности, преобладал искренний интерес к новому искусству. Как отмечает Т.Л. Никольская, «[п]ресса и публика, как правило, относились к футуризму доброжелательно... [футуристы – А.Ш.] просвещали в основном круг поэтов и любителей поэзии, интересующихся новыми веяниями в искусстве» [Никольская 2000, 62].

В связи с этим не мог не измениться модус взаимодействия с реципиентом. В силу того, что тифлисская публика была меньше столичной, мероприятия группы «41°» и задумывались, и осуществлялись как более «камерные» по масштабу, чем акции кубо-футуристов. Формат изменился на «лабораторию авангардистского эксперимента» [Никольская 2000, 18], открытую для небольшого круга интересующихся. «Лабораторный» режим взаимодействия реализовался скорее в модусе совместной импровизации, чем публичного скандала<sup>65</sup>. Тактики эпатажа и саморекламы уходят на задний план – за ненужностью. Публика – в основном – уже отличалась активным и осознанным участием в публичных акциях. Реципиент чаще становился полноценным соучастником выступающего, и даже более – соавтором происходящего на сцене, уточняющим и меняющим высказывание автора-футуриста.

---

<sup>64</sup> Необходимость избежать военного призыва – у Кручёных, возврат в отчий дом – у Зданевича, переезд в связи с женитьбой – у Терентьева.

<sup>65</sup> См. также статью о предшественнике «41°», сообществе «Бескровное убийство» [Лешкова 1990].

## 1.2. «Творческая лаборатория» футуристов в Тифлисе

Первый «вечер футуристов», под эгидой А. Кручёных, И. Зданевича, Ю. Дегена был устроен 20 ноября 1917 г. в зале тифлисской городской консерватории. Газета «Тифлисский листок» сообщает, что на мероприятии «публики было немного» и большая часть «направилась в “студию поэтов”» [Никольская 2000, 29], будущий «Фантастический кабачок». Вместимость «кабачка», по словам очевидца тифлиского футуризма Г. Робакидзе, была «10-15 человек», однако внутрь помещения «каким-то чудом набивалось до 50 душ» [Никольская 2000, 58]. Именно в «кабачке» проходили все публичные мероприятия «Синдиката футуристов» и «41°».

Ещё несколько вечеров Кручёных, Зданевича и пары местных поэтов, взявших название «Синдиката футуристов» (19 января 1918 и 11 февраля 1918), проходили в помещении столовой общества «Имеди» (в здании бывшей духовной семинарии). Газеты отмечали, что 19 января «[в]ечер собрал довольно много народу» [Шерн 1918, 4], [Крусанов 2003b, 309] («Республика»), и «публика заполнила почти весь подвал “Имеди”» [Чернявский 1918, 4], [Крусанов 2003b, 310]. Среди публики – «представители почти всех направлений поэтической мысли в Тифлисе» [Шерн 1918, 4]. При этом, как отмечает обозреватель «Республики», в столовой «[б]ыло очень уютно и интимно» [Там же]. Если предположить, что столовая представляла собой небольшой «подвал» с «уютной и интимной» обстановкой и была заполнена публикой, то можно заключить, что на вечере было примерно столько же людей, сколько на самых оживлённых мероприятиях «кабачка».

Более того, кажется, что многие посетители и вечеров «Синдиката футуристов», и акций «41°» были одни и те же: участники публичных действ, а также их приятели, жившие в Тифлисе «представители всех направлений поэтической мысли», местные журналисты. Между ними были налажены неформально-дружеские связи. Так, журналист и редактор газеты «Республика» А. Канчели участвовал в вечерах «Синдиката» в качестве председателя; «Республика» же освещала вечера «Синдиката» (довольно положительно) и сбывала билеты на вечера в конторе для сотрудников газеты.

То же наблюдалось и в «Фантастическом кабачке» как пространстве выступлений поэтов. Пространство «кабачка» располагало к неформально-дружескому общению между авторами и публикой. Внутри заведения был один большой стол, «покрытый циновкой», а вокруг него стояли «пни и табуретки» [Никольская 2000, 62] (за неимением стульев). Стены украшали росписи – их авторами были В.Гудиашвили, И.Зданевич,

Ю.Деген, завсегдатаи «кабачка». Как можно заметить, формат «творческой лаборатории» сложился благодаря обстоятельствам – узкому кругу реципиентов, которые охотно участвовали в публичной акции, и гостеприимному социальному пространству, которое позволяло узкому кругу регулярно собираться.

Почти каждую среду<sup>66</sup> в «кабачке» устраивался вечер поэзии. В программу вечера входили лекции о течениях новейшей поэзии (их читали Терентьев, Кручёных и Зданевич, по одному выступая в рамках «Футурвсеучбища» почти каждую неделю), а также чтение стихов, превращённое в драматическое представление на сцене. За выступлением могли последовать прения и обмен репликами – обсуждение реакции – или даже поэтический экспромт, когда участник аудитории выходил на сцену и читал собственные стихи. Подобное взаимодействие нередко выливалось в обсуждение поэтической техники и приёмов. Недолгая – меньше двух лет – деятельности «41°» даёт нам несколько выразительных примеров.

### **1.3. Лекции-перформансы в «Фантастическом кабачке»: объяснение и демонстрация**

Лекции в «фантастическом кабачке» посвящались, как правило, техническим и ремесленным тонкостям поэтического искусства, описанию поэтических школ. При этом, основная цель лекций явно состояла не в распространении знания, а в практическом образовании публики, её знакомстве с поэзией как с искусством коммуникации опыта и поэтического эффекта.

О том, что именно воздействие текста было в центре обсуждений косвенно могут свидетельствовать метафорические заголовки лекций Кручёных: «Поэт-мертвец А. Блок», «Воздушный ресторан в Ямудии – о новой эротике в поэзии», «Тайные пороки академиков (разоблачение русской литературы – новые данные, в заключение – новые стихи докладчика)», «Язвы Аполлона (посерение и расцветение жизни – Ю. Деген и А. Чачиков, новое правописание и новая творческая сноровка)», «Соблазны новых откровений» (по данным Т. Никольской); «Азеф-Иуда-Хлебников», «Апокалипсис и речетворцы», «Любовная приключель Маяковского», «Фиоль Северянина», «Слово о

---

<sup>66</sup> Этот факт упоминается в стихотворении-шарже А.Порошина: «Среда, среда! Девятый час.../ Горит фонарик разноцветный. / Спешу на огонек приветный, / Пока огарок не погас» [Никольская 2000, 63].

страсти в поэзии. Красное безумие и розовые мертвецы. Горящие буквы электрических книг» [Циглер 1982, 234].

Порождаемый текстом эффект не только обозначался и описывался в лекции, но и демонстрировался в порядке коммуникативного взаимодействия автора и читателя. Во время чтения лекции оратор – в частности, Кручёных – полагался на актёрское чтение. Аудитория не только следила за смысловым посылом, но и за тем, как он исполнялся, и очень нередко исполнение могло трансформировать смысл сказанного. В.А. Катанян, говоря о лекции А. Кручёных «Любовная приключель Маяковского», упоминал, что поэт «изумительно... держал речь (разрядка автора – А.Ш.)»: «Он поднимал и опускал голос, убыстрял и замедлял произношение, выкрикивал отдельные слова и проговаривал или, лучше сказать, проглатывал целые фразы...далёкие тональности эксцентрически сближались, неожиданные модуляции удивляли, легатто сменялись острым стакатто...» [Катанян 1994, 53]. Катанян при чтении этой лекции был суфлёром-читателем стихов<sup>67</sup>.

В каждой из лекций изложение фактов переходило в представление перед публикой. Анализ образа «женской красоты» аудитории дополнен захватывающим рассказом с периодическими интермедиями от актрисы<sup>68</sup>. Разбор «заумной поэзии» переходит в чтение «заумного» стихотворения-портрета. В лекции «Любовная приключель Маяковского» драматизируется опыт чтения и восприятия стихов Маяковского.

#### 1.4. Лекции-перформансы: ответное участие читателя

Публика принимала активное участие в выступлении, тем самым осуществляя третий ход – **ответный отклик адресата**. Участвуя в поэтической акции, реципиенты нередко прибегали к практике пародии, искажая изначальный образец и переиначивая его на свой лад – присваивая, тем самым, поэтическую практику себе. Ответ реципиента в итоге был не повторением образца, а вольной импровизацией по его мотивам, которая расширяла спектр возможностей выражения и давала адресату творческую свободу.

---

<sup>67</sup> «Алексей Елисеевич берёт свой голос и, выкрикнув несколько фраз и периодов, умолкает и садится. И тогда вставал я...и читал куски, иллюстрирующие “Любовную приключель”...Так не раз выступали мы вместе с Алексеем Елисеевичем в “Фантастическом кабачке”... В газете «Республика», в хронике “Сегодня вечером”, писали: “В вечере примут участие артистка С.Г.Мельникова, В.Катанян”» [Катанян 1994, 53].

<sup>68</sup> На первом вечере «Синдиката футуристов» (20 ноября 1917) Кручёных выступил с лекцией «О женской красоте». Стихи-примеры выразительно зачитывала актриса С.Г.Мельникова.

Пример пародии – стихотворные шаржи, которые сочиняли зрители и участники вечеров (А. Порошин, Н. Васильева) в «Фантастическом кабачке». Шарж отсылает к творческому общению в рамках лаборатории поэтов. В доброжелательно-ироническом ключе в шарже схватывались и пародировались особенности выступления и поэтической техники каждого из выступающих поэтов.

Например, следующим образом описывал «кабачок» А. Порошин: «Тифлис! Твои поэты в сборе, / И кабачок шумит, как море. / Смелей перешагни порог / Приюта ветреного слова. / Сегодня мы собрались снова / Забыть часы пустых тревог. / На незатейливом диване / Замри в мечтательной нирване» [Никольская 2000, 64].

Цель данного шаржа – объединить членов небольшого сообщества в некое «мы», создать атмосферу общего, разделяемого переживания («мечтательная нирвана»). Так в шарже иницируется коммуникативное взаимодействие реципиента и выступающего на сцене – искомое более прямое, дружеское, неформальное творческое общение. Шарж рассчитан на то, что только члены сообщества поймут неявный намёк и отсылку к общим воспоминаниям, а лишённый знания контекста человек извне вряд ли догадается, что именно находится в центре внимания. При этом, в шарже уже знакомые лица описаны в ироническом ключе, так что реципиент отстраняется от предлагаемого выступающим коммуникативного образца, импровизирует: «Затем откуда-то из тьмы / Раздастся голос петушиный, / И, содрогнувшись без причины, / Узнаем этот голос мы. / Молчи собрание обреченных / Теперь читает сам Кручёных. / Трещит, кружится голова, / Но мы сидим, но мы внимаем / И кажется, что понимаем / Мы незнакомые слова. / Оно, быть может, и занято, / Но только слишком непонятно» [Там же].

Современники Кручёных нередко отмечали его «пронзительно-крикливый детский голос» [Катаев 1994, 86]; в «Фантастическом кабачке» большую часть лекций Кручёных составляли лекции о заумном языке с примерами стихотворений на зауми. Автор шаржа отсылает к общему воспоминанию о чтении зауми, отмечая особенности чтения (высокий голос), отношение аудитории к лектору (почтительное внимание к «самому» Кручёных), реакцию аудитории (непонимание, но также и интерес и любопытство) – тот комплекс характеристик, знанием-воспоминанием о которых мог обладать только завсегдатай «кабачка». Переживание непонимания соседствует здесь с интересом и любопытством («занятно»), что предполагает, что слушатели лекции и читатели шаржа не принимали выступление в штыки, а отталкивались от непонимания, чтобы прийти к вовлеченности в исследование заумного языка.

В шаржах А. Порошина и Н. Васильевой упоминаются также выступления Зданевича («Зданевич...здесь божественно картавил») и чтения Терентьевым своих стихов («Свистели звонко Серафимы / В честь Игоревых похорон»). В конечном счёте, эти шаржи отсылают к общению внутри сообщества, понятному только его участникам и полному отсылками, для расшифровки которых необходима погружённость в коммуникативный контекст «Фантастического кабачка». Так, только завсегдатаю заведения известно, что Зданевич картавил, и особенно интенсивно этот дефект речи проявлялся во время чтения стихотворение «гаРОланд» [Спасский 1940, 20] (о подвигах лётчика-француза), а Игорь Терентьев выступал со стихами под названием «Мои похороны», которые завершаются строкой «серафимы свистят».

Пародии нередко становились полем критического осмысления и уточнения поэтико-коммуникативного принципа, представленного на сцене. Так, после того как Зданевич предъявил «портрет» Брешко-Брешковского на вечере «Синдиката футуристов», один из зрителей в зале заметил, что «узнает в этом описании Брешко-Брешковского, но находит, что все же Брешко-Брешковский несколько развязнее». Зданевич парирует серией «остроумных реплик», которые вызывают «несмолкаемые аплодисменты» [Никольская 2000, 42]. Вклиниваясь в диалог выступающего и публики, другой слушатель, местный поэт Паоло Яшвили (член группы «Голубые роги»), берёт на себя инициативу выступить оппонентом Зданевича, выражая сомнение в ценности «зауми», и выступает с экспромтом. «Паоло Яшвили, в виде примера, тут же читает написанное им “заумное” стихотворение, набор звуков, выражающее, по его словам, описание доклада Ильи Зданевича. Референт, не менее горячо, возражал» [Там же].

Тот же ход Яшвили исполнил на вечере «Фантастического кабачка», где читались стихи Хлебникова (по воспоминаниям Т. Табидзе): «Выступил Паоло Яшвили и тоже прочитал только что сочиненное им заумное стихотворение, объявив, что это неопубликованный Хлебников. Успех был огромный. Паоло долго аплодировали. А мы помирали со смеху» [Никольская 2000, 63].

Итак, третий ход во взаимодействии аудитории и поэта по поводу его перформанса – **ответный отклик адресата**, игра, где инициативу перенимает реципиент и включается в творческий процесс. Докладчик предлагает новую модель поэтической коммуникации, а реципиенты и отчасти соглашаются с этими условиями («узнают в описании» журналиста), и противостоят им, предлагая свой вариант. В итоге авторитарная позиция выступающего на сцене нивелируется – ответ реципиента приглашает к свободной творческой игре с предложенной коммуникативной моделью.

Докладчик «остроумно» парирует выпад реципиента, но не может не учитывать его поправки и не включать их в собственную программу.

Подобное взаимодействие автора и реципиента описано И. Терентьевым в «17 ерундовых орудиях»: «Футуризм подготовил возможность импровизации: он требовал очень много от читателя и ничего от писателя...все опровергнуто футуристами! Но они еще не опровергли самих себя: так и стоят за-я-канные...Долой авторов! Надо сказать чужое слово» [Терентьев 1988а, 190]. Выступления футуристов «Гилеи» требовали от читателей испытать столкновение с собственными ограничениями, занять дистанцию по отношению к ним, вступить в новый, прямой тип контакта. Во взаимодействии участников «41°» и их публики сложилась обратная тенденция, цель которой состояла в том, чтобы уравнивать автора и читателя – столкнуть автора с осознанием об ограниченности его представлений тем же образом, каким он рассчитывал проделать это с читателем. Так автор получал возможность «опровергнуть самого себя», обогатить «чужим словом» собственную творческую программу. Неформально-лабораторные условия только способствовали этому сдвигу акцентов.

Равноправный диалог, импровизационное сотворчество авторов и читателей в рамках камерной атмосферы «Фантастического кабачка» привёл к обновлённому и уточнённому пониманию поэтических техник и приёмов, развитию локальных поэтико-творческих программ, которые отливались в диалоге с адресатом. В статье, посвящённой годовщине «Фантастического кабачка», Кручёных описывает сотрудничество «41°» и дегеновского «Цеха поэтов» (рассчитанного в том числе на начинающих авторов [Никольская 1988, 103]). В рамках «цеха» «открылась полная свобода всяким поэтическим исканиям», заседания проходили в бурных обсуждениях стихов, их воздействия на адресата. Шли заседания «оживленно, разнообразно и интересно» под руководством «[к]орректного и академичного председателя» Ю.Дегена. Иногда случались «схватки» [Никольская 2000, 60] авторов между собой, в которых от каждого участника требовалась «находчивость»<sup>69</sup>: умение дистанцироваться от привычного приёма и нетривиально его использовать.

## 1.6. Выводы по ч.1.

---

<sup>69</sup> «Находчивым председателем оказался Борис Корнеев, особенно в его удачной схватке с неудачным “восточным футуристом” Кара-Дарвишем» [Там же].

Кавказские футуристы основанием своих экспериментов сделали прямое, свободное общение с реципиентом, творческий взаимообмен выступающего и адресата. Сложился новый формат – творческой лаборатории – чему способствовал небольшой размер публики в провинциальном городе и её высокий уровень интереса к новому искусству. Прагматические ходы, обеспечивавшие коммуникативное взаимодействие, можно описать следующим образом:

- 1) Инструктирование адресата, объяснение того, как устроено желаемое коммуникативное взаимодействие (поэтическое),
- 2) Демонстрация описанного коммуникативного взаимодействия,
- 3) Ответный отклик со стороны адресата – импровизация по мотивам данного образца, отклоняющаяся от него и непредзаданная.

Эти ходы были рассчитаны на реципиента-потенциального участника творческой лаборатории, который и участвовал в совместных заседаниях, и при этом позволял себе оспорить предлагаемый образец, спародировать его, отметить уязвимости. Публика превратилась в полноценного соучастника и соавтора поэтического действия, ученика, не повторяющего за учителем, но разрабатывающего новый вариант творческого выступления. Возрастание творческой свободы адресата мобилизует и выступающего, побуждая его искать новые способы убеждения, совершать новые поэтические открытия. Творческая лаборатория футуристов-«заумников» стала площадкой совместной импровизации – и в таковом качестве, была бесценным подспорьем для каждого из её участников в поиске и выработке новой поэтической субъектности.

## 2. «Перепалка» с читателем

### 2.1. Профиль рецепции

Коммуникативное взаимодействие, основанное на импровизации выступающего и реципиента, более прямое и непосредственное, тематизируется в корпусе текстов участников «41<sup>о</sup>» (переписках, очерках и заметках о поэтической практике, написанных в Тифлисе в 1917-1919 г.<sup>70</sup>). Эти тексты написаны в основном А.Кручёных – ведущим теоретиком нового объединения. По своей направленности эти тексты несколько отличаются от текстов «гилейцев». Последние условно вписываются в жанр «манифеста», монологического провозглашения новой поэтической программы. Тексты кавказских заумников более диалогичны. В жанровом отношении это не «пощёчины», «декларации», «освобождения», а переписка по поводу вопросов поэзии, очерк о собственной поэтической технике, рассуждение-комментарий о произведениях единомышленника по поэтическому цеху, аналитический разбор друг друга. Точнее всего для условной характеристики жанра здесь подошло бы слово «перепалка» (взятое из заметки Кручёных «Аполлон в перепалке»). Перепалка – не сокрушительная атака, не передел поэтической программы (что можно ждать от «пощёчины» или «декларации»), а оживлённый спор, в ходе которого одинаково интересными признаются позиции обоих участников. Такой тип литературного общения – возможность для поэта что-то прояснить, а для читателя – подумать о стихах вместе с поэтом. От него ожидается дополнение-уточнение, самостоятельная оценка предлагаемой поэтической программы, её обкатка на практике и дополнение собственным опытом. Участники «41<sup>о</sup>» продолжают разделять установку «гилейцев» на сотрудничество читателя и автора в воссоздании творческого переживания. Однако реципиент нередко и демонстративно ставится вровень с автором, вплоть до того, что автор теряет главенствующую позицию и передаёт свои полномочия реципиенту. (В «17 ерундовых орудиях» в 1919 г. Терентьев оценивает творчество «гилейцев» негативно, отмежевывается от них как от «пройденного этапа»: «все меняется на свете, а то, что мы ежеминутно теперь повторяем в простом разговоре, построено хуже самой тухлой маяковины: “не могу оторвать глаз”,

---

<sup>70</sup> В виду имеются письма А.Е.Кручёных А.А.Шемшурину, очерк Кручёных «Аполлон в перепалке» и заметка И.Г.Терентьева «Маршрут шаризны» [Кручёных 2006], [Кручёных 2012], [Терентьев 1988с]. В аналитической части мы используем аббревиатуры: «Письма Кручёных Шемшурину и Матюшину» – ПШ; «Аполлон в перепалке» – АП; «Маршрут шаризны» – МШ.

“потрясать душу”...Все это в свое время было сделано каким-нибудь Каменским и вошло в обиход так прочно потому, что дурные примеры заразительны» [Терентьев 1988а, 185])

В своих текстах, как и в публичных выступлениях, поэты «41°» объясняют, а затем демонстрируют свой метод творчества, описывают производимый примерами эффект, обсуждают локальные поэтические техники и их эффект, оставляя читателю возможность адаптировать предлагаемый способ письма для себя. Монологическое провозглашение программы уступает место диалогическому обсуждению того, как может быть устроен процесс чтения и письма в разных ситуациях – и какие экспрессивные возможности проявляются в каждой из них.

## 2.2. Диалог с реципиентом: один из первых читателей Кручёных

Формулируя новую поэтико-коммуникативную модель в кавказский период творчества, Кручёных (как основоположник «41°») акцентирует, как и в период кубо-футуризма, акцентирует воздействие слова написанного или слова звучащего на читателя, важность прямого, словно бы непосредственного взаимодействия между автором и читателем. Но к этому акценту добавляется ещё и другой: возможность ответной импровизации читателя.

**Объяснение** коммуникативного взаимодействия впервые проявляется в переписке Кручёных с А. Шемшуринным – интерпретатором «железобетонных поэм». «[В] том, что буква [и слово в поэзии] – есть рисунок – живопись, всё больше убеждаюсь – но пока это секрет для всего света» (ПШ, 29) – читаем в письме Кручёных 25 августа 1915 г. «[Т]ак что если кому-либо больше всего нравится, как (выделение автора – А.Ш.) написано, напр., “Тэ ли лэ” (с живопис<ной> стороны), а не смысл его (беззубый смысл, которого, кстати в заумных [стихах] и нет<sup>71</sup>) и не практическая сторона...такой любитель прав и совсем не хулиган... – продолжает Кручёных 23 сентября 1915 г., – Конечно, слово (буква) тут потерпели большое изменение, может быть, оно даже подтасовано живописью – но к<а>кое дело “пьянителю рая” до всей этой прозы?» (ПШ, 29-30).

---

<sup>71</sup> Шемшурин ранее в своей книге 1913 г. «Футуризм в стихах Брюсова» писал, что причудливо оформленные футуристические неологизмы (вроде «тэ ли лэ») «нельзя считать словами, потому что в этом составе букв нет главного, характеризующего слово: представления или понятия» [Шемшурин 1913, 6-7].

Некоторое время спустя (11 августа 1916 г.) в переписке с Шемшуриным Кручёных переходит к **демонстрации**. Поэт отсылает Шемшурина образцы «новейш[ей] поэз[ии], где слово и начертание, и рис<унок> сплелись. Впечатле<ние> от одного и др<угого> не разделены врем<енем> и пространством»<sup>72</sup> (ПШ, 61). Демонстрация касается и слова произносимого. В другом письме Шемшурина Кручёных пишет: «Что означает буква у? По-моему (секрет), полёт, глубь. Остальные гласные более покойны, у – движение тревоги... Что означает буква *ц*; *ф* и др. со стороны эмоции и проч.? Пишите» (ПШ, 43) (12 марта 1916 г.). Осуществляя ход **демонстрации**, поэт сначала описывает собственный опыт восприятия текста (что означает буква «у» «со стороны эмоции»), затем просит адресата сделать то же самое. При этом, Кручёных подразумевает, что иное восприятие буквы «у» и *отклонение* от восприятия автора нормально, и более того – представляет интерес для него самого. Чем больше возможных смыслов в себя вмещает «у» (и любая другая буква или любое другое слово), тем дальше оно от общеизвестного «беззубого смысла» и тем выразительнее.

Расспрашивая собеседника по переписке о его реакции, предлагая ему описать собственный читательский опыт, Кручёных подталкивает Шемшурина к формулированию собственного **отклика**. **Ответная инициатива реципиента** проявляется в одном из писем Шемшурина в сентябре 1915 г.: идея слова и буквы как «рисунка-живописи» ему любопытна, однако вызывает и сопротивление. Объясняя природу возникшего сопротивления, Шемшурин уточняет, что «[в] комплексах наших ощущений находятся части важные и неважные» (ПШ, 156). Например, если нужно узнать, каков на ощупь предмет, его можно взять в руки и осмотреть со всех сторон. Важная часть этого «комплекса» – осязание, неважная часть – зрение. В первом случае мы получаем информацию о том, твёрдый или мягкий предмет, во втором мы только видим предмет, но достоверной информации о его тактильных качествах не получаем. «Что касается эстетических комплексов, то в отношении их нужно сказать то же самое. И там есть ощущения важные и не важные. К не важным относится ощущение рисунка-живописи в слове и букве» (ПШ, 157), – продолжает Шемшурин.

Так, в комплексе восприятия слова или буквы отдельным человеком может присутствовать ассоциация синестетического характера: соответствие буквы и цвета.

---

<sup>72</sup> Речь идёт о совместных проектах А.Е. Кручёных и О.В. Розановой. Кручёных «набр[асывал] только приблизит<ельный> характер того, к<а>к рис<унок> связать с буквами» (ПШ, 61), а Розанова вслед его инструкциям создавала эскиз страницы книги. Скорее всего, речь идёт о книге Кручёных и Розановой «Война», издание которой профинансировал А.А. Шемшурин. Также Розанова участвовала в переиздании «Игры в аду», подготовке «Заумной гниги» Р. Алягрова (Р.Якобсона). См. также [Гурьянова 2002].

Однако эта индивидуальная ассоциация – «не важная величина» (ПШ, 157). «Практическое значение этих величин ничтожно» (ПШ, 157), – говорит Шемшурин, имея в виду, что в акте эстетического восприятия индивидуальные ассоциации скорее маргинальны и «в норме» не выходят на первый план. «Рисунок в букве и слове – несомненно есть. Значит, элемент этот будет в комплексе при чтении. Но по слабости нервной системы Вы не можете удержать этот элемент в нейтральном состоянии, и он начинает играть первенствующую роль» (ПШ, 157), – подытоживает Шемшурин, намекая, что описываемый Кручёных эстетический опыт грешит капризным своеволием, – это опыт человека с разлаженной нервной системой, неадекватно воспринимающего искусство. Такой человек, по Шемшурину, полагает, что «[в]ажно: *хочу!*... (курсив Шемшурина – А.Ш.) И вот, я хочу выделить не важную часть комплекса и выделяю её: пусть доминирует» (ПШ, 158), так что «преобладает впечатление рисунка, а не смысла слова» (ПШ, 158).

Акцентирование «неважных» частей комплекса восприятия ведёт к тому, что слово отсылает к «чему-то, чрезвычайно зависящему от памяти», к сугубо индивидуальному опыту (эмоциям, переживаниям) автора и такому же опыту реципиента. Целостное впечатление оказывается заведомо изменчиво, неуловимо. «[Э]та изменяемость смысла, его движение, или, лучше сказать, *передвижение* (курсив автора – А.Ш.) по мере того, как мы переходим от одного предположения к другому, и есть то *главное* (курсив автора – А.Ш.) общее свойство поэзии футуристов» [Шемшурин 1913, 10-11], – отмечает в этой связи Шемшурин в монографии о Брюсове.

Шемшурин сетует, что фиксированный смысл в футуристической поэзии недостижим: «в каждой полученной комбинации всегда не будет доставать главного: разрешения автора считать правильным тот смысл, на котором мы в данное время фиксируем наше внимание» [Шемшурин 1913, 9]. Как можно заметить, данный взгляд присутствует и в переписке с Кручёных. В то время как поэт заинтересован в *передвижениях* и изменениях смысла, его собеседник, напротив, хочет вернуться к смыслу общепонятному, единому для автора и читателя (и создаваемому «важными» частями эстетического комплекса).

Ответ Кручёных позволяет уточнить предлагаемую коммуникативно-поэтическую модель. Получив отклик адресата, Кручёных снова переходит к **объяснению собственной позиции и демонстрации на примере** – параллельно уточняя свою точку зрения и чётче её формулируя. По Кручёных, усиление «неважных» частей эстетического комплекса приводит к тому, что при каждом новом исполнении читателем

слово обретает смысл заново. Потому сотворческий опыт читателя предполагает множество вариантов реализации, автором заранее не учтённых. Именно этот принцип Кручёных предлагает сделать центральным для творчества. Нельзя «изгон[ять] из творчества случайность» (ПШ, 30), поскольку тогда «мы лишаем свои произведения самого ценного, ибо оставляем только то, что пережёвано, основательно усвоено, а вся жизнь бессознательно идёт насмарку» (ПШ, 30). «Случайность», напротив, оставляет пространство для «самого ценного»: спонтанного ответа реципиента, ещё одного нового прочтения.

Диалог Кручёных и Шемшурина – показательный пример диалога с реципиентом, в ходе которого проговаривается коммуникативно-поэтического модель сообщества «41°». Собеседник Кручёных – интересующийся опытами футуризма критик, пытающийся разобраться в новой поэтике и рефлексирующий над ней: адресат, внимания которого стремились добиться кубо-футуристы, чтобы окончательно склонить его на свою сторону. Кручёных в этом диалоге выступает не как лектор-учитель, ниспровергатель авторитетов, автор декларации (амплуа, характерные для периода «Гилеи»), а как практик нового искусства, корректно и тактично обсуждающий совпадение и несовпадение точек зрения. Поэт предлагает сырое, черновое объяснение новой коммуникативно-поэтической программы, демонстрирует его на примерах, – критик находит в нём слабые стороны, –это побуждает поэта проработать убедительный ответ. Такой диалог близок к формату «творческой лаборатории» и принятому в нём порядку творческой импровизации наравне с адресатом.

### **2.3. Диалог с реципиентом: обращение к «идеальному» читателю**

Очерком Кручёных «Аполлон в перепалке (живопись в поэзии)» открывался первый и единственный выпуск газеты «41°» в 1919 г. По заголовку можно предположить, что в этом очерке речь идёт о том, что «буква [и слово в поэзии] – есть рисунок – живопись» (ПШ, 29), в чём Кручёных пытался убедить Шемшурина четырьмя годами ранее. Кажется, что, как и переписка с Шемшуриным, «перепалка» Аполлона-покровителя искусств (от имени которого выступает поэт) с читателем призвана переключить внимание последнего на побочные аспекты слова – и на «неважные части» комплекса восприятия.

**Объяснение** поэтико-коммуникативного взаимодействия, предлагаемое Кручёных, действительно предлагает иной взгляд на слово. Традиционную, литературную

композицию предлагается заменить композицией, которая метафорически названа «живописной» (напоминающей о правилах построения картины).

Устойчивое представление о литературной композиции и «живописная» альтернатива ей описаны через метафорически: «Композиция у Пушкина – естественное хождение, шатание из угла в угол, и только смерть прекращала, проводила необходимую для рисунка черту!» (АП, 289). В живописи – другое: «Рисунок – перпендикуляр сразмаху! Необычное положение ноги: штопор или бурав...» (АП, 289). Если традиционную композицию поэтического произведения можно описать как искусство последовательного и мотивированного перехода от одного предмета или события к другому, которое имеет ясный конец, то альтернатива основана на иных принципах: предмет или событие поданы максимально непривычным образом, т.е. есть событие начала – столкновение «с размаху», перцептивный коллапс, но нет финального события, разрешающего конца. Такая композиция, считает Кручёных, побуждает читателя выделять «неважные» (но именно важные для автора-новатора) части» эстетического комплекса, – что и демонстрируется далее на конкретном примере.

В пример Кручёных приводит частушку: «Пароход плывет по Волге / По стене верблюд ползет» (АП, 289). Разумеется, «пароход» никак не вяжется с «верблюдом», а «верблюд» входит в противоречие с «карабканием по стене». С ожидаемого (например, «пароход плывет по Волге, затем причаливает и др.») читательское внимание переносится на неожиданное, невообразимое сочетание «парохода» и «верблюда». Между этими двумя феноменами, раз они поданы вместе, необходимо выстроить смысловые связи. Как читатель, Кручёных представляет себе следующую «живописную компоновку» текста: «Горизонталь пароходного рейса, пересечённая вертикалью карабканья верблюда» (АП, 289). На первый план здесь выходит характеристика движения.

Новый принцип композиции предполагает, что части стихотворения могут не соотноситься друг с другом по смыслу, а создавать напряжение, богатое смысловой неопределённостью. Пытаясь представить себе отсутствующую связь, читатель обращает внимание на побочный аспект обеих ситуаций – характер движения, и двустороннее в итоге принимает вид этюда-зарисовки, напоминающей хокку: «пароход стремительно плывет, а верблюд медленно идёт вверх».

#### **2.4. «Загадка» для читателя: упражнения в импровизации**

Далее Кручёных разбирает с точки зрения читателя, опять-таки представляя собственный рецептивный опыт, стихотворение Игоря Терентьева: «Как памятник трезвый / Публично сплю» (АП, 289). Эффект, производимый стихотворением, может быть резюмирован в виде странного образа: «Памятник ложится, но сейчас же протестует и встает, потому что он “трезвый”: резкий, прямой, резво вытянутый во фронт! И тут же – “сплю” – распластанная постель (сравни: лежачего)» (АП, 290). «Памятник» изображается в этом стихотворении как лежащий, «спящий» и как «резко прямой», стоящий. Поиск «ключа» к прочтению становится задачей для адресата. Справиться с ней, считает Кручёных, можно двумя способами.

Первый – увидеть основу высказывания в «Как памятник, сплю». Это – по сути, сравнение, которое указывает на сходство спящего субъекта с монументом на площади (возможно, в силу неподвижности обоих). К слову «сплю» относится определение «публично». Состояние «публичного сна» можно связать с пребыванием в людном месте, на глазах у публики при полном равнодушии к окружающему, – это легко себе представить применительно к памятнику, но можно распространить и на говорящего субъекта. К слову «памятник» относится также эпитет «трезвый». «Памятник трезвый» – по-видимому, ровно и крепко стоящий, как трезвый человек. На выходе получается образ: некто оцепеневший, словно вкопанный в землю, безучастный к внешнему миру.

Возможно и иное прочтение – равноправное, если взять за основу «[Я] как памятник трезвый», т.е. «я трезв, как памятник» («трезвый» относится к говорящему и выступает в роли сказуемого). Эту метафору (трезв, как и каменное изваяние) дополняет другая: «публично сплю». Вне связи с «памятником», она может значить: лежу с закрытыми глазами в большом присутствии людей. Получается: я лежу с закрытыми глазами и без движения не потому, что пьян, а потому, что – мёртв, как каменный памятник на моей собственной могиле, и так же трезв.

Одновременное присутствие в стихотворении разных смыслов обусловлено способностью слов вступать в свободные (смысловые, синтаксические) отношения друг с другом. Слово «сплю» можно отнести и к говорящему («[я] сплю») и к памятнику («памятник публично спит»), при этом оно будет ассоциироваться с двумя разными состояниями (спать лежа или бодрствовать стоя, ничего не замечая). То же можно сказать и о слове «трезвый»: «недоступный опьянению, как неживой памятник» или «ровно, крепко стоящий на ногах». Любую из этих смысловых связей читатель волен вывести на передний план, – или вообразить свою.

## 2.5. «Случайное» слово: бесконечность возможных откликов

По мере чтения «Аполлона в перепалке», предлагаемые Кручёных примеры для рецептивной импровизации читателя усложняются. Одним из них оказывается совместное стихотворение Кручёных и Терентьева (или фрагмент стихотворения): «Сливки мокко модница / Висла яблоко Николай угодник» (АП, 291). Становясь в позицию читателя, Кручёных описывает рецептивный опыт так: смысл стихотворения, «выражается одним рисунком»: «поверхность сливок на тарелке, рядом – стоящие жестянки и модница Яблоня повисла – а может, река Висла или висячая – и на берегу яблоко-ня, а повыше гладильной скрижалью заушающий Никола Угодник – не подходи, а то выгладит!» (АП, 291). Это прочтение, состоящее из цепочки ассоциаций, в своей произвольности состязается с «интерпретируемым» двустишием.

Ничто, конечно, не мешает читателю предположить, что сливки на тарелке заставляют вспомнить о рядом стоящей жестянке из-под кофе с надписью «Мокко». Возможно, на поверхности жестянки отражается блеск сливок. Тарелка со сливками и жестянка, в свою очередь, может навевать представление о «моднице», девушке, которая пьёт дорогой напиток. «Модница» может вызывать в сознании образ «яблони», ведь цветущая яблоня и нарядно разодетая девушка похожи: яблоня усыпана цветами, а девушка – украшениями. Яблоня, конечно, ассоциируется с висющим на ветке яблоком («Висла яблоко»). Висящее же яблоко может заставить вспомнить о Николае Угоднике (перед Рождеством святой ходит с мешком, полным яблок). Совместив эти ассоциации, можно представить следующую картину: нарядно одетая девушка пьёт дорогой напиток (кофе), и этот напиток столь же соблазнителен, как и яблоко – с одной стороны, библейский плод познания добра и зла, с другой – рождественский подарок. Разумеется, такое прочтение не может быть единственным... Не исключено, что модница пьёт кофе в комнате с видом на реку, над которой нависает тяжёлая от плодов яблоня. Или, может быть, реку с нависшей над ней яблоней изображает картина на стене, а рядом висит икона Николая Угодника. И так далее. Поскольку слова в двустишии вынуты из структуры предложений, освобождены от логических связей, их вынужден искать и выстраивать читатель, ассоциируясь при этом на связи ассоциативные, слабо мотивированные, капризные, которые все и одинаково допускаемы стихотворением.

О «случайном» слове как источнике бесконечного количества возможных прочтений и основе для импровизации читателя размышляет – в диалоге с Кручёных – и

Терентьев. В заметке «Маршрут шаризны» он предлагает такое метафорическое объяснение принципа случайности.

По Терентьеву, «[н]еожиданное слово для всякого поэта – важнейший секрет искусства» (МШ, 233). Нужно пользоваться «эпитетом ни с чем не сообразным...в работе над стихом особо важные части произведения [нужно] отмечать словом, которое “ни к селу ни к городу”» (МШ, 234). Систему координат «смысла» образуют две крайности – «линия рассудка» и условная «линия безрассудства». – «Если изобразить чертежом ступень, в которой тот или иной поэт позволяет себе использовать силу контраста, – получится схема, напоминающая веер, верхнее ребро которого можно принять за линию рассудка (минуя средние ребра), на нижнем написать хотя бы из Бурлюка (пример крайнего контраста) – Мне нравится беременный мужчина» (МШ, 233). Между крайностями «рассудка» и «безрассудства» располагается пространство, содержащее множество возможностей выражения («средние рёбра»). По Терентьеву, чем больше контраст в поэтическом тексте «уклоняется» от «верхнего ребра» (оси рассудка) к «нижнему ребру» (оси безрассудства), тем больше в контрастном соположении слов «подрастает некая сила, подобная ветру, которая все упорнее мешает поэтам стрелять прямо в цель и требует изощренной баллистики» (МШ, 233). Подрастающая «сила» противодействия, меняющая движение брошенного предмета по заданной траектории, – метафорический аналог смысловой неопределённости и многозначности, которая мешает лёгкому переходу от слова к его смыслу, создаёт отклонение слова – от смысла.

В норме сообщение поэтом смысла, в метафорических выкладках Терентьева, напоминает выстрел: движение снаряда от исходной точки до конечной по некой траектории. Поэт соотносит значение с известным словом, читатель видит это слово и реконструирует вложенное в него значение. Осложнённое обращением к «случайному» слову и сопутствующей смысловой неопределённости, поэтическое письмо напоминает «стрельбу в обратную сторону» с поправкой на встречный ветер: «снаряд должен облететь оба полушарья, дважды сторонясь под ветром, и тогда описанная вокруг земли восьмерка ударится концом в цель» (МШ, 234). В итоге «[р]азряжение творческого вещества происходит в сторону случайную» (МШ, 234).

В предлагаемой логике, чтобы попасть в цель, надо изначально выстрелить «мимо» – назад, а не вперёд, употребить случайное слово, создать зону смысловой неопределённости. Слово-снаряд сталкивается с ветром и летит «сторонясь», по затейливой траектории («восьмёрка»), и в итоге кругосветного полёта случайным

образом прилетает-таки, получая новое содержание<sup>73</sup>. Разряжение творческого вещества – отнюдь не результат того, что авторский «заряд» попал к заведомо предназначенную цель, – скорее, длящийся процесс прочтений, читательского соучастия.

«Живописная компоновка» поэтического произведения, которую обсуждает Кручёных в «Аполлоне в перепалке», предполагает опыт столкновения с деформированным, алогичным текстом, который сбивает с толку «случайным» словом. Но именно такой текст побуждает и к актуализации принципов творчества, которые Кручёных обсуждал в переписке с Шемшуриным. За счет фокусировки на побочных, «неважных» аспектах письма, читательская инициатива может варьироваться бесконечности, – тем самым сообщая и тексту ту способность к изменению, преобразению, *отклонению* смысла, в которой кавказские заумники были так заинтересованы.

## 2.6. «Неважные части» текста: визуальный облик слова

Зримые аспекты текста, включая и его типографский облик, также интересуют Кручёных в аспекте «живописной композиции». Как пример разбирается стихотворение Терентьева: «Поэзия что такое? / Укража дойное молоко / А корова?!!!! / Слово! / А бык???? / Язык!» (АП, 290-291). Возможный эффект, производимый на читателя этим поэтическим высказыванием, Кручёных описывает так: «Корова стоя читает газету. Ноги – четыре перпендикуляра. Бритва языка подкашивает тяжелого быка – поэзия определяется графически! (Только при разборе я заметил, что в рукописи после четвероногих слов по четыре вопросительных и восклицательных знака!)» (АП, 291).

Как реципиент, Кручёных сосредотачивается на функции «неважных» элементов текста, не сразу и не обязательно (а «только при разборе») заметных – таких, как знаки препинания и длина строк. Черда восклицательно-вопросительных знаков подсказывает воображению ноги стоящей коровы (вероятно, также и быка, в другой строке). Ощущение того, как «бритва языка подкашивает тяжелого быка» передается контрастом относительно длинной вопросительной строки «А бык????» и следующей за

---

<sup>73</sup> Ср. высказывание Терентьева из брошюры «Кручёных-грандиозарь»: «Такие слова, как “нони” и “чолы”, странны, они туго воспринимаются, не чешут пяток воспоминания, они тешут осиновый кол на упрямой голове людей с хорошей памятью. И в результате эти стихи будут поняты! К ним прилипнет содержание! И не одно, а больше чем ты можешь выдержать. Потому что нелепость – единственный рычаг красоты, качерга творчества» (орфография автора сохранена – А.Ш.). [Терентьев 1988b].

ней короткой «Язык!»: короткая словно бы «подрезает» длинную. Письменно-типографское оформление высказывания оказывается не в меньшей степени ответственно за его смысл, что и наделённые значением, «четвероногие» слова.

За счет графической деформации слов, которая сказывается и на их звуковом облике, могут возникать выразительные «рисунки» («рисунки слов»), – Кручёных приводит примеры: «свороченные головы – мочедан (чемодан), шрамное лицо, мрачья физиономия и др.» (АП, 294). Внутри слова переставлены местами слоги («че» и «мо» в слове «чемодан»); существительное превратилось в прилагательное за счет суффикса и окончания («лицо со шрамом» превращается в «шрамное лицо»); прилагательное, утратив суффикс, присоединило к себе новое окончание («мрачная» превращается в «мрачья»). Возможны «двухглавые слова – я не ягений» (АП, 294), где два слова («я» и «гений») стянуты в одно. А также «троичные в брюхе – злостеболь (злость и боль), брендень (бред, дребедень, раздробленный день)» (АП, 294) – сращения слов при помощи соединительного звука («е» в «злостеболь», «н» в брендень). Слова способны включать «третью ногу», например «летитот (летит от)» (АП, 294) – предлог стал частью глагола. Есть слова «трёхрельсные», такие, как «циркорий» (АП, 294), со вставленной в середину лишней буквой «р», – и слова «с выжатой серединой», как «сно» (от «сон») (АП, 294). Операции типографского набора могут менять слово, делая его для читателя источником изумления, а потенциально и оригинальных прочтений (например, в «циркории» можно увидеть соединение «цирка» и «цикория», обратив внимание на звуковое сочетание «ц – р – к»).

«Визуальное письмо», письмо, в котором акцентируется типографское оформление слов, – подвид «живописной композиции», которую описывает Кручёных в «Аполлоне в перепалке». Оно также нацелена на слом инерции восприятия читателя и рискованную игру с ним, по ходу которой создание помехи нормальному смыслообразованию может обернуться как проигрышем (обрыва в абсурд), так и выигрышем (свободы от тривиальности).

## **2.7. Выводы по ч.2.**

По прагматической направленности, «объясняющие» тексты кавказских заумников отличаются от «манифестов» «Гилеи»: они более ориентированы на то, чтобы заставить читателя выработать собственную творческую позицию. Мы имеем дело не с «пощёчинами», а с «перепалками», в которых автор демонстрирует читателю как

равному работу поэтических принципов и призывает последнего вступить в игру. Сама игра предполагает чуткость к исполнению слова, к его материальной форме как зримого или слышимого феномена: «неважные части» слова и комплекса восприятия – связанные с индивидуальным, идиосинкратическим опытом субъекта – оказываются при этом неожиданно важны. Поиск правильного смысла вытесняется бесконечностью творческой импровизации. Объясняя свой поэтический принцип, Кручёных сам становится в позицию читателя, реконструируя – или конструируя – опыт рецепции, свободной от понуждения к однозначности. Источником интерпретационной импровизации становится, в частности, и визуальный облик слова, включая служебные элементы типографского оформления. Читатель признается полноправным участником творческого действия, соавтором, который свободен корректировать и исправлять произведение автора. В процессе совместной импровизации смысл поэтического произведения изменяется, сдвигается, постоянно пребывает в движении, так что игра смыслопорождения не останавливается.

### 3. «17 ерундовых орудий»: читатель как потенциальный поэт

#### 3.1. Взаимодействие с читателем и роль типографского оформления

Взаимодействие с читателем как с равноправным участником творческого процесса, переходящее в совместную импровизацию автора и читателя, разыгрывается в книге И.Г.Терентьева «17 ерундовых орудий»<sup>74</sup>. Книга напоминает небольшую брошюру. Она состоит из небольшого вводного трактата о поэзии и «практической» части – серии поэтических миниатюр, отличающихся оригинальным типографским оформлением. Произведение «17 ерундовых орудий» вышло двумя изданиями в 1918 и 1919 годах [Терентьев 1988d, 476] в типографии Союза Городов Республики Грузии небольшим тиражом<sup>75</sup>, предположительно в несколько сотен экземпляров. Скорее всего, сначала был напечатан теоретический пролог, затем – серия стихов.

Теоретическое введение почти не привлекает к себе внимания в плане типографского оформления<sup>76</sup>. Поэтические миниатюры – в этом плане полная противоположность. Они – выразительный пример текста зримого, приглашающего читателя к активному рассмотрению. Такое стихотворение, в замечании исследователя, отличается «активной визуальной аранжировкой собственно вербального компонента» [Орлицкий 2014, 65], неразрывно связанной с «подач[ей]...стихотворного текста» [Там же].

Каждая миниатюра занимает одну страницу, превращаясь в картину для зрителя (так что её можно рассматривать, цитируя «Сдвигологию русского стиха» Кручёных, «в один огляд» [Кручёных 1923, 33]<sup>77</sup>). Эти миниатюры лишены визуальной конструкции-плана,

---

<sup>74</sup> Встречается также написание «17 еРУндовых оРУдий», которое основано на написании заголовка на обложке первого издания («РУ» набрано заглавными буквами, объединяя слова «ерундовых» и «орудий»). Здесь и в дальнейшем мы будем использовать вариант написания без заглавных букв. В дальнейшем при ссылке на «17 ерундовых орудий» мы используем аббревиатуру «17 ЕО».

<sup>75</sup> В определении Т.Л. Никольской, «сборники стихов Терентьева, выходившие в Тбилиси маленькими тиражами, были практически неизвестны в Москве и Петрограде» [Никольская 2002, 50]. На основании этого свидетельства, можно заключить, что тираж книги Терентьева вряд ли превышал 200-500 экземпляров.

<sup>76</sup> Исключение составляет самый конец трактата, где фразы «Долой авторов! Надо сказать чужое слово. Узаконить плагиат. ТАБАК» (17 ЕО, 190) набраны шрифтами разного размера. Под этим текстом помещен рисунок – рыба, напоминающее изображение рыбы на афише рыбного магазина. В самом трактате некоторые фразы набраны чуть более крупным шрифтом, чтобы привлечь внимание – подобно тому, как в учебнике заголовки глав и разделов, первые предложения в тексте и абзацы с важной информацией набраны более крупными буквами («Когда нет ошибки, ничего нет» (17 ЕО, 181), «Законы практического языка» и «Закон поэтической речи» (17 ЕО, 182), «Наша поэзия отлична как» (17 ЕО, 186), «Вот простейший пример» (17 ЕО, 188)).

<sup>77</sup> Далее мы используем аббревиатуру – СРС.

которые можно было увидеть в некоторых «железобетонных поэмах» Каменского. Каждое стихотворение представляет собой линейно набранный текст, в котором использованы шрифты нескольких разных гарнитур. Помимо этого, буквы «скачут», нередко выходя за линию набора и разламывая строку. «Скачет» и сам текст: часть строк может быть выравнена по центру, часть – по левому краю, часть – по правому, так что зритель видит своеобразную «лесенку». «Разнобой» распространяется и на размер букв: заглавные буквы соседствуют со строчными в пределах одного слова, при этом заглавная буква может быть помещена в середине или конце слова.

В этой связи, критик-типограф М.С.Карасик описывает «ерундовые орудия» как «наборно-шрифтовые картины, типограммы» [Карасик 2014, 8] <sup>78</sup>. Как и в случае с «железобетонными поэмами» Каменского, поэтические миниатюры отсылают к афишам как к ближайшему предшественнику. По словам другого типографа, В.Г.Кричевского, «Каждое орудие (страничка)...суть афишка или...выисканный фрагментик...афиши начала века» [Кричевский 1998, 55-56]. При этом «наборная графика становится самодовлеющей, затрудняет чтение» [Карасик 2014, 12]; «зрительное пиршество...м е ш а е т различать слова» (разрядка автора – А.Ш.) [Кричевский 1998, 47]. В итоге «отстранение зримого слова от просто слова...возможно...и неизбежно» [Там же]. Графическое оформление в меньшей степени функционально, в большей – относительно «произвольно» и «декоративно»<sup>79</sup>. В итоге оно не столько облегчает и направляет процесс чтения, сколько дезориентирует читателя визуальным «разнобоем» и побуждает самостоятельно создавать смысловую конструкцию из типографского «хаоса».

Визуальный аккомпанемент стихов становится важен сам по себе как источник смыслов, в отрыве от слова как значащей единицы. Коннотируемые им смыслы – как и в случае с предшественником, «железобетонными поэмами» – так же связаны с опытом пишущего субъекта, который читатель может присвоить и адаптировать. Исследователи говорят о «темпераменте, энергии» [Карасик 2014, 12], которые сообщаются «типографским набором». Типографика коннотирует процессуально-динамические смыслы, связанные с выражением эмоционального опыта.

---

<sup>78</sup> По сути, каждая из этих картин – «наборная иллюстрация, составленная из материала типографской кассы» [Карасик 2014, 12]. С.10. Из букв и знаков создавалось цинковое клише и отпечатывалось на листе как единое изображение.

<sup>79</sup> Ю.Б.Орлицкий отмечает, что в «17 ерундовых орудиях» очевидно «использование разных по размеру и гарнитуре шрифтов, причем далеко не всегда – в обусловленных только смысловых функциях...но и в собственно эстетической, декоративной...функции» [Орлицкий 2014, 66].

Помимо этого, типографское оформление – источник множественных способов прочтения текста: «[П]ри разных направлениях чтения возникают новые словообразования, кажется, что буквы сами подсказывают, как их можно складывать, слова множатся и делятся» [Карасик 2014, 15], – пишет М.С.Карасик. «Использование нетрадиционных типографских средств позволяет...говорить о принципиальной неоднозначности, вариативности предлагаемого порядка чтения вербального компонента», – соглашается Ю.Б.Орлицкий. Как и в случае «Танго с коровами», в «17 ерундовых орудиях», типографское оформление позволяет читателю создать визуальную конструкцию поэмы из видимой на листе «наборно-шрифтовой картины» – при том, что таких конструкций может быть больше, чем одна. Возрастающая творческая активность читателя ведёт к тому, что он становится вровень с автором: «[ч]итателю...суждено включаться в процесс поиска ключа...в (ре)конструирование приема, тем самым совершая “восхождение к автору”» [Цвигун, Чернякова 2014, 48].

### **3.2. Диалог Терентьева с читателем: призыв «разучиться читать»**

Небольшая брошюра И.Терентьева «17 ерундовых орудий» – книга о том, как писать стихи. Фокус в этом произведении сделан на творческих приёмах и уловках, помогающих в написании текстов: «ерундовых орудиях». С одной стороны, «ерундовыми орудиями» может овладеть и новичок. С другой стороны, «ерундовые орудия» потому так и названы, что ничего не стоят – в том, разумеется, случае, если просто повторить за мастером, а не усвоить принцип и переизобрести «орудие» и его функционал самому.

«Когда нет ошибки, ничего нет» (17 ЕО, 181), – так начинает своей трактат Терентьев. Ключевой принцип поэтического искусства – намеренная ошибка, отклонение от ожидаемого и «правильного» языкового порядка: «нелепость, чепуха, голое чудо» (17 ЕО, 181). Поэтическое «мастерство» – «уменье ошибаться» (17 ЕО, 181): намеренно вставлять в стихотворение «случайное слово» или преобразовать знакомое слово ошибкой до неузнавания. Этот принцип напоминает о приёмах Кручёных, которые он обсуждал в переписке с Шемшуриным, – создании «загадки», намеренном использовании «случайности». «Умение ошибаться» позволяет будоражить воображения читателя непредвиденной «случайностью», превращает стихотворение в «загадку», к которой читатель должен отыскать ключ. Именно в «умении ошибаться» – источник читательской **импровизации**.

Научиться ошибаться можно, если «думать ухом, а не головой» (17 ЕО, 181), т.е. воспринимать слова не как значащие единицы, а как единицы звучащие. Звуковой облик слова сам по себе становится важен, и слово рассматривается поэтом в отрыве от смысла, разделяемого всеми, кто знает это слово. Связанность звукового состава слова и известного всем носителям языка смысла – аксиома, на которой основаны «законы практического языка»: «Похожезвучающие слова могут иметь непохожий смысл...Равнозвучающие – один смысл» (17 ЕО, 182) (орфография автора сохранена – А.Ш.). «Закон поэтической речи» предполагает отсутствие связи между звуковым составом и известным смыслом: «слово означает то, что оно звучит» (17 ЕО, 181), а «[с]лова, похожие по звуку, имеют в поэзии похожий смысл» (17 ЕО, 182).

«Закон практического языка» предполагает в идеале безупречное владение языком в широком диапазоне регистров, умение донести любой смысл до собеседника. В то же время, «закон поэтического языка», кажется, предлагает на время разучиться пользоваться языком: воспринимать его как набор звуков. Этот набор звуков отсылает не к известным словам и понятиям, а к индивидуальным переживаниям, ассоциациям и жестам, сопровождающим произнесение этих звуков – к телесному-эмоциональному опыту порождения высказывания, пара-языковому и до-языковому по природе своей. Язык предстаёт как исполнительски-пластическая деятельность<sup>80</sup>.

Примерно так ощущают язык дети и именно так его осваивают, – импровизируя, экспериментируя, спонтанно совершая интересные открытия, но при одновременно – ошибаясь и не владея языком в полной мере. Дети, по Терентьеву, – источник подражания для поэта в «мастерстве ошибаться»: «Дети часто спотыкаются; они же превосходно танцуют» (17 ЕО, 181), – метафорически иллюстрирует он этот тезис. «Детское» понимание языка как исполнительской деятельности открывает возможности для творческой импровизации и взрослому читателю.

---

<sup>80</sup> В этой связи резонно вспомнить об актёрском чтении, практикуемом А.Е. Кручёных. В ходе такого чтения вокальная декламация неизбежно сообщала новые смысловые оттенки высказыванию, нередко понуждая забыть об очевидном смысле и вводя читателя в «транс», восприятие доязыковое и транс-языковое. «Кручёных не чуждо представление о заклинательной речи, – писал С.М. Третьяков, – Его чтение порой даёт эффект шаманского гипноза» [Третьяков 1923, 16]. Также ср. отзыв Д.М. Молдавского о том, как Кручёных читал собственные стихи: «Кручёных начал читать. Мне приходилось слышать заговоры деревенских колдунов. Я записывал русские песни и внимал пению таджикских гафизов. И вот то, что произошло тогда, заставило меня вспомнить всё это сразу!...Кручёных провёл подлинный сеанс шаманства. Передо мной был самый настоящий колдун, вертевшийся, покачивающийся в такт ритму, притоптывающий, завораживающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие. Это казалось невероятным! Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности» [Молдавский 1994, 162]. Подробнее см. также [Бобринская 1998].

Объяснив читателю, в чём заключается поэтико-коммуникативная модель, Терентьев переходит к **демонстрации на примере**: разбору романа «Евгений Онегин» с точки зрения того, как текст звучит. В начале романа, отмечает Терентьев, Татьяна говорит о своей влюбленности так: «Мне тошно милая моя / Я плакать, я рыдать готова» (17 ЕО, 182). «[В] конце романа, говоря о том же, она повторяет ту же звучащую суть влюбленной: всю эту ветошь маскарада (Мой приятель уверял, что, когда он влюблен, его поташнивает)» (17 ЕО, 182), – продолжает Терентьев. По Терентьеву, две реплики Татьяны («мне тошно, милая моя» и «всю эту ветошь маскарада») значат одно и то же: «я влюблена, и от этого чувства испытываю тошноту». В первом случае Татьяна пользуется практическим языком, в рамках которого «тошнота» отсылает к её состоянию. Во втором случае Татьяна пользуется языком поэтическим, в рамках которого набор звуков «в-т-ш» подсказывает читателю переживание тошноты («Пользуясь обычными словами, Пушкин превращает “ветошь” в “тошноту”» (17 ЕО, 185), – замечает Терентьев в этой связи).

Внимание к языку как пластико-исполнительской деятельности, к «звуковой сути» слова, выводит читателя не к понятиям и представлениям, а к эмоционально-аффективным переживаниям, которые «заражают» и пронизывают собой весь текст целиком. Терентьев прибегает к **демонстрации** этого тезиса ещё на одном примере: «Если вслушаться в слова: гений, снег, нега, странность, постоянство, приволье, лень, вдохновение... слова, которыми восклицаются, желая характеризовать “настроение” ...станет несомненно, что они вызваны звуковым гипнозом: Евгений Онегин, Татьяна, Ольга, Ленский» (17 ЕО, 183).

Звуковой профиль «Евгения Онегина» – постоянно повторяющиеся звуки «н», «г», «т», «л». Этот набор звуков связывается с определёнными движениями, жестами, спонтанными ассоциациями. Разбирая, как определяющий звуковой рисунок поэмы набор звуков проявляется в строке «все те же ль вы, иные девы», Терентьев привлекает внимание читателя к случайно возникающему слиянию «львы»<sup>81</sup>. Это новое слово и связанные с ним ассоциации, по Терентьеву, распространяет свой эффект на текст всей

<sup>81</sup> Подобное слияние – в терминологии А.Кручёных, «сдвиг». В более поздних работах («Сдвигология русского стиха») поэт определит сдвиг как «[с]лияние двух звуков (фонем), или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно» (СПС, 4), так что непреднамеренно возникает новый смысл. Приведём несколько примеров сдвига, которые Кручёных заимствует у Пушкина (все выделения – Кручёных – А.Ш.): «Как рано **мог уж он** тревожить» (СПС, 4), «Незримый хранитель **могучему дан**» (СПС, 4), «Все те же **ль вы**, иные девы...» (СПС, 4) (выделения Кручёных – А.Ш.). Результаты сдвига – непонятные, новые, «заумные» слова: «мокужон», «чемудан» (отдалённо напоминающее «чемодан»), «львы». «Сдвиг» – механическая ошибка, результатом которой становится изменение и передвижение смысла.

главы поэмы: «А дальше поэт [т.е. Пушкин – А.Ш.], слуховое воображение которого поражено словом “львы”, рыкает и ворчит: “**узрюли** [выделение Терентьева – А.Ш.] русской Терпсихоры”, “устремив разочарованный лорнет”, “безмолвно буду я зевать”...не буду настаивать на том, что “узрюли” означает – “ноздри льва”...но произносительный пафос этого слова, одинаковый почти у всех чтецов, доказывает основную правильность догадки: торжественный зверь смотрит, раздувая ноздри» (17 ЕО, 183-184). По Терентьеву, случайное стечение «львы» заставляет поэта (может быть, бессознательно) ориентироваться на образ льва – и в итоге звуковой рисунок главы отмечен последовательностями звуков, которые имитируют рык зверя («устремив разочарованный лорнет» – аллитерация на «р»), его дыхание («безмолвно буду я зевать» – аллитерация на «б»), раздувание ноздрей («узрюли» – стечение «зр»)<sup>82</sup>. Так или иначе, это звуковая последовательность воспроизводит переживание столкновения со зверем, которое может не только описывать зверя, но и при помощи набора звуков передавать разные ответные реакции (страх, любопытство, замешательство).

Фактически, Терентьев призывает читателя разучиться читать: не видеть сюжет, а слышать звуковую последовательность и на её основе строить догадки о тех действиях, жестах, переживаниях, которые она выражает собой. Так может воспринимать текст Пушкина ребёнок: не понимать, о чём говорится, но слышать мелодию пушкинского стиха и опознавать загадочные, будоражащие воображение слова («все те же львы»). Подобный контринтуитивный – «детский» – способ чтения ориентирован на умножение смыслов в тексте: опознавание новых и новых значащих звуковых последовательностей, навевающие представление о каком-либо переживании. Снова возвращаясь к **объяснению**, Терентьев комментирует такой способ чтения так: «Это не ключ к пониманию поэзии: это **отмычка** (выделение Терентьева – А.Ш.), потому что всякая красота есть **красота со взломом** (выделение Терентьева – А.Ш.)» [Терентьев 1988а, 184]. Чтение текста, преследующее поиск звуковых стяжений и звуковых последовательностей, не позволяет понять текст как целое, автором задуманное, т.е. отыскать универсальный ключ к смыслу. Такое чтение позволяет «взломать» текст, пересоздать текст в момент чтения читателем, тем самым отвоевав текст у автора и присвоив себе.

---

<sup>82</sup> Ср. схожий анализ «Евгения Онегина» авторства Кручёных, в котором он обращает внимание на повторение сочетания звуков «е» и «н» в «Евгении Онегине» – согласно поэту, они помогают передать переживание «томления»: «Томление в Пушкинском **Онегине** построено на **енном** (так и главные герои романа: Евгений, (Л)енский, (Тат)ьяна), вот почему можно говорить не краснея о **евенине** в звуко-образе Пушкина» (выделение Кручёных – А.Ш.) (СРС, 18)

Разучившись читать, читатель становится чуток к звуковой оболочке слова и незамечаемой «подложке» поэтической речи – ритму. Именно звук поэтической речи и ритм ложатся в основу творческой импровизации, приводя к рождению новых спонтанных смыслов. «Каждый художник принужден учиться до полного невежества: открытия бывают там, где начинается дуракаваляние! Ритм! Ритм! Ритм!» (17 ЕО, 186), – отмечает Терентьев. Ритм, задаваемый средствами передвижения (трамваем, аэропланом) преобразует восприятие – человек видит мир вокруг себя с определённой скоростью и через определённые интервалы, что не может не определять его мышление: «Дело в остановках ежеминутных (трам), замедлениях порывных (аэроплан), дело в размеренности по секундам» (17 ЕО, 187). То же относится и к поэзии: нетривиальный, нерегулярный ритм «заражает» читателя, заставляет его проникнуться определённым телесным и эмоциональным переживанием – основой для творческой импровизации.

Роль материала для **демонстрации** этого принципа играют поэтические миниатюры – «ерундовые орудия» – изложенные во второй, «практической» части книги. Сам же Терентьев завершает «вводный инструктаж», отмечая, что «[в]сё сказанное здесь об ошибке, мастерстве, звуке, ритме и проч. ляжет в основу будущей школы поэзии, уже пришедшей под 41° (Тифлис) на смену футуризма» (17 ЕО, 189).

### 3.3. Практическая демонстрация для читателя: чтение против азбуки

В «практической части», «17 ерундовых орудий» – сборник практических советов и наблюдений над процессом письма. 17 ерундовых орудий» напоминают написанные в разное время заметки, отрывки «по случаю» из записной книжки поэта. Многие «орудия» звучат как записанные «чтобы не забыть» фразы: «лопнуть должно в 17 местах / напнешь в одном лопнет в / другом напнешь в несколь- / ких лопнет других»<sup>83</sup> (17 ЕО, 193). По отношению к «теоретическому предисловию», «практическая» часть разыгрывает описанные в предисловии принципы, заставляя читателя быть начеку, понуждая его быть готовым к самостоятельному досочинению поэтического текста<sup>84</sup>.

В «поэтической» части 18 текстов-миниатюр, из которых 4 текста озаглавлены номерами «1.», «2.», «3.», «4.», а оставшиеся 14 носят название «орудий». Последний

---

<sup>83</sup> В данном случае мы цитируем текст без типографского оформления, к которому вернёмся позже.

<sup>84</sup> Сборник советов не лишен «ошибок», цепляющих внимание читателя (несмотря на то, что на обложке книги набрано «в книге опечаток нет»). Эти «ошибки» являются, несомненно, сознательно допущенными неточностями.

текст, «четырнадцатое орудие», предлагает «придумать четыре новых орудия», если «не помогут 12 орудий подряд» (17 ЕО, 210) – тогда «семнадцатое поможет» (17 ЕО, 210). Очевидно противоречие между заявленным в заголовке (17 поэтических орудий) и предъявленным в тексте («14 орудий», к которым нужно добавить четыре собственных; 18 текстов всего вместо обещанных 17 – так или иначе одно окажется лишним). Текстов то недостаёт, чтобы составить «17 орудий», то, напротив, слишком много. С толку сбивает и отсутствие последовательности в оформлении заголовков: некоторые содержат только арабские цифры (первые четыре текста), некоторые – арабские и римские цифры («I [орудие]»<sup>85</sup>, «II орудие», «III орудие», «IV орудие», «X орудие»), некоторые – арабские цифры и номер орудия словом («пятое орудие», «шестое орудие», «тринадцатое орудие»), некоторые – арабские цифры и номер орудия, без самого слова «орудие» («седьмое», «восьмое», «девятое», «одиннадцатое», «двенадцатое», «четырнадцатое»). При сквозной нумерации всех текстов арабскими цифрами, мы можем наблюдать отсутствие последовательности в нумерации орудий: перед нами как минимум три логики (римские цифры, номер орудия словом и слово «орудие», номер орудия словом без слова «орудие»).

Вариативность в нумерации подзаголовков, расхождение между обещанным в заголовке числом орудий и данным в тексте обнажают несоответствие между ожидаемым текстом и реальным. Как можно заметить, реальный текст (четырнадцать разным образом пронумерованных орудий и четыре вставки в начале) противоречит идеальному тексту, ожидание которого моделируется заголовочным комплексом (перечисление 17-ти орудий, от первого до семнадцатого). В этом противоречии – **приглашение читателя к участию** в создании «17 орудий» как книги: либо пересмотру нумерации, либо сочинению ещё нескольких орудий и их вписыванию в книгу. Чтение переходит в письмо, читатель становится поэтом-автором книги.

На уровне формы, тексты обращают на себя внимание необычным типографским оформлением, о чём не было сказано ни слова в «теоретическом» предисловии. Тем не менее, нетривиальная типографская подача текста напрямую связана с «законами поэтического языка», которые формулирует Терентьев в предисловии. В «теоретической части» Терентьев настаивал на необходимости «разучиться читать» и воспринимать «звучащую суть» слова отдельно от его известного смысла. «Звучащая суть» переключает внимание читателя на язык как производную артикуляционного,

---

<sup>85</sup> В «первом орудии» слово «орудие» в заголовке отсутствует.

жестуального, телесного поведения. В «поэтической» части на первый план выходит «зримая суть» слова, созданная при помощи типографского оформления, – её надлежит воспринимать отдельно от того, что слово обычно значит. Типографское оформление становится средством, при помощи которого читатель разучивается видеть слово и учиться видеть пластически-исполнительский потенциал языка, распознавать в линиях букв зримый ритм. Чтобы читатель понял, как можно слышать поэтическую речь, не вслушиваясь в смысл, по Терентьеву, он должен научиться видеть в буквах рисунки, забыв об азбуке.

### 3.4. Принципы поэтического творчества

Основной принцип поэтического творчества, по Терентьеву: отказ от «здорового смысла», т.е. соотнесения слов с их привычными значениями. Этот тезис раскрывается в трёх миниатюрах: первой, второй и четвёртой.

Первая миниатюра описывает ключевой принцип написания и чтения поэтического текста: «лопнуть должно в 17 местах / напнешь в одном лопнет в / другом напнешь в несколь- / ких лопнет в других» (рис. 23). «Лопание» – метафора смыслового разрыва. Как и туго натянутая ткань, текст «лопается» в той точке, где ощутим момент противоречия. Если приложить давление к нескольким точкам («напнешь в нескольких»), то возникнет несколько разрывов. Так и в тексте выбор какого-то слова как основы для интерпретации неизбежно делает «лишними» и непонятными какие-либо части, которые не встраиваются в выбранную интерпретационную логику. Если же в качестве основы для интерпретации выбрано несколько опорных точек, то количество не вписывающихся в логику интерпретации фрагментов может увеличиться. Задача автора – создать такой текст, который все время обнаруживает смысловые разрывы благодаря интерпретационным усилиям читателя – «лопается», подобно ткани. Именно такой текст может обещать богатый рецептивный опыт.

Типографское оформление стихотворения задаёт визуальный ритм, отражающий столкновение с неожиданным, непонятным местом в тексте – точкой смыслового разрыва, «лопания». Часто встречается немотивированное употребление заглавных букв в середине слова или на конце: «лопнуТЬ», «долЖно», «оДНом», «лоПнет», «напнеШЬ», «нескОльКИХ», «друГИХ». Ряд слов выходит за рамки строки набора: за счёт комбинации мелких и крупных шрифтов («лопнуТЬ», «мѣста<sup>x</sup>», «д<sup>ру</sup>гом», «<sup>лопн</sup>ет», «напнеШ<sup>b</sup>», «нескОльКИХ»), сочетания разных шрифто в рамках одного слова

(«наПНешь», «лоПнет» во второй строке, «нескОльКИХ», ««<sup>лопн</sup>ет» в третьей и четвертой строках)<sup>86</sup>.

При этом, графические акценты визуального ритма организованы в соответствии с несколькими логиками. Часть акцентов оформлена шрифтом римская антиква<sup>87</sup>, который ассоциируется с надписями на барельефах (и потому обладает засечками – «следами» долота): «п», «ш», «п» в «лоПнет», «напнеШь», «лопнет» во второй, третьей четвертой строке. Несколько акцентов, напротив, оформлены акцидентным<sup>88</sup> рукописным шрифтом, который воспроизводит стиль манускрипта-рукописи (и потому обладает особым видом штриха – плавным, закруглённым): «пн» и «ет» с каплями<sup>89</sup> и без засечек в «напнешь» во второй строке и «лопнет» в четвёртой строчке. Если говорить об игре с размером шрифта (использование крупного или мелкого шрифта), то нередко можно увидеть шрифт другого размера в конце слова («места<sup>x</sup>», «<sup>лопн</sup>ет», «нескольКИХ», «друГИХ», «лопнуТЬ», «напнеШь»), так что внимание читающего с ожидаемого сильного места (начало слова) переключается на конец слова. Тем не менее, иногда игра с размером шрифтов наблюдается и в середине слова, ближе к началу: «долЖно», «наПНешь», «лоПнет», «д<sup>ру</sup>гом», «нескОльких». Меняется графический облик слова: в первую очередь читатель обращает внимание на его центр. Как можно заметить, разные логики оформления оспаривают друг друга: буквы, будто высеченные на камне, контрастируют с буквами, словно бы написанными от руки; выделение конца слова соседствует с акцентом на середине слов.

Если говорить о визуальном ритме стихотворения, нетрудно обратить внимание на наличие нескольких выделений, каждое из которых перетягивает внимание читателя, но при этом ослабляется соседним выделением. Этот ритм – ритм, состоящий из контрастных элементов, постоянно перебивающих друг друга. Это – «Ш» в третьей строке, «пн» и «П» во второй, «КИХ» в четвёртой. Читая стихотворение несколько раз, читатель фиксируется на «Ш», поскольку она помещена в центр, но не может не переключиться на выделения сверху («П» и соседствующее «пн») и снизу «КИХ».

Чтение постоянно «перебивается» за счёт неожиданного появления разным образом оформленных графических акцентов, которые читателю – предположительно – нужно

---

<sup>86</sup> Жирным выделены буквы, набранные другим шрифтом.

<sup>87</sup> Группа шрифтов с засечками, т.е. штрихами, обрамляющими основные штрихи знаков.

<sup>88</sup> Т.е. используемым для набора заголовков, декоративным, привлекающим внимание – в противовес «текстовому» шрифту.

<sup>89</sup> Капля – скруглённый конец основного штриха, например, в «п» во второй строке в слове «напнешь», напоминающий каплю чернил, оставшихся от проведения штриха пером по бумаге.

расшифровать. При этом, как только читатель сосредотачивается на расшифровке одного акцента и пытается встроить его в последовательность похожих графических акцентов, он не может не заметить, что в стихотворении присутствует противоположная логика выделения, никак не объясняемая. Любое выделение, которое читатель выбирает в качестве отправной точки, соседствует с акцентом, перетягивающим на себя внимание, требующим иной интерпретации. Пытаясь построить интерпретацию на основе бросающегося в глаза графического знака, читатель видит, как текст интерпретации противится, предъявляет элементы, не соотносимые со знаком, избранным в качестве основы – т.е. «лопается», расплзается на отдельные фрагменты. Так, типографское оформление заставляет читателя проиграть и пережить процесс интерпретации, описанный в стихотворении – **демонстрирует**, как работает отказ от «здорового смысла».

Вторая миниатюра (рис. 24) описывает принцип, направляющий чтение и написание стихов. Это – поиск параллелей и соответствий (например, созвучий рифм). Такой поиск подразумевает наблюдение за тем, как в рамках параллельных звуковых структур может измениться смысл отдельного словесного элемента. Так, рифма задаёт созвучие на уровне формы, но не обязательно предполагает тождество на уровне смысла. Текст миниатюры – три строчки, в которых два слова объединены общим элементом (выделен курсивом):

напн и лопн  
идти в Гор  
идти в гер У

Создаваемый здесь визуальный ритм – иного толка: он основан на зримых согласованиях строк и слов за счёт общих элементов. Выделен общий для обоих слов в первой строке графический элемент и элемент, общий для последних слов во второй и третьей строках («и» для «напн[и]» и «лопн[и]», «у» для «Гору» и «геру»). Эти слова соединены и звуковой, и визуальной рифмой. При этом, если обратить внимание на типографское оформление, можно увидеть, как по-разному оформлены перекликающиеся элементы в рамках рифмующихся частей. «П» в «напни» набрана римской антиквой, а в «лопни» – шрифтом гротеск<sup>90</sup>, с жирным выделением; одна буква обладает тонкими линиями с засечками, вторая – толстыми штрихами без засечек.

---

<sup>90</sup> Шрифт, отличающийся отсутствием засечек и простыми геометрическими формами штрихов.

Пример разного набора также встречается в словах «итти»: «иТти» во второй строке, «иттИ» в третьей. В похожих словах «Гору» и «геру» заменена буква («о» на «е») и по-разному набрана первая буква слова («г»): в первом случае она заглавная, во втором – строчная. При наличии общей части, основания для рифмы, одинаковые элементы слов по-разному выглядят на бумаге, словно напоминая о том, как похожие по звуку, рифмующиеся слова могут быть расподоблены по смыслу. Измена зрительного облика слова в рамках визуальной рифмы делает наглядной (**демонстрирует**) трансформацию смысловую – служит её зримой метафорой.

Само стихотворение – о процессе подбора рифмы: к «итти в гору» говорящий словно подбирает «итти в геру». При этом, ясно, что рифма – источник смыслового разрыва, «лопанья» («напни», т.е. нажми – и «лопни», т.е. наблюдай, как расходится «ткань» текста). При звуковом – или визуальном – подобию рифмы неизбежно наблюдается сдвиг значения (отражаемый в «сдвиге» оформления). Типографское оформление в данном случае выявляет (**демонстрирует**) описываемую в стихотворении работу рифмы, делает её наглядной для читателя.

В четвертой миниатюре (рис. 25) изложен стоящий за сочинительской и читательской практикой принцип «упразднения здравого смысла»: «упреждаю / самое нужное / здравый мысл<sup>91</sup> / и всякая ерунда / надо / копать / эскападу / орудиями / их / семнадцать». В стихотворении задаётся режим чтения: читатель не должен ориентироваться на «здравый мысл», не должен соотносить слова с их известными значениями. Напротив, ориентиром становится «всякая ерунда»: восприятие слов независимо от их смысла.

Визуальный ритм в этом стихотворении основан на периодическом вкраплении заглавных букв внутрь слов, так что слова всё время выходят за рамки строки набора. Все слова, при этом, набраны одним и тем же шрифтом: «уПреЖдаю», «СамоЕ НужнОе», «зДравЫй мыслЬ», «и ВсякАя еРУНда», «ЭСкАПадУ», «орудІЯми», «иХ», «СЕМнадцаТЬ». Чередование строчных и заглавных букв создаёт пляшущий ритм, от которого словно бы рябит в глазах. Когда читатель видит строку, он вынужден постоянно переводить взгляд, прерывать последовательное движение скольжения по строке, задерживаться на отдельных буквах и частях слова, обращая внимание на них, а не на слово целиком. Создаваемый оформлением эффект постоянно прерываемого чтения, из-за которого слово распадается на фрагменты, – необходимый аккомпанемент

---

<sup>91</sup> В оригинале – «мыслЬ».

призыва к «упреждению здравого [с]мысла» и отказу от привычной техники последовательного, непрерывного чтения. В итоге слова распадаются на отдельные звучащие части, мешающие восстановить смысл.

Все разобранные миниатюры описывают момент соприкосновения с поэтическим текстом – его чтение. Чтение поэтического текста осмысливается как переживание непонимания (в каком-либо конкретном месте), которое никогда не устраняется полностью. Чтение и письмо поэтического текста – это поиск порядков созвучий и обнаружение трансформаций смысла; побег от «здравого смысла» и постоянное прерывание процесса чтения, фиксирование на каком-то отдельном элементе слова.

Все эти особенности творческого опыта чтения драматизированы при помощи типографского оформления. Типографский «разнобой» задаёт разного рода визуальные ритмы: режущий глаз контраст разных акцентов, приятное взору графическое согласование частей текста, прерывистый и рваный ритм чтения. Эти ритмы позволяют **продемонстрировать** читателю, как переживается невозможность выстроить исчерпывающую интерпретацию, как происходит подбор рифмы, что такое – постоянное прерывание при чтении. Так происходит практическое научение поэзии, подобное обучению танцу или актёрской игре: не через усвоение абстрактных принципов, а через разделение эмоционального и телесного опыта поэта-учителя, так что язык превращается в инструмент пластически-исполнительской деятельности.

### 3.5. Творческие ситуации

В нескольких миниатюрах описаны ситуации и состояния, наиболее подходящие для поэтического творчества. Для написания стихов необходимо находиться в неудобном и неестественном состоянии, приводящем к повышенному нервному возбуждению и обострению восприятия, – затем его сменяет сосредоточенность погружённостью в процесс письма. Через какое-то время сосредоточенность снова должна уступить рассеянности, а рассеянность – новому возбуждению внимания. Эти состояния также драматизированы при помощи визуального ритма, созданного за счёт приёмов типографского оформления.

Одна из подходящих ситуаций для сочинения стихов описана в третьей миниатюре (рис. 26). Это – «бессонная ночь»: «бессонная ночь плоха / во всех отношениях / зебра скачет / идите учиться / вот упражнения». Состояние бессонницы и тяготит, и при этом располагает к написанию текстов. Сочинение стихов – по-видимому, средство

избавления от скуки. Скучающий и утомленный скукой поэт раздраженно обращает внимание на «скачущую зебру» – возможно, чередование полос света и темноты, постоянно изменяющееся. Это чередование света и темноты возбуждает интерес – хоть и раздраженный – и служит предлогом для творческого фантазирования, которое становится основой творческих «упражнений».

Зримый ритм стихотворения помогает читателю восстановить настроение пишущего: раздражённое и при этом возбужденное, направляемое интересом. Текст набран одним и тем же шрифтом (гротеском без засечек, неброским и заставляющим глаз плавно скользить по странице), однако отличается вкраплением заглавных букв в середине и конце слов: «безсоНная», «Во всѢХ отноШениях», «скаЧет», «идите учиТЬся», «вОт УпраЖнения». Некоторые слова набраны маюскулом: «[ночь] ПЛОХА», «ЗЕБРА [скачет]». Наблюдаемый ритм предполагает периодические немотивированные сбои «на ровном месте». Строчный набор перебивается случайно возникающей заглавной буквой или крупно набранным словом. Читающий постоянно останавливается и начинает снова, что раздражает, но также вызывает любопытство. Отсюда возникает возбужденный азарт, когда читатель уже предвосхищает следующую остановку, настраивается на определённый ритм графических выделений. Так воспроизводится творческий опыт сочинения стихотворения: пишущий постоянно останавливается, недовольный тем, что слово не находится, раздражённо осматривается, затем снова начинает писать, и снова прерывается, но при этом ощущает желание писать дальше.

Миниатюра, описывающая подходящие для творчества условия, – седьмая («третье» орудие): «встать и уйти в город / или / заснуть перед завтраком» (рис. 27). Подразумевается, что одно из этих действий необходимо совершить, чтобы войти в состояние, в котором возможно написание стихотворения. «Встать и уйти в город» и «заснуть перед завтраком» – действия, располагающие к проведению времени в одиночестве и к несоблюдению распорядка дня. Обычный человек встаёт, завтракает и отправляется на работу, однако поэту предлагается нарушить этот распорядок: либо встать и уйти празднично бродить по городу, либо вовсе не просыпаться. В обоих случаях нужно пропустить завтрак – обязательный пункт расписания дня почти каждого человека. Праздное фланирование или дневной сон, выбивающиеся за рамки стандартного графика (подъём – завтрак – путь на работу), представляются подходящими ситуациями для стимуляции творческого процесса.

Визуальный ритм высвечивает конкретный аспект подобной творческой ситуации. Текст набран гротеском, шрифтом без засечек. В строках в середину слова (или даже в

середину самой строки) вставлены заглавные буквы: «встать И уйТи в гороД», «иЛи», «ЗаснуТЬ переД завтрАком». Заглавные буквы периодически располагаются через примерно равное количество строчных букв – взглянем на схему (тире – строчные буквы, косые черты – заглавные):

-----/---/-----/  
 -/-  
 /-----/-----/-----/----

Можно заметить нерегулярный, временами появляющийся ритм: в первой строке 6 строчных букв между началом и первым заглавной буквой («И») и 6 строчных букв между двумя заглавными буквами «Т» и «Д». Между «И» и «Т» – 2 строчных. Во второй строке – одна строчная буква до заглавной и одна после. В третьей – четыре строчных буквы между заглавными «З» и «Т», 5 строчных между «Т» и «Д», 5 строчных между «Д» и «А», 3 строчных после «А». С визуальной точки зрения, текст содержит симметричные части: в первой строке 6 строчных букв до «И» уравнивает 6 строчных букв после «Т», во второй – симметрию создают две строчные буквы «и» справа и слева от заглавной «Л», в третьей – симметричны 5 строчных букв между «Т» и «Д» и 5 строчных букв между «Д» и «А». Выделение задаёт графический ритм, более-менее монотонный – подчеркивая, ритм шагов, сопровождающий эскапизм фланирования, или ритм дыхания, присущий сну. Праздное шатание и сон отмечены ритмом, который помогает войти в состояние «потока» и не обращать внимание на мир вокруг.

Иная ситуация, подходящая для творчества, описана в одиннадцатой миниатюре («с седьмое» орудие) (рис. 28): «внутреннее / о каждом предмете заду-/мываться до полного / очищения совести / в месяц 1 или 2 раза / довольно / в каждой квартире есть / комната заменившая / старинную молельню». Чтобы написать стихотворение, необходимо интенсивно размышлять о «каждом предмете» по крайней мере один или два раза в месяц в уединении специальной комнаты, заменяющей молельню, – спальни, где стоят образа, или комнате-библиотеке, где тихо, как в молельне.

Ритм текста помогает читателю приобщиться к атмосфере комнаты-молельни. Стихотворение набрано гротеском, чуть более широким, чем в предыдущих двух миниатюрах. В нём также встречаются периодически возникающие в середине слова заглавные буквы: «внутРеннее / О каЖдом предметЪ заду- / мыватьсЯ до полнАго /

очищения совесть / В мѣсяц 1 или 2 раз / довольно / В каждой квартирѣ есть / комната замѣнившая / старинную молельню». В отличие от предыдущей миниатюры, здесь не соблюдается графический ритм – строчные буквы перебиваются заглавными буквами в случайном порядке. Вставка заглавных букв выполняет другую функцию: задаёт режим чтения. Выделяя акценты, заглавная буква вынуждает читателя словно бы прочитывать слово вслух и останавливаться на заглавной букве. Итог – постоянное прерываемое чтение, отмеченное паузами и остановками в середине слова, как если бы читатель учился разбирать слова в первый раз, задумывался над каждой буквой. Повторяя эту процедуру, читатель словно бы погружается в тишину «молельни», где нужно шепотом проговаривать слова в тишине, медленно, разделяя слово на части.

Другую ситуацию описывает двенадцатая миниатюра, «восьмое» орудие (рис. 29): «пить вино после 11 ч.веч. / в одиночестве / если не заснешь». Здесь мы опять возвращаемся к состоянию бессонницы, приводящему к написанию стихов. Однако ситуация здесь описана немного иная: бодрствующий человек сознательно погружает себя в состояние алкогольного опьянения: состояние дрёмы, лёгкой заторможенности, вялости и замедленного реагирования, рассеянного восприятия, лишённого концентрации.

Визуальный ритм воспроизводит это состояние. Слова набраны при помощи трёх разных шрифтов: антиквы с прямыми засечками без выделения жирным («пить вино», «11 ч.веч.») (как будто текст писали остроконечным пером), антиквы со скругленными засечками с выделением жирным («послѣ») (как будто текст писали ширококонечным пером), гротеска («въ одиночестве», «если не заснешь»). Буквы в первой строке выходят за строку набора за счёт использования заглавных букв («пиТЬ вино», «11 ч.веч.», «ПоСлѣ»). Во второй и третьей строках все буквы вписаны в строку набора. Скачущие буквы в первой строке, набранные разными шрифтами с засечками, останавливающими взгляд, задают особый ритм чтения: урывками, постоянно переводя взгляд, наблюдая пляску букв на бумаге. Вероятно, так и читает человек в состоянии опьянения, будучи не в состоянии ровно держать лист бумаги в дрожащей руке и координировать движения. Вторая и третья строки, напротив, читаются легко и плавно, так что слова сливаются – по-видимому, отсылая к следующей фазе опьянения, когда текст сливается в одно слово. Так или иначе, состояние алкогольного опьянения также представляется подходящим для творчества: возбуждённо-нервное состояние сменяется пассивно-спокойным, от замечания разных деталей вокруг в раскоординированном состоянии сочиняющий переходит к состоянию полудрёмы.

Миниатюра тринадцатая («девятое» орудие) (рис. 30) – о неразделённой страсти и одержимости как потенциальном условии творчества: «неразделенная (это я по- / пал пальцем в небо / маяковск.) страсть при- / учает к оживленному / разговору с самим собой / дает сухой горячий устой- / чивый перпендикуляр / МЫСЛИ / так появился маяковский». Для написания стихов может подойти состояние неразделенной любви-одержимости, которая, как намекает автор, описывается Маяковским в «Облаке в штанах». Эта одержимость в какой-то мере подобна сумасшествию, так что страдающий от неразделенной любви говорит сам с собой. Более того, любовная одержимость напоминает также бред больного при температуре, когда мысли кажутся особенно стройными, а тело на ощупь горячее.

Восприятие мира в состоянии одержимости, напоминающем состояние больного, воспроизводится ритмом. Текст набран двумя шрифтами – гротеском и антиквой (слово «МЫСЛИ»), в него вставлен оттиск указующего перста – знака из наборной кассы, который нередко использовался для выделения рекламных объявлений. В последнем слове, «маяковский», «ко» приподнято по отношению к строке набора: «мая<sup>ко</sup>вскій». Можно снова отметить нерегулярные вкрапления заглавных букв внутри слов: «неРазДѣЛеНная (эТо я по- / палЬ пальцемъ въ нЕбо / маЯковск.) стрАсть при- / учаеть къ оЖивлеНнОму разгоВору с самИм соБой / даЕт сУхой гоРячій усТой- / чИВЫЙ пЕрПеНдиКуляР / МЫСЛИ / тАк поЯвилСя мая<sup>ко</sup>вскій». Нерегулярно, обладающее разным ритмом чередование заглавных букв передаёт восприятие мира в состоянии одержимости, когда поэт, опять же в состоянии раздражения, периодически заикливается на каком-либо предмете и постоянно останавливается. Особенно характерно в этом отношении слово «пЕрПеНдиКуляР», в котором заглавные буквы возникают через одну строчную – читатель постоянно останавливается, как постоянно останавливается и отвлекается одержимый, всё время возвращающийся в своих мыслях к предмету страсти.

О сне и отсутствии сна – четырнадцатая миниатюра, «десятое» орудие (рис. 31): «куски сна годятся для заплат». Для сочинения стихотворений необходим нерегулярный, рваный сон: несколько часов забытья, которые сменяются долгой бессонницей. Подобно тому, как заплатка может закрыть прореху, так и забытье нерегулярного сна заполняет фрагмент пространства бессонной ночи.

Переход от краткого сна к вынужденному бодрствованию отражается в ритме. Текст набран при помощи трёх шрифтов. Это – гротеск («куски», «сна»), при том, что геометрический гротеск («сна», вторая «к» в «куски» с прямыми линиями без капель)

сочетается с гуманистическим, более каллиграфическим (первая «к» в «куски» с изящными загнутыми линиями и каплями на концах). Также использованы рукописный шрифт («годятся») и антиква («для заплат»). Линия набора постоянно нарушается заглавными буквами: «кУсКи» в первой строке, «дЛя заплаТ» во второй. Также линию набора нарушается одновременное расположение слов «сна» и «годятся» друг над другом, так что верхняя часть букв в слове «сна» располагается на одном уровне с заглавными «У» и «К» в «кУсКи», а нижняя часть букв в слове «годятся» – на одном уровне со строчными буквами в «кУсКи». Также задаётся скачущий, пляшущий ритм чтения с периодическими остановками, постоянно перебиваемый введением нового шрифта. Этот ритм напоминает о то и дело прерываемом сне, раздраженно-возбужденном бодрствовании, когда в глаза бросается то один предмет, то другой.

Мы видим, что во всех миниатюрах описаны ситуации, потенциально вызывающие вдохновение и приводящие к написанию стихотворения. Это ситуации по большей части неестественные и нетипичные для нормального распорядка дня и нормального существования: бодрствование ночью, сон днём, праздное шатание по городу, уединение в своей комнате и интенсивное размышление, перемежаемое чтением вслух, одержимость страстью, алкогольное опьянение, краткий сон-забытие посреди бессонницы. Все эти ситуации задают особый ритм переживания, предполагающий постоянные остановки, раздражённо-возбуждённое обострение внимания, которое сменяется сосредоточенностью, а затем снова приводит к остановке и моменту творческого возбуждения. Этот ритм отражен в визуальном оформлении стихотворения, так что читатель может воспроизвести его, ориентируясь на внешний вид букв и воспринимая их отдельно от смысла слов.

### **3.6. Творческий акт**

Часть миниатюр-«орудий» описывает не только ситуации, располагающие к творчеству, но и конкретные действия, которые необходимо осуществить для написания стихотворения.

Первый совет – миниатюра пятая, «первое» орудие (рис. 32). Первую строку можно прочесть так: нужно украсть чужое пальто, что приведёт либо к состоянию взволнованности (учащенному сердцебиению), либо безудержной радости от проделанной шалости (беспричинному смеху). И то, и другое состояние одинаково подходит для того, чтобы в нём писать стихотворение («это вполне одинаково»).

Дальше следует ряд примеров: Зданевич, носящий «брюки с чужого плеча», Маяковский – «облако в штанах», Большаков в «перекинутом пальто души», Кручёных «в костюме покроя шокинг», Терентьев в «непромокаемых штанах дружбы». Эти примеры уже можно трактовать небуквально. Зачастую описание одежды – взятая из текста поэта выразительная цитата-самохарактеристика. «Облако в штанах» – отсылка к названию поэмы Маяковского и к строке из этой поэмы: «хотите / — буду безукоризненно нежный, не мужчина, / а — облако в штанах!» [Маяковский 1955, 229]; «Перекинутое пальто души» – цитата из стихотворения К.Большакова «Автопортрет» [Большаков 1932, 12]<sup>92</sup>. «Костюм покроя шокинг» – также цитата из стихотворения Кручёных [Кручёных 1973, 234]. «Брюки с чужого плеча» отсылают к строке из «дра» Зданевича [Зданевич 2008, 481]<sup>93</sup>. В таком контексте предмет одежды становится метафорой стиля поэта. Например, «костюм покроя шокинг» – метафора манеры письма Кручёных, поражающего публику.

Предмет одежды – метафора черт стиля, по которым легко узнается поэт. В этом ключе, совет «украсть чужое пальто» читается как призыв к стилистическому заимствованию, или даже воровству. Воровство, граничащее с плагиатом, приводит или к волнению (от того, что поэта поймают), или к беспричинному смеху (в том случае, если «вор» остался безнаказанным). Плагиат упоминается и в теоретической части «17 ерундовых орудий»: последние фразы – «Долой авторов! Надо сказать чужое слово. Узаконить плагиат» (17 ЕО, 190). Этот призыв созвучен стремлению участников «41°» поднять читателя до уровня автора, отменить авторитарное присутствие автора в тексте. Сам текст Терентьева являет собой пример: в него вставлены цитаты из четырёх авторов без указания источника («облако в штанах», «в перекинутом пальто души», «в костюме покроя шокинг», «брюки с чужого плеча»). Более того, эти «украденные» цитаты «с чужого плеча» встроены в контекст оригинальной авторской метафоры: стиль письма характеризует поэта таким же образом, как и костюм – того, кто его носит.

Рассыпанные по тексту графические акценты задают особый ритм. Стихотворение набрано одним и тем же шрифтом (антиква) с периодическим вкраплением заглавных

<sup>92</sup> «Влюбленный юноша с порочно-нежным взором, / Под смокингом легко развинченный брюнет, / С холодным блеском глаз, с изысканным пробором. / И с перекинутой пальто душой поэт». Предметы одежды как метафорические обозначения состояний и переживаний часто встречаются у Большакова – ср. название его сборника «Сердце в перчатке» (метафора отгороженности, изолированности от мира), некоторые строки оттуда («Я свой пиджак повесил на луну / По небу звезды струят мои подошвы / И след их окунул в тишину / В тень резкую. Тогда шептали ложь вы?» (1913) – т.е. я смотрю на небо и не чувствую ног, как будто мои подошвы касаются звезд [Большаков 1932, 12]);

<sup>93</sup> «Янко ано в брюках с чюжава пличя».

букв («сЕРДцебІеніє», «илИ», «БезприЧинный СМѢХЪ», «эТО вполНѢ одиНаковО», «за примѢрами хОдиИ», «в брюКах с чуЖоГо плечА», «зДаневич», «обЛако В штанаХ», «маяковскІй», «В перекинутоМ пальто», «поЭт больШАКОВ», «в коСТюмѢ покроя шокинг», «крученых», «непромокаемЫе штаны дружбы», «тЕрЕньЕв») и набранных маюскулом слов («ЧУЖОЕ пальто», «СМѢХЪ» «ДУШѢ»). Заглавные буквы воспроизводят серию нерегулярных точечных остановок чтения. Этот точечно-нерегулярный ритм напоминает об учащенном сердцебиении или учащенном дыхании при смехе, которые сопутствуют краже.

Второй совет – миниатюра восьмая, «четвёртое» орудие (рис. 33). Чтобы написать стихотворение, надо отмечать интересные предметы и детали вокруг себя, записывать их, чтобы из двух случайно подмеченных и не всегда связанных слов составить смысловой контраст в рамках одной фразы («перпендикуляр», или изображение двух разных явлений, по Кручёных). Таким образом составлено и набрано в типографии стихотворение Терентьева «Мои похороны» («нарезано»<sup>94</sup>, если пользоваться жаргоном наборщиков) и другие стихотворения – «цветущие штыки»<sup>95</sup>, т.е. тексты, изобилующие («цветущие») смысловыми контрастами («перпендикулярами», «штыками»). Далее следует небольшая демонстрация того, как создать стихотворение – обращенное к Кручёных зарифмованное высказывание: «крученых / ногу втыкаешь ты / вмяхкова евнуха / цветут как аисты / бревна смехом». Этот небольшой зарифмованный фрагмент отличается от лишнего рифм начала текста и похож на образцы поэзии, которые Кручёных приводит в «Аполлоне в перепалке»<sup>96</sup>, стихи, на первый взгляд кажущиеся бессмысленными.

Типографское оформление, опять же, акцентирует ритм творческого переживания. Рассыпанные по тексту заглавные буквы в первой части стихотворения (нерифмованной) могут воспроизводить ритм ходьбы, прерываемый остановками и записыванием слов в блокнот («Ходя по УлицАм / носиТь каРандаШ с / бУмажкой / По одному слОву / лазиТь и записывать / А потом доМа проткНУть все», «Так нарѢзаны моИ похоронЫ / и / вообщЕ всѢ цвѣтуЩе шТыки»).

<sup>94</sup> От значения глагола «резать»: «делать изображение на поверхности острым инструментом».

<sup>95</sup> Возможно, аллюзия на книгу Кручёных «Цветистые торцы», как отмечается в комментариях к «17 ерундовым орудиям». См. [Терентьев 1988d, 478].

<sup>96</sup> Строки «крученых / ногу втыкаешь ты / вмяхкова евнуха» цитируются в «Аполлоне в перепалке» в качестве эпиграфа (АП, 289). Несколькими строками ниже Кручёных интерпретирует этот отрывок: «ударяемые **крученых** и **ты** дают звуковой **тык штычек** в отдающемся, как пуховик, “мяхково евнуха”!» (выделение Кручёных – А.Ш.) (АП, 289).

Интересно использование графических акцентов в заключительной части стихотворения, поэме-образце («крученных...»). Здесь функция графических выделений – расставлять альтернативные звуковые акценты и создавать альтернативный звуковой ритм: менять прочтение отрывка, так что читатель останавливается на выделенных буквах. В итоге фрагмент может читаться так, что «втыкаешЬ Ты» сливается во «вты-ка-ешш-тыы» (за счёт упора на «ш» с мягким знаком и «ы» в конце слова), «Вмяхкова евнУха» превращается в «вмях-ко-ва-ев-ну-ха» (ударение на у). «ЦвѣТуТ как аистЫ» читается как «цве-тут-ка-ка-ис-ты» (с ударением на ы), «Бревна смѢхом» – как «брев-на-ме-хом». Произносимый текст отличается от напечатанного до такой степени, что в нём уже невозможно разобрать слова – только общую звуковую гамму. В первых двух строках она состоит из глухих и шипящих, словно воспроизводя звук, с которым нога ступает на мягкий материал. Третья строка, напротив, полна взрывных звуков и открытых согласных, напоминает о гулком звуке подошвы против твердой почвы. Глухие и шипящие вновь возникают в четвертой строке, словно ходящий снова ступает на что-то мягкое. Это стихотворение передаёт звук ходьбы, но не уровне смысла, а на уровне суггестии звука – фактически, может восприниматься как транскрипция творческой прогулки.

Как можно заметить, здесь типографское оформление позволяет воссоздать разного рода ритмы, присущие творческой ситуации: ритм ходьбы и периодического записывания; графический облик домов вокруг; даже звук ходьбы.

Три совета даны в девятой миниатюре, «пятом» орудии (рис. 34), десятой миниатюре, «шестом» орудии (рис. 35), пятнадцатой миниатюре, «одиннадцатом» орудии (рис. 36). В девятом тексте читателя призывают «писать неделю подряд / и не перечитывать / потом / на плечах / снести в типографию / это хорошо когда захочешь / иметь лучшую свою книгу». В десятом тексте рекомендуют «собирать ошибки / наборщиков / читателей перевирающих / по неопытности / критиков / которые / желая передразнить / бывают гениально глупы». Здесь же дается пример: «так у меня однажды из / дурацкого слова “обруч” / вышел по ошибке набор- / щика Обуч / то есть обратное неучу / и похожее на балда / или обух очень хорошо». В пятнадцатой миниатюре необходимо читать плохую литературу: «чтение плохой / литературы / учит как витают / бегемоты». Чтобы написать стихотворение, надо максимально не контролировать процесс письма, допустить появление случайной ошибки (по вине наборщика), черпать из плохой литературы, чтение которой заставляет потерять фокус внимания, забыть о

том, что написано в книге, читать механически и параллельно фантазировать (о витающих бегемотах).

Типографское оформление сводится к моделированию ритма чтения. Это достигается при помощи включения заглавных букв в слова в «пятом» и «шестом» орудии. В «пятом» орудии заглавные буквы нерегулярно возникают в тексте («Писать неДѣлю подРяд / и не пеРечит<sup>б</sup>ываТЬ / потоМ / на плечахъ / снесТи в типоГрафиЮ») вместе с несколькими опечатками (странный формы буква «ѣ» в «неДѣлю» и одновременное присутствие «ъ» и «ы» в «перЕчит<sup>б</sup>ываТЬ»). Снова создается ритм прерывистого, перебиваемого чтения, которое напоминает о процессе письма – написании части слова, паузе, продолжении процесса. Схожий случай наблюдаем в «шестом орудии», где также присутствует нерегулярное выделение заглавных букв («Собирать ошиБки / наборЩиков / чиТателей пеРевираЮщих / критиков которые / желая переДразнить / быВают ГенИально гЛупы»). Также создаётся ритм прерываемого чтения, напоминающий о полном остановок процессе набора – выкладывание части слова, пауза, чтобы найти нужную литеру. Наконец, в одиннадцатом орудии заглавные буквы в сочетании со строчными («чТеНіЕ плОхОй / лИтеРАтУрЫ») задают пляшущий ритм чтения, что усиливается использованием антиквы с острыми засечками. Этот пляшущий ритм чтения заставляет вспомнить о процессе чтения, когда глаза бегают по странице, но читатель уже медленно начинает думать о своем, механически совершая движения глазами.

В этих текстах описаны действия, выполнение которых помогает начать писать стихотворение: позаимствовать строку у другого поэта, чтобы она натолкнула на оригинальную идею; ходить по улице и записывать выхваченные из чужой речи слова, а затем составить из них своеобразное «буриме»; писать, не задумываясь о написанном; отдавать стихи наборщику, надеясь, что он допустит опечатку, или сознательно вставлять наиболее интересные ошибки или опечатки в стихи; читать плохую литературу и витать мыслями в облаках. Во всех этих «рецептах» написания стихов творчество предстаёт полубессознательным, неконтролируемым процессом. В его рамках поэт не пытается подобрать слова для передачи определённого смысла, а выхватывает фрагменты высказываний, соединяет их, чтобы в их сочетании возник не заложенный изначально, неожиданный новый смысл.

### **1.7. Демонстрация техник письма**

Несколько миниатюр – показательная демонстрация «техник письма»: не только действий, необходимых для написания текста, но и приёмов обращения со словом.

Стихотворением-демонстрацией является шестая миниатюра, «второе» орудие (рис. 37). Читателя призывают «разломить и насытить» нечто «в решете». По-видимому, речь идёт о просеивании сыпучей субстанции через сито («грохот» – устройство для просеивания сыпучих материалов<sup>97</sup>, «грохотать» – просеивать), так что в итоге материал в сите рассыпается на «мелкие грохи». Обращение со словом метафорически уподобляется просеиванию минералов: горная порода разламывается и насыщается кислородом, распадается на кусочки ценных металлов, затем камни просеивают в решете, пока не обнаружатся «грохи» искомого вещества. Чтобы добыть вещество, решето надо трясти, вызывая звуки грохота и «шороха». С помощью добытых «грох» можно создать «порох» или вовсе какой-то новый вид вещества – т.н. «контранит» (при этом «не теряя здравого смысла»<sup>98</sup>, т.е. сосредоточившись на процессе извлечения вещества). Так и работа со словом предполагает просеивание языковой материи, пока в ней не обнаружится крупинка необходимого словесного элемента.

Демонстрация «просеивания» как поэтической техники – в нескольких примерах. Один пример – отсылка к Кручёных: «везут осиновый кол / убьют живых чел». Ещё один пример в конце – «кобиев / чужая фамилия / сукин сын / саркисов / ещё». Третий пример – наиболее показательный – во второй части стихотворения, в цепочке набранных друг за другом по диагонали слов: «бонза / набза / занба / зноб / терентьев / бес лба / лба без / балбес / он же».

Последний пример наглядно показывает, как слово подвергается просеиванию. В слове «бонза» местами переставляются звуки, какие-то звуки меняются (так что получаются «набза» и «занба»), затем некоторые звуки отбрасываются (так получается «бонз»). То же происходит с сочетанием слов «бес лба»: слова переставляются местами («лба без»), буквы в слова «лба» меняются местами «бал» и соединяются с «бес», так что выходит «балбес». Слова дробятся на фрагменты звуков, так что в итоге возникает новое слово – так происходит процесс «просеивания».

Что касается оставшихся двух примеров, кажется, они включены в текст на правах «маргиналии», обрывков черновика, материала, который только предстоит пропустить

---

<sup>97</sup> См. определение в словаре: <http://endic.ru/academic/Grohot-404.html> [дата обращения – 25.12.2020]

<sup>98</sup> Этот совет контрастирует с другими текстами в «17 ерундовых орудиях», в частности, с четвёртым («упреждаю самое нужное / здравый мысл»). Кажется, это ещё одна уловка для читателя – создание намеренного противоречия между текстами, чтобы читатель разрешил его самостоятельно.

через словесное сито. Две строчки, предположительно принадлежащие Кручёных, – образец на полях для самого себя, автора стихотворения, фрагмент для размышления. Фамилии «Кобиев» и «Саркисов» – тоже заметка для того, чтобы в дальнейшем «просеять» эту словесную материю через сито. Фрагменты необработанного словесного материала помещены рядом с материалом обрабатываемым – так что перед нами «лаборатория» поэта.

Визуальный ритм стихотворения воспроизводит процесс «просеивания», «грохочения» в решете. Строки набраны то по центру («разломить и», «насытить», «в», «порох», «шорох»), то по правому краю («это делается в решете», «толстово трясется»), то по левому краю («грохочением», «превращения», «контранит»). Часто встречаются заглавные буквы в середине и конце слова («РАЗломиТЬ», «наСЫТИТЬ», «дѣЛаеТся в рѣшетѣ», «гРохоченІем», «толСтowo тРясеТся», «на мелкіЯ ГРоХи», «ШорОх», «ИлИ», «КОНТРаниТ», «Не теРяйте здраваго смысла», «окОло», «везУт», «убЬют», «бонЗА», «НАбза», «ЗаНба», «зноБ», «лба бѣЗ», «балбЕс», «КобіеВ», «фамиліЯ», «саркИсов»). Нерегулярное возникновение заглавных букв задаёт знакомый рваный, скачущий ритм. Этот ритм дополняется рассыпанными по странице строчками, так что действительно кажется, что текст разбит на фрагменты и опрокинут на решето страницы, полной пустых пространств между строками и словами.

Другая демонстрация творческой техники – в шестнадцатой миниатюре, «двенадцатом» орудии (рис. 38). На странице – несколько слов, которые разделяют первую буквы и первые два слога («пе-ре»): «переписать», «перечитать», «перечеркнуть», «переставить», «перенять», «перепрыгнуть». Поставленные вместе, эти слова словно задают алгоритм работы над текстом: переписать текст, перечитать текст, перечеркнуть лишнее, переставить слова, для улучшения текста перенять какой-то приём у другого поэта, «перепрыгнуть», т.е. придумать нечто лучше позаимствованного приёма, и «удрать», т.е. уйти из-под влияния.

Графический ритм текста сообщает ему дополнительные смыслы. Слова начинаются с общей заглавной буквы «П»; внутри слов снова встречаются графические акценты на заглавных буквах («ПЕрепиСаТЬ», «ПереЧиТать», «ПеречеРкнУть», «переСтаВить», «ПЕреНЯТЬ», «ПеРепрыГнуть и УДРАТЬ»). Акцентирование внимания на общей заглавной букве группы глаголов напоминает о подборе слова или рифмы – процессе перебора нескольких похожих слов, которые начинаются сходным образом, но имеют разный смысл. Задаваемый графическими акцентами визуальный ритм и

понуждает нас останавливаться при чтении («перечитывать»), и обращает внимание на ритм звуковой.

Нерегулярность ритма графического указывает на нерегулярность ритма звукового. Взглянем на звуковую схему стихотворения (косая черта – ударный слог, прочерк – безударный слог):

/ \_ \_ /  
 / \_ \_ /  
 / \_ \_ /  
 / \_ /  
 / \_ /  
 / \_ \_ \_ /

Первые три строки («переписать», «перечитать», «перечеркнуть») выстроены в соответствии с одной и той же ритмической схемой: дактилическая стопа и ударный слог. Каждая из этих строк описывает одно действие из рутинной последовательности действий. В четвёртой строке («переставить») ритм меняется (две хореические стопы) – и действительно, поэт «переставляет» ударения. Хореический ритм соблюдается в пятой строке («перенять») – перенимается строкой. В последней строке в начале – две хореические стопы, затем – стопа анапеста, так что регулярный ритм разрушается. Говорящий словно бы «перепрыгивает» через ожидаемое нами ударение, вставляя две безударные стопы и уходит от ритма. Графический ритм не повторяет ритм звуковой, но скорее дополняет его, также варьируясь от строчки к строчке. В первой, третьей и пятой строках первая «е» в «пере» – заглавная («ПЕрепиСаТЬ», «ПЕречеРкнуть», «ПЕреНЯТЬ»), а во второй, четвёртой и шестой – строчная («ПереЧиТать», «ПереСтаВить», «ПеРепрыГнуть»). Нерегулярное варьирование можно проследить и в чередовании заглавных букв в середине и конце слова. Представим схему (косая черта – заглавная буква, пропуск – строчная, общая заглавная «П» не считается):

/ \_ \_ \_ / \_ / \_  
 \_ \_ \_ / \_ / \_ \_ \_  
 / \_ \_ \_ / \_ / \_ \_  
 \_ \_ \_ / \_ / \_ /  
 / \_ \_ // \_



рамках заметок о новой поэтике сообщества «41°»). Условно «теоретическая» часть книги – небольшой трактат о поэзии – посвящена **объяснению** взаимодействия автора и читателя. По мысли Терентьева, читатель должен намеренно отклоняться от ожидаемого и привычного смысла в чтении текста – и даже больше: воспринимать «звучащую сторону» текста отдельно и независимо от легко вычлняемого значения. Подчеркивается исполнительский потенциал языка. Исполнение слова приводит к акцентированию «неважных частей»: периферийно-маргинальных характеристик, отсылающих к моменту произнесения, жесту письма, а не ожидаемому смыслу слова.

По аналогии, воспринимать «видимую сторону» отдельно – означает (хотя бы временно) уметь видеть буквы, не соотнося их с известной всем азбукой. Творческое использование возможностей типографского оформления представлено во второй, условно «практической» части – **демонстрации** того, как работает поэтико-коммуникативная модель. Чередование знаков разных шрифтов, размеров, разноречивых строчных и заглавных букв создаёт визуальный ритм – для Терентьева, ключевой приём письма, основанный на ресурсах книги как материального объекта. Визуальный ритм – в какой-то степени, эквивалент ритма звукового, который надлежит воспринимать отдельно от слова. Из служебного аккомпанеента он перерастает в самодовлеющее средство выражения – как и звуковой рисунок в теоретических рассуждениях Терентьева. Визуальный ритм может быть суггестивен сам по себе, а может усилить или оттенить ритм звуковой. В рамках поэтических миниатюр ритм перекликается со смысловым посылом каждой: на уровне чтения как психо-физического, эмоционального, телесного процесса отражает описываемое в поэтической миниатюре творческое переживание. От **демонстрации** в последних стихотворениях книги совершается переход к **передаче инициативы читателю**: ему предлагается самому сочинить несколько «орудий» поэзии.

#### 4. Выводы по главе 3.

В случае сообщества «41°» можно говорить об определённом сценарии рецепции. Как и «гилейцы», участника «41°» во главу угла кладут идеал более прямого общения с реципиентом – общения, перерастающего в совместное сотворчество. Впрочем, разница коммуникативных условий не может не нанести отпечаток на процесс взаимодействия автора и читателей. Реципиент – заинтересованный поэтическим творчеством коллегасобрат по творческому цеху, «поэтической лаборатории». Искренний интерес реципиента к эксперименту не исключает критических суждений и несогласия. В рамках ответной импровизации адресата исходный «образец» (выступление поэта) мог быть спародирован, высмеян, подвергнут пересмотру, так что на другом конце коммуникативной цепи получалось нечто принципиально отличное от неожиданное для самих устроителей публичного действия. Именно эти сдвиги, отклонения и преобразования смысла в процессе коммуникации занимают внимание поэтов-экспериментаторов – следя за изменениями в процессе коммуникации, они открывают новые возможности взаимодействия с публикой.

Игровой и импровизационный характер взаимодействия переходит в плоскость общения с читателем литературного текста – диалог с читателем посредством обсуждения собственных произведений. Выступая с позиции равного, коллеги по творческой лаборатории, Кручёных объясняет читателю поэтико-коммуникативную модель, демонстрирует её на практике и передаёт читателю инициативу. В поэтических произведениях на первый план выходит исполнение слова (что также акцентировалось в поэтической рефлексии «Гилеи») – его звучание, визуальный облик. Акцентируются «неважные части» высказывания и комплекса восприятия – те, которые автор пожелал выделить, и те, которые связаны с индивидуально-неповторимым опытом автора. Исполнение слова – допускающее «случайные» элементы и момент «загадки» для воспринимающего – залог для свободной интерпретативной импровизации читателя.

«17 ерундовых орудий» – поэтический эксперимент, ориентированный на совместную импровизацию автора и читателя в коммуникативном взаимодействии. Здесь упор делается на импровизацию в сочинении поэтического текста. Терентьев последовательно обособляет «звучащую суть» (и «видимую суть») слова и его визуальный облик от ожидаемого и известного смысла. Поэта интересуют привходящие случайности, ошибки, трансформация слова в процессе его исполнения. Как практик, Терентьев подводит читателя к тому, что последний должен разучиться читать в

традиционном смысле слова – разучиться автоматически связывать слова с известными смыслами и научиться воспринимать пластически-исполнительскую сторону слова саму по себе, идёт ли речь о звуке или о слове как видимом образе.

Типографский эксперимент, создающий самодовлеющий визуальный аккомпанемент в рамках стихов-«ерундовых орудий», – выразительный пример. Типографское оформление текста задаёт визуальный ритм, который может быть значим как в сочетании с текстом, так и сам по себе. Эти ритмы моделируют творческое переживание как динамический процесс. В таковом качестве, они становятся основой для самостоятельной поэтической импровизации читателя. Литературная форма также тесно связана с экспрессивными возможностями, которые предоставляет материальный субстрат.

## **Глава 4. «Уновис»: постановка публичного мероприятия и «биоскопическая книга»**

### **1. Публичные действия «Уновиса»: педагог-лидер и коллектив**

#### **1.1. Режиссирование коммуникативного процесса как модус взаимодействия с реципиентом**

Деятельность сообщества «Уновис» – новый этап коммуникативно-литературного эксперимента по отношению к деятельности «41°» и «Гилеи»<sup>99</sup>. Как и в сообществах-предшественниках, в «Уновисе» ставка делалась на новый вид взаимодействия с реципиентом – и в новом же варианте. Недолгая деятельность «Уновиса» (фактически – 1920-1921 г.<sup>100</sup>) в провинциальном Витебске вылилась в утопический и не совсем состоявшийся проект по переустройству жизни и культуры, что не могло не затронуть культуру литературную и принятые представления о литературной коммуникации.

По сравнению с «Гилеей» и «41°», в деятельности «Уновиса» наблюдается важное отличие. На сцену выходит новый агент: коллектив как надындивидуальное единство, создающее общее творческое действо. Ближайшая аналогия – сложная массовая сцена в театральной постановке. Здесь важна индивидуальность слаженная совместная работа, результатом которой становится масштабное зрелище. Работой коллектива руководил педагог-«режиссёр» действия (и «идеолог» сообщества)<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup> Ещё во времена «Гилеи», К.С. Малевич и А.Е. Кручёных познакомились на даче у Матюшина и вместе готовили проект футуристического театра. В 1916 г. Малевич был участником группы «Супремус», куда Кручёных также входил. В группе готовился одноимённый журнал, в неизданный единственный номер которого должны были войти тексты Кручёных: пьеса «Глы-глы», новая редакция «Слова как такового», стихи, а также тексты Малевича. Уже в 1920 г. давний текст Кручёных – «Декларация слова как такового» – был включен Малевичем в первый и единственный выпуск альманаха «Уновис». Члены «Уновиса» также предприняли попытку заново поставить «Победу над солнцем». Другой футурист, попавший в орбиту «Уновиса» после его формального распада, – В.Маяковский, в коллаборации с которым Э.Лисицкий подготовил выпуск книги стихов Маяковского «Для голоса» (о ней пойдёт речь пойдёт позже). Подробнее см. приложение 1.

<sup>100</sup> Некоторые исследователи ограничивают деятельность «Уновиса» 1920-1923 г., оговаривая, что пик совместной деятельности пришёлся на 1920-1921. В 1922 члены «Уновиса» стали покидать Витебск, и под этим именем официально представили свои работы на «Выставке картин петроградских художников всех направлений» в 1923 г. «В течение 1923-1924 годов иллюзия существования Уновиса еще сохранялась», – отмечает Т.В. Горячева [Горячева 2003, 15].

<sup>101</sup> Попытки выстроить коммуникацию от лица коллективного субъекта с коллективным субъектом публики осуществлялись и у «гилейцев». Примером могут служить театральные постановки, вовлекавшие в действо всех сидящих в зале. Кавказские «заумники» также стремились увенчать собственную литературную деятельность созданием футуристического театра (им это не удалось в связи с финансовыми проблемами). В случае «Уновиса», такому характеру коммуникации с реципиентом

Специфичны были и коммуникативные форматы внутри сообщества «Уновис». Это – творческая мастерская под руководством опытного преподавателя-практика; «артель», коллектив, работающий над созданием вещей, также под руководством мастера; «партия», объединение людей вокруг общей идейной программы, с обязательным наличием лидера.

Во всех трёх случаях наблюдается устойчивый сценарий коммуникации. Он основан на взаимодействии педагога, мастера, лидера – и коллектива как агента коммуникации. Педагогу необходимо взаимодействовать не с отдельным студентом, а со всей группой или со всем курсом. Руководителю артели важно обращаться ко всей рабочей группе. Лидер партии также адресует коллектив людей, собравшихся под знаменами. Педагог, мастер, лидер – неизбежно и режиссёр коммуникативного процесса: тот, кто продумывает и курирует коммуникативное действие, которое происходит между ним и коллективом. Каждому педагогу, мастеру и лидеру важно, чтобы озвучиваемый им коммуникативный посыл был освоен коллективом и преобразен в конкретный продукт, видение которого у педагога, мастера или лидера уже имеется. Это – воспроизводимые знания, умения и навыки; конкретная вещь; организованная общественная деятельность с понятными политическими результатами. Помимо этого, каждый педагог, каждый руководитель артели – и уж тем более каждый лидер партии – всегда имеет в виду потенциальный, будущий коллектив – всех тех, кто ещё думает о том, чтобы присоединиться к коллективу настоящему. Во время публичных выступлений существующего и сработавшегося объединения людей, педагог, мастер, лидер обращаются через голову этого объединения и от их имени к потенциальным студентам, подмастерьям, партийным единоверцам.

Выступающий субъект здесь – харизматичный лидер-«режиссёр» коммуникативного процесса, обладающий видением того, к чему коммуникация должна привести. Реципиентом становится не только весь коллектив, но и тот, кто может (или хотел бы) к коллективу примкнуть. Место харизматичного лидера в «Уновисе» занимал Малевич, поочередно меняя роли педагога, организатора артели-цеха, постановщика (и

---

способствовали институциональные обстоятельства. Сообщество возникло на основе мастерских Народного художественного училища в Витебске, которые вели Малевич и Лисицкий. В отличие от неформально-дружеских кружков «Гилеи» и «41°», «Уновис» был изначально группой студентов, которую собрал вокруг себя академический руководитель: лицо, официально наделенное властью, способное рекрутировать всё новых и новых участников, имеющее доступ к разного рода ресурсам внутри училища.

в отдельных случаях делегируя их Э.Лисицкому<sup>102</sup>). Режиссируемые Малевичем коммуникативные действия включали и лекции, и практическое инструктирование коллектива, и руководство действием на сцене – публичные зрелища, нередко масштабные.

Во взаимодействии между лидером-«режиссёром» важна практическая организация коммуникативной деятельности. Она сводится к таким прагматическим ходам, как **изложение творческого видения, повторение адресата за учителем, ответ коллективного реципиента – масштабное творческое действие** (цель которого – расширение сообщества и привлечение новых участников). Далее происходит **распространение мировоззрения сообщества**.

## 1.2. Педагог и ученики: Малевич и его реципиенты

Постановочные публичные зрелища были включены во взаимодействие Малевича с учениками в роли педагога. Первое появление Малевича перед учениками витебского училища (ноябрь 1919 г.) в роли педагога – первый пример тщательно постановленного и срежиссированного Малевичем публичного зрелища. Шагал объявил о прибытии нового преподавателя, и «после этого выступления круглоголовый крепкий человек и медленно стал сходить по ступеням [лестницы сверху – А.Ш.], делая широкие размашистые движения руками» [Шатских 2001, 50]. «[Малевич – А.Ш.] взойшёл на подиум-сцену и, не говоря ни слова, продолжал делать нечто вроде гимнастических упражнений; плотная коренастая фигура делала его похожим на борца или атлета. Эффект был оглушительный, сама процедура знакомства закрепились в памяти изумлённых подростков [студентов училища – А.Ш.] как “супрематические движения”» [Там же].

Аудитория этого выступления – «изумлённые подростки». «Подростки» видят в выступающем педагога – человека, задача которого – образовывать их, преобразовать их мировоззрение, активно участвовать в формировании их личности в процессе обучения. Для подростков-учеников училища эта эскапада воспринимается как непонятный, загадочный процесс коммуникации некоего тайного знания (посредством «супрематических движений»).

---

<sup>102</sup> В частности, Лисицкий руководил работой артели во время выпуска брошюры «О новых системах в искусстве» и руководил подготовкой макетов декораций в постановке «Победы над солнцем».

Постановочный характер мероприятия подчеркивается несколькими обстоятельствами. Мероприятие – часть формального ритуала знакомства, в рамках которого жёстко зафиксированы роли. Малевич занимает позицию «авторитета» – и это проявляется в том, что он заставляет себя ждать, выходит после официального представления и спускается к ней сверху, выдерживая каждый шаг. Студенты-подростки – в подчинённой роли немых зрителей. Тот факт, что «движения» Малевича были похожи на выступления «борца или атлета» также свидетельствует о предварительной подготовке. Малевич напоминает танцора, который старательно отрепетировал и заучил сложный танец для представления перед публикой.

Выступление на сцене – **изложение педагогом определённого видения**, которое доступно ему и недоступно его студентам. Это видение, тайное знание направляет каждое движение выступающего, объединяет исполняемые им жесты в единый ансамбль, передающий некий смысл. Этим смыслом владеет педагог – и им принципиально не владеют потрясённые ученики. Для того, чтобы овладеть смыслом, эту серию движений необходимо **исполнить самому вслед за педагогом**: заучить, превратить в некий ритуал и повторить – и через некоторое время постижение смысла произойдёт.

### 1.3. Педагог и ученики: лидер и его последователи

Следующее публичное выступление Малевича, носящее сходный характер, – чтение лекции «О новых системах в искусстве» (17 ноября 1919 г.)<sup>103</sup>. Лекция начиналась с серии утверждений (названных «Установление А»): «Я иду. / У – эл – эль – ул – эл – те – ка / Новый мой путь / “Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях”»<sup>104</sup>. Завладев вниманием аудитории, Малевич продолжал: «Утилитарная форма не создаётся без эстетического действия, которое видит во всем,

---

<sup>103</sup> Позже состоялась публикация одноимённой брошюры (1000 экз.) при помощи узкого круга учеников. Такой большой тираж был рассчитан на распространение за пределами Витебска. Малевич писал жене Матюшина: «Дорогая Ольга Константиновна! Друзья мои издали книжку *О новых системах в искусстве* (курсив Малевича – А.Ш.), 1000 экз., литографским путем с рисунками. Необходимо её распространить, поэтому мы обращаемся к друзьям...на Петроград даём 200-300 экз., остальное Москва...Витебск» [Шатских 2001, 56]. Брошюру Малевич в письме Матюшину комментировал следующим образом: «Книга моя представляет собою одну мою лекцию, она записана так, как я говорил, и напечатана» [Хан-Магомедов 2007, 332].

<sup>104</sup> Текст лекции воспроизводится по постфактумной публикации «О новых системах в искусстве» [Малевич 1995а, 153]. Далее – ОНСИ.

кроме утилитарного, – картинное построение. Весь мир построен с участием эстетического действия картинного» [Там же].

Высказывание «Я иду» соответствует торжественному спуску Малевича с верхней площадки лестницы при сцене знакомства с учениками. Оно словно бы снова воспроизводит ритуальный жест, который открывает выступление. Малевич, таким образом, опять воспринимается как лектор, снисходящий до аудитории, что ставит его в позицию власти над ней, так что он может быть увиден как авторитетная учительская фигура. Следующие за «Я иду» фразы по смысловому посылу также напоминают серию загадочных – и в то же время сыгранных, ритуально-постановочных – «супрематических движений». Очевидно, что эти высказывания объединяет некий общий смысл, важное знание, внятное лектору. При этом, как кажется, само это знание человеку со стороны неочевидно, если не категорически недоступно. Первая фраза – строка из написанного Малевичем стихотворения на заумном языке<sup>105</sup>. Затем – призыв к ниспровержению старого мира. За ним следует изложение концепции Малевича, довольно тяжелое в плане стиля.

Автоцитата из собственного стихотворения на «зауми» ясна только в контексте корпуса текстов Малевича. Вслед за созданием стихотворения Малевич создаёт несколько заметок-черновиков, объединённых под заголовком «У ЭЛ ИЗМ. Материалы к манифесту декларации»<sup>106</sup>. Значение неологизма «У эл эль ул» в манифесте не даётся полностью, однако по контексту можно сделать вывод, что «Ул эл эль ул» – новый «человек»<sup>107</sup>. Мировоззрение, направленное на создание нового человека, – «У эл-эль-изм». «У эл-эль-эл ул те-ка» можно интерпретировать как город или государство, место, населённое «У элами»<sup>108</sup>). Произносимая Малевичем в лекции фраза «У – эл – эль – ул – эл – те – ка» может быть истолкована как учреждающая новое социально-эстетическое

---

<sup>105</sup> УЛЭ ЭЛЭ ЛЕЛ ЛИ ОНЭ КОН СИ АН / ОНОН КОРИ РИ КОАСАМБИ МОЭНА ЛЭЖ / САБНО ОРАТР ТУЛОЖ КОАЛИБИ БЛЕСТОРЕ / ТИВО ОРЭНЭ АЛИЖ. См. [Малевич 1995с, 149].

<sup>106</sup> В январе 1919 г. – «Декларация У эл эль эл ул те ка», «Декларация У эл-эль-эл-ул тека», «Декларация У-элистов», «Декларация У-эли-стов»; в июле 1919 г. – «У-эл-эль-эл-ул-те-ка. Нота людям 16 июля».

<sup>107</sup> Ср. «Время в бесконечном беге представлений обозначенного ухода сил к новому У эла эль улу (человеку) срывает маску маскарада улыбок» [Малевич 2004с, 150], «Самые великолепные формы творческих сил только тогда живы, когда находятся в познании У ЭЛА ЭЛЬ УЛА» [Малевич 2004с, 149]. Ср. интерпретацию Д.Козлова: «У-ЭЛ-ЭЛЬ-ЭЛ-УЛ-ТЕ-КА — пространство футуристического ритуального пафоса Малевича. Латинское окончание слова teka у Малевича выступает как пространство хранилища смысла Нового» [Козлов 2019, 143]. «У эл» также служит сокращённым обозначением «человека». Декларация «у-эли-стов» заканчивается «подписями»: «уэл 0», «уэл 1», «уэл 2», «уэл 3», «уэл 4». См. [Малевич 2004с, 150].

<sup>108</sup> Ср. «Черное и белое объявляются правительствующими в У эл-эль-эл ул те-ка» [Там же]

пространство. Именно в учреждении «У – эл – эль – ул – эл – те – ка» и состоит «новый путь», который Малевич, как педагог, открывает своим ученикам.

Для этой интерпретации необходимо заранее обладать знанием о текстах Малевича. Если говорить о студентах, то чтобы понять эту фразу, они должны заранее, до выступления, обладать знанием о творческом опыте своего учителя (что невозможно). Единственное, что студенты могли понять – и, скорее всего, поняли – это то, что им предлагается некий принципиально новый путь. Однако специфика этого пути, скорее всего, никому из студентов ясна не была. Каждый из них предположительно снова ощутил, что лектор владеет неким скрытым – и важным – знанием, которое студенту недоступно. Как отмечал сам Малевич, «я стремился к ясности и говорил только о сути вопроса...лекция моя показала, что вся моя ясность представления совсем темна окружающему, – чем точнее, тем темнее» [Малевич о себе. Современники о Малевиче 2004, 113].

Доступное лектору знание важно в том числе потому, что обладание им позволяет принять участие в переустройстве жизни вокруг. Именно новое знание – гарант того, что «ниспровержение старого мира да будет вычерчено на ваших ладонях» Эта фраза подразумевает некий жест – предъявление ладони или, может быть, ритуальное движение ладонью, инициирующее процесс «ниспровержения». Однако исполнить этот жест может только тот студент, который посвящен в тайну учителя.

**Излагая собственное видение**, учитель сообщает, что искусство, по сути, лежит в основе реальных вещей и реального преобразования жизни – «построения мира». Тот, кто умеет создавать эстетическое действо на холсте, способен спроектировать утилитарную форму в реальность – и создать годный для использования предмет. Ничем не ограниченное творчество – источник не только самореализации, но и изменения действительности вокруг. Знание того, как творить, чтобы преобразовать и рисунок на холсте, и слова на бумаге, и мир предметов вокруг, и составляет «секрет» учителя. Студенту необходимо **повторить акт творчества за учителем**, чтобы овладеть этой тайной.

После лекции немногие откликнулись на призыв Малевича. Те, кто откликнулся, образовали кружок последователей и принялись печатать текст лекции «О новых системах в искусстве» (Малевич: «небольшой кружок, разделяющий мои взгляды, занялся адской работой» [Там же]). Дословно воспроизводя текст лекции и распространяя его, эти последователи стремились овладеть неким качественно новым знанием, которое пообещал Малевич. Это знание – знание о творческом процессе,

одинаково приложимое к творчеству в сфере идей и форм и к творчеству в сфере практического производства. Сверхзадача Малевича в работе с кружком верных последователей – воспитание и формирование новых людей-демиургов, способных создавать как новые формы, так и их практические реализации, изменяющие отношения человека с действительностью (и как следствие – самого человека).

Этот посыл сближает Малевича с лидером религиозного культа<sup>109</sup>. Постулаты Малевича по форме напоминали «заповеди» и предполагали отношение веры. Программа Малевича – и программа «Уновиса» – и окружающие воплощение этих программ в жизнь ритуалы иногда напоминают религиозное учение<sup>110</sup>. Подобное новое знание демиургической природы, почти сакральное, позиционируется как известное педагогу, но скрытое от тех, кто ещё не прошёл обучение у него. Педагог **излагает своё видение**, однако для тех, кто не обладает его опытом и его знанием, оно выглядит туманным. Чтобы получить это знание, ученику необходимо **повторить творческое действие за педагогом**, стать соисполнителем педагога – и тогда в процессе повторения произойдёт откровение смысла.

#### 1.4. Творческая артель: коллективный отклик учеников-реципиентов

Мастерская Малевича довольно быстро преобразилась в творческую артель, которую Малевич называл «Государственной Творческой артелью» [Шатских 2001, 54]. Артель – коллектив, занятый практическим производством, созданием новых предметов

---

<sup>109</sup> По отдельным свидетельствам, во время публичных выступлений Малевич носил почти что ритуальный наряд, состоящий из белого халата и белой шапочки (что делало его похожим на жреца). Члены «Уновиса» также носили отличительные знаки на одежде – нашивку в виде «черного квадрата» на рукаве. Как уточняет А.Шатских, «черный квадрат на обшлаге рукава был словно плоскостной проекцией тфилна (филактерий) – черного кубика-коробочки с написанными на пергаменте словами Торы» [Шатских 2001, 75].

<sup>110</sup> После выступления Малевич отмечал, что коллектив учеников «на литографских камнях пишет мою брошюру», отчасти описывая способ производства книги, отчасти сравнивая порождаемый печатный текст с заветами на скрижалях. См. [Хан-Магомедов 2007, 332]. Показательны также несколько сравнений программы «Уновиса» с новым «заветом». Так, Лисицкий завершал статью «Супрематизм миростроительства» (далее – СМ) лозунгом: «ТАК, НА СМЕНУ ВЕТХОМУ ЗАВЕТУ ПРИШЁЛ НОВЫЙ, НА СМЕНУ НОВОМУ – КОММУНИСТИЧЕСКИЙ, И НА СМЕНУ КОММУНИСТИЧЕСКОМУ ИДЕТ ЗАВЕТ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ» [Лисицкий 2003с, 73]. Параллели между «Уновисом» и Богом-демиургом проводил Малевич в беседе с О.М. Бриком (уже в Москве в 1920-21 г.): «М-ч: “...Земная поверхность не организована...Покрыта морями, горами. Я хочу вместо этой природы создать супрематическую природу, построенную по законам супрематизма”. Брик: “А что же с этой природой будем делать мы?” М-ч: “Вы будете приспосабливаться так же как к природе господ Бога”. Брик: “А как практически использовать эту природу?”. М-ч: “Так же как и при существующей природе встретили люди мир <созданный> вне их плана, и они приспосабливаются к этому миру...Супрематическая природа дана как таковая, а затем уже ее прорезывают домами и перекрывают улицами”» (орфография и пунктуация сохранены) [Хан-Магомедов 1980, 90].

для утилитарных нужд. Деятельность артели также сродни срежиссированному постановочному действию: мастер формулирует заказ, участники артели осмысливают поставленную задачу, а затем команда исполнителей сообща создаёт финальный продукт, разделив сферы ответственности и координируя участников между собой<sup>111</sup>.

Наиболее талантливые «подмастерья», отобранные Малевичем и Лисицким, сплотились в коллектив в работе над книгой «О новых системах в искусстве». После краткой передышки сложившаяся «артель» занялась исполнением срочного заказа по декорированию помещений к празднованию двухлетия Комитета по борьбе с безработицей. В работу для решения технических задач вовлекались рабочие-исполнители. Мастер (в данном случае – Э.Лисицкий) формулировал видение конечного продукта, члены артели усваивали его и переводили на язык конкретных инструкций для рабочих. Как читаем в анонимной статье «Уновис и его общественное творчество»<sup>112</sup>: «Интерес рабочих был к ним [супрематическим декорациям – А.Ш.] большой. При работах приходилось пояснять, после чего уже сами рабочие передавали другим... Толпами приходили рабочие в мастерские, где работницы [шили – А.Ш.] вместе с художниками цветные куски по шелку». Помимо перевода концептуального видения в измерение практической деятельности, члены артели распространяли усвоенное ими знание, повторяли то, что слышали от мастеров, для рабочих, не имевших представления о деятельности «Уновиса». Учению педагогов – Малевича, Лисицкого – был придан общественный резонанс: «Тут же происходили и лекции. Только один из старших, закройщик, интеллигент образованный не мог найти никакого смысла в декорациях, но рабочие ему заявили, сказав: “а какой прежде всего смысл в тебе”» [Уновис и его общественное творчество 2003, 86].

Оформление актового зала для юбилейного заседания («для торжественного заседания делегатов и рабочих комитета») – по отзывам «уновисцев» – получило положительный отклик от аудитории рабочих, которых члены артели старательно образовывали: «[К]огда все было устроено, и собрались рабочие, был дан соответствующий свет, в который вошли делегаты и представители рабочих

---

<sup>111</sup> Среди результатов деятельности артели – печать брошюры Малевича «О новых системах в искусстве» (1000 экземпляров), декорирование помещений Витебского Комитета по борьбе с безработицей и зала Городского театра, где должно было состояться праздничное заседание Комитета по случаю двухлетия деятельности. Книга была издана в начале декабря 1919 г. В частности, Малевич правил первую страницу книги по просьбе Лисицкого и оставил там надпись: «Выходом этой книжечки приветствую Вас Лазарь Маркович... 4 декабря 19 г. Витебск» (орфография и пунктуация автора сохранены). Оформление помещений было завершено к 17 декабря 1919 г., дню юбилея Комитета [Шатских 2001, 56].

<sup>112</sup> Шатских приписывает авторство этой статьи Лисицкому – см [Шатских 2001, 59].

коллективов. Декорации были рассчитаны на освещение в три цвета, что придало полноту, оказалось, что весь театр рабочих принял с восторгом декорации заседания...» [Там же].

Как можно увидеть, «артель» как коллектив предполагала совместную работу «старших» и «младших» над конкретным проектом. Во время совместной работы, происходила передача знания от первых – к последним: от мастеров – к подмастерьям, от подмастерьев – к рабочим, которых привлекли для исполнения срочного заказа. Таким образом, происходила консолидация коллектива артели как единого агента, воплощающего и воспроизводящего видение мастера-педагога.

Те, кто освоил предлагаемое знание, зачислялись в ряды артели и становились полноправными участниками эстетического действия. Само эстетическое действие, будучи исполнено, превращало схематические декорации в обладающие «полнотой» предметы, такие же реальные, как молот и плуг. Входящие под лучами прожекторов в зал люди превращались в субъектов, взаимодействующих с этими декорациями – или, точнее, в коллективного субъекта («рабочий класс», собрание «делегатов» и «представителей рабочих коллективов»), обживающего декорированное пространство.

Ученики Малевича, входившие в артель, не только учились у мастера и следовали его указаниям, но совершали другой важный прагматический ход. **Воспринимая видение педагога**, усваивая его и **воспроизводя его**, члены артели сообща создавали новый продукт – **коллективно отвечали своему учителю**, преобразая сказанное им в конкретный продукт (книгу, декорации к постановке). Благодаря этому продукту – книге, масштабному зрелищу – творческая идеология «Уновиса» могла быть распространена дальше, охватывая широкую аудиторию всех читателей книги, всех зрителей публичного действия.

Как формулировал сам Малевич, именно в коллективном труде артели под руководством мастера заключается «правильный путь организации» [Малевич 2004b, 156-157] художественной жизни. Перед артелью, согласно уставу Малевича, стоит «задача изобретения нового» [Там же]. Стоящий во главе артели мастер предлагает новый концепт, ещё не существовавшую форму. Коллектив исполнителей способен перенести этот концепт в действительность – в сферу практических жизненных изобретений, фокусируя абстрактное видение мастера в конкретном предмете, объекте или приспособлении. Именно **коллективный отклик** становится важным этапом деятельности сообщества – благодаря ему, идеи педагога обретают реализацию и могут получить широкое распространение.

### 1.5.Зрелища для публики: тиражируемое действие

Следующий этап – и ещё один пример **коллективного ответа, срежиссированного лидером сообщества** – театральные постановки «Уновиса» 14 февраля 1920 г.: спектакль «Победа над солнцем» (о котором сохранились крайне обрывочные сведения). Постановкой руководили К.Малевич и Э.Лисицкий.

«Победа над солнцем» из выступления 1913 г., нарушающего ожидания публики и приглашающего адресата к сотворчеству в игровом режиме, превратилось в ритуальное действие-«агитку» [Крусанов 2003b, 113], которое «ставил[ось] всерьез и с пафосом» «футурологических мечтаний» [Шатских 2001, 67]. Игровое действие победы над «солнцем»-«старым привычным понятием о солнце как о красоте» [Капелюш 1976, 174] (М.Матюшин), замкнутое в пространстве сцены, становилось буквально понимаемым руководством к действию и притязало на выход за рамки сцены. Сама постановка была приурочена к «Неделе фронта» и предвосхищала празднование «Дня красной армии». «Победа над солнцем» уже была не отдельным самостоятельным спектаклем, а спектаклем, который был приурочен к празднику и переходил в коллективное праздничное действие.

Витебская пьеса была лишена музыкального аккомпанеента (в афише значилось: «По техническим обстоятельствам музыка отсутствует» [Шишанов 2018, 22]). В 1913 г. музыкальным аккомпанеентом обрамлял действие на сцене как эстетическое, расположенное за пределами повседневной действительности; в 1920 г., когда необходимо было убрать «четвёртую стену», он оказался ненужным. «Декорация, костюмы, бутафория» были «построены по специальным эскизам и исполнены коллективным трудом подмастерьев Витебских государственных мастерских» [Там же] из супрематических геометрических форм, которые делали персонажей похожими на объемные марионетки, составленные из фигур, – они словно бы иллюстрировали некий тезис, а не действовали на сцене сами по себе.

Проекты электромеханических установок для освещения сцены были разработаны Лисицким – позже он выпустил альбом эскизов костюмов персонажей, поясняющих иллюстраций к тексту и чертежей установок для показа («Фигуры из оперы “Победа над солнцем”»). Выпуск этого альбома подразумевал, что при воспроизведении костюмов, создании специального оборудования по уже готовым проектам постановку можно повторить в том же виде, в каком она была представлена в Витебске в 1920 г. Альбом

Лисицкого должен был сделать пьесу тиражируемой и воспроизводимой – распространяющей действо по преобразению реальности.

Если в случае «Победы над солнцем» 1913 г. адресату предлагали присоединиться к творческому действию в ограниченном пространстве сцены, то в 1920 г. адресата призывали присоединиться к новому сообществу и его практической деятельности<sup>113</sup>. Постановка представляла собой итог деятельности коллектива – и подразумевала, что участником этого коллектива может стать каждый. При этом, получив руководство, любой заинтересованный и знакомый с видением «Уновиса» человек мог бы стать «режиссёром» коммуникативного процесса по отношению к коллективу исполнителей и лидером собственного «уновиса».

### **1.6.Партия «Уновиса»: распространение мировоззрения**

Масштабные постановочные зрелища «Уновиса» в идеале следовало распространить за пределы Витебска: охватить глобальную аудиторию. Сообщество внутри Витебска должно было прирасти дружественными сообществами в других городах (например, филиалы «Уновиса» возникли в Смоленске и Оренбурге) и за границей<sup>114</sup>. «Уновисцы» призывали всех, кто мог быть заинтересован, преодолеть разобщенность мастерских по всей стране, объединиться с потенциальными последователями в «единую аудиторию» и «устанавливать на местах уновисы», которые образуют «всемирную новую армию нового творчества»: «Мы призываем к действию голосованию и движению не только искусствовладельцев но и наших товарищей кузнецов слесарей медников каменотесов бетоныщиков...чтобы под единым флагом

---

<sup>113</sup> Отзывов на постановку сохранилось совсем немного. М.А. Кунин, прошедший через «Уновис» и недолгое время отстаивавший его принципы, разочаровавшись в сообществе в статье 1921 г. замечал, что «<...> опыт вечера “Победы над солнцем” достаточно показал, что в театре супрематизму места нет» [Кунин 1921а, 16]. Смешанную реакцию испытывал И.Абрамский: «Что касается самого спектакля “Победа над солнцем”, то хорошо, что он происходил поздним вечером, а то бы солнце могло обидеться на витебских “будетлян” и оставить их этак на год в темноте, чтобы отучить от петушиных криков, имевших место в этой пьесе. Нужно отдать справедливость устроителям вечера. Декорации и костюмы в пьесе были необыкновенно оригинальны и интересны, и на этой внешней обстановке можно было построить великолепное содержание на настоящем русском языке. В общем же нужно приветствовать организацию этого вечера, как, несомненно, интересное проявление исканий в области создания нового вида театрального представления. Посоветуем лишь левым художникам не презирать нашего богатого русского языка». Цит. по [Шишанов 2018, 22].

<sup>114</sup> Малевич посылал в Германию работы «Уновиса» [Горячева 2003, 10].

уновиса всем вместе одеть землю в одежду новой формы и смысла» (орфография и пунктуация сохранены – А.Ш.)<sup>115 116</sup>.

Глобалистские амбиции подтолкнули Малевича, лидера сообщества, к превращению сообщества из «мастерской» и «артели» в «партию»<sup>117</sup>. Малевич отмечал, что «партией» может считаться любой коллектив, который проводит последовательную политику распространения какой-либо системы взглядов: «нам кажется, что вождь политический есть партийный, а какой-либо изобретатель-учёный – не партийный...я полагаю, что партийный не только тот, кто записался в партию, но и всякий, устанавливающий свою истину» [Малевич 1995b, 224]. «На мой взгляд, – продолжает Малевич, – партия несёт с собою известное мировоззрение...И если какая-нибудь непартия известной истины утверждает себя в жизни, то тем утверждает своё партийное мировоззрение, приступает к его реализации и образует миростроение. Таким образом, все возникающие миростроения есть партийные установления» [Там же]. Партия **распространяет мировоззрение** и благодаря этому иначе организует жизнь своих членов, что создаёт иной общественный порядок. Этот постулат Малевич считает справедливым как по отношению к политическим партиям, так и к сообществам, которые состоят из «изобретателей-учёных» и людей искусства и обладают чёткой программой («устанавливают свою истину»).

М.Кунин, недолго пробывший в «Уновисе» и принявший идеологию «уновисцев» (а потом столь же горячо её развенчивающий), пишет: «Партия возникает тогда, когда есть определённый класс лиц, преследующих одни и те же цели, одни и те же интересы» [Кунин 1921b, 3] (орфография и пунктуация сохранены – А.Ш.). «[В]се члены партии работают в одном направлении по одной программе», и сама партия «проводит свои взгляды и построения КОЛЛЕКТИВНО, организованно». Члены «направления» же «добиваются своих целей совершенно индивидуально...бессистемно» [Кунин 1921b, 4]. Коллективизм творчества преобладал до той степени, что нередко на выставке группа выставляла экспонат от своего имени, а не от имени художников, его создавших.

---

<sup>115</sup> Листовка «Мы хотим» [Хан-Магомедов 2007, 333].

<sup>116</sup> В дополнении И.Г. Чашника в Листке Витебского творкома № 1: «[Н]аши мастерские, построенные на основе новой программы, будут тем основанием, на котором должны быть построены мастерские России, а в дальнейшем и всех стран мира, для того бесконечного творчества, примером которого мы служим» [Чашник 1920].

<sup>117</sup> 21 января 1920 г. Малевич сообщает в письме Матюшину: «Объявляю партию супрематистов-экономистов в искусстве» [Крусанов 2003b, 112]. Вскоре в партии «Уновиса» были избраны ЦК Уновис (центральный комитет) (Малевич, Лисицкий, Ермолаева, Чашник, Хидекель) и Творческий комитет (Творком). Для вступления в «Уновис» требовалось заполнить анкету. У «Уновиса» были устав и программа.

Вкратце мировоззрение «Уновиса» может быть определено так: активное преобразование мира через творчество. Мировоззрение «Уновиса» распространялась на все аспекты человеческой жизни в целом. Носители этого мировоззрения притязали на создание «новых форм»<sup>118</sup>. Эти формы должны были принести иную организацию сосуществования в рамках города и дома, создать новые способы работы и отдыха (включая литературу), изменить отношения человека с действительностью. Ещё в уставе Творческой артели Малевич писал: «творческая артель должна состоять из сил изобретателей, которые смогли бы дать действительно новую форму и обновить новую жизнь, ибо Изобретатель [формы и делает жизнь] – Владыка мира и жизни» [Малевич 2004b, 156]. При желании, подобным «Изобретателем» – а также лидером филиала партии, регионального «уновиса» – может стать каждый, кто усвоил видение его основателей.

Позиционирование «Уновиса» как партии, делающей ставку на коллективное творчество, проводило линию между теми, кто потенциально был согласен с коллективом и был готов в него вступить, и теми, кто такого желания не выражал. «Уновис» апеллировал к такому адресату, который был готов стать соисполнителем «бесконечного» творческого акта<sup>119</sup>. Глобальному распространению «Уновиса» не дано было осуществиться в полной мере – сообщество вскоре быстро распалось<sup>120</sup>. Однако импульс миропреобразовательной деятельности и стремление «устанавливать уновисы» до конца не исчез и направлял деятельность некоторых участников уже после распада сообщества<sup>121</sup>.

### 1.7. Выводы по ч.1.

В данной части было описано взаимодействие с реципиентом в коммуникативных практиках сообщества «Уновис». Деятельность сообщества «Уновис» в какой-то мере

---

<sup>118</sup> Ср. листовка «Мы хотим»: «Чтобы современностью стала жизнью формы нашей силы. Чтобы наша энергия пошла на творчество создания новых наших форм» [Хан-Магомедов 2007, 333].

<sup>119</sup> При этом, некоторые реальные адресаты или невольные свидетели деятельности сообщества не всегда считывали пафос мирозидательной деятельности. С.И. Дымшиц-Толстая пишет: «Город горел от оформления Малевича: кругов, квадратов, точек, линий разных цветов и Шагаловских летающих людей. Мне показалось, что я попала в замороженный город... витебляне на тот момент заделались супрематистами. По существу же, горожане, наверное, думали о каком-нибудь новом набеге непонятном и интересном, который надо было пережить» [Крусанов 2003b, 112].

<sup>120</sup> О судьбе «Уновиса» – см. приложение 1.

<sup>121</sup> Уже после распада «Уновиса», в Берлине, Лисицкий продолжил распространение творческого видения Малевича. Подробнее см. приложение 1.

наследовала коммуникативно-эстетическому эксперименту «Гилеи» и «41°». Основатель «Уновиса» К.Малевич также рассчитывал на такой вид контакта с реципиентом, в котором выступающий субъект был бы источником творческой инициативы, а адресат за счёт этого обретал бы творческую агентность. При этом, в рамках сообщества «Уновис» переработаны и модифицированы присущие двум предыдущим сообществам коммуникативные форматы: публичной эскапады и творческой лаборатории. Модель коммуникации с реципиентом в «Уновисе» – это общение харизматичного лидера-педагога с коллективом учеников-последователей. Лидер, выступая в амплу учителя, мастера, постановщика и др., режиссирует процесс коммуникации, оркеструет и организует его, так что вычленяется несколько прагматических ходов:

- 1) Изложение творческого видения педагогом,
- 2) Повторение адресата за педагогом,
- 3) Ответ от всего коллектива «учеников» – творческое действо,
- 4) Распространение мировоззрения сообщества.

Эта последовательность ходов не может не напоминать образовательно-педагогический процесс. Педагог должен изложить информацию, каждый ученик – повторить, затем весь класс отрабатывает упражнения и пытается освоить полученное знание; по итогам совместной деятельности класса и педагога может быть создан учебник – инструмент распространения педагогического метода. Каждый, кто получает доступ к учебнику, становится потенциальным учеником – и в идеале может даже дорасти до самого педагога.

В артели «Уновиса» ученики также могли дорасти до «мастеров», повторяя и усваивая уроки за ними, а затем – самостоятельно излагая усвоенные уроки другим рабочим. К похожей деятельности призывается и любой член партии «Уновиса»: ознакомившись с уставом и программой, усвоив их посыл, повторив установление за лидером партии, член партии может стать её послом в другом городе и другой стране, установить там региональный «уновис».

Во взаимодействии лидера-педагога и коллектива студентов упор был сделан на коллективном художественном производстве: создании новых предметов, украшении города, постановке масштабных публичных зрелищ. Эта деятельность была направлена на то, чтобы коллектив учеников произвёл слаженное, отработанное публичное выступление, будь то скоординированная печать книги, декорирование Витебска, постановка «Победы над солнцем». Создавая масштабное публичное выступление,

педагог и коллектив студентов обращались к коллективу будущего, потенциальной аудитории единомышленников, которую можно было обнаружить среди зрителей. Эти единомышленники должны были быть вовлечены в публичное действо наравне с теми, кто в нём уже участвовал. Такие публичные зрелища также должны были быть легко воспроизводимы, тиражируемы, что побуждало участников «Уновиса» к созданию разного рода инструктивных пособий. Планировалось, что коллективы учеников под руководством педагогов-визионеров приступят к построению новых сооружений, созданию новых интерьеров, оформлению городской среды, проектированию нового типа носителей печатного слова. Педагог-визионер отвечал за формулирование идеи, абстрактного концепта «формы», а коллектив учеников должен был превратить идею формы в реальный предмет – практически полезное изобретение.

Этим планам не вполне было суждено сбыться – и за счёт скепсиса многих студентов Витебского училища и жителей Витебска по отношению к «Уновису», и за счёт активного противостояния администраторов культуры<sup>122</sup>. Тем не менее, формотворческая деятельность педагога сообща с коллективом учеников стала основанием для продуктивной художественной рефлексии и оригинальных поэтических книг, о чём речь пойдет в следующих разделах.

---

<sup>122</sup> См. приложение 1.

## 2. Проекты искусства будущего: мобилизация адресата

### 2.1. Проектирование профиля рецепции

Коммуникативное взаимодействие, основанное на диалоге лидера-педагога и коллектива последователей-студентов, характерно и для корпуса текстов, которые ассоциируются с деятельностью «Уновиса». Речь идёт о текстах, написанных лидерами группы, К.Малевичем и Э.Лисицким. Также в виду имеются тексты, которые вошли в журнал «Вещь», редактируемый и издаваемый Лисицким и Эренбургом в Берлине. «Вещь» была своеобразным зарубежным филиалом «Уновиса», возникшим после распада сообщества<sup>123</sup>.

Автор текстов, ассоциируемых с «Уновисом», – визионер и педагог, предлагающий и обосновывающий творческий проект, новаторский и в эстетическом, и в прикладном плане. Адресат текста – потенциально любой (или почти любой) человек: каждый, кто мог бы стать учеником-последователем педагога и под его руководством приблизиться к тому, чтобы стать «новым человеком». Первостепенная задача такого текста – как можно нагляднее изложить проект будущего и сопроводить его конкретными, техническими инструкциями, которые помогут адресату воплотить этот проект. Тексты нередко проблематизируют изменение / преобразование повседневной коммуникации: авторы-визионеры заинтересованы в том, чтобы качественно трансформировать общение между людьми.

Эти тексты можно условно поделить на два типа. Во-первых, это тексты-проекты будущего, в которых излагается видение «нового». Их названия отличает утвердительно-инаугурационный пафос: это тексты-декларации, призывы к чему-либо, установления и постановления<sup>124</sup>. Во-вторых, это своеобразные пособия для последователей-создателей будущего (что не исключает наличия визионерского компонента). Эти тексты призваны переводить инаугурационный пафос на язык

---

<sup>123</sup> Подробнее см. приложение 1.

<sup>124</sup> Это – «Декларация», «К чистому действию», «О “я” и коллективе» Малевича, «Уновис и его общественное творчество», «Коммунизм труда и супрематизм творчества», «Примечания к этой книге», «Супрематизм миростроительства» Лисицкого, а также его же тексты о «новой книге» (будут освещены позже); «Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen / Le blocus de la Russie touche à sa fin / Блокада России кончается» Лисицкого и Эренбурга [Малевич 2003a], [Малевич 2003b], [Малевич 2003c], [Уновис и его общественное творчество 2003], [Лисицкий 2003a], [Лисицкий 2003b], [Лисицкий 2003c], [Лисицкий, Эренбург 1922]. Далее мы используем аббревиатуры: «Декларация» – Декл., «К чистому действию» – КЧД, «О “я” и коллективе» – ЯИК, «Уновис и его общественное творчество» – УОТ, «Коммунизм труда и супрематизм творчества» – КТСТ, «Примечания к этой книге» – ПЭК, «Супрематизм миростроительства» – СМ, «Блокада России кончается» – БРК.

конкретных «технических» задач и практических решений, которые предстоит выполнить и принять адресату. Такие тексты нередко напоминают доклады, рапорты, статьи или – если воспользоваться авторской формулировкой Лисицкого – «примечания к этой книге». Речь идёт о таких текстах, как статьи из журнала «Вещь» [Сало 1922]<sup>125</sup>, докладах, лекциях и статьях Э.Лисицкого [Лисицкий 1987], [Лисицкий 2006], [Lissitzky 1967a], [Lissitzky 1967b], [Lissitzky 1967c], [Lissitzky 1967d], [Lissitzky 1967e]<sup>126</sup>.

Соответственно, как и в случае с коммуникацией публичной, мы можем рассуждать об устойчивых прагматических ходах. В случае текстов, становящихся продолжением публичных выступлений, из пяти ходов в самих текстах тематизируется два хода – **изложение нового видения** и **повторение адресата за педагогом**. Отклик адресата – ученика, последователя – предполагает **усвоение видения, его повторение и распространение**.

## 2.2. Новые вещи и коммуникативная экономия

Педагогическая коммуникация между визионером и его последователя подразумевала создание новой материальной культуры<sup>127</sup>, облегчавшей усвоение и распространение нового видения. Новая материальная культура смыкается с культурой коммуникативной, становясь её необходимым условием.

Новая материальная культура, по Малевичу, основана на принципе «экономии» (сохранение чего-либо)<sup>128</sup>. Как утверждает Малевич, «ЭКОНОМИЯ – ПЯТАЯ<sup>129</sup> МЕРА СОВРЕМЕННОСТИ» (КЧД, 56) (маюскул автора – А.Ш.). «Экономия» – сохранение энергии, необходимой для производства какого-либо действия, создания вещи. В итоге образуется запас или избыток энергии. Подобное перераспределение «энергии» создаёт новую экономическую реальность<sup>130</sup>. В новой экономической реальности за счёт большего количества энергии производится больше новых вещей.

---

<sup>125</sup> Речь идёт о статье Жана Сало «Русская поэзия». Далее – РП.

<sup>126</sup> Это – статьи Лисицкого «Neue russische Kunst», «Topographie der Typographie», «Unser Buch», «Типографские факты, к примеру», «Наша книга». Мы используем аббревиатуры: «Neue russische Kunst» – NRK, «Topographie der Typographie» – TT, «Unser Buch» – UB, «Типографские факты, к примеру» – ТФ, «Наша книга» – НК.

<sup>127</sup> «Сейчас Уновис занят созданием нового утилитарного мира вещей», – провозглашается в заметке «Уновис и его общественное творчество» (УОТ, 87).

<sup>128</sup> Здесь также есть опосредованная связь с экономикой: искусством распределения и сохранения доходов.

<sup>129</sup> Вместе с четырьмя общеизвестными: длина, ширина, глубина, время.

<sup>130</sup> Ср. примерное определение «экономии» из лекции «О новых системах в искусстве»: «Мировая энергия идет к экономии, и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков, и революция не что иное, как вывод новой экономической энергии» (ОНСИ, 12).

Для Малевича, «[к]аждый вопрос рождает вещь» (ЯИК, 66), «ВСЯКАЯ ВЕЩЬ ЕСТЬ ОТВЕТ РАЗРЕШЕННОГО ЭКОНОМИЧЕСКОГО ВОПРОСА» (КЧД, 56). Или «вещь» – ответ на необходимость сделать действие менее энергозатратным. Грамотно придуманная «вещь» приводит к экономии энергии и к изменению экономики трат энергии. Благодаря новым вещам возникают новые способы взаимодействия людей друг с другом. Новые способы взаимодействия сводятся к повышению скорости коммуникации и к её унификации. Множество коммуникативных приспособлений упраздняется более быстрым и простым в обращении коммуникативным аппаратом. Лисицкий приводит пример: «растет корреспонденция, накапливается множество писем, исписанной бумаги, использованного материала; от этого бремени нас освобождает телефон. За этим следует расширение электросети, увеличение расхода материалов; от этого бремени нас освобождает радио» (НК, 229). Итог – «высвобождаемая энергия» (НК, 229). Письма доходят до адресатов в разное время и идут медленно, телефонные звонки нерегулярны и могут быть пропущены. Радио же позволяет оповестить огромную аудиторию о каком-либо событии одновременно и одновременно же вызывать у них коллективную реакцию, выплеск аффективной энергии, который в мире утопии «Уновиса» было бы конвертировать в широкомасштабный творческий акт<sup>131</sup>.

«Вещь», превращенная в «реальную форму»<sup>132</sup>, по Малевичу, должна была привести к «действию нового смысла» (КЧД, 56). Лисицкий встречно отмечал, что форма – способ постижения и понимания действительности вокруг, инструмент мышления: «Знак есть форма которой постигнут мир» (КТСТ, 69). Формы, творимые человеком, помогают постичь мир, существующий еще только в виде будущего проекта: «ХУДОЖНИК СВОЕЮ КИСТЬЮ СТРОИТ НОВЫЙ ЗНАК. ЭТОТ ЗНАК НЕ ФОРМА ПОСТИЖЕНИЯ УЖЕ ГОТОВОГО, ПОСТРОЕННОГО, ПРЕБЫВАЮЩЕГО В МИРЕ. ЭТО ЗНАК НОВОГО, ДАЛЬШЕ СТРОЯЩЕГОСЯ, ПРИБЫВАЮЩЕГО В ПРИРОДЕ ЧЕРЕЗ ЧЕЛОВЕКА МИРА» (маюскул автора – А.Ш.) (СМ, 70). Новая форма позволяет помыслить и вообразить новый образ существования и новые порядки коммуникативного взаимодействия.

---

<sup>131</sup> Ср. пример Малевича: «Если в дочеловеческом мире существа передвигались тысячами способов, то в человеческой технической природе способ передвижения стремится к одному. Если сто лет назад назад человечество каждый лично для себя изобретало разнообразные экипажи, то сегодня тысячи людей передвигаются одним способом – поездом. Дальше техническое совершенство человека построит форму передвижения одну и для воды, суши и воздуха» (ЯИК, 64).

<sup>132</sup> Ср. высказывание Малевича в «Декларации», «[ч]ерез время устанавливая мысль в известную точку, мы видим реальную вещь. Ее мы в новой системе нашей мысли превратим в реальную форму» (Декл., 58).

Понятые таким образом «форма» и «вещь» должны изменять и преобразовать общение между людьми, экономя усилия и время, передавая информацию быстрее и на огромную аудиторию. Результатом мыслится «высвобождение энергии» – коллективное аффективное переживание.

### 2.3. Искусство-создание новых вещей и литературная рефлексия

Искусство для участников «Уновиса» – сфера практической деятельности, направленная на проектирование и создание новых вещей и изменение коммуникации между людьми. Этот тезис проговорен в предисловии к первому выпуску журнала «Вещь». Для издателей и редакторов «Вещи», И.Эренбурга и Э.Лисицкого, «искусство – СОЗИДАНИЕ новых ВЕЩЕЙ» (маяюскул авторов – А.Ш.) (БРК, 2). Говоря точнее, первостепенная задача художника – проектирование форм, создание новых формальных конструкций для широкомасштабного производства вещей. «[М]ы не хотим ограничивать производства художников утилитарными вещами. Всякое организованное произведение – ДОМ, ПОЭМА ИЛИ КАРТИНА – ЦЕЛЕСООБРАЗНАЯ ВЕЩЬ, не уводящая людей из жизни, но помогающая ее организовать» (орфография авторов сохранена – А.Ш.), – отмечают Эренбург и Лисицкий. В качестве вещи может рассматриваться и текст, при условии, что он обладает «целесообразным» построением, помогает каким-то образом организовать взаимодействие между читателями. В лекции «Новое русское искусство» Лисицкий также отмечает, что «“Уновис” различает между понятием функциональности, подразумевая под этим необходимость создания новых форм, и вопросом непосредственного употребления [вещи]...Новая форма даёт рождение другим формам, полностью функциональным» (NRK, 340)<sup>133</sup>.

Искусство литературы (поэзия) также осмысливается как искусство создания новых вещей. Этому посвящена статья «Русская поэзия» Жана Сало (псевдоним Илья Эренбурга)<sup>134</sup> – очерк о «формальной стороне» (РП, 8) поэзии и о коммуникативном

---

<sup>133</sup> Взглянем на высказывание Кунина: «Все вещи, весь мир наш должны одеться в супрематические формы, т.е. ткани, обои, горшки, тарелки, мебель, вывески, словом, всё должно быть с супрематическими рисунками, как новой формой гармонии» [Кунин 1921a, 16].

<sup>134</sup> В письме М.М. Шкапской Эренбург признается: «Сало (entre nous) – я. (Неужели Вы думали, что кто-нибудь другой может избрать себе подобную фамилию?)». См. [Эренбург 2004, 165], [Dhooge 2015]. Современники также подозревали, что за фамилией «Сало» скрывается один из редакторов журнала. В берлинском русскоязычном журнале «Воля России» в мае 1922 г. встречаем отзыв на статью: «в насмешку над читателем, “Вещь” печатает письмо о “Русской поэзии” апокрифического “француза” Жана Сало (не Salaud-ли?) (фр. «бастард» – А.Ш.) изобретенного, очевидно, одним из новых и бесцеремонных редакторов журнала» [Илья Эренбург: хроника жизни и творчества в документах...1993, 256-257].

потенциале поэтической формы. Русскую поэзию Сало сравнивает с поэзией французской (с произведениями «соотечественников», Ромэна, Сандрара, Кокто). Во французской поэзии «[о]т стиха осталась только типографская манера разбивать строки. Но это скорее относится к области полиграфического искусства» (РП, 8). Во французской поэзии стихотворение мыслится уже не только как языковой объект (с особым порядком слов и возникающим оттуда ритмом), но как объект материальный («вещь»). Этот материальный объект своим возникновением обязан типографическому оформлению. Типографическое оформление позволяет разбить текст на строки, разделить его на смысловые части, обозначить акценты. В конечном счёте, типографское оформление (отступы, расположение строк на странице, их выравнивание относительно друг друга) помогает создать впечатление, что перед нами текст, оформленный как поэтический текст (т.е. набранный с разбиением на строки). Оформление также задаёт нужный режим чтения, ориентирует читателя.

В русской поэзии ситуация иная. По мнению Сало, русская поэзия все ещё ориентируется на «классические формы» (РП, 8) – выразительные средства языка, от которых отошли французы (ритм, рифма). «[В]ы перешли к утверждению постоянного закона поэтического ремесла...ваша поэзия производит...впечатление капитуляции» (РП, 9). Стихотворение для русского поэта – текст, который читается вслух и потому должен обладать звуковым рисунком.

«Авант-гардный» край русской поэзии представлен творчеством Маяковского, «зенита последнего десятилетия» (РП, 9). Творчество Маяковского «сходно с отмеченным...самоубийством французской поэзии» (РП, 9). В творчестве Маяковского акцент переносится со звучащего высказывания на технологическую подкладку текста. Текст превращается в набранную на странице «вещь». Впрочем, это превращение осуществлено не до конца: «С вещью у Маяковского не роман, но тяжелая борьба. Лучшая книга из всех прочитанных мною за последние годы – “Человек” – носит подзаголовок “Вещь” – и действительно таковой является, хотя в ней нет никакого уподобления вещи и вещам. Последние стихи говорят о вещах и вместе с тем перестают быть вещами»<sup>135</sup> (РП, 9).

---

<sup>135</sup> Под «последними стихами», которые говорят о «вещах» и «вместе с тем перестают быть вещами», скорее всего, имеется в виду напечатанное в том же номере журнала «Вещь» стихотворение Маяковского «Приказ № 2 по армии искусств» (под этим названием оно будет перепечатано в книге «Для голоса»). Стихотворение заканчивается призывом отойти от сочинения стихов и создания форм, перестать спорить о «сокровенном смысле» искусства и создать новые вещи: «Пока канителю, спорим, / смысл сокровенный ища: / “Дайте нам новые формы!” / – Несётся вопль по вещам» [Маяковский 1922, 6]. При этом, как отмечалось ранее Сало, в этом стихотворении «бросить» писать стихи «предлага[ется] в стихах».

Дореволюционная поэма Маяковского «Человек» ближе к идеалу поэмы-«вещи»: поэма-печатный продукт, материальный объект, который создан при участии типографа и оформителя книги. На переплетной крышке поэмы «Человек» (рис. 41) из фамилии автора («Маяковский») и названия поэмы («Человек») составлен крест с центром в букве «О». На форзаце под названием поэмы написан жанр: «вещь». Обложка предоставляет графическую композицию, которая, по мысли исследователя, «дает возможность выделить смысловой приоритет...организует чтение, особым образом структурирует информацию, сопротивляется инертному линейному чтению...с “точностью математической формулы” углубляет, обобщает, дополняет и *предваряет* (курсив автора – А.Ш.) содержание и смысл поэмы – искупительной жертвы, приносимой на алтарь любви “человеком Маяковским”» [Россомахин 2012, 35]. В поэме «Человек» важен текст в сочетании с его материальной оболочкой: графической композицией на обложке<sup>136</sup>, которая даёт «ключ» к прочтению.

В итоге форма поэтического текста – как коммуникативный инструмент – может быть отсылать не только к звуковому рисунку, но и к типографическому оформлению. Речь идёт о таких операциях, как отступы, выравнивание строк, их расположение на странице, создание конструкций при помощи типографского набора. Эти операции становятся основой для новых поэтических приёмов – например, создания обложки-графического «ключа» к поэме. Пример новой поэзии – это заранее оформленный текст («вещь»), который задаёт нужный режим чтения при помощи оформления, отступов и расстояния между строками на странице. Новая литературная форма задействует выразительные возможности типографического оформления. В таковом качестве, литературная форма становится унифицированным инструментом коммуникации, и ускоряет передачу информации, и может – потенциально – вызывать массовый коллективный отклик. Для создания подобной литературной формы необходимо существенное переосмысление её основы – книги как объекта-носителя текста (медиума).

---

<sup>136</sup> Согласно А.А. Россомахину, Маяковский «культивирует образ слова как графического знака, превращая аскетичные шрифтовые обложки своих книг в...симфонию символических графем...Автор программирует игру с читателем, зашифровывая свои намерения в визуальной ткани обложек», так что оформление обложки становится «эстетическим сигналом, указывающим на глубинный смысл» [Россомахин 2012, 36]. Обложка поэмы «Человек» (рис. 41) вступает в диалог с несколькими обложками других книг: например, эскиз от руки обложки книги «Флейта-позвоночник», обложке «Фотоколлажа к поэме Маяковского “Про это”» А.Родченко, обложке книги стихов «Для голоса», где «Маяковский» и «Для голоса» пересекаются в букве «Я» (рис. 42).

## 2.4. «Биоскопическая книга»: трансляции энергии «живой речи»

О книге как медиуме передачи информации – и важном посреднике в коммуникации, в т.ч. литературной – рассуждает Э.Лисицкий в ряде публикаций<sup>137</sup>. «Книга стала многортом единого человека. Для неё расчленили тембр голоса и посадили в знаки букв[ы]» (ПЭК, 104), – вот предпосылка, от которой отталкивается Лисицкий. Устное высказывание («голос») записывается при помощи букв, и последовательность букв печатается в книге. Книжное искусство редко пользуется альтернативными возможностями выражения. «Когда вместо руки переписчика вырос типографский станок, не поняли его нового смысла и оскорбили его, заставив подражать монаху писцу», – пишет Лисицкий, намекая, что, как и рукопись, книга состоит в основном из набранного буквами текста. «[В]от уже гудит ротационная машина, и выросли новые библии, а монах писец все царит, – продолжает он. – Старая библия была напечатана только буквами, новая не умещается в них одних» (ПЭК, 104).

«Новая» книга отлична от рукописи – это, для Лисицкого, разные медиа передачи информации: «Новая книга требует новых писателей. Чернильница и гусиное перо мертвы» (ТТ, 360). «[М]ысленный образ нельзя воспроизвести путем механического комбинирования 33 букв алфавита» (ТФ, 14), – добавляет Лисицкий уже в «Типографских фактах». «Новая библия» требует использования и букв, и иных средств выражения смысла, дополняющих буквы. «Книга входит в череп через глаз на ухо, – развивает свою мысль Лисицкий, – по этому пути идут волны гораздо большей скорости и напряженности» (ПЭК, 104). Для Лисицкого печатная книга – материальный объект, и, как материальный объект, в первую очередь это объект зримый: «Слова, напечатанные на листе, воспринимаются глазами, а не на слух» (ТТ, 360).

Автор новой книги должен принять максиму: «Экономия восприятия – оптика вместо фонетики» (ТТ, 360). «Мы стоим перед формой книги, где на первом месте стоит изображение, а на втором – буква» [Лисицкий 1962, 164], [Карасик 2005, 8], – повторяет Лисицкий в статье «Книга с точки зрения зрительского восприятия – визуальная книга». Оптическое, т.е. визуальное представление смысла, состоит в следующем: «Оформление книжного организма с помощью наборного материала по законам типографской механики должно соответствовать силам сжатия и растяжения текста» (ТТ, 360). Или:

---

<sup>137</sup> Примечания к этой книге» в альманахе «Уновис» (1919), «Топография типографики» (1923) в журнале К.Швиттерса «Merz», «Типографские факты» (1925) в Гутенберг-Фестшрифте и «Наша книга» (1927) в Гутенберговском ежегоднике

динамика развития мысли подчеркивается типографским оформлением. Внутритекстовые энергии переводятся в энергии машинно-печатные, а эти энергии отливаются в зримый образ, который читатель считывает мгновенно.

Акцент на визуальном представлении смысла создаёт «переход от пассивного, слитого воедино, неартикулированного текстового образа к активному артикулированному» (ТФ, 14). Слово, составленное из набранных друг за другом в строке букв, – «пассивный текстовый образ». Типографическая композиция, которая размещена в «проспекте, рекламном материале» (ТФ, 14), на «полосе большой ежедневной газеты» (ТФ, 14), – «активный артикулированный текстовый образ». Полоса, рекламное объявление мгновенно схватывается как целое. Акт восприятия здесь предшествует декодировке букв и сопутствует ей, задаёт контекст расшифровки смысла и управляет тем, как читатель воссоздает смысл.

При помощи «активного артикулированного текстового образа» «[ф]иксируется жест живой речи» (ТФ, 14). Движение (тела) и порождаемый в процессе движения смысл воссоздаётся при помощи типографического оформления. Иными словами, воспроизводится процесс говорения, передачи мысли, его динамика. «Типографская пластика с помощью своей оптики должна делать то, что делают голос и жест оратора для его мыслей» (ТФ, 16), – подытоживает Лисицкий. Оратор жестикулирует перед публикой и, жестикулируя, создаёт смысл. «Типографская пластика» – оформление текста, подобное оформлению в рекламном проспекте или в афише – предположительно улавливает то, что не способно схватить набранное буквами слово. Афиша – при усилии воображения со стороны читателя – передаёт не только смысл, но и модуляции голоса, сопровождающий высказывание жест, интонацию, усиление или ослабление артикуляции – фоновые характеристики произносимой речи. Акцент на «типографской пластике» позволяет дополнить высказывание «фоном» – так что зритель в своём воображении волен воссоздать выступление оратора, как если бы оно происходило здесь и сейчас. Новая книга создаёт эффект «присутствия» оратора, созерцания выступления здесь и сейчас.

В таковом качестве новая книга ближе к кино, чем к рукописному тексту. Если рукописный текст фиксирует только слова, то кино позволяет записать живое выступление оратора. «Непрерывная последовательность страниц – биоскопическая книга» (биоскоп – простейший кинематографический проектор) (ТТ, 360). Книга будущего должна совмещать звук и изображение, временное и пространственное представление смысла: «[З]вук – это функция времени...изображение – это функция

пространства. Книга будущего должна быть и тем, и другим» (УВ, 362). С кино книга сравнивается и в «Нашей книге»: «[Д]о тех пор, пока книга будет необходима как осязаемый предмет, то есть еще не будет вытеснена...кинозвучащими формообразованиями, нам изо дня в день придется создавать новые важные изобретения в области изготовления книги, чтобы и здесь встать наравне со своим временем» (УВ, 362).

Становятся важны такие аспекты книги, как обложка, разворот страниц, буквицы, особым образом набранные заголовки – визуально-типографские способы оформления текста, тесно сопряженные с особенностями книги как материального объекта. Эти аспекты книги «производят...движение нового порядка, и должно это движение усилить и выявить» (ПЭК, 104). «[К]онтраст переворачиваемых страниц» (ПЭК, 104) «должен двигать» (ПЭК, 104) читателей таким же образом, как «[к]онтраст давления воздуха в разных местах вызывает ветер, бурю» (ПЭК, 104). Страница становится «поверхностью, несущей формы» (ПЭК, 104), в которой «при каждом повороте» (ПЭК, 104) возникает «новое пересечение и новая фаза единого строя» (ПЭК, 104). Страница, разворот книги, обложка книги осознаются как в первую очередь зримые плоскости, изображение на которых меняется при каждом повороте и даёт новую смысловую конфигурацию.

Отдельные элементы типографического оформления, помогающие создать выразительную визуальную композицию на плоскости страницы, – это элементы букв: «горизонталь» (ТФ, 14), «вертикаль» (ТФ, 14), «наклонная» (ТФ, 14), «дуга» (ТФ, 14). В качестве «основных направлений поверхности» (ТФ, 15) эти элементы задают характер передаваемого движения (пересечение линий по диагонали соответствует движению, расположение под прямым углом к другой линии – статике).

«Книжный блок с обложкой, корешком и страницами 1, 2, 3», по Лисицкому, должен измениться: обрести «четвёртое измерение», которое уже обрел современный театр: «[С]амый передовой театр до сих пор играет в театральном помещении, подобном панораме, и публика помещается в партере, в ложах и на балконах перед занавесом. Однако со сцены убран рисованный хлам задника, рисовано-перспективное пространство сцены умерло...для максимального развития четвертого измерения, живого движения» (УВ, 364). Именно «живое движение» говорящего, рождение смысла на глазах у зрителя – то, что может осуществить «новая книга» как медиум передачи информации.

Преобразование книги в «театр» для читателя осуществляется за счёт нескольких факторов. Акцентируются ранее не замечаемые, служебные элементы («горизонталь»,

«вертикаль», «наклонная», «дуга»), которые создают направление чтения и моделируют некое движение. Новую функциональную роль приобретает визуальная композиция текста: при помощи графических выделений и их расположения на странице, она схватывает «жест живой речи», или фоновые характеристики, сопровождающие порождение высказывания.

Так создаётся новая литературная форма – зримый образ, запечатлевающий движение «живой речи», силы «сжатия и растяжения текста», или – динамику порождения смысла, энергию творческого выражения. Этот зримый образ воспринимается до того, как читается слово, почти мгновенно, задавая фон и контекст для последующей дешифровки значения текста. Ответная реакция адресата – спонтанная, неосознаваемая чувственная реакция, определяющая последующее чтение. Новая книга может заставить адресата вообразить масштабное публичное выступление, тем самым заражая читателя аффектом, на который рассчитывает оратор. Если учесть, что Лисицкий рассчитывает на потенциально массовую печать биоскопических книг, то новая книга становится идеальным коммуникативным инструментом для массового распространения творческого видения.

## **2.5. Выводы по ч.2**

Диалог лидера-визионера, педагога, и аудитории его последователей также проявляется в текстах, в которых авторы «Уновиса» рефлексировали над собственными творческими практиками. Педагогически-ориентированная коммуникация требует преобразования повседневной коммуникации, что невозможно без создания новой культуры быта. В центре внимания участников «Уновиса» – задача создания новых форм, становящихся основой для новых «вещей», коммуникативных приспособлений. Новые «вещи» призваны ускорять и унифицировать коммуникативные процессы, чтобы педагог мог транслировать собственное видение на широкую аудиторию, а аудитория могла одновременно усвоить транслируемое и повторить за педагогом.

Художник изобретает новую форму – идею-концепт, и на её основе возникает вещь. Вещь же используется как медиум в процессе коммуникации: убыстряет и расширяет процесс трансляции сообщения (видения лидера). В итоге такого творческого использования вещи происходит «высвобождение энергии» – мобилизация широкой аудитории, получение коллективного аффективного отклика, который – в идеале – можно претворить в масштабную художественно-миросозидательную акцию.

Переопределяется отношение к искусству: оно становится экспериментальным полигоном для разработки форм – инструментов общения. Искусство слова не является исключением. Новая поэтическая форма ассоциируется с конкретной «вещью» – печатной книгой как медиумом коммуникации. Искусство печати позволяет существенно ускорить процесс передачи сообщения и унифицировать его за счёт акцента на визуальном – и материальном – измерении книги: плоскости страницы, расположении букв, напечатанной зримой композиции. Поэтический текст отличает уже не организация речи на уровне звука, а типографическое оформление текста на странице (отступы, разбивка текста на строки, его превращение в визуальную композицию).

Опора на выразительные возможности, поставляемые книгой, позволяет создавать текст, который просматривается, а не только прочитывается, почти мгновенно схватывается сознанием читателя. Этот текст также легко растиражировать и многократно воспроизвести, чтобы донести сообщение до максимально широкой аудитории. Само сообщение – это некое движение, аффективно-чувственный опыт соучастия, испытываемый во время публичного выступления. Этот аффект генерируется демагогом-автором и заразителен, всепроникающ, захватывает огромную аудиторию читателей, превращая их в заочных участников глобального движения «Уновиса». Разворот страницы превращён в пространство для своеобразного представления. Книга должна стать кинопроектором или бумажным «театром» в руках читателя: показывать и разыгрывать некую драму при помощи типографических средств, перенося читателя в гущу воображаемого публичного выступления.

### 3. «Для голоса»: способы активного воздействия и их перевод в визуальную плоскость

#### 3.1. Взаимодействие с читателем в «биоскопической» книге: партитура чтения

Коммуникативная модель, основанная на взаимодействии лидера-визионера и аудитории последователей, адаптируется в книжном издании, которое вышло через несколько лет после распада «Уновиса», – книге В.Маяковского и Э.Лисицкого «Для голоса». Маяковский предоставил подборку стихов, Лисицкий же отвечал за оформление книги.

Книгу трудно считать только «сборником стихов»; в критической литературе есть альтернативные определения. Они основаны на предпосылке, что представление текста оформителем-дизайнером создает особый формат знакомства с произведением и влияет на его рецепцию. В англоязычном сборнике очерков о «Для голоса» встречается такое определение книги: «[с]транная смесь стихов, которые собраны под одной обложкой ради необычного типографского оформления» [France 2000, 40]. Другое определение, данное русскоязычным исследователем, – «прецедент нового книжного организма» [Ромахин 2014, 85]. «Для голоса» знаменует «рождение книги-объекта...форма которой уже далека от привычных форм книги...вследствие разделения и обособления отдельных свойств и функций книги» [Ершов 2005, 62-63]<sup>138</sup>.

В качестве практически полезной «вещи», книга «Для голоса» рассматривалась Лисицким как партитура публичного выступления, поэтического чтения. Название книги указывает на то, что она была предназначена для зачитывания перед публикой<sup>139</sup>. В 1931 году в докладе в Полиграфическом институте Лисицкий отметил, что для книги «[Маяковский – А.Ш.] выбрал 13 стихотворений, наиболее популярных для Чтеца-Декламатора» [Лисицкий 2004, 204-205]. В 1939 году же, в интервью, Лисицкий

---

<sup>138</sup> Дж. Боулт также отмечает, что «[о]дним из самых удивительных моментов, касающихся современной оценки книги [Для голоса – А.Ш.]...является то, что её не “читают”, её охотно приобретают коллекционеры, не знающие даже кириллицы и ценящие её в большей степени как “вещь”» [Боулт 2005, 26].

<sup>139</sup> Ещё одна интерпретация заглавия – через призму интертекста творчества Маяковского: «При этом заглавие “Для голоса”, будучи совершенно прагматичным и безыскусным (ведь сборник предназначался для “чтецов-декламаторов”), апеллирует и к раннефутуристическому прославлению собственного голоса — Я сошью себе черные штаны / из *бархата голоса моего*... (“Кофта фата”, 1914); Мир огромив *мощью голоса*, / иду — красивый, / двадцатидвухлетний... (“Облако в штанах”, 1916), — достигающему даже эпатажно-профетических нот в поэме “Человек” (1917) ... Со временем голос Маяковского стал восприниматься современниками как своеобразная мифологема...» (курсив автора – А.Ш.) [Ромахин 2014, 86].

сообщал, что предполагалось, что книгу будут читать вслух [Lissitzky 2000, 35]. Когда книга была напечатана в Берлине в филиале «ГИЗа»<sup>140</sup>, «[в] кафе “Nollendorfplatz” книге “Для голоса” был посвящен специальный вечер. Докладчиком был Виктор Шкловский» [Немировский 2006, 112]. Для того, чтобы чтец мог сразу отыскать нужный текст, Лисицкий снабдил книгу указателем, подобным указателю в телефонной книге, в котором буквы алфавита были заменены названиями стихотворений [Lissitzky 2000, 35] (вырубка-регрис): «когда чтец будет читать, то у него будут просить прочитать...третье, пятое стихотворение, то нужно книгу строить так, чтобы он сразу мог найти то, что у него просят (особенности авторского стиля сохранены – А.Ш.)» [Лисицкий 2004, 204-205].

Визуальное оформление текстов спроектировано с учётом выразительных возможностей книги как материальной вещи. Лисицкий не раз сравнивал книгу с архитектурным зданием, пространственным объектом, отдельные формы которого можно использовать для усиления эффекта текста: «В обыкновенных книгах страница от страницы ничем не отличается...Есть случаи, когда очень удобно применять регистры. Это придает книге известную объемность, она превращается как бы в помещение» [Там же]. Жена Лисицкого, Софья Кюпперс, вторила: «Его [Лисицкого – А.Ш.] книга стихов Маяковского – первый опыт создать архитектурный комплекс из обложки, регистра, отдельных страниц и поэтического содержания» [Кюпперс 1927, 13-14]. «Все элементы печати, величина букв, их взаимоотношения и пропорции, величина страниц, соотношение заполненной печатью поверхности к чистой, цветовые пересечения, которые даёт наборная касса, здесь использованы и слиты в единое целое, дающее новое лицо книге» [Там же], – продолжает Кюпперс, указывая на конкретные функциональные формы книги как материального объекта, использованные Лисицким.

---

<sup>140</sup> Книга вышла в Берлине «под маркой “ГИЗа” в январе 1923 года, в типографии Лютце и Фогта тиражом 3000 экземпляров [Ромахин 2014, 84]. В 1920-х годах издание книг русских писателей за рубежом (и затем – экспорт книг в Россию) было достаточно распространенной практикой – в силу плачевного состояния печатной индустрии многие издатели выкупали производительные мощности печатных станков за рубежом, в частности в Германии, где из-за гиперинфляции печать стоила очень дешево. См.: [Bowl 1981], [Цфасман 2008]. После печати в Берлине часть тиража осталась в Германии, о чём мы узнаём из переписки З.Г.Гринберга, заграничного представителя ГИЗа, с Н.Л.Мещеряковым, представителем Центрального правления издательства. В ноябре 1923 г. Гринберг писал о «задержанной здесь также книг[е] Маяковского “Для голоса”...По просьбе автора...я закупил 2000 экз.....Книга по сие время находится здесь...Тысячу экз. забрал с собой Маяковский для передачи Госиздату». См. [Динерштейн 1987, 85]. Соответственно, часть тиража была вывезена в СССР и рекламировалась в объявлениях ГИЗа по цене 1 руб. 50 коп. вплоть до 1927 года, что (по утверждению Ромахина – [Ромахин 2014, 93]) свидетельствует о не окончательной распроданности тиража. С книгой, однако, были знакомы Н.Ильин, К.Зданевич. О книге писали в газетах Германии и Франции, так что в итоге за работу над оформлением книги Лисицкий был приглашен в международное Гутенберговское общество. См. [Немировский 2006].

В итоге «резко действующие буквы и числа» «концентрируются в оптические знаки, соответствующие звуковому содержанию стиха. Каждое стихотворение остаётся в памяти как фирменная марка» [Там же].

Задуманный Лисицким формат представления стихов – «книга-партитура» – рассчитан на выступающего, того, кто адресует аудиторию с позиции лидера-визионера. Графическое оформление текста оттеняет текст стихов и сообщает ему дополнительное смысловое обрамление. Дополнительные смыслы можно описать как фоновые характеристики речи «Чтеца-Декламатора»: ритм, интонация, сопровождающий речь жест и др. Е. Динерштейн в этой связи пишет: «Шрифтовые композиции Лисицкого... так искусно фразировали стих, что книга пульсировала авторской интонацией. Художник сообщил тексту энергию живой речи» [Динерштейн 1987, 83]. Зримый, материальный «оптический знак» ёмко передаёт звуковое высказывание оратора, вбирая не только сам текст, но и приходящие контекстуальные элементы. Приобщаясь к «энергии живой речи» посредством «оптического знака», читатель может как проникнуться сообщаемым переживанием, так и сам вжиться в роль лидера-декламатора.

### 3.2. «Чтец-Декламатор» и дискурс коллективного действия

Задача Чтеца-Декламатора – аффективная мобилизация аудитории, получение масштабного коллективного отклика, следующего за изложением с трибуны. В первых трех стихотворениях («Марш», «Наш марш», «Мой май») говорящий (названный до того «Чтецом-Декламатором»), напрямую обращается к аудитории, пытается превратить ее в единое сообщество. «Чтец-Декламатор», или лидер-педагог, начинает с того, что призывает слушателей в «Марше»: «Разворачивайтесь в марше! / Словесной не место кляузе. / Тише, ораторы! / Ваше слово, товарищ Маузер» [Маяковский 1923, 8]<sup>141</sup>. После лидер-педагог пытается направлять коллективную деятельность: «Грудью вперед бравой! / Флагами небо оклеивай! / Кто там шагает правой? / Левой! / Левой! / Левой!» (ДГ, 9). Короткие, ритмичные строки, напоминающие речитатив песни, рассчитаны на чтение со сцены – и ответное скандирование толпы. Скандируя, толпа сливается в единого коллективного субъекта, отвечающего чтецу («Левой!» – «Левой!»). «Чтец» заставляет каждого слушателя вообразить себя частью некоего сообщества, которое участвует в согласном и дружном действии марша.

---

<sup>141</sup> В дальнейшем, ссылаясь на книгу «Для голоса», мы используем аббревиатуру «ДГ».

В «Нашем марше» марш описывается как осуществляемый воображаемым сообществом и самим «Чтецом»: «Бейте площади бунтов топот! / Выше гордых голов гряда! / Мы разливом второго потопа / Перемоем миров города» (ДГ, 11). Фразы, отличающиеся рваным, рубленным ритмом, отмеченные аллитерацией, также легко проскандировать за чтецом, словно строчку песни на концерте. Крича строки стихотворения вслед за выступающим (лидером-педагогом), делая упор на переключках звуков и ударном ритме, читатель впадает – вслед за оратором – в своеобразный экстаз исполнения, начинает копировать сценические действия оратора. Возникает единое коллективное действо, где «Чтец-Декламатор» подаёт пример, а аудитория – повторяет за ним. Чтец исполняет стихотворение, акцентируя ритм и звуковую фактуру – аудитория предположительно скандирует строки ему в ответ, опираясь на ритм и аллитерацию как своеобразные инструменты синхронизации множества голосов. Чтец сопровождает исполнение жестом – и аудитория предположительно отвечает тем же.

Объединение аудитории и чтеца в едином коллективном действии (которым «Чтец-Декламатор» дирижирует) тематизируется в «Моем мае». Направляя коллективное действие, чтец ориентирует аудиторию на совместное празднование: «Первое мая / первый из маев / встретим, товарищи, / голосом в пение сдруженным» (ДГ, 13-14). От аудитории ожидается, что она повторит эти строки – и каждый участник действа вообразит опыт празднования. В итоге совершится коллективное переживание опыта, единовременный акт воображения некоего эмоционального состояния.

В следующих пяти стихотворениях («Сволочи», «Третий интернационал», «Приказ по армии искусств», «Приказ № 2 по армии искусств», «А вы могли бы?»<sup>142</sup>) говорящий расширяет спектр аффектов, которые аудитории предстоит испытать, пока она повторяет-скандирует поэтический текст вслед за оратором. Это и искренняя ненависть к оппоненту и желание уничтожить его («Сволочи»<sup>143</sup>, и боевой, азартный задор марша («Третий интернационал»)<sup>144</sup>, и радостное возбуждение, сопровождающее работу

<sup>142</sup> Любопытно, что в контексте книги «А вы могли бы?», раннее, футуристическое стихотворение, в общем чуждое тенденциям конструктивизма, воспринимается иначе. Если само по себе это стихотворение можно воспринять как пример эстетизации действительности (звук водосточных труб превращен в ноктюрн), то в контексте книги оно может быть прочитано иным образом: как призыв к переходу от искусства к творчеству в реальной жизни – создание мелодии посредством водосточных труб, а не инструментов.

<sup>143</sup> Ср. «Будьте прокляты! / Пусть / ваши улицы / бунтом будут запружены. / Выбрав / место, где более больно, – / пусть / по Америке – / по Северной, / по Южной – / гонят / брюх Ваших / мячище футбольный» (ДГ, 22-23).

<sup>144</sup> Ср. «Мы идем / миры разделять раем / Свалят нас – / за нами / миллион других. / Будет герб вселенной – / Серп, / огнем играя, / перекрещен с молотом радугой дуги. / Выше лейте / песни вал, / Да здоровствует, / третий Интернационал» (ДГ, 29).

(«Приказ по армии искусств»<sup>145</sup>), раздражение от соприкосновения со старым искусством, сопровождающее вдохновенный порыв («Приказ № 2 по армиям искусств»<sup>146</sup>). Наконец, это – столкновение с творческим вызовом, дерзким предложением совершить нечто невозможно, «сыграть ноктюрн на флейте водосточных труб» (ДГ, 41) («А вы могли бы?»). В этих стихотворениях также ощутимо акцентирование ритма, призванное облегчить задачу повторения за чтецом.

Наконец, в последних нескольких стихотворениях («Сказка о красной шапочке», «Сказ о том, как кума о Врангеле толковала без всякого ума», «Военно-морская любовь», «Хорошее отношение к лошадям», «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским...») оратор разворачивает перед аудиторией несколько сюжетов. В этих стихах также наблюдается акцент на звуковой стороне: текст организован ритмическими структурами<sup>147</sup>, отличается регулярным соблюдением рифмы. Эти стихотворения драматизируют эмоциональное переживание, которым читатель должен заразиться – вопреки очевидной простоте и примитивности фабулы.

### 3.3. «Конструктор книги» и его роль

Визуальное оформление текста предшествует его прочтению вслух и исполнению, служа «камертоном» для настройки восприятия читателя<sup>148</sup>. Производимый текстом эффект, динамика становления смысла переведены Лисицким в наглядные изображения и буквенные композиции. Зримый образ даёт читателю возможность составить представление о стихотворении (и, возможно, главных смысловых и формальных акцентах) до прочтения стихотворения.

Этот посыл становится явным, как только читатель открывает книгу. Тексту Маяковского предшествует несколько визуальных вставок, разработанных Лисицким с учётом особенностей материального «тела» книги. Это – абстрактная композиция на

---

<sup>145</sup> Ср. «Товарищи! / На баррикады! / баррикады сердец и душ» (ДГ, 32); «Паровоз построить мало – / накрутил колес и утек. / Если песнь не громит вокзала, / то к чему переменный ток?» (ДГ, 32).

<sup>146</sup> Ср. «Пока канителю, спорим, / Смысл сокровенный ища: / “Дайте нам новые формы.”! / несется вопль по вещам» (ДГ, 38).

<sup>147</sup> В частности, «Необычайное приключение» написано и вовсе написано регулярным ямбом, а «Сказ о том, как кума о Врангеле толковала...» и «Военно-морская любовь» – хореем.

<sup>148</sup> В аналитических целях мы рассматриваем отдельно текст и его визуальную подачу – однако нужно иметь в виду, что в реальности налицо синкретизм словесного и визуального, их неразрывность.

форзаце, «фигурина»<sup>149</sup>-«проун»<sup>150</sup> (рис. 43), составленная из геометрических фигур, а также идеограмма-посвящение Л.Ю.Брик, образованная совмещением нескольких слов (рис.44). К вставкам также относятся облегчающие навигацию пиктограммы на вырубке-регистре<sup>151</sup> (рис.45), заменяющие полные названия стихотворений<sup>152</sup>.

Эти материально-визуальные элементы связаны с установкой Лисицкого на примат визуального восприятия. Абстрактная фигура-проун с самого начала драматизирует столкновение визуального и аудиального восприятия, подчеркивая опосредованность восприятия «для голоса» восприятием «для глаза». На иллюстрации – композиция из геометрических фигур, отдаленно напоминающая установленную на штатив камеру с небольшой линзой, в которой пересекаются «лучи света» – две линии. Эти линии – проекция находящегося рядом предмета: небольшой трубы – инструмента «для голоса». Примечательно, что труба дана в продольном разрезе, напоминая одновременно и рупор, и глаз. Слышимое, аудиальное в этой иллюстрации подается как материал для работы абстрактного «биоскопа»<sup>153</sup>.

Та же опосредованность слышимого – видимого, «фонетики» – «оптикой» наблюдается в посвящении Лиле Брик. На иллюстрации мы видим идеограмму – визуальное совмещение инициалов Брик (Л.Ю.Б.) и части слова «люблю». Три буквы («Л», «Ю», «Б») вписаны в композицию, состоящую из геометрических фигур и незамкнутого круга. На этой иллюстрации говоримые слова (имя конкретного человека, глагол «люблю») совмещены в одном визуальном изображении, свернуты в наглядно

---

<sup>149</sup> Эта антропоморфная фигура – «роботизированный персонаж “Чтец”, целиком заимствованный из альбома литографий, выпущенного Лисицким в Ганновере в том же 1923 году по мотивам оперы А. Крученых, М. Матюшина и К. Малевича “Победа над Солнцем” (1913)» [Ромахин 2014, 87].

<sup>150</sup> «Проун» – сокращение, означающее «Проект по утверждению нового». «Проунами» назывались абстрактные композиции Лисицкого, которые он создал во время работы с Малевичем в Витебске в объединении «УНОВИС» («Утвердители нового искусства»).

<sup>151</sup> См. замечание исследователя: «Интересно, что принцип книги-регистра был предвосхищен Лисицким чуть ранее, на сделанной им обложке для книги Р. Иванова-Разумника “Маяковский: ‘Мистерия’ или ‘Буфф’ ” (Берлин, 1922), обыгрывающей вертикаль алфавита в телефонной книге. Эта целиком построенная на шрифте обложка несет в себе очевидную отсылку к черному квадрату Малевича...» [Ромахин 2014, 89].

<sup>152</sup> С функциональной точки зрения эти вставки не автономны, а помещены в единственную доступную позицию за счет жесткой структуры книги как материального объекта. Посвящение Брик может стоять только в начале, равно как и визуальный комментарий самого Лисицкого (в сцепке с мыслимой только в начале книги надписью: «Конструктор книги Эль Лисицкий»), а пиктограммы на вырубке неразрывно сцеплены с той страницей, с которой начинается стихотворение.

<sup>153</sup> Ср. замечание исследователя: «Лисицкий не только превращает набор в своеобразную иллюстрацию, но и заставляет его звучать» [Карасик 2018, 32]. Карасик намекает, что Лисицкий не только переводит стихотворение в серию движущихся изображений (создавая аналог немого кино), но сохраняет звук речи, которая становится аккомпанементом серии изображений – так что появляется аналог кино звучащего.

зримой схеме, так что читатель сначала *видит* шаблон-разметку, а потом разворачивает ее – внутренним голосом – в конкретное слово.

При этом идеограмма вписана в визуальную композицию, которая также подсказывает режим ее чтения: глазом, а не голосом. Незамкнутый круг в сочетании с треугольником, черным небольшим кругом и квадратом – схематичное изображение человеческого глаза, в котором большой круг соответствует главному яблоку, маленький – зрачку, треугольник – поступающему потоку света, а квадрат – чувствительной поверхности сетчатки. Зримая развертка будущего слова «ЛЮБ» помещена внутри этого абстрактного изображения глаза. Эта иллюстрация словно подсказывает читателю, что смысл сначала постигается *одновременно*, нелинейно глазом и лишь потом актуализуется в произносимом слове, линейном по своей сути (произносимом звук за звуком). Изображение содержит в себе единовременно потенции будущего действия, которое осуществится в речи.

Вырубка-регистр также основана на сходном механизме восприятия. Сначала читатель видит пиктограмму и постигает ее смысл одномоментно, примерно представляя, о чем идет речь в стихотворении, и параллельно локализуя стихотворение в книге, а затем переходит к тексту и читает его линейно, разворачивая частично предугаданный смысл.

Процесс чтения стихов в книге построен именно на операции перехода от более нелинейного оптического восприятия к линейному фонетическому. Мгновенное, непосредственное, почти одномоментное<sup>154</sup> считывание целостного визуального образа предмоделирует эффект стихотворения – чтобы затем читатель перешел к его линейному исполнению, актуализировал уже увиденную в изображении возможность. Так у читателя появляется возможность представить, как могло бы выглядеть представление – и вжиться в роль «Чтеца-Декламатора».

### 3.4. Перевод звукового в визуальное

Как оформитель, Лисицкий использует несколько стратегий перевода и усиления производимого стихотворением эффекта. Одна из стратегий перевода – подчеркивание

---

<sup>154</sup> Нужно отметить, что при этом прочтение иллюстрации все же остается темпоральным процессом, просто более быстрым, чем линейное чтение.

звукового приёма, его перевод в визуальную плоскость. Это осуществляется в таких стихах, как «Наш марш», «Мой май», «Хорошее отношение к лошадям».

В данных стихотворениях эффект производится за счёт работы со звуковой формой языка. В стихотворении «Наш марш» поэт использует аллитерацию, так что поэма обладает специфическим звуковым рисунком. Взглянем на пример: «Бейте в площади бунтов топот! / Выше гордых голов гряда! / Мы разливом второго потопа / перемоем миров города» (ДГ, 11). Очевидна аллитерация звуков «б», «т» («бейте, бунтов», «бейте, топот»), «г» («гордых голов гряда»), «п» («потопа», «перемоем»). Все аллитеративные структуры основаны на употреблении взрывных звуков, что создаёт специфический звуковой эффект: удара, хлопка. Этот звуковой эффект – аккомпанемент описываемого марша, напоминающий шум ходьбы, барабанную дробь и т.д. Ещё один пример звуковой игры – повтор похожих слов (выделены курсивом): «Наш *бог бег*», «Зеленью *ляг луг*», «Радуга *дай дуг*», «Радости *пей, пой!*», «Сердце *бей бой*» (ДГ, 12). Эти повторы создают характерный ритм стаккато, состоящий из одних ударов. Это – ритм движения марширующих.

В стихотворении «Мой май» аллитерация не так ярко выражена, как в «Нашем марше». Ключевой приём здесь – варьирование ритмических структур, что также создаёт специфический звуковой рисунок. Строки, обладающие протяжно-размеренным ритмом, сменяются строками, исполненным в ритме стаккато, напоминающем о «Нашем марше»: «Первое мая, / Первый из маев / встретим, товарищи, / голосом в пение сдруженным. / Веснами мир мой / солнцем снежное тай. / Я рабочий – / этот май мой. / Я крестьянин – / это мой май» (ДГ, 14). Чередование трехсложных стоп (дактилических), двусложных, (хореических), односложных (спондеев) делает стихотворение похожим на песню с припевом. «Куплет» – часть строфы с преобладанием трехсложных стоп, создающая впечатление торжественного распевания, «припев» – часть строфы с преобладанием спондеев, создающая впечатление быстрого, стремительного пения.

В «Хорошем отношении к лошадям» выразительный пример обращения со звуковой формой слова встречается в самом начале: «Били копыта / пели будто: / – ГРИБ / ГРАБЬ / ГРОБ / ГРУБ –» (ДГ, 53). Четыре слова – «гриб», «грабь», «гроб», «груб» – создают аллитерацию звуков «г», «р», «б». Более того, эти четыре слова – также односложные слова, похожие по звучанию. Будучи поставлены вместе, она также задают ритм стаккато, состоящий из сплошных ударов и лишенный пауз. Аллитерация напоминает о звуке копыт, ритм характеризует частоту ударов. Мы не только читаем о происходящем событии, но словно погружаемся в окружающий его звуковой контекст.

Эти звуковые приёмы Лисицкий акцентирует при помощи идеограммы, визуального знака, который основан на одновременном соположении нескольких образов, их наложении друг на друга [Géfin 1982, XII].

В «Нашем марше» (рис. 46) тексту предшествует красный квадрат и набранные по диагонали буквы «б» и «й» с «е» и «о» между ними, набранными в столбец. На следующей странице разворота мы видим слово «марш», набранное черными буквами, с крупно набранными «А» и «Ш» и мелко набранными «м» и «р». Только буква «м» набрана без наклона, остальные буквы наклонены. За словом «марш» на фоне красными буквами набрано «наш». Слово «марш» наложено на «наш», так что линии букв, которые есть в обоих словах («а», «ш»), набраны параллельно друг другу. В итоге красная «А» и красная «Ш» словно бы становятся тенями чёрной «А» и чёрной «Ш».

Совмещая несколько слов в одно визуальное образование, Лисицкий создаёт карту потенциальных прочтений. Читатель восстанавливает слово на основе идеограммы, пользуясь ей как конструктором – если читать идеограмму, обращая внимание только на верхний ряд столбца мелких букв, получится «бей», если читать, ориентируясь на нижний ряд, выйдет «бой». Идеограмма позволяет читателю ощутить, что он конструирует текст как целое. При этом, идеограмма заранее предупреждает читателя о структуре текста как целого, обращая внимание на похожим образом звучащие слова, вынося их на передний план.

В «Моем мае» (рис. 47) перед текстом мы видим крупно набранные чёрные буквы «М» и «Й» в красном круге. Между ними – набранные в столбец буквы «о», «а», напечатанные на фоне цифры «1», заключенной в круг. Читатель может выбрать, какое слово образовать на основе иллюстрации, а может рассматривать иллюстрацию, созерцая обе возможности одновременно. Иллюстрация ещё до прочтения обращает внимание читателя на характерный приём – использование похожим образом звучащих односложных слов.

В «Хорошем отношении к лошадям» (рис. 48) мы видим, как художник использует разворот книги для создания типографской композиции. Перед читателем – три крупно набранные буквы – «Г», «Р», «Б» – и набранные в столбец между «Р» и «Б», «и», «а», «о», «у», а также мелко набранная «ь» после «Б». Буквы расположены на фоне четырех параллельных линий – по-разному оформленных – которые соединяют по прямой четыре слова: «гриб», «грабь», «гроб», «груб» (воссоздавая тем самым порядок, в котором эти слова появляются в стихотворении). Изображение, созданное Лисицким, – это одновременное визуальное представление четырех единиц текста, следующих друг

за другом. Разглядывая иллюстрацию, читатель отмечает звуковые совпадения между словами и обращает внимание на используемый приём. Иллюстрация предвосхищает эффект, производимый первыми строками стихотворения, заранее настраивает читателя.

Предшествуя тексту в качестве материальной вставки, иллюстрации-камертона, задающей восприятие стихотворения, идеограммы Лисицкого заранее обнажают прием использования звукового потенциала слова. Считывая слова в комплексе идеограммы, читатель одновременно схватывает синтетический, многосоставный смысл. Именно этот композитный смысл читатель воспринимает как емкое визуальное отражение текста – и затем, читая текст, угадывает в нем реализации тех или иных аспектов визуального знака.

### **3.5. Перевод композиционного принципа**

Во второй группе стихов («Левый марш», «Сволочи», «Третий Интернационал») в центре внимания оформителя – не звуковой приём, а принцип организации текста.

Стихотворение «Левый марш» – стихотворение-призыв: речь перед воображаемой аудиторией, побуждающая её к действию (маршу). Переживание, которое создаётся этой речью, – единение оратора и аудитории. Организующий стихотворение приём, который создаёт конечный эффект, – противопоставление.

Во всех строфах пространное начало уравновешено контрастирующим с ним, динамичным концом. Так, первая строфа начинается с нескольких строк средней длины: «Разворачивайтесь в марше!» (8 слогов), «Словесной не место кляузе!» (8 слогов) (ДГ, 8). Затем строка внезапно укорачивается: «Тише, ораторы!» (6 слогов) (ДГ, 8). После же следует несколько коротких отдельных строк, отделённых паузой: «Ваше» (2 слога), «слово» (2 слога) (ДГ, 8). Строфа заканчивается чуть более длинной строкой, словно бы восстанавливающей баланс соотношения между удлинёнными и укороченными единицами строфы: «товарищ Маузер» (5 слогов) (ДГ, 8).

Сходная динамика наблюдается в строфах (2) и (3). Они также организованы противопоставлением длинных и коротких строк. Строфа (2) открывается резким и коротким «пусть», чтобы продолжиться пространными «оскалясь короной» (6 слогов), «вздывает британский лев вой» (8 слогов) и «Коммуне не быть покорённой» (9 слогов) (ДГ, 8). За этими строками следуют резкие и энергичные рефрены-«отбивки» «Левой!» (2 слога). Строфа (3) начинается 9-сложными строками (равными по длине) «Пусть

бандой окружают нанятой» (9 слогов), «Стальной изливаются леевой» (9 слогов) (ДГ, 8), «России не быть под Антантой» (9 слогов), а заканчивается краткими призывами «Левой» (2 слога) (ДГ, 9).

Более того, неравнозначные по длине строки противопоставлены и по смыслу. Зачастую резкое изменение в длине строки сигнализирует о семантической оппозиции, контрасте двух пропозиций. Так, в первой строфе высказывания «Разворачивайтесь в марше!», «Словесной не место кляузе!» (ДГ, 8) предваряют решительно контрастирующие «Тише, ораторы!» и «Ваше / слово, / товарищ Маузер» (ДГ, 8). При этом, предваряющие контраст высказывания – длиннее, а вот контрастирующие пропозиции – короче, так что происходит сшибка двух ёмких, лапидарных фраз.

Стихотворение, на деле, организовано на игре контрастов – просодических и семантических, взаимооттеняющих друг друга. В таковом качестве оно действительно напоминает марш – выступление, в котором группа людей то марширует, то останавливается.

Иллюстрация Лисицкого (рис. 49) – корабль, созданный из простейших типографских блоков – горизонтальных, вертикальных и косых линий. На другом развороте – типографски оформленный заголовок стихотворения, включающий все основные элементы иллюстрации: горизонтально написанное слово «Марш» и вертикально – «левый», а также косая линия, указывающая на подзаголовок («матросам»).

Изображение корабля также основано на соположении контрастирующих элементов. Если приглядеться и замедлить процесс рассматривания изображения, мы заметим, что мы начинаем «читать» иллюстрацию с левого верхнего угла – серии зигзагообразных линий, задающих динамическое движение. За ними следует резкая «остановка» – вертикальная линия, перечеркнутая крест-накрест горизонтальной. Видя крест, зритель невольно замедляется и словно «спотыкается». Три крестообразных пересечения мачт направляют чтение изображения дальше, превращая его в серию зрительных перерывов-остановок. Затем мы снова наталкиваемся на три косые линии, убыстряющие наше чтение – чтобы снова остановиться на горизонтальной линии, символизирующей борт корабля.

Та же динамика столкновения противоположных изобразительных элементов и задаваемых ими режимов смотрения выдержана в визуальном оформлении заголовка. Название «Левый марш» представлено в виде пересечения горизонтали (слово «марш») и вертикали (вертикально написанного слова «левый»). Это – тоже перекрестье, тоже

резкая визуальная «остановка». Иначе говоря, перед нами – статичное изображение. Следующая за ним косая линия, напротив, противопоставляет статике – динамику движения, опять же разрешаясь крестообразным пересечением с перпендикулярным этой косой линии словом «матросам».

В динамике столкновения статичных и динамичных режимов смотрения и моделирующих их визуальных элементов Лисицкий пытается графическим языком воссоздать драму противопоставления, которую создаёт оратор в своём выступлении.

Перевод эффекта, который производит стихотворение как высказывание, мы также можем видеть в стихотворении «Сволочи!». Само стихотворение – обличительная речь о массовом голоде и случаях каннибализма в Самаре, обращенная к виновникам катастрофы – «буржуазию». Воздействие достигается за счет сочетания с виду описательных предложений («Ветер рванулся» (ДГ, 19), «Собрались парламентарии» (ДГ, 21), «Фермеры... топят паровозы грузом кукурузы» (ДГ, 22)) с риторическими вопросами («Чья в людоедстве очередь?» (ДГ, 19)) и инвективами («Будьте прокляты!» (ДГ, 23))). Проклятья и риторические вопросы не просто сообщают нам о факте голода, а активно моделируют катастрофическую картину («Даже вороны исчезают, чуя, что, дымясь, тянется слащавый, тошнотворный дух зажариваемых мяс» (ДГ, 19))). Происходит переключение модуса выражения с описательного – на аффективный. Это переключение создает драму стихотворения. Речь держится на переходе от «цифры голой» «отчета Помгола» к человеческой истории («Дайте сюда самого жирного, самого плешивого. За шиворот ткну в отчет Помгола. Видишь? За цифрой голой...» (ДГ, 18)).

Помещенная перед стихотворением иллюстрация (рис. 50) предвосхищает и наглядно изображает переход от описательно-денотативного модуса речи к аффективно-коннотативному. На ней мы видим подобие карты: точки-символы западноевропейских городов (Лондон, Париж, Берлин) и три стрелки, идущие к изображениям черепа и костей. Около каждого черепа помещена визуальная репрезентация слова «Самара»: сАмАрА, смрА, А А А. Иллюстрация продолжается на второй странице разворота, на которой мы читаем визуально оформленный текст, наискосок напечатанный крупными буквами возле вертикального набранного заглавия стихотворения: «Гвоздимые строками, стойте немые! Слушайте этот волчий вой, еле прикидывающийся поэмой!» Читая иллюстрацию, мы сначала видим только условную точку какого-то города на карте, чтобы от нее перейти к конкретной драме – смерти в Самаре, представленной черепом с костями напротив названия города. Примечательно, что название города

превращено иллюстратором из просто конвенционального наименования («сАмАрА») в выразительное средство, экспрессивный знак («А А А») – за счет выделения изобразительных акцентов (выделение гласных букв). По ходу чтения иллюстрации, мы отбрасываем констатирующее, информационное измерение в пользу аффективного – двигаясь от Лондона к Берлину, от имени города к совокупности букв, похожей на крик. Тот же сдвиг наблюдается и на второй странице разворота: визуально оформленный текст не просто сообщает нечто, а призывает к действию («Гвоздимые строками, стойте немые!») – и визуально разыгрывает это действо. Напечатанные под углом строки действительно «пригвождают» название стихотворения, набранное по вертикали. Так материальная вставка, иллюстрация визуально заранее представляет драму, которая разворачивается в стихотворении.

«Третий интернационал» – ещё один пример того, как динамика становления смысла схватывается в иллюстрации. В стихотворении на первый план выдвинут образ «лавы» («Мы идём революционной лавой»). Этот образ становится моделью, которая описывает, как разворачивается высказывание. Длинные, развернутые пропозиции сменяются рваными, короткими лозунгами: «Мы идем. / Вставайте, цветнокожие колоний, / Белый рабы империй, – / встаньте. / Бой решит / рабочим властвовать у мира в лоне / или войнами звереть антанте. / Те или эти? / Мир мал. / К оружию, / третий интернационал!» (ДГ, 28). В итоге благодаря более пространным фрагментам строфы со сложным ритмом напряжение нарастает. Затем следует серия односложных слов, что приводит к разрядке напряжения. Лавообразное движение схвачено в иллюстративном оформлении (рис. 51) за счёт подчеркивания диагональных элементов в изображении серпа и молота и заголовка стихотворения – диагонали решительно перечеркивают вертикаль и помогают нам читать иллюстрацию именно сверху вниз, как если бы мы следовали взглядом за сходом лавины.

### 3.6. Перевод языковой игры и стилизации

В ещё нескольких стихотворениях и поэмах<sup>155</sup> предметом визуального оформления становится языковая игра. Нередко такая игра является стилизацией и подражанием чужой речи. Языковая игра заражает адресата эмоциональным отношением автора к

---

<sup>155</sup> «Сказка о красной шапочке», «Военно-морская любовь», «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума», «Необычайнейшее приключение, бывшее со мной, с Владимиром Маяковским, на даче Румянцева, Пушкино, Акулова гора, Ярославская ж.д.»

персонажу, нередко несмотря на очевидную простоту представленных в стихотворениях сюжетов.

Стихотворение «Сказка о красной шапочке» – злобно-веселая насмешка над «кадетом» от лица сторонника победившей партии. Поэтическое мини-повествование, изобилуя грубыми просторечиями («ни черта в нем...», «сцапали кадета», «сожрали кадета» (ДГ, 43)), принимает тем не менее вид поучительной детской сказки – с двустрочной рифмой («аа»). При каждом повторе встречного слову «кадет» подбирается новая рифмующаяся строка («кадет» – «одет», «дед», «это», «нету», «где-то» и т.д.), язвительнее и злее предыдущей. Апофеозом становится двустишие: «Известно, какая у волков диета / Вместе с манжетами сожрали кадета» (ДГ, 43). Сочинительский азарт, в который впадает поэт, сочиняя всё новые и новые изобретательно-оскорбительные строки, передаётся и читателю.

Иллюстрация Лисицкого (рис. 52) в какой-то мере перекликается с выбранной поэтом установкой на высмеивание персонажа-«чучела», пугала. На иллюстрации мы видим схематично изображённую фигуру, состоящую из геометрических блоков красного и чёрного цвета. Характер исполнения этой фигуры задаёт рамку восприятия текста, помогает читателю выстроить отношение к нему.

Похожая языковая игра, выстроенная вокруг одного слова, встречается в стихотворении «Военно-морская любовь», трагической истории любви «миноносца» и «миноносицы». Ключевой приём в этом тексте – морфологическая трансформация слова «миноносец»: «миноносица», «миноносочка», «миноносьему», «миноносочки», «миноносина». Как правило, суффикс, добавляемый к слову, нагружен аффективной коннотацией – соответственно преобразуется и контекст, в котором слово употребляется. Так, «миноносочка» напоминает о ласковом обращении, назывании особым, «домашним» именем: «Льнет, как будто к меду осочка, / К миноносцу миноносочка» (ДГ, 51). «Миноносина», усиленная слово «р-р-растакая», напротив, ассоциируется с грубым окликом, за которым должен последовать скандал: «Как взревет медноголосина: / “Р-р-растакая минонисина!”» (ДГ, 51). Игровое словоупотребление позволяет говорящему разворачивать разные речевые ситуации (от ласкового воркования – до зычного грубого крика – до сочувственно-печального возгласа), и именно этот эффектный драматизм Лисицкий попытался отобразить визуально. На иллюстрации (рис. 53) мы видим сердце, одна половина которого закрашена красным, а другая пуста. Изображение сердца пересекает якорь. По обе стороны от якоря располагается часть заголовка – слово «военно-морская», с текстом, который визуально «сужается» в

середине, а затем – «расширяется». Вторая часть заголовка – слово «любовь» – набрано красным цветом. Чёрный якорь словно бы «разбивает» изображение сердца пополам, непосредственно отсылая к словесной метафоре «разбитого» сердца. Слова «военно-морская», в свою очередь, набраны таким образом, что напоминают своим видом луч прожектора. Завершающий штрих – дуга в низу страницы, часть якоря, отдаленно напоминающая морскую волну (на которой качается «овдовевшая» миноносца). В иллюстрации ёмко резюмированы разные речевые контексты, разыгрываемые в стихотворении.

Поэма «Рассказ про то, как кума о Врангеле толковала без всякого ума» – сатирический рассказ о недалёкой кумушке, решившей искать лучшей жизни в оккупированных белым генералом краях. Ключевой приём здесь – стилизация чужой речи, подражание определённому дискурсивному регистру. Таких регистров в стихотворении несколько, так что в итоге мы становимся свидетелями столкновения разных способов говорения («идиолектов»).

Поэма начинается фрагментом, в котором, кажется, имитируется язык прессы – репортажный стиль: «Врангель прет. / Отходим мы. / Врангелю удача» (ДГ, 45). Следующий фрагмент уже воспроизводит чужую речь – разговор двух кумушек, пересказанный повествователем: «– Кум сказал, – / а в ём ума – / я-то куму верю, – / что барон-то, / слышь, кума, / меж Москвой и Тверью / Чуть не даром / все / в Твери / стало продаваться. Пуд крупчатки... / – Ну, / не ври! – / пуд за рупь за двадцать» (ДГ, 45). В дальнейшем повествование также организовано динамикой переключения идиолектов. Взглянем на отрывок: «Наконец-то / Просит счёт / бабин голос слабый. / Вся собралась публика. / Стали щелкать счеты. / Сто четыре рублика / выведено в счете. / Что такая сумма ей?! / Даром! / С неба манна! / Двести вынула рублей / баба из кармана. / Отскочил хозяин: / — Нет! — / (Бледность мелом в роже.) / Наш-то рупь не в той цене, / наш в миллион дороже. — <...> / — Будешь знать, как есть и пить! — / все завывали в злости» (ДГ, 48). – Здесь сначала слышен голос повествователя: «Наконец-то / Просит счёт / бабин голос слабый» (ДГ, 48). Затем он сменяется голосом официанта (или, может, «публики»): «Сто четыре рублика / выведено в счёте» (ДГ, 48). После этого говорящий начинает имитировать речь «бабы»: «Что такая сумма ей?! / Даром! / С неба манна!» (ДГ, 48). После происходит переход к речи хозяина: «Нет!.. Наш-то рупь не в той цене! / Наш в мильон дороже». И, наконец – к голосу безликого «хора», завывающего в ярости: «Будешь знать как есть и пить!» (ДГ, 48). Следя за сменой дискурсивных масок, читатель заражается изображенными в поэме эмоциональными состояниями: торжествует вместе

с глупой «бабой», злорадно насмехается над ней же вместе с белыми и ликует вместе с говорящим, знающим, как правильно.

Иллюстрация Лисицкого (рис. 54) обыгрывает ключевой приём поэмы, которым создаётся и движется сюжет. Это – переключение между различными дискурсивными моделями, их смешение в рамках одного монолога. На иллюстрации мы видим оттиск двуглавого орла, обезглавленного и внешне напоминающего тушку птицы для ошипывания. Поверх этой эмблемы разными шрифтами набран заголовок поэмы: «рассказ про то» (антиква, кириллица, красным, полужирный, маюскул), «как» (антиква, латиница, чёрным, полужирный, без маюскула), «кума», «Врангеле» (гротеск без засечек, кириллица, чёрный, полужирный, маюскул), «о» (гротеск без засечек, кириллица, красный, полужирный, без маюскула), «толковала» (гротеск без засечек, кириллица, красный, полужирный, без маюскула), «без всякого ума» (широкая антиква, кириллица, чёрный, маюскул), «старая, но полезная история» (гротеск без засечек, кириллица, чёрный, маюскул).

Нетрудно заметить, что в заголовке смешиваются разные стили визуальной репрезентации слова, соответствующие разным «голосам» в полифонии поэмы. Латинский и кириллический шрифты антиква, с характерными засечками, вступают в резкий графический контраст с гротеском, у которого засечек нет. Последний, в свою очередь, контрастирует с широкой антиквой, будучи более узким. Шрифтовое разнообразие и несовместимость призваны отображать разнообразие и конфликтность дискурсов. При первом взгляде на иллюстрацию создаётся впечатление, что в ней смешаны агитационный плакат (гротеск), передовица монархистской газеты (антиква) и ресторанное меню (широкая антика) и таким образом себя предъявляет типографская разноголосица послереволюционных лет. Важно, разумеется, и присутствие двух цветов, красного и чёрного, агрессивно перебивающих друг друга визуально.

Поэма «Необычайнейшее приключение, бывшее со мной, с Владимиром Маяковским, на даче Румянцева, Пушкино, Акулова гора, Ярославская ж.д.» – рассказ об удивительном и сверхъестественном происшествии, нарушающем рутинный ход событий. Заголовок отчасти напоминает скандальную передовицу в газете и имитирует экзальтированно-патетический регистр речи. Визит небесного светила к поэту напоминает иронически о старом топосе: встрече поэта и божественного существа («пророка», «музы»), которое распоряжается вдохновением и сообщает его поэту.

Поэт дерзко обращается к солнцу: «“Слазь! / довольно шлаться в пекло!”» (ДГ, 58), на что солнце отвечает столь же панибратски: «Чаи гони! / Гони, поэт, варенье!”» (ДГ,

59). Повторение слова «гони»: «Гоню обратно я огни» – «Чаи гони!» превращает диалог в комическую перебранку, взаимное поддразнивание, переходящее в задушевный диалог, радостно-воодушевленное предложение дружбы и совместного творчества: «Ты да я, / нас, товарищ, двое! / Пойдем, поэт, / взорим, / вспоем / у мира в сером хламе. / Я буду солнце лить свое, / а ты – свое, / стихами». (ДГ, 60-61). Ключевой приём поэмы обеспечивает ее же ключевой эффект – сообщение читателю переживания творческой эйфории.

Иллюстрация к поэме (рис. 55) – комментарий Лисицкого к «необычайнейшему приключению». На первом развороте иллюстрации мы видим красный круг. На втором развороте – слово «Необычайнейшее», первая часть которого набрана горизонтально в начале листа, а вторая – вертикально в левом верхнем углу, так что слово словно бы образует часть рамы на странице. Последняя буква «Е» напечатана крупным шрифтом, будучи частью слова «приключение», которое также набрано вертикально под «йнейшее», словно заключено в раму. В центре пространства, отгороженного куском рамы слова «необычайнейшее» расположены слова «бывшее» (набрано горизонтально) и «со мной» (набрано вертикально, под прямым углом к «бывшее»). Затем следует особняком стоящая красная буква «С» и имя героя – «Владимиром Маяковским», в котором первая и последняя буква «М» принадлежат обоим словам. «Владимиром» словно бы замыкает раму, а «Маяковским» выходит за её пределы. Внизу – сделанный гротеском приписка «на даче Румянцева, Пушкино, Акулова гора, Ярославская ж.д.».

Оформленный Лисицким визуальный текст больше всего напоминает афишу кинофильма. В воображении иллюстратора «необычайнейшему приключению» – возбуждённо-радостному рассказу о категорически исключительном событии – соответствует игровое кино, новый популярный аттракцион, тиражирующий необычные истории. Внутри афиши есть рама, напоминающая раму кадра, внутри кадра – перпендикуляр (из слов «бывшее» «со мной»), напоминающий фигуру вдали, которую снимает оператор. «С», также помещенное в раму кадра, может напоминать часть солнечного диска, к которому отсылает и круг, помещенный на первом развороте иллюстрации. Объединенные в одно целое слова «Владимиром», «Маяковским» похожи на вставленный в афишу текст с именем ведущего актёра. Приписка о месте действия внизу напоминает дополнительную информацию (например, о стоимости билетов), которая также содержится на афишах. Иллюстрация настраивает ожидания читателя на восприятие истории динамической и остросюжетной, неповторимой и исключительной, – похожей на «фильму».

### 3.7. Перевод творческого жеста

Наконец, в нескольких случаях художник-оформитель стремится передать жестово-действенную природу поэтического высказывания.

В стихотворении «Приказ по армии искусств» говорящий стремится уничтожить границу между искусством и жизнью. Адресат призывается на передний фронт борьбы за новое искусство: необходимо создать такое стихотворение, которое вещественно и действительно одновременно<sup>156</sup>. «Улицы наши кисти. / Площади наши палитры» (ДГ, 33), – здесь поэт, по сути, совершает инаугурационный жест: называет вещи вокруг себя материалом для поэзии и придаёт им статус потенциального поэтического объекта.

На иллюстрации (рис. 56) мы видим буквы «Р», «Ш», «Щ», расположенные по разные стороны от плавающих в пространстве плоскостей. Двумерные символы в соседстве с разноудалёнными от зрителя плоскостями обретают объём и становятся почти что реальными физическими объектами (так, «Ш» превращена в сооружение из трёх колонн). В этой иллюстрации Лисицкий осуществляет жест, почти идентичный жесту поэта, – превращает букву («Есть ещё хорошие буквы / эР / Ша / Ща») – в предмет, символ – в вещь.

«Приказ № 2 по армии искусств» – серия инвектив, обращенных к тем, кто не разделяет взгляды говорящего (их много: «упитанные баритоны...потрясающие, театрами именуемые притоны, / ариями Ромео и Джульет», «пентры, / раздобревшие как кони», «по-старому дракон[ящие] / цветочки и телеса», «футуристки, / имажинистки, / запутавшиеся в паутине рифм», «пролеткультцы, – / кладущие заплатки / на вылинявший Пушкинский фрак» (ДГ, 36)). Говорящий обращается к своим оппонентам, изобличая их и транслируя читателю аффект праведного гнева. Иллюстрация к стихотворению (рис. 57) обыгрывает именно этот жест указания-обличения. На первой странице разворота мы видим два знака, манипулы – изображение указующего перста, которое является дополнительным типографским знаком и нередко использовалось в объявлениях для выделения важной информации. По диагонали рядом с манипулами напечатано «это вам» – высказывание-обращение к адресату из стихотворения. Указующий перст указывает на крест, в первом случае красный и

---

<sup>156</sup> «Паровоз построить мало – / накрутил колес и утек. / Если песнь не громит вокзала, / то к чему переменный ток?» (ДГ, 38).

прямой, во втором – чёрным и повернутый на 45°, так что второй крест напоминает зачеркивание. На второй странице разворота набрано слово «приказ», крупным шрифтом и красным цветом – номер приказа («2») и внизу – «по армиям искусств». На первой странице разворота графическому переводу поддаётся жест указания-обличения, что передаётся при помощи знака маникулы. Крест коннотирует отношение говорящего, напоминая решительное перечеркивание, так что читатель видит в этом кресте след решительного отказа оратора от программы неких «вас».

В стихотворении «А вы могли бы?» говорящий также осуществляет жест стирания границы между текстом и действительностью, поэзией и жизнью: стихотворение начинается с акта «смазывания» (ДГ, 41) карты будня, смешения реального и вымышленного – ресторанного меню («карты») и рисунка кляксы на ней, «блюда студня» (ДГ, 41) и воображаемого океана, чешуи рыбы на тарелке и неосязаемого «зова» «новых губ», «водосточных труб» (ДГ, 41) и угадываемого в их звучании ноктюна.

Жест предугадан в иллюстрации (рис. 58): на ней идеограмма «А (в/б)ы?» помещена напротив изображения решетки, заполненной вопросительными знаками. В то время как решетка представляется ограниченным и предсказуемым пространством, конвенциональным и искусственным, идеограмма на ее фоне воспринимается как нечто, выходящее за границы этого пространства, поскольку «вы» и «бы» вписаны в расчерченную сетку, в то время как «А» и вопросительный знак изображены поверх решетки, за ее рамками. Художник показывает нам, как емкое визуальное высказывание-провокация («А вы могли бы?») «взламывает» конвенциональное изобразительное пространство изнутри.

### **3.8. Выводы по ч.3.**

Коммуникативная модель, предполагаемая книгой В.Маяковского и Э.Лисицкого «Для голоса», сходна с коммуникативной моделью, которая ассоциируется с публичными мероприятиями сообщества «Уновис» и текстами его участников. Эта коммуникативная модель также подразумевает общение лидера, «педагога», визионера и аудитории последователей, «учеников». Мы можем выделить прагматические ходы изложения видения и повтора со стороны адресата, распространения этого видения адресатом.

**Изложение видения** лидером-педагогом («Чтецом-Декламатором») реализовано в серии стихов. Каждое стихотворение отличается акцентом на звуковой структуре –

заметным ритмом, звуковыми переключками (аллитерациями), регулярной рифмовкой. Благодаря этому, читатель может подхватить стихотворение за «Чтецом-Декламатором», начать скандировать его. Стихи, исполняемые «Чтецом-Декламатором», – это поэзия «для голоса», где сделана ставка на ритм, аллитерации, регулярную рифмовку. Они легко запоминаются и подхватываются слушающим вслед за человеком на сцене, итогом становится коллективное разделение аффективного опыта – радости и возбуждения марша, вдохновения от совместной работы по преобразению мира или ненависти, связанной с злободневными событиями.

Важную роль играет «конструктор книги» – необходимый посредник между «Чтецом-Декламатором» и читателем в отсутствие реального «очного» контакта. Как «конструктор книги», Лисицкий преобразает текст форматом «книги-партитуры». Созданная Лисицким книга – это материальный объект-вещь, визуальное измерение которого используется для функциональной разметки текста и его перевода в изображение. Оформитель наделяет смысловой нагрузкой служебные элементы книги: вырубку-регистр, иллюстрации на форзаце, иллюстрации, сопровождающие стихотворение, предшествующие стихотворению заголовки. Эти элементы играют важную роль в визуальной подаче текста. При помощи визуального оформления текста передаются контекстуальные характеристики исполнения, «энергия живой речи»: акцентируемые звуковые и ритмические структуры, описываемый и осуществляемый «чтецом» жест, языковая игра и т.д.

#### 4. Выводы по главе 4

Безусловно, коммуникативный эксперимент «Уновиса» не состоялся бы без предшествующих коммуникативных экспериментов «Гилеи» и «41°». Как и в случае с «Гилеей» и «41°», в основе коммуникативного процесса лежит творческое самопроявление выступающего и мобилизация творческой агентности реципиента. Однако в случае «Уновиса» налицо иные коммуникативные условия. Конечно, и в деятельности «Уновиса» можно заметить следы коммуникативных форматов, характерных для «Гилеи» и «41°» (творческая эскапада, поэтическая лаборатория). Однако на первый план выходят не они, а форматы мастерской-лектория под руководством опытного педагога, артели, партии. Лидер-педагог режиссирует и координирует процесс общения с группой учеников-подчинённых. При этом, предполагается, что каждый ученик, подмастерье, последователь при должном рвении – в идеале – способен рано или поздно занять позицию лидера, возглавить собственный филиал «Уновиса».

Вектор деятельности «Уновиса» – коллективная творческая деятельность, переходящая в преобразование действительности: проектирование и создание новых вещей, украшение общественных пространств, постановка массовых зрелищ. Выступления от имени коллектива были обращены к аудитории потенциальных последователей «Уновиса», тех, кого могла бы привлечь деятельность этого сообщества. Эта же коммуникативная модель и этот же вектор деятельности наблюдаются в текстах, посвящённых творческим практикам «Уновиса». Педагог излагает видение, а от адресата ожидается повторение видения и распространения. Для этого необходима новая коммуникативная культура, создаваемая новыми вещами-коммуникативными приспособлениями. Новая «вещь» становится инструментом, коммуникативным приспособлением, в котором первостепенную роль играет «форма»: авторская задумка, интересный концепт, приём. Оригинальный проект «уновисца» Э.Лисицкого предполагал тотальное преображение литературной коммуникации посредством «биоскопической книги», – «вещи», которую можно/нужно читать и смотреть, заряжаясь творческой энергией.

## Заключение

На исследовательский вопрос, сформулированный в начале работы, – каким образом коммуникативные отношения и взаимодействия внутри авангардистского сообщества переводятся в форму – посредник в коммуникации автора и читателя? – мы можем по итогу предложить вариант ответа.

Как коммуникативное явление, сообщество – локус и одновременно способ коллективного творчества – интенсивного обмена опытом, всегда индивидуальным, как правило, аффективно окрашенным и тяготеющим к воплощению как в формах теоретической рефлексии, так и в целостных эстетических формах. Выработка новых художественных форм и освоение новых форм/средств коммуникативного обмена осуществляется, можно сказать, «рука об руку». При этом разные, стихийные и спонтанные, виды сотрудничества – публичное самопредставление-зрелище, рефлексия над поэтическими практиками, поэтическая книга как материальный (и выразительный в своей материальности) объект – реализуют сходные коммуникативные модели. Модели эти открыты сравнению как на уровне содержания, так и на уровне специфически содержательной формы.

Форма понимается как коммуникативный инструмент или прием, – специфика которого определяется, с одной стороны, материальностью используемого медиума и, с другой, характером коммуникации внутри и на границах сообщества. Мы исследовали коммуникативные формы, которые культивировались в жизнедеятельности авангардистских сообществах – в трех основных сферах: прямое взаимодействие с публикой, осмысление коммуникативных и творческих практик и собственно поэтический эксперимент. Проведенный нами анализ позволяет утверждать, что на все эти три области взаимодействия между авторами и аудиторией распространялся устойчивый сценарий коммуникации и рецепции. Он и описан в трех вариантах: футуристического перформанса (примером служит «Гилея»), поэтической лаборатории («41 °»), творческой мастерской («Уновис»).

Опыт этих сообществ, рассмотренный нами в трех главах диссертации, говорит о том, что читателю всякий раз предлагался формат коммуникации, подразумевающий не только самовыражение автора, но и встречную творческую активность читателя, сотрудничество в поэтической работе. При вариативности коммуникативных форматов и соответствующих сценариев рецепции в них устойчиво присутствовал общий

«педагогический» вектор: восприняв нетрадиционный урок, читатель, в идеале, должен сам стать поэтом-экспериментатором, членом виртуально расширенного творческого сообщества.

В связи с установкой на повышение творческой агентности читателя трансформировалась и литературная форма – с резким переносом акцента на материальный субстрат текста (графический образ и звучание). Книга как материальный объект располагает читателя к активному взаимодействию в разных формах, как-то: самостоятельное простраивание маршрута чтения (в «железобетонных поэмах»); намеренная фиксация на визуальном ритме, а не смысле слов (в «ерундовых орудиях»); расшифровка зримого образа и проецирование этого образа на текст как объясняющей матрицы («Для голоса»).

Описанные в диссертации практики и приемы письма (равно как и отвечающие им рецептивные ходы и практики) в 1910-1920-х годах обживали «передний край» литературы, вызывая у широкой аудитории шоковые или скептические реакции. Наблюдая этот опыт в исторической перспективе, из начала XXI столетия, нельзя не отметить очевидного: произошедшего с тех пор и происходящего на наших глазах расширения возможностей искусства слова, выхода его за собственные границы, экспансии литературы в новые области. Все это позволяет видеть продуктивность многих отважных инсайтов столетней давности (но, как раньше, их несвободу от рисков).

Возможные продолжения данного исследования включают несколько направлений. Во-первых, это дальнейшее исследование связи коммуникативной стилистики творческих сообществ авангарда и специфики форм производимого ими литературного продукта. Во-вторых, это прицельное исследование стратегий письма, в которых слово особенно тесно осознается в его связи с носителем – книгой, холстом, экраном. Разумеется, это в целом исследование медиологии литературного текста. В условиях, когда появление цифровой альтернативы печати неожиданно обнаружило специфичность этой привычной формы бытования литературного текста, это – новый и несомненный приоритет. И «материальность» литературного произведения – вкупе с его функционированием в контексте и во взаимосвязи со стратегиями означивания и смыслопроизводства – не случайно привлекает к себе сегодня внимание гуманитарной науки.

## **Приложение 1**

### **1. Футуризм: объём понятия**

В работе описаны три сообщества: группа «будетлян», позже ставшая группой «Гилея», а затем – группой футуристов (1910-1915); группа «41°» (1916-1919); коллектив «Уновис» (утвердители нового искусства), в который входил Л.Лисицкий. Эти сообщества нередко определяли вектор своего эстетического поиска как «футуризм». Ярлык «футуризма» отсылал не только к какой-то конкретной, но и к литературной и социальной политике, которую разделяли и переопределяли несколько групп сразу.

В 1910-х г. слово «футуризм» стало синонимом «радикализма» в искусстве, «хулиганства», и в таковом качестве нередко использовалось прессой для называния всех радикальных экспериментов [Крусанов 1996, 95]. Изначально «футуризм» отсылал к течению в итальянской живописи и литературному течению, ассоциируемому с именем Ф.Т.Маринетти. По свидетельствам современников, об итальянском футуризме «[з]нали, хотя и мало», поскольку «доходили вести о новом [изобразительном – А.Ш.] искусстве из Франции» [Матюшин 1997, 158], где-то в 1908 г. Манифесты и поэтические сборники итальянских футуристов «[с]разу же после своего выхода...становились известны в России» [Поляков 2007, 112]<sup>157</sup>. Р.Якобсон, свидетель жизни авангардных движений, подтверждает, что те, кто «увлекались литературой и культурой, тогда очень интересовались манифестами Маринетти. С ними мы были знакомы...через газеты» [Роман Якобсон. Будетлянин науки 2012, 36]. В 1912-начале 1913 г. к «футуризму» как явлению проявляется повышенный интерес, поскольку газеты публиковали много материалов «о поэзии, живописи и скандальных выходках итальянских футуристов» [Крусанов 1996, 95].

Первое присвоение термина литераторами произошло в 1911 г. Как пишет Б.Лившиц, одиозный «термин “футуризм” подхватил в ноябре одиннадцатого года Игорь Северянин, приставивший к нему слово “ego” и сделавший его знаменем группы петербургских поэтов» [Лившиц 1933, 86]<sup>158</sup>. Примерно в это время Северянин выпустил брошюру «Пролог. Эго-футуризм. Поэза-грандиоз». На право называться футуристами и истолковывать доктрину футуризма в 1913 г. претендовали глава

---

<sup>157</sup> В частности, в журнале «Аполлон» отрывки и фрагменты из манифестов уже в 1910 г. печатал итальянский корреспондент этого издания, поэт-футурист Паоло Буцци.

<sup>158</sup> Как отмечают исследователи, Северянин использовал этот термин «не раньше июля 1911 г.» См. [Крусанов 1993, 113].

«Мезонина поэзии» В.Шершеневич (автор интерпретаций и переводов манифестов итальянского футуризма на русский [Шершеневич 1913], [Маринетти 1914]) и И.Зданевич, состоявший в переписке с Маринетти [Зданевич 1988, 161-162]. О футуризме читал лекции молодой критик К.Чуковский<sup>159</sup>. Футуристы из группы «Гилея» посещали лекции Чуковского и сопровождали их выходками, привлекающими внимание аудитории<sup>160</sup>, дополняя выкладки Чуковского наглядной демонстрацией «футуристического» поведения, которая иногда не предполагалась самой лекцией о футуризме.

По этой причине трудно говорить о монополии сообщества Бурлюка (или любой другой группы) на название «футуризм» и на политику литературного «футуризма». По утверждению Б.Лившица, «каждый, кому захотелось бы, мог объявить себя футуристом» [Лившиц 1933, 2002]. Название «футуристов» сами будетляне получали отчасти случайно<sup>161</sup>, отчасти – благодаря расчёту импресарио группы Бурлюка на то, что громкое имя произведёт эффект на публику<sup>162</sup>. «Футуристическое» поведение отличалось от группы к группе и в каждом конкретном случае наполнялось новым содержанием, при том, что каждая группа нередко полагала собственную

<sup>159</sup> 5 октября 1913 г. в Тенишевском училище в Петербурге Чуковский прочёл лекцию о творчестве футуристов «Искусство грядущего дня. Поэзия грядущей демократии», в ходе которой он разделил русских футуристов на «эго-футуристов» и «кубо-футуристов» и связал их литературные эксперименты с творчеством американского барда Уолта Уитмена. 24 и 27 октября 1913 г. Чуковский прочёл лекции о футуризме в Москве. См. [Чуковский 1918], [Чуковский 1922].

<sup>160</sup> Кручёных вспоминает о лекции «Искусство грядущего дня» в Петербурге в письме: «На первой лекции Чуковского в С<анкт> П<етер>б<ур> ге> выступал...я...После последних слов *может там мать родная* (курсив автора – А.Ш.) я ударил лбом о кафедру — публика обалдела» ([Ziegler 1978, 6]; Цит. по. [К истории русского футуризма 2006, 443]. Сам Кручёных явился на лекцию с морковью в петлице [Крусанов 1996, 134].

<sup>161</sup> По Лившицу, футуризм – кличка, присвоенная группе критиками: «Каким образом мы, полгода назад употреблявшие слово “футуризм” лишь в виде бранной клички...нацепили ее на себя...? Сыграла ли тут роль статья Брюсова в “Русской Мысли”, где он...объявил нас московскою разновидностью футуризма, в отличие от петербургской, возглавляемой Игорем Северянином? Повлияли ли желтые газеты, все эти “Биржевки”, “Рули” и “Утра России”, которым уже никак нельзя было обойтись без расхожего термина для обозначения новых гуннов, угрожавших прочно расположиться на их торговых столбах?» [Лившиц 1933, 154].

<sup>162</sup> Бурлюк утверждает, что «кличка» футуристов «была приклеена к нам газетьем» [Бурлюк 1994, 28]. Лившиц комментирует это обстоятельство, указывая, что присвоение клички не обошлось «без прямого участия Бурлюка, полновластно распоряжавшегося нашими изданиями...Подхватывая уже популярный ярлык, Бурлюк руководствовался определённым “хозяйственным” расчётом и нисколько не обманулся в своих ожиданиях: по своему диапазону термин пришелся как раз впору разраставшемуся движению, над остальным же меньше всего задумывался Давид, никогда не относившийся серьезно к вопросам терминологии» [Лившиц 1933, 155]. С.Бобров, лидер футуристической группы «Центрифуга», высказывал похожую позицию в небольшой заметке «Чужой голос» о творчестве «Гилеи» (альманах эго-футуристов «Развороченные черепа», осень 1913 г): «Бурлюки [группа Бурлюка – А.Ш.] занимаются саморекламиранием...и подражанием чему угодно и кому угодно...Весь этот “футуризм”, все это “будетлянское баячение” простой коммерческий гешефт. Положим, это обычный способ г.Бурлюка: стащить какой-либо термин и прицепить его к собственным шедеврам...нет ни одного слова своего» [Бобров 1913, 7].

интерпретацию футуризма единственно верной. В 1914 г. Маяковский отмечал, что под «маркой» футуриста выступают самые разные молодые поэты, включая тех, с кем он как футурист не может быть согласен [Харджиев 2006]<sup>163</sup>. Вождь итальянских футуристов Маринетти, посетивший Москву и Петербург в феврале 1914 г., «вынужден был признать, что у русских и итальянских футуристов общее – только кличка и борьба с культом прошлого» [Харджиев 2006, 133]. Сами русские футуристы («гилейцы») настаивали на собственной исключительности. В открытом письме в газете «Новь» читаем: «[Е]щё два года назад...нами было указано, что мы с итальянским футуризмом ничего общего, кроме клички, не имеем...наши пути, пути молодой русской литературы продиктованы историческим обособленным строем русского языка...О подражательности нашей итальянцам...не может быть и речи, ибо наши вещи написаны ранее» [Крусанов 1996, 173].

## 2. Футуризм и литературные политики авангардных сообществ

Четыре рассматриваемые группы, как и многие авангардные сообщества, определяли свою литературно-эстетическую и социо-коммуникативную политику как футуристическую. Члены группы «Гилея» нередко апеллировали к футуризму во время дебатов об искусстве и публичных выступлений (сначала даже открешиваясь от итальянского футуризма, а затем называясь футуристами<sup>164</sup>). Первое выступление «гилейцев» как футуристов в печати состоялось в сборнике «Дохлая луна» (вышел в августе 1913 г.). Шмудтитул «Дохлой луны» гласил: «СБОРНИК ЕДИНСТВЕННЫХ ФУТУРИСТОВ МИРА!! – ПОЭТОВ “ГИЛЕЯ”» [Дохлая луна 1913]. Ярлык «футуризма» вслед за ними присвоили и члены группы «41°», куда входил бывший «гилеец» Кручёных. Авторы манифеста группы в газете «41°» утверждали, что «41°» «объединяет левобережный футуризм» [41°. Еженедельная газета, 1]. Группа «Уновис» также подчеркивала преемственность с политикой футуризма 1910-х г. «Уновис» включал уже упомянутого Кручёных как заочного участника (его «Декларация слова как

---

<sup>163</sup> Речь идёт о статье Маяковского «И нам мяса!» в ноябрьском выпуске газеты «Новь» (1914 г.).

<sup>164</sup> Лившиц упоминает, что когда Бурлюк выступал 26 февраля 1912 г. на диспуте «Диспут о современном искусстве» художественного объединения «Бубновый валет» с докладом о кубизме как новом течении в живописи, он «счел нужным отмежеваться от него [футуризма – А.Ш.], как от явления отрицательного, как от попытки возродить психологизм, с такими усилиями изгнанный из живописи кубистами и их предшественниками». См. [Лившиц 1933, 86]. На диспуте «Бубнового валета» 24 февраля 1913 г. Бурлюк уже придерживался другой точки зрения: «Свистунам я скажу, что мне, как и итальянцу Маринетти, свистки приятны», а Маяковский заявил, что он «футурист» и потому желает «говорить первым», и в своей речи предрекал «надвигающееся шествие футуристов» [Крусанов 1996, 79-80].

такового» была напечатана в альманахе «Уновис № 1»); основатель «Уновиса» К.Малевич сотрудничал с Кручёных в 1913 г. в работе над постановкой футуристической оперы «Победа над солнцем» и инициировал повторную постановку футуристической пьесы в Витебске 1920 г. Сам Малевич провозглашал «футуризм» [Малевич 2004b, 156] основой работы «лаборатории» Уновиса. Партия «коммунистов-футуристов» включила отсылку к футуристической политике в своё название.

При этом, «футуризм» как политика в случае каждого сообщества определялся по-разному и предполагал разные модели социо-эстетической коммуникации с адресатом. Общий знаменатель, объединявший деятельность всех четырех сообществ и определявший создание новых способов общения с публикой, – ориентация на создание «нового» искусства, проектирование творчества «будущего», которая была заложена в исповедуемые сообществами политики «футуризма». Первые футуристы «будетляне» связывали название своей группы с глагольной формой «будет»<sup>165</sup>, отмечая футурологическую, утопическую направленность собственного эксперимента, и позиционировали себя как создателей абсолютно нового искусства и абсолютно нового способа воспринимать искусство. Подобный утопически-футурологический пафос был также присущ деятелям «41°»<sup>166</sup>, «Уновиса» (утвердителей нового искусства) и коллектива коммунистов-футуристов.

Стремление создать альтернативную реальность творчества, полностью отличную от искусства «настоящего», было вызвано частичной невозможностью полноценно реализоваться в качестве литератора в 1910-х г. Положение молодого автора может быть описано при помощи цитаты анонимного «футуриста» (1913 г.)<sup>167</sup>:

---

<sup>165</sup> Ср. высказывание В.Каменского: «Мы, будетляне, должны летать, должны уметь управлять аэропланом, как велосипедом или разумом» [Каменский 1968, 96]. Хлебников – в воспоминаниях Каменского – так определял способ существования «будетлян»: «[Б]удетляне должны основать остров и оттуда диктовать условия... Мы будем соединяться с материком посредством аэропланов, как птицы. Станем прилетать весной и выводить разные идеи, а осенью улетать к себе» [Там же].

<sup>166</sup> Ср. цитату из небольшой заметки-манифеста, открывающей газету «41°»: «Задача 41° – использовать все великие открытия сотрудников и надеть мир на новую ось» [41°. Еженедельная газета, 1].

<sup>167</sup> Правда, нужно отметить, что это высказывание относится в 1913 г., т.е. моменту, когда группа «Гилея» вступила в расцвет. Её нужно рассматривать скорее как попытку самооправдания, постфактумное объяснение необходимости создания футуризма, движения, которое воспринималось скандальное и противостоящее общепринятому представлению о культуре: «мы ищем выхода в шуме, в пене, в брызгах и грохоте. Мы хотим, наконец, чтобы...наиболее способным из нас дали небольшой клочок земли на литературной ниве...Вы увидите, мы скоро будем в состоянии сбросить костюм арлекинов!». Цит. по [Крусанов 1996, 109].

[М]ы, быв раньше нередко способными, но скромными юношами, рвались к открытому окну в сад, в журналы, в сборники, альманахи, в дверях редакций нас всегда останавливали, не читая рукописей, просто говорили: нет места...двери повсюду закрыты. Мы издаем отдельные книги, но о нас не пишут рецензий. Скромная, вдумчивая литературная работа для нас, начинающих, как мы бы ни были способны, невозможна сейчас [Крусанов 1996, 109].

О подобных трудностях в своих воспоминаниях упоминает С.Спасский, подражатель Маяковского, отмечая, что в 1910-х г. начинающему поэту «о толстых журналах – смешно мечтать», поскольку в толстых журналах публикуют только «имена», авторов с уже сложившейся репутацией. Столь же бесперспективна попытка опубликоваться в «иллюстрированных еженедельниках», которые уже окружены «постоянными поставщиками поэзии», авторами с репутацией складывающейся. В это же время «[г]азеты не заинтересованы в стихах» [Спасский 1940, 46] <sup>168</sup>.

Футуризм как политика был нацелен на выход из реальности искусства «настоящего («скромной, вдумчивой литературной работы») в область «искусства будущего». Творческая деятельность в рамках футуристически ориентированных сообществ предполагала не только частичный отход от уже существовавших институтов искусства, но и слом старых моделей творческой коммуникации с предполагаемым адресатом, выход за рамки принятых конвенций социо-эстетического общения.

### **3. «Гилея»: становление и формирование группы**

Группа Бурлюка сложилась на периферии поля литературы. Будущие литераторы сошлись вместе, создали и начали реализовывать свой проект благодаря петербургской выставке 1909 г. «Импрессионисты». Эта выставка свела вместе В.Каменского<sup>169</sup>, художников В. и Д. Бурлюка, М.Матюшина и его жену Е.Гуро, организатора выставки

---

<sup>168</sup> Нужно так же отметить, что высказывание Спасского относится к литературной ситуации 1915 г., когда «Гилея» уже была широко известна. Однако гилейцы составляли узкую группировку, а для типичного начинающего автора условия оставались менее благожелательными.

<sup>169</sup> «Стал наниматься живописью и узнал, что Кульбин организывает выставку картин (на морской)—Импрессионисты. Я понес на жюри свою вещь—Березы—(масло, пуантилизм) и счастье мне разом привалило. Картину повесили, оценили ярко и на верниссаже она продана. Тут знакомлюсь с Бурлюками, Ар. Лентуловым, Борисом и Элей Григорьевыми, Еленой Гуро, Матюшиным, Кульбиным, Дыдышко, Быстрениным, Спандиковым, Школьник» [Каменский 1918, 140].

и покровителя Бурлюков Н.Кульбина<sup>170 171</sup>, лидера группы «Треугольник». Каменский знакомит с кружком друзей Хлебникова<sup>172</sup>. За знакомством последовали частые дружеские встречи на квартирах Кульбина и Матюшина, несколько кульбинских выставок (вплоть до распада группы Кульбина «Треугольник») <sup>173</sup>. Единомышленники называли себя «будетлянами».

Благодаря Матюшину и Кульбину состоялись первые публикации стихов Каменского, Хлебникова и Бурлюков – на страницах сборника «Студия импрессионистов» (1910 г.) (который подводил итоги выставок «Импрессионисты» 1909 и 1910 г.) и в литературном сборнике «Садок судей». «Студию импрессионистов» на собственные средства издал Кульбин; «Садок судей» был опубликован на средства Матюшина<sup>174</sup>. (Матюшин также владел небольшим собственным издательством «Журавль»<sup>175</sup>).

Летом 1910 г. Каменский временно выпал из деятельности группы, сделав перерыв до конца 1913 г., так как учился за границей воздухоплаванию и даже пережил падение с аэроплана [Желтова 2018]. Братья Бурлюки летом 1910 г. уезжают на юг, в родовое имение Чернянку, забрав с собой Хлебникова на несколько месяцев. Осенью Д.Бурлюк переезжает в Одессу, чтобы закончить Одесское художественное училище весной 1911 г. В сентябре 1911 г. Д.Бурлюк поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества и переезжает в Москву. Его первое знакомство в училище – однокурсник В.Маяковский<sup>176</sup>. Также одним из его однокурсников оказывается знакомый по выставкам, выпускник Одесского художественного училища родом из Херсона

---

<sup>170</sup> Ср. отзыв о Н.Кульбине из воспоминаний М.Матюшина: «Кульбин был прежде всего декадент 90-х годов, затем дилетант-импрессионист, и дальше этого он и его группа не пошли. Но ему безусловно принадлежит честь первого в Петербурге выступления с молодыми художниками, которым он проложил дорогу» [Матюшин 1997, 155].

<sup>171</sup> Братья Бурлюки искали покровительства Кульбина в начале 1907 г. Как вспоминает Д.Бурлюк 28 лет спустя, «Н.И.Кульбин был для меня и для брата Владимира исходным пунктом. Он был...базой наших операций по завоеванию города на Неве» [Бурлюк 1964, 26].

<sup>172</sup> Ср. воспоминания Бурлюка: «О Велимире Хлебникове Вася Каменский ранее всех узнал, привел на Лицейскую к Елене Генриховне Гуро» [Бурлюк 1994, 43]. Это случилось в 1909 г., если верить Матюшину: «В начале 1909 Каменский привел к нам Хлебникова» [Матюшин 1997, 157].

<sup>173</sup> Выставка «Импрессионисты» с 19 марта 1910 по 14 апреля 1910.

<sup>174</sup> Как отмечал Кручёных, книгу «вывезли на своём горбу» Матюшин и Гуро [Кручёных 1996, 50]. Книга вышла в издательстве газеты «Petersburger Zeitung», в выходных данных фигурирует «Тип. Кюгельген и К<sup>о</sup>». П.П. фон Кюгельген – хозяин издательства, издатель газеты. Ср. Д.Бурлюк: «Где-то за Офицерской – в типографии немец взял заказ...» [Бурлюк 1994, 25].

<sup>175</sup> В «Журавле» вышли «Шарманка» Гуро (1910), «Трое» (1913), «Рыкающий Парнас. Футуристы» (1914)

<sup>176</sup> «Мое знакомство с Маяковским произошло в первых числах сентября 1911 года. Будучи уже художником...я, в год моего знакомства с Маяковским, выдержал конкурс в Московское училище живописи и зодчества» [Бурлюк 1994, 60].

А.Кручёных<sup>177</sup>. В декабре к братьям Бурлюкам во время их поездки в Чернянку через Киев присоединился Б.Лившиц. В Чернянке сообщество «будетлян» получило название «Гилея».

В 1911-1912 г. художник Д.Бурлюк как лидер «Гилеи» активно искал возможности для публикации и продвижения группы. Уже после распада «Треугольника» и окончания кульбинских выставок, при выставках «Союза молодёжи» и «Бубнового валета» проводились дебаты о новом искусстве, и Бурлюк хлопотал о приглашении «гилейцев» в качестве докладчиков и оппонентов. Регулярными участниками дебатов были Кручёных и Маяковский. В ходе дебатов постепенно затрагивались вопросы не только живописи, но и литературы.

Блокировка с художественными объединениями сказалась и на планируемых общих публикациях: так, изначально, в 1912 г.<sup>178</sup>, издание «Пощёчины общественному вкусу» планировалось на средства «Бубнового валета» и в рамках спонсируемого этим объединением пост-выставочного сборника<sup>179</sup>. Однако из-за того, что Кручёных и Хлебников в подготовке серии литографированных книг сотрудничали с представителями оппозиционного «Бубновому валету» «Ослиного хвоста», договоренность была расторгнута. Сборник выходит 18 декабря 1912 г. тиражом 600 экземпляров [Поляков 2007, 403] в издании Г.Кузьмина и С.Долинского<sup>180</sup>, на средства издателей отдельно от сборника «Бубнового валета» (февраль 1913 г.). Продуктивное сотрудничество, с «Союзом молодёжи» разрешается тем, что в марте 1913 г. выходит сборник статей «Союз молодёжи № 3»<sup>181</sup> со стихами гилейцев, а сама «Гилея» принята в состав объединения в качестве автономной литературной секции. В декабре 1913 усилиями «Союза молодёжи» были поставлены опера Кручёных «Победа над солнцем»

---

<sup>177</sup> Кручёных и Бурлюк познакомились в 1904-1905 г. Согласно мемуарам Кручёных: «[п]ознакомился я с Бурлюками еще в Одессе. Насколько помню, в 1904-05...общество искусств устроило очередную выставку, на которой всех поразили цветные картины Бурлюков» [Кручёных 1996, 42]. Позже Кручёных приезжал в родовое имение Бурлюков. Уроженец Херсона, он учился в Одесском художественном училище (окончил в 1906 г.).

<sup>178</sup> После дебатов «Бубнового валета» в феврале 1912 г. Бурлюк, Маяковский и Кручёных «предложили “Бубновому валету” издать книгу с произведениями будетлян» [Кручёных 1996, 45].

<sup>179</sup> В письме Бурлюка Лившицу читаем: «У “Бубнового валета” есть 2000 руб. наличности. Мы будем издавать сборник – различный полемический материал и немного стихов». В письме Н.Кульбину Бурлюк пишет: «Осенью “Бубновый валет” издаёт ряд статей ярко полемического характера, мы можем напечатать то, что другие – никто! – не напечатают» [Крусанов 1996, 91].

<sup>180</sup> Кручёных вспоминает: «[Я] снял летом 1912 г. вместе с Маяковским дачу в Соломенной сторожке, возле Петровско-Разумовского (ныне – Тимирязевский район Москвы – А.Ш.)...Тут же, поблизости, через 1-2 дома, жили авиатор Г.Кузьмин и музыкант С.Долинский. Воспользовавшись тем, что оба они были искренно заинтересованы новым искусством и к нам относились очень хорошо, Маяковский стал их уговаривать издать наше “детище” – “Пощечину”. Книга была уже готова, но “бубнововалетки” нас предали. А Кузьмин...заявил: – Рискну. Ставлю вас на ординаре!» [Кручёных 1996, 46].

<sup>181</sup> Предыдущие два включали в основном статьи о живописи.

и трагедия Маяковского «Владимир Маяковский». Параллельно шли первые литературные вечера «Гилеи», которые завершились турне футуристов по нескольким городам России в 1914 г.

#### 4. «41°»: становление и формирование сообщества

В 1914-1915 г., после турне футуристов, участники группы «Гилея» рассредотачиваются. Причина – начавшаяся Первая мировая война и призыв на службу. Маяковского призывают на фронт, равно как и Б.Лившица. В.Каменский и А.Кручёных скрываются от военной службы. В 1916 г. Каменский устраивает турне по Кавказу [Казакова 2017]. В 1915 г. Кручёных уезжает работать учителем рисования в г. Баталпашино [Кручёных 2012, 15]; в апреле 1916 г. он призван на службу в качестве чертёжника на постройке железной дороги в Сарыкамыше [Кручёных 2012, 82]. В это время, Кручёных периодически посещает Тифлис (нынешний Тбилиси). Туда же переезжает в 1916 г. ещё пока никому не известный Игорь Терентьев, женившийся на Наталье Карпович, уроженке Тифлиса.

В марте 1917 г. Кручёных, приехавший в Тифлис В.Каменский и художник К.Зданевич, также уроженец Тифлиса, сообща планируют выпустить книгу (она выходит в 1917 г.<sup>182</sup>). Кручёных окончательно переезжает туда в Тифлис в декабре 1917 г. [Кручёных 2012, 111]. В мае 1917 г. в Тифлис возвращается брат К.Зданевича, И.Зданевич.

В связи с революционными событиями, с октября 1917 г., Тифлис привлекает всё больше художников и писателей. Ситуативные альянсы, подобные содружеству К.Зданевича, Каменского и Кручёных, оживляют и локальную художественную сцену. Между тифлисскими авторами и теми, кто перебрался в город, устанавливаются связи и выстраивается диалог. С мая 1918 г. по март 1921 г. Тифлис входит в состав независимой Грузинской республики, и этот период исследователи называют «золотым периодом» [Зданевич 1991, 124] артистической жизни Тифлиса.

---

<sup>182</sup> В письме А.Кручёных к М.Матюшину (январь 1917 г.) читаем: «Пока издаем с Кир<иллом> Зданевичем в Тифл<исе> неск<олько> книг – в 1-ю очередь одна, цена к<ото>рой будет за экземп<ляр> только 25 руб., представьте же, сколько надо затратить! Вам вышло 2 книги! Книга картин и стихов. В продажу 5 экз<емпляров>, продано будет 0! Сколько же убытку... Но все это чепуха!» [Кручёных 2012, 82]. О выходе сборника 1918 Кручёных читаем в письме Шемшурину (6 марта 1917 года): «У-р-ра-ра! “1918” – вышла! Это не книга, а целая выставка!» [Кручёных 2012, 86]. Ср. воспоминание В.Каменского: «Нечаянно появился А.Кручёных, и поэты вместе с художником Кириллом Зданевичем (изумительный мастер динамических рисунков) затеяли альбомную книгу – 1918 – (цена 25 руб. экз.) и быстро выпустили» [Каменский 1918, 186].

В ноябре 1917 г. возникает группа «Синдикат футуристов», куда входят А.Кручёных, И.Зданевич, Н.Чернявский, В.Гудиашвили, К.Зданевич, Кара-Дарвиш, С. Валишевский; с ней также поддерживал контакт Ю.Деген. 20 ноября 1917 проходит устроенный А.Кручёных и Ю.Дегеном первый вечер футуристов с чтением стихов в зале городской консерватории, который завершается в т.н. «Студии поэтов» – открывшемся неделей раньше (12 ноября 1917) кафе-кабаре. 19 января 1918 г. «Синдикат» устраивает «Вечер заумной поэзии» в помещении столовой «Имеди». Там же 11 февраля 1918 г. состоялся «2-й вечер Кирилла Зданевича и В.Гудиева» (В.Гудиашвили). Уже весной 1918 г. «Синдикат футуристов» прекращает регулярную деятельность, и на его основе возникает группа «41°» («сорок первый градус»), «ядро» которой включало И.Зданевича, А.Кручёных, И.Терентьева.

Группа «41°» – проект И.Зданевича: он пытался создать подобное объединение ещё в 1916 г. в Петрограде, с группой «Бескровное убийство» [Никольская 2002, 26], [Лешкова 1990]. Название «41°», по Зданевичу, отсылает к расположенным на первом градусе широты Тифлису, Нью-Йорку, Неаполю, Мадриду и Константинополю [Там же], предельному значению температуры тела. Центром выступлений тифлисских футуристов группы «41°» становится «Фантастический кабачок» – бывшее кафе «Студия поэтов». На протяжении 1918-1919 г. Кручёных, Зданевич и Терентьев выступают в «Фантастическом кабачке» с лекциями почти каждую неделю (в рамках т.н. «Футурвсеучбища», футуристического университета). В «Фантастический кабачок» послушать лекции футуристов и выступить на собственных вечерах представители других поэтических объединений – грузинского «Голубые роги» и русскоязычного цеха поэтов «Кольчуга», организованного Ю.Дегеном<sup>183</sup>. По следам межгруппового общения был выпущен сборник «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок» (1919). Участники группы «41°» активно публиковались в журнале Ю.Дегена «Феникс» и Б.Корнеева «Куранты», выпустили около нескольких десятков книг в собственном издательстве «41°»<sup>184</sup>. Деятельность футуристов в Тифлисе прекращается в 1919 г., с

---

<sup>183</sup> Ю.Деген приехал в Тифлис из Петрограда в 1917 г. В 1916 г., в Петрограде, Деген входил в акмеистический «Цех поэтов» и организовал собственный литературный кружок «Марсельские матросы», лидером которого также был М.Кузмин. В апреле 1918 г. Деген вступает в «Цех поэтов» в Тифлисе, который основал С.Городецкий, участник «Цеха поэтов» в Петрограде, при собственном журнале «Ars». Через какое-то время Деген рассорился с Городецким и покинул «Цех поэтов» с группой несогласных, чтобы основать собственный «цех поэтов» – «Кольчугу». См. [Никольская 1988].

<sup>184</sup> Как отмечает Т.Никольская, «в годы независимости [Грузии – А.Ш.] в Тбилиси возникло множество эфемерных издательств, выпускавших маленькими тиражами поэтические сборники, литературно-художественные журналы и газеты, издание которых из-за отсутствия средств прекращалось обычно на 2-м или 3-м номере» [Никольская 2000, 17]. Бурная издательская деятельность «41°» могла быть связана

неудавшимся проектом футуристического театра и отъездом А.Кручёных (в июле 1919 г. в Баку) и И.Зданевича (осенью 1920 г. в Константинополь).

## 5. «Уновис»: становление и формирование сообщества

Созданию «Уновиса» предшествовало участие Малевича в группе «Супремус», в состав которой входили художники и литераторы (в частности, А.Кручёных). «Супремус» возник в Москве в 1916 г. как художественное объединение типа «Бубнового валета» или «Союза молодёжи» с уставом (не сохранившимся) и распался после Февральской революции. В рамках сообщества планировался журнал «Супремус» (по разным причинам так и не вышел). В письме секретаря общества Розановой М.Матюшину читаем: «Журнал периодический. По характеру строго партийный. Программа его: супрематизм (живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, нового театра) ...Статьи, хроника, письма, афоризмы, стихи...» [Шатских 2009, 262].

В этой характеристике обращает на себя внимание эпитет «партийный»: художественное сообщество представляется объединением с единой эстетической программой (подобной политической) и идейной платформой. Содержание этой платформы можно определить как «супрематизм» – модус исполнения, который заключается в примате чистой формы<sup>185</sup> и отсутствии референта. Опора на платформу «супрематизма», как можно заключить из письма, одинаково присуща и живописным, и литературным, и иным (музыкальным) произведениям.

В неизданный номер «Супремуса» вошли тексты Кручёных: пьеса «Глы-глы», новая редакция «Слова как такового», стихи. Супрематизм как творческий метод Малевича, тем самым, в понимании художника выходил за рамки живописи в пространство других искусств. Позже супрематизм как программа стал частью программы «Уновиса».

---

с внезапным обогащением И.Зданевича, который за два месяца заработал полмиллиона и потратил значительную часть на типографские расходы. Жена И.Терентьева упоминает об заработке Зданевича в одном из своих писем: «Поющие, оружие, пляшущие, чудные футуристы!..Превращающиеся из нищих в миллионеров и из миллионеров опять в нищих (пример Ильи, в два месяца заработавшего 500 000 и в пять месяцев прожившего их до последней копейки)» [Терентьев 1993, 26].

<sup>185</sup> Малевич определяет супрематизм как обращение «непосредственно к массам живописным как таковым», чтобы «искать в них форм, им присущих», «выход живописных масс из вещи к самосвойным, не обозначающим ничего формам, т.е. господству чисто самоцельных живописных форм» [Малевич 1995, 31].

Сообщество «утвердителей нового искусства» («Уновис») в Витебске было организовано К.Малевичем<sup>186</sup>. Возникновению «Уновиса» предшествовали институциональные обстоятельства, отчасти обусловившие специфику сообщества. После Октябрьской революции «Союз деятелей искусств», рассматривавший проекты автономного министерства культуры, перестал функционировать и уступил новым организационным формам, которые привели к возникновению Народного комиссариата просвещения (НКП) под руководством А.Луначарского. При НКП был создан отдел изобразительных искусств (отдел ИЗО НКП) в Петрограде с заведующим Д.Штеренбергом (24 января 1918 г.). В мае 1918 г. аналогичный отдел ИЗО НКП возникает в Москве с заведующим В.Татлиным. К сотрудничеству с Петроградским отделом ИЗО НКП летом 1918 г. приглашены О.Брик и В.Маяковский.

Петроградский отдел ИЗО НКП выдвинул инициативу упразднить Академию художеств и заменить её системой «государственных свободных художественных мастерских» (ГСХМ). В ведение ИЗО НКП в Москве также были переданы Строгановское училище и Училище живописи, ваяния и зодчества – они были реформированы в Первые и Вторые государственные свободные художественные мастерские (I ГСХМ, II ГСХМ). В Петрограде появились, соответственно, Петроградские свободные государственных художественные мастерские (ПГСХУМ). Обучение в мастерское предусматривало набор группы мастером-руководителем и их плотное сотрудничество. Руководитель самостоятельно разрабатывал программу обучения и выбирал, на чем необходимо сделать акцент в ходе обучения. По окончании учебного цикла не устраивался экзамен и не выдавалось дипломов. Участники мастерской, однако, могли выступить в рамках выставки. Мастерская была призвана заменить традиционную аудиторию в Академии художеств и создать новый педагогический формат взаимодействия между обучающимися и преподавателями – более демократический, почти не скованный стандартами и регламентами, нацеленный на соучастный обмен идеями и творческими практиками.

Московская и петроградская схемы организации художественной жизни распространялись и на провинцию (к которой относился Витебск). В ноябре 1917 г. в Витебск из Петрограда приехал М.Шагал; в августе он получил пост губернского

---

<sup>186</sup> В него входили около 40 человек: А.С.Векслер, М.С.Векслер, И.Т.Гаврис, Э.И.Гурович, В.М.Ермолаева, Л.Л.Зуперман, Н.И.Иванова, Н.О.Коган, Л.М.Лисицкий, Е.М.Магарил, В.Носков, Г.И.Носков, М.И.Носков, Е.М.Рояк, Д.Н.Санников, Н.М.Суетин, Л.М.Хидекель, М.В.Цейтлин, Л.О.Циперсон, И.Г.Чашник, И.И.Червинко, Л.А.Юдин. Заочными участниками «Уновиса» числились А.Кручёных и М.Матюшин.

уполномоченного по делам искусств и организовал Коллегию по делам искусств при Витебском отделе народного образования. При активном участии Шагала город был украшен к празднованию годовщины Революции, и уже в 1918 г. художник занялся устройством Народного художественного училища. К заведованию мастерскими внутри училища приглашены художники из Петрограда из Москвы. 20 января 1919 г. состоялось открытие училища, а 1 февраля 1919 г. руководителем стал А.Ромм. Шагал регулярно ездил в Петроград с докладами об организации художественного образования в Витебске.

Шагал, тем не менее, не удержался долго на руководящем посту. Уже весной 1919 г. его проект оформления города в день годовщины Красной Армии (23 февраля) вызвал недовольство московского исполкома. На Шагала и его коллегию «начались нападки» [Крусанов 2003b, 108]. Часть приглашённых художников уехала из Витебска и не вернулась (Богуславская, Пуни). Шагал снял с себя административные полномочия и уполномоченным по делам искусств стал А.Ромм.

В мае 1919 г., в разгар отхода Шагала от дел, в Витебск приехал уроженец города Л.Лисицкий, руководить мастерской в училище. В сентябре 1919 Шагал уехал из Витебска. Лисицкий параллельно нанёс короткий визит в Москву и пригласил в Витебск К.Малевича, преподававшего во II-х ГСХМ, на должность руководителя мастерской. Малевич, живший на «холодной даче» без «дров» и «света» [Крусанов 2003b, 110], согласился. В Витебск он приехал 5 ноября 1919 г. В декабре 1919 при участии Малевича проходили дебаты о новом искусстве, была издана брошюра с теоретическими текстами «О новых системах в искусстве». 17 декабря 1919 г. Под руководством Малевича город был украшен по заказу Витебского комитета по борьбе с безработицей.

В январе 1920 г. ученики Малевича объявили сбор «группы молодых кубистов», на основе которой 17 января возникла группа «Молодые последователи нового искусства» (Молпосновис). К «молодым последователям» 28 января присоединились старшие товарищи – в итоге возникли «последователи нового искусства» («Посновис»). В феврале была принята программа занятий в мастерских «Посновиса» и усилиями сообщества поставлена «Победа над солнцем» Кручёных (14 февраля 1920) и супрематический балет. Тогда же сообщество приняло название «утвердителей нового искусства» («Уновис»). «Малевичем и членами группы оно [название «Уновис»] произносилось с ударением на последнем слоге и звучало как приказная форма глагола-неологизма, призывающего обновиться: “Уновис(ь)!”» [Шатских 2001, 73].

В феврале члены «Уновиса» демонстрируют свои работы на отчётной выставке Витебского художественного училища; весной училище окончательно преобразован в Витебские ГСХМ. В марте в Витебск возвращается Шагал, но обнаруживает, что всех учеников переманил к себе Малевич. В июне 1920 г. Шагал уезжает из Витебска навсегда. «Уновисцы» тем временем расписывают «столовые, кафе, читальни» [Крусанов 2003b, 114]. В мае «Уновис» выставляется на 1-й Всероссийской конференции учащихся и учащихся ГСХМ в Москве. К этому мероприятию приурочен выход сборника «Уновис № 1» (5 экземпляров)<sup>187</sup>. Осенью 1920 занятия в мастерских «Уновиса» продолжаются и возникают филиалы «Уновиса» в Смоленске и Оренбурге. «Уновисцы» украшают Витебск к годовщине революции. В начале 1921 г. выходят листовка «Путь Уновиса № 1» и сборник «Уновис, II издание».

В то же время деятельность «Уновиса» вызывает недовольство со стороны администраторов культуры и некоторых учащихся. Недовольство методами Малевича летом-осенью 1920 г. высказывает А.Ромм, а некоторые студенты высказываются в стенгазете училища, выражая своё непонимание относительно программы обучения в мастерских «уновисцев».

К весне 1921 реорганизован отдел ИЗО НКП, и тогда же программа «Уновиса» «была отвергнута центром» [Крусанов 2003b, 118]. «Уновисцы» выставляются в Витебске и Москве. Витебские мастерские тем временем снова переорганизованы в Витебский художественно-практический институт. Когда «Уновис» пытается стать официальной организацией, зарегистрировать устав и открыть собственное училище, в ответ приходит решительный отказ от Витебского губернского управления ИЗО. Несмотря на ряд мероприятий (постановка «Войны и мира» Маяковского, рабочие заседания, на которых рассматривалась программа «Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа»), «Уновису» становится всё труднее продолжать своё существование. В 1922 г. связи с отсутствием финансовой поддержки, преподаватели ВХПИ и члены «Уновиса» покидают Витебск. Сам Малевич уехал в Петроград. В мае 1922 г. состоялся первый и последний выпуск студентов «Уновиса». В 1923 г., как отмечают исследователи, «Уновис» «продолжал считаться группой скорее по инерции» [Горячева 2003, 15], так как большая часть его участников покинула Витебск и художественный коллектив уже не мог проводить совместно организованную деятельность.

---

<sup>187</sup> Все 5 экземпляров были набраны на машине под копирку в связи с невозможностью наладить массовое типографское производство.

Однако на этом деятельность «Уновиса» не закончилась. Ещё при существовании «Уновиса» Малевич планировал придать деятельности сообщества международный масштаб. В хронике деятельности «Уновиса» есть сведения о том, что «осенью 1920 года отправлен транспорт материалов Уновиса в Германию» [Горячева 2003, 10]. Неизвестно, к чему привела передача материалов – скорее всего, первый шаг в направлении международного сотрудничества был неудачным.

Идеология супрематизма была освещена на международной арене – послом «Уновиса» стал Э.Лисицкий. В 1921 г. Лисицкий оказывается в Москве, по случаю выставки «проунов» (июньская выставка к III Конгрессу Коминтерна и сентябрьская выставка в ИНХУКе, Институте художественной культуры). В марте Лисицкий он выступает с лекцией во Вхутемасе («Архитектура и монументальная живопись»), а в сентябре докладывает о «Проунах» в ИНХУКе. В 1922 г. «Проуны» выставлены в Берлине, в составе Первой русской художественной выставки в галерее Ван-Димен.

Тогда же в Берлин переезжает Эль Лисицкий. Он командирован международным бюро Отдела ИЗО Наркомпроса в Берлин<sup>188</sup> в качестве атташе для налаживания связей с зарубежными художниками. В немецкой столице Лисицкий познакомился с Ильёй Эренбургом. Некоторое время спустя, Лисицкий и Эренбург начали вместе выпускать журнал «Вещь» (полное название – «Вещь / Gegenstand / Objet»; вышло всего два номера). В 1923 г. Лисицкий встретил в Берлине Маяковского – тогда художник и поэт договорились о совместном выпуске книги стихов «Для голоса». Параллельно Лисицкий выступал с лекциями о новом русском искусстве перед немецкоязычной публикой (немецкий язык он владел свободно, поскольку получил на нём образование в Дармштадте). В мае 1922 г. Лисицкий знакомится с Гансом Арпом, Гансом Рихтером и Тео фон Дасбургом – втроём они объединяются в «Международную фракцию конструктивистов» и формулируют программу<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> На момент прибытия Лисицкого в Берлин в немецкой столице живёт от 100 000 до 300 000 русскоязычных эмигрантов [Bowlt 1981]. В Берлине жили или бывали Р.Якобсон, А.Белый, Б.Пастернак. И.Эренбург. Илья Эренбург отмечал, что почти везде можно было услышать русскую речь [Эренбург 1990, 407]. Внутри города существовало довольно большое интернационально сообщество, куда входили художники и поэты из разных стран, что не могло не сделать Берлин местом для обмена идеями и художественными концепциями [Crunden 1993], [Thacker 2012].

<sup>189</sup> Переформулированная с опорой на опыт «Уновиса» программа конструктивизма Лисицкого [Lodder 2003] была принята его соратниками и частично была отражена в журнале Г.Рихтера «G: Material zur elementaren Gestaltung». Тем не менее, международный конструктивизм в меньшей степени похож на школу и движение, подобное «Уновису». По словам Г. Рихтера, «на конгрессе...слово “конструктивизм” было использовано в более широком смысле Дусбургом, Лисицким и мной для противостояния [другим]...В это время, сам термин “конструктивизм” был выбран как громкое имя, кличка, для тех, кто искал правил для творческого выражения» [Richter 2010, 174]. Наследие «Уновиса» было усвоено зарубежными экспериментаторами, однако совсем не в том направлении, в котором рассчитывал Малевич.

## Приложение 2



Рис.  
1



Рис.2



Рис.  
3



Рис.  
4



Рис.  
5











Рис.  
20



Рис.  
21



Рис.  
22

Рис.  
23

15  
1.

ЛлнуТЬ должно в **17** мѣстах  
на~~л~~нешь в одНом ло~~л~~нет в  
д<sup>руг</sup>ом на~~л~~не~~л~~**Ш**ь в нѣск~~о~~ль-  
**к**их <sup>ло~~л~~н</sup>ет в д<sup>руг</sup>их

Рис.  
24

16  
2.

НАПН и ЛОПН  
итти в Гор**у**  
итти в гер**у**

$\frac{16}{4.}$   
 уПрѣЖдаю  
 СамоЕ НуннОе  
 здРавЫй мыслѣ  
 и ВоянАя еРУНда  
 н а д о  
 «ОПАТЬ  
**Э С к А П а д У**  
 орудіЯми  
**и Х**  
 СЕМнаццаТЬ

Рис.  
25

$\frac{17}{3.}$   
 безоНная ночь ПЛОХА  
 Во всѣХ отноШеніях  
 ЗЕБРА скаЧет  
 идите учиТЬся  
 вОт УпраЖненія:

Рис.  
26

$\frac{21}{7.}$   
 ш о Р у д і е  
 встать И уйТи в город

Рис.  
27

**и Ли**  
 ЗаснуТЬ перед завтраком

Рис.  
28

28.  
Ц

Седмое

внутРеннее  
О каЖдом предмеТѣ заду-  
мываться ДО полнаГо  
очищенія соВѣсти  
В мѣсяц 1 или 2 рАза  
довольно  
В каЖдой кВАртирѣ еСТЬ  
комНата замѣниВшая  
стаРиннуЮ молЕльню

Рис.  
29

29.  
12.

ноСа.Мое

Пить вино **Послѣ** 11 ч. вЕЧ.

**ВЪ ОДИНОЧЕСТВѢ**

**если не заснешь..**

Рис.  
30

30.  
13.

ДеВятое

неРаздѣЛеНная (эТо я по-  
палъ пальцемъ въ неБо   
маяковск.) стрАсть при-  
учаетъ къ оЖивлеНноМу  
разговору с самИм соБой  
даЕт сУхой горячій устоЙ-  
чивЫй перпендикулЯр

**МЫСЛИ**  
тАк появилСя маякОвскій

14.

X оРУдИЕ

КУСКИ СНА  
 годятся  
 для заплаТ

Рис.  
31

19

5.

1.

ЧУЖОЕ пальто украсть  
 и сдѣлать из него  
 сЕРДцебІеніе или  
 БезпрИЧинный смѣХЪ  
 вТО вполнѣ одИнаковО  
 За примѣрАми хОдИ далеко  
 в брюКах С чужОго  
 плечА\*  
 вДаневич  
 облако В штанаХ  
 маЯковскІй  
 В перекинутомъ пальто  
 ДуШѢ поэт  
 большАков  
 в коСтюмѣ покроя шокИнг  
 крученых  
 непромокаемЫе штаны дружбы  
 тЕрЕнтЬев

Рис.  
32

22  
8.

**IV° о р ъ д і е**

Ходя по улицам  
нести карандаш с  
бумажкой  
По одному слову  
лазить и записывать  
А потом дома пройтись все  
любим ПЕРПЕНДИКУЛЯРОМ  
Так нарѣзаны мои похороны  
и  
вообще все цѣлующее штыки  
крученых  
Ногу втыкаешь Ты  
Вышла ениУха  
Цѣлут как листы  
Бревна смѣхом  
герейТьев

Рис.  
33

23  
9.

**пѣтос орудіе**

Писать недѣлю подряд  
и не пересчитывать  
потом  
на плечахъ  
снести в типографию  
Это хорошо когда захочешь  
имѣть лучшую свою книгу

Рис.  
34

**мЕСТное оруДИЕ**

Собирать ошиБки  
наборЩИков  
читателей пеРевираЮщих  
по НеопытнОсти  
критиков которые  
желая персДразнить  
бываЮт ГенІально гЛУпы  
так у меня однаЖды из  
дурАцкаго слОва „обРуЧ“  
вышел пО ошиБкѣ Набор-  
щИка ОБУЧ“  
то есТЬ обРАтное неучу  
и поХОжеЕ нА балда  
Или обУх оченЬ хорошо

Рис.  
35

**ОдИнИлДнАТое**

ЧТеНіЕ плохОй  
лИтеРАТУры  
учИт как ВИТАЮТ  
БЕГЕМОТЫ

Рис.  
36

Рис.  
37

20  
6.  
П о р у Д и е  
Р А З л о ж и Т ь И  
н а с ы т и Т ь  
Этo дѣлаетсЯ и рѣшетѣ  
голСтало трЯсетСя гРохоченіем  
на мелнІЯ Г Р о х и  
до превращенія  
и порох  
ШорОх  
Или К О Н Т Р а н и Т ь  
Не теряйте здравого смысла  
за примѣрами ходи окОло  
везУт основной кол<sup>ос</sup>  
убьют живых чел Крученных  
болЗА<sup>т</sup> НАбоя  
ЗаНба  
эпоЕ  
тереттѣн  
бис лба бѣЗ  
лба балбЕс  
КобиеВ он же  
чуждѣ фамиліЯ  
сушии сын  
Сарийсов  
еще

Рис.  
38

30  
16.  
дѣтъНадцатое  
П ЕрепиСаТЬ  
ереЧиТать  
ЕречеРкиУть  
ереСтаВить  
ЕреНЯть  
еРепрыГнуть и УДРАТЬ

17.

тринадцатое Орудіе

НИКОГДА НЕ  
употрѣбляе  
**ТСЯ**

Рис.  
39

18.

четырнадцатое

если не помогутъ 12  
орудій Подряд  
надо самому Придумать  
Четыре новыхъ  
испробовать ихъ

сЕмнадцаТое  
ПоМоЖеТ

Рис.  
40



Рис.  
41



Рис.  
42



Рис.  
43

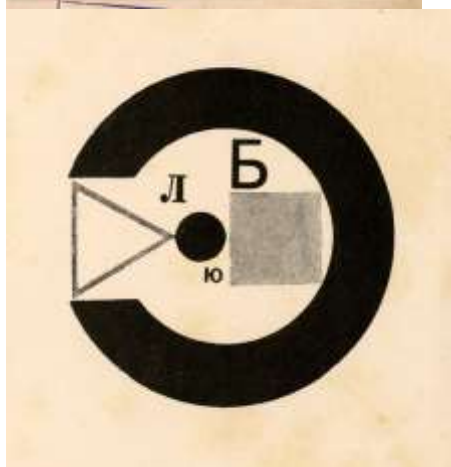


Рис.  
44



Рис.  
45



Рис.  
46



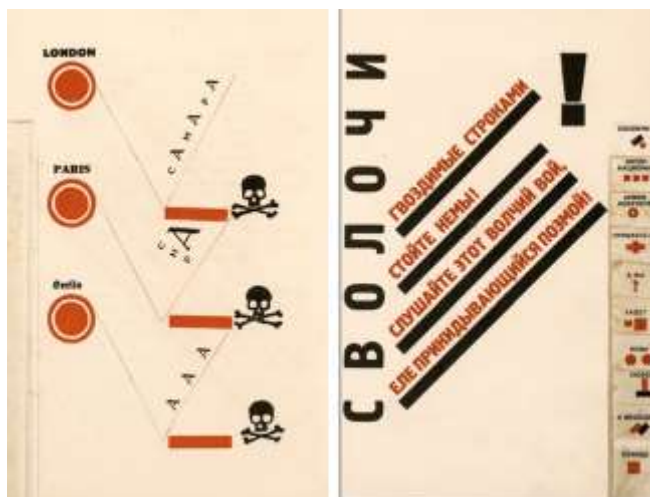


Рис.  
50



Рис.  
51



Рис.  
52



Рис.  
53



Рис.  
54



Рис.  
55



Рис.  
56



Рис.  
57

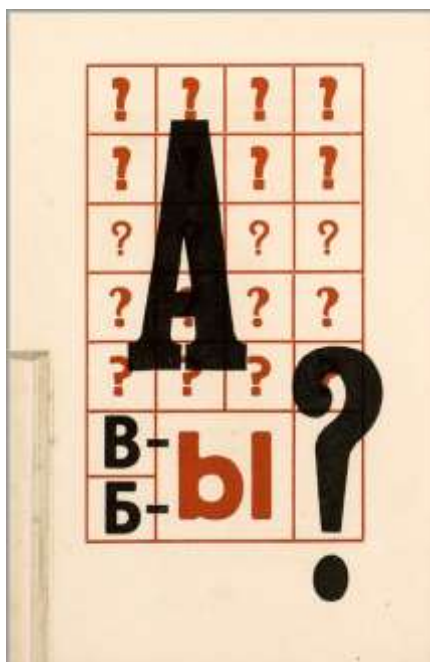


Рис.  
58

## Библиография

### 1) Источники

1. **41° [СОРОК ПЕРВЫЙ ГРАДУС]:** еженедельная газета. 1919, 14 - 20 июля - [?]. – Тифлис, 1919. – 4 с.
2. **Алексей Кручёных в свидетельствах современников** / сост. С.М. Сухопаров. – München: Verlag Otto Sagner, 1994. – 317 с.
3. **Бобров С.П.** Чужой голос // Развороченные черепа. Эго-футуристы. <Вып. >1X>. – СПб.: Петербургский глашатай, 1913. – С. 6-8.
4. **Большаков К.А.** Бегство пленных, или, История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова. Стихотворения. – М.: Художественная литература, 1932. – 334 с.
5. **Брюсов В.Я.** Новые сборники стихов // Русская мысль. 1911, №2. – С.7-10.
6. **Бурлюк Д.Д.** Наша первая зима в Питере. Владимир Бурлюк. Кульбин. Куинджи. А.Лентулов. Выставка 1909 г. на Невском // Color and Rhyme. – 1964. №55. – P.25-29.
7. **Бурлюк Д.Д.** Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / публик., предисл., примеч. Н. А. Зубкова. – СПб.: Пушкинский фонд, 1994. – 381 с.
8. **Бурлюк Д.Д., Гуро Е.Г., Бурлюк Н.Д., Маяковский В.В., Низен Е.Г., Хлебников В., Лившиц Б.К., Кручёных А.Е.** «Садок судей II» (предисловие) // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.67-69.
9. **Бурлюк Д.Д., Лившиц Б.К.** Позорный столб российской критики // Первый журнал русских футуристов: № 1-2 / Ред. В. Каменский; Изд. Д. Бурлюк. – М.: Тип. Мысль, 1914. – С. 104-130.
10. **Бурлюк Д.Д., Кручёных А.Е, Маяковский В.В, Хлебников В.** Пощёчина общественному вкусу // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.65-66.
11. **Бурлюк Д.Д., Кручёных А.Е, Маяковский В.В, Хлебников В.** Пощёчина общественному вкусу (листочка) // Русский футуризм: теория, практика,

- критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.69-70.
12. **Бурлюк Д.Д., Кручёных А.Е., Маяковский В.В., Хлебников В.** Пощёчина общественному вкусу // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.65-66.
  13. [Бурлюк 1913а] -- **Бурлюк Н.Д.** Кубизм // Пощёчина общественному вкусу. – М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Долинского (Типо-литогр. Я. Данкин и Я. Хомутов), 1913. – С.95-101.
  14. **Бурлюк Н.Д.** Поэтические начала // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.92-95.
  15. [Бурлюк 1913b] -- **Бурлюк Н.Д.** Фактура // Пощёчина общественному вкусу. – М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Долинского (Типо-литогр. Я. Данкин и Я. Хомутов), 1913. – С.102-110.
  16. **Вещь-Gegenstand-Objet.** №1-2, май 1922.
  17. **Гумилёв Н.С.** Рецензия на «Садок судей II» // Гиперборей. – 1913. №5. – С.28-35.
  18. **Дохлая луна.** – М. [Каховка]: Издательство литературной компании футуристов «Гилея», 1913. – 121 с.
  19. **Зданевич И.М.** Из архива Ильи Зданевича / Публ. Р.Гейро // Минувшее: Ист. альманах. Вып.5. – М., СПб.: Прогресс-Феникс, 1991. – С.123-164.
  20. **Зданевич И.М.** Философия футуриста: романы и заумные драмы с приложением доклада И. Зданевича «Илиазда» и «Жития Ильи Зданевича». – М.: Гилея, 2008. – 839 с.
  21. **Зданевич И.М.** Футуризм и всечество. 1912-1914. В 2 т. – М.: Гилея, 2014. – 324 с., 360 с.
  22. **Зданевич И.М.** Янко крУль албАнскaй // Зданевич И.М. Философия футуриста. Романы и заумные драмы с приложением доклада И. Зданевича «Илиазда» и «Жития Ильи Зданевича». – М.: Гилея, 2008. – С.476-501.
  23. **Илья Эренбург: хроника жизни и творчества в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников** / под ред. В.Л. Попова, Б.Я. Фрезинского. Т.1. – Санкт-Петербург: Лиана, 1993. – 384 с.

24. **К истории русского футуризма: воспоминания и документы:** с приложением деклараций, а также статей А. Кручёных, а также статей И. Терентьева и С. Третьякова. – М.: Гилея, 2006. – 458 с.
25. **Как футуристы будут дурачить публику (футуристическая опера)** // День. – 1913, №326, 1 декабря. – С.5-6.
26. **Как футуристы дурачат публику (по телефону)** // Вечерние известия. – 1913, №343, 2 декабря. – С.3.
27. **Каменский В.В.** Его-моя биография великого футуриста. – М.: Китоврас, 1918. – 228 с.
28. **Каменский В.В.** Жизнь с Маяковским. – М.: Гослитиздат, 1940. – 212 с.
29. **Каменский В.В.** О современной живописи // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / ред. А. Россомахин. – СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2018. – С.16-22.
30. **Каменский В.В.** Путь энтузиаста. – Пермь: Пермский писатель, 1968. – 268 с.
31. **Каменский В.В.** Танго с коровами: железобетонные поэмы. – М.: Издание Д.Бурлюка – издателя первого журнала русских футуристов, 1914. – 35 с.
32. **Каменский В.В., Кравцов А.** Нагой среди одетых. – М.: Изд. Российских футуристов, 1913. – 35 с.
33. **Капелюш Б.Н.** А.Е. Кручёных. Письма к М.В. Матюшину. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома за 1974 г. – Л.: Изд-во Пушкинского дома, 1976. – С.165-176.
34. **Катаев В.П.** Выюн // Алексей Кручёных в свидетельствах современников / сост. С.Сухопаров. – München: Verlag Otto Sagner, 1994. – С.85-86.
35. **Катаян В.А.** «Об умереть не может быть и речи!» // Алексей Кручёных в свидетельствах современников / сост. С. Сухопаров. – München: Verlag Otto Sagner, 1994. – С.53-57.
36. **Кручёных А.Е.** Аполлон в перепалке // Кручёных А.Е. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М.: Гилея, 2006. – С.289-296.
37. **Кручёных А.Е.** Избранное. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1973. – 520 p.
38. **Кручёных А.Е.** Наш выход / Сост. и авт. вступ. ст. Р. В. Дуганов. – М.: Лит.-художеств. агентство «РА», 1996. – 245 с.

39. **Кручёных А.Е.** Новые пути слова // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.82-88.
40. **Кручёных А.Е.** «Мир затрещит, а голова моя уже изрядно». Письма А.А. Шемшурину и М.В. Матюшину. – М.: Гилея, 2012. – 203 с.
41. **Кручёных А.Е.** Сдвигология русского стиха. Трактат обижальный и поучальный. – М.: МАФ, 1923. – 27 с.
42. **Кручёных А.Е., Кульбин Н.И.** Декларация слова как такового // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.71-73.
43. [Кручёных, Хлебников 1999a] -- **Кручёных А.Е., Хлебников В.** Буква как таковая // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.80-81.
44. [Кручёных, Хлебников 1999b] -- **Кручёных А.Е., Хлебников В.** Слово как таковое // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.76-79.
45. **Кульбин Н.И.** Что есть слово // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.74-75.
46. [Кунин 1921a] -- **Кунин М.А.** Об Уновисе // Искусство (Витебск). – 1921. № 2–3. – С. 16.
47. [Кунин 1921b] -- **Кунин М.А.** Партийность в искусстве // УНОВИС. II-е издание. – Витебск: Витебский творком «Уновис», 1921. – Л.3-Л.9.
48. **Кюпперс С.** Производственная графика на выставке // Полиграфическое производство. –1927. № 10. –С. 13–14.
49. **Ленин В.И.** Партийная организация и партийная литература. – М.: Издательство политической литературы, 1965. – 57 с.
50. **Лешкова О.И.** [Журнал «Бескровное убийство»] // Русский литературный авангард: Материалы и исследования / Под редакцией М. Марцадури, Д. Рицци и М. Евзлина. – Trento: Università di Trento, 1990. – С.109-112.
51. **Лившиц Б.К.** Освобождение слова // Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / ред. Терехина В. Н., Зименков А. П. – М.: Наследие, 1999. – С.89-91.

52. **Лившиц Б.К.** Полутораглазый стрелец. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. – 295 с.
53. **Лисицкий Э.** Книга с точки зрения зрительского восприятия – визуальная книга // Искусство книги: 1958-1960. Вып.3. – М.: Искусство, 1962. – С.163-168.
54. [Лисицкий 2003а] -- **Лисицкий Э.** Коммунизм труда и супрематизм творчества // Уновис № 1. Витебск 1920 / публ., подг., комм. Т.Горячевой. – М.: Сканрус, 2003. – С.69-70.
55. **Лисицкий Э.** Наша книга // Книгопечатание как искусство. – М.: Книга, 1987. – С.229-240.
56. **Лисицкий Э.** Полиграфическое оформление книги. 1931 // **Канцеликас А., Яргина З.** Эль Лисицкий. Фильм жизни. 1890-1941. Часть седьмая. – М.: Новый Эрмитаж-один, 2004. – С.204-205.
57. [Лисицкий 2003b] -- **Лисицкий Э.** Примечания к этой книге // Уновис № 1. Витебск 1920 / публ., подг., комм. Т.Горячевой. – М.: Сканрус, 2003. – С.104.
58. [Лисицкий 2003c] -- **Лисицкий Э.** Супрематизм миростроительства // Уновис № 1. Витебск 1920 / подг., сост., комм. Т.Горячевой. – М.: Сканрусс, 2003. – С.70-73.
59. **Лисицкий Э.** Типографские факты, к примеру // Конструктор книги Эль Лисицкий / Сост. Е. Л. Немировский; пер. с нем. Н. Власовой. – М.: Фортуна ЭЛ, 2006. – С. 14-16.
60. **Лисицкий Э., Эренбург И.Г.** Die Blockade Russlands geht ihrem Ende entgegen / Le blocus de la Russie touche à sa fin / Блокада России кончается // Вещь- Gegenstand-Objet. – май 1922. №1-2. – С.1-4.
61. [Малевич 2003a] -- **Малевич К.С.** Декларация // Уновис № 1. Витебск 1920 / публ., подг., комм. Т.Горячевой. – М.: Сканрус, 2003. – С.58-59.
62. [Малевич 2003b] -- **Малевич К.С.** К чистому действию // Уновис № 1. Витебск 1920 / публ., подг., комм. Т.Горячевой. – М.: Сканрус, 2003. – С.56-57.
63. [Малевич 2003c] -- **Малевич К.С.** О «я» и коллективе. // Уновис № 1. Витебск 1920 / публ., подг., комм. Т.Горячевой. – М.: Сканрус, 2003. – С.60-66.
64. [Малевич 1995a] -- **Малевич К.С.** О новых системах в искусстве // Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 т. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929 / Сост. А.С.Шатских. – М.: Гилея, 1995. – 393 с.

65. [Малевич 1995b] -- **Малевич К.С.** О партии в искусстве // Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 т. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929 / Сост. А.С. Шатских. – М.: Гилея, 1995. – С.223-225.
66. [Малевич 1995с] -- **Малевич К.С.** О поэзии // Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 т. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929 / Сост. А.С. Шатских. – М.: Гилея, 1995. – С.142-149.
67. **Малевич К.С.** Собрание сочинений в 5 т. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / сост., комм. А.С. Шатских. – М.: Гилея, 1995-2004. – 393 с., 372 с., 387 с., 356 с., 618 с.
68. [Малевич 2004b] -- **Малевич К.С.** У-эл-изм. Материалы к манифесту // Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 т. Т.5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / сост., комм. А.С. Шатских. М.: Гилея, 2004. С.149-153.
69. [Малевич 2004с] -- Малевич К.С. Устав Государственной творческой артели // Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 т. Т.5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / сост., комм. А.С.Шатских. – М.: Гилея, 2004. – С.156-157.
70. **Малевич о себе. Современники о Малевиче.** – М.: Издательство «РА», 2004. Т.1. – 582 с.
71. **Маринетти Ф.Т.** Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобождение слова. Милан, 11 мая 1913 г. // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. К 100-летию художественного движения / ред. Е.А.Бобринская. – М.: Красная площадь, 2008. – С.90-110.
72. **Матюшин М.В, Кручёных А.Е., Малевич К.С.** Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) // «За 7 дней». – 1913, № 28 (122). – С.605-606.
73. **Матюшин М.В.** Русские кубо-футуристы (предисловие, редакции и комментарии Н.Харджиева) // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2 т. Т.1. – М.: «РА», 1997. – С.149-172.
74. **Матюшин М.В., Кручёных А.Е., Малевич К.С.** Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) // Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 т. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929 / Сост. А.С. Шатских. – М.: Гилея, 1995. – С.23-25.

75. **Маяковский В.В.** Для голоса. – Берлин: Гослитиздат, 1923. – 61 с.
76. **Маяковский В.В.** Облако в штанах // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах / подг. текста и предисловие В.А.Катаняна. Т.1. 1912-1917. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. – С.229-249.
77. **Маяковский В.В.** Приказ № 2 по армии искусств // Вещь-Gegenstand-Objet. – май 1922, №1-2. – С.6.
78. **Молдавский Д.М.** Алексей Кручёных // Алексей Кручёных в свидетельствах современников / сост. С. Сухопаров. – München: Verlag Otto Sagner, 1994. – С.160-163. С.162.
79. **Память теперь многое разворачивает.** Из литературного наследия Кручёных / сост., послесл., публ., комм. Н.А. Гурьяновой. – Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1999. – 498 с.
80. **Р-ий.** Диспут «Бубнового валета» // Русские ведомости. – 1912, №36, 14 февраля. – С.6.
81. **Роман Якобсон. Будетлянин науки:** воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Б. Янгфельдта. – М.: Гилея, 2012. – 304 с.
82. **Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания** / под ред. Терёхиной В. Н., Зименкова А. П. – М.: Наследие, 1999. – 479 с.
83. **Сало Ж.** Русская поэзия // Вещь-Gegenstand-Objet. – май 1922, №1-2. – С.8-9.
84. **Спасский С.Д.** Маяковский и его спутники. – Л.: Советский писатель, 1940. – 160 с.
85. [Терентьев 1988a] -- **Терентьев И.Г.** 17 ерундовых орудий // Терентьев И.Г. Собрание сочинений / сост., подг. текста М.Марцадури, Т.Никольской. – Bologna: San Francesco, 1988. – С. 179-213.
86. **Терентьев И.Г.** 17 ерундовых орудий. – Тифлис: Типография союза городов республики Грузии, 1919. – 32 с.
87. [Терентьев 1988b] -- **Терентьев И.Г.** Кручёных-грандиозарь // Терентьев И.Г. Собрание сочинений / сост., подг. текста М. Марцадури, Т.Л. Никольской. – Bologna: San Francesco, 1988. – С.215-233.
88. [Терентьев 1988с] -- **Терентьев И.Г.** Маршрут шаризны // Терентьев И.Г. Собрание сочинений / сост., подг. текста М. Марцадури, Т.Л. Никольской. – Bologna: San Francesco, 1988. – С.233-234.

89. **Терентьев И.Г.** Мои похороны. Стихи. Следственные показания. Документы, – М.: Гилея, 1993. – 61 с.
90. [Терентьев 1988d] -- **Терентьев И.Г.** Собрание сочинений / сост., подг. текста М. Марцадури, Т.Л. Никольской. – Bologna: San Francesco, 1988. – 550 с.
91. **Третьяков С.М.** Бука русской литературы // Бука русской литературы. – М.: Тип. ЦИТ, 1923. – С.3-18.
92. **Уновис и его общественное творчество** // Уновис № 1. Витебск 1920 / подг., сост., комм. Т.Горячевой. – М.: Сканрусс, 2003. – С.86-88.
93. **Уновис № 1. Витебск 1920** / публ., подг., комм. Т.Горячевой. – М.: Сканрус, 2003. – 109 с.
94. **УНОВИС. II-е издание.** – Витебск: Витебский творком «УНОВИС», 1921. – 16 с.
95. **Ф.М.** Выставки. «№ 4». Моск. газета. – 24 марта. 1914 г. – С.4.
96. **Футуристы: Первый журнал русских футуристов: № 1-2** / Ред. В. Каменский; Изд. Д. Бурлюк. – М.: Тип. Мысль, 1914. – 157 с.
97. **Чашник И.Г.** К листовке // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. Витебск, 1920.
98. **Чернявский Н.А.** Вечер заумной поэзии // Возрождение. – Тифлис. 1918. № 21. 27 января. – С.4.
99. **Чуковский К.И.** Поэзия грядущей демократии. Уот Уитмен. – Пг.: Парус, 1918. – 161 с.
100. **Чуковский К.И.** Футуристы. – Пг.: Полярная звезда, 1922. – 84 с.
101. **Шемшурин А.А.** Железобетонная поэма // Стрелец: Сб. 1-й / Под. Ред. А. Беленсона – Пг.: Изд-во Стрелец (Тип. А. Н. Лавров и К°), 1915. – С. 165-170.
102. **Шемшурин А.А.** Футуризм в стихах Брюсова. – М.: Типография русского товарищества, 1913. – 263 с.
103. **Шерн Л.** Вечер заумной поэзии // Республика. – Тифлис, 1918. № 156, 23 января. – С.4.
104. **Эренбург И.Г.** Люди, годы, жизнь. Т.1. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1990. – 443 с.
105. **Эренбург И.Г.** Письма 1908–1967. В 2 т. Т.1. Дай оглянуться: письма 1908–1930 гг. – М.: Аграф, 2004. – 621 с.
106. **Baudelaire Ch.** Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillé: suivi de Amœnitates Belgicæ. – Paris: Gallimard, 1986. – 140 p.

107. **Color and Rhyme.** – 1964/65, № 55. – 66 с.
108. **Lissitzky E.** Die Ausstellungen in Rußland // Вещь-Гegenstand-Objet. – май 1922. 1-2. – S.18-19.
109. [Lissitzky 1967a] -- **Lissitzky E.** Neue Russische Kunst // El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen, Briefe Schirften / Ed. S. Lissitzky-Küppers. – Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967. – S.334-344.
110. [Lissitzky 1967b] -- **Lissitzky E.** Topographie der Typographie // El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen, Briefe Schirften / Ed. S. Lissitzky-Küppers. – Dresden: Verlag der Kunst, 1967. –P.360.
111. **Lissitzky E.** Topographie der Typographie // Merz. – Juli 1923. №4. – S.47.
112. [Lissitzky 1967c] -- **Lissitzky E.** Typographische Tatsachen z.B. // El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen, Briefe Schirften / Ed. by S. Lissitzky-Küppers. – Dresden: Verlag der Kunst, 1967. – P. 360–361.
113. [Lissitzky 1967d] -- **Lissitzky E.** Unser Buch // El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf, Erinnerungen, Briefe Schirften / Ed. by S. Lissitzky-Küppers. – Dresden: Verlag der Kunst, 1967. – P. 361–364.
114. **Lissitzky E.** Unser Buck (U.d.S.S.R) // Gutenberg Jahrbuch / ed. Alois Ruppel. – Mainz: Gutenberg-Gesellschaft, 1927. – S.172-178.
115. **Richter H.** To Constructivism // G: An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film, 1923-1926, ed. by Detlef Mertins and Michael W. Jennings. – Los Angeles: Getty Research Institute, 2010. – P.174.
116. **Ziegler R.** Brief von A. E. Krucenych an A. G. Ostrovskij // Wiener Slawistischer Almanach. – 1978. B. 1. – S. 5-22.

## 2) Критическая литература

### I. Работы по теории литературы, культуры

117. **Гартман Н.** Эстетика. – Киев: Ника-Центр, 2004. – 639 с.
118. **Гаспаров М.Л.** Современный русский стих. Метрика и ритмика. – М.: Наука, 1974. – 487 с.
119. **Гегель Г. В. Ф.** Эстетика, т. 1. // Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4-х т. – М.: Искусство, 1968. – 452 с.

120. **Гудков Л.Д., Дубин Б.В.** Литература как социальный институт: статьи по социологии литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с.
121. **Дубин Б.В.** Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 412 р.
122. **Иглтон Т.** Марксизм и литературная критика / пер. с англ. К. Медведева. – М.: Свободное марксистское издательство, 2009. – 175 с.
123. **Лессинг Г.Э.** Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой) // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. – М.: Художественная литература, 1953. – С. 385-516.
124. **М.М.Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи.** – М.: Лабиринт, 2000. – 638 с.
125. **Медведев П.Н.** Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // М.М.Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – С.186-349.
126. **Моррис Ч.У.** Основания теории знаков // Семиотика: антология / Сост. Ю. С. Степанов. – М.: Академический Проект, 2001. – С. 45–97.
127. **Остин Дж.** Слово как действие / От редактора // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVII. – М.: Прогресс, 1986. – С.22-23.
128. **Рейтблат А.И.** От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 448 с.
129. **Самутина Н.В.** Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. – 2013. №3. Т. 12. – С.137-194.
130. **Тынянов Ю.Н.** Проблема стихотворного языка. – Л.: «Academia», 1924. – 139 с.
131. **Фещенко В.В., Коваль О.В.** Сотворение знака: очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. – М.: Языки славян. культуры, 2014. – 637 с.
132. **Шкловский В.Б.** Собрание сочинений. В 3 т. – М.: Художественная литература, 1974. – 471 с., 749 с., 814 с.

133. **Якобсон Р.О.** Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против / пер. с англ., фр., нем., чешск., польск., болгарск. яз под ред. Е.Я. Басина и М. Полякова. – М.: «Прогресс», 1975. – С.193-230.
134. **Best S., Marcus Sh.** Surface Reading: An Introduction // Representations. – Fall 2009. №. 1. V.108. – Pp. 1-21.
135. **Bogel F.** New Formalist Criticism: Theory and Practice. – Basingstoke; N.Y.: Palgrave Macmillan, 2013. – 238 p.
136. **Bruno G.** Surface. Matters of Aesthetic, Materiality, and Media. – Chicago: The University of Chicago Press, 2014. – 288 p.
137. **Casanova P.** The World Republic of Letters. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007. – 440 p.
138. **Chartier R.** L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVe et XVIIIe siècle. – Aix-en-Provence: Alinéa, 1992. – 118 p.
139. **Chartier R.** The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the 14th and 18th Centuries / translated by Lydia G. Cochrane. – Cambridge, U.K.: Polity, 1994. – 140 p.
140. **Communication Matters** / eds. J.Parker, S.B.C.Wiley. – New York, London: Routledge, 2012. – 322 p.
141. **Darnton R.** The Kiss of Lamourette: Reflections in Cultural History. – New York: Norton, 1990. – 420 p.
142. **Fish St.** Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982. – 394 p.
143. **Genette G.** Seuils. – Paris: Seuil, 1987. – 426 p.
144. **Genette G.** Paratexts: Thresholds of Interpretation. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 456 p.
145. **Gumbrecht H.U.** Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. – Stanford, CA: Stanford University Press, 2004. – 200 p.
146. **Hayles N. K.** Print is Flat, Code is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis // Poetics Today. – 2004. №. 1. V.25. – P.67-90.
147. **Herzogenrath B.** Introduction // Media Matter. – London: Bloomsbury, 2015. – P.1-16.
148. **Huyssen A.** After the Great Divide: Modernism, Mass culture, Postmodernism. – Bloomington; Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1986. – 244 p.

149. **Iser W.** Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology. – Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1993. – 328 p.
150. **Jenkins H.** Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture. – New York: NYU Press, 2006. – 279 p.
151. **Jenkins H.** Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. – London, New York: Routledge, 2013. – 352 p.
152. **Kittler F.** Aufschreibesysteme 1800/1900. – München: Fink, 1985. – 482 p.
153. **Kittler F.** Discourse Networks 1800 - 1900. – Stanford, CA: Stanford University Press, 1990. – 496 p.
154. **Kittler F.** Gramophon, Film, Typewriter. – Berlin: Brinkman & Bose, 1986. – 430 p.
155. **Kittler F.** Gramophone, Film, Typewriter. – Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. – 360 p.
156. **Kornbluh A.** The Order of Forms. Realism, Formalism, and Social Space. – Chicago: University of Chicago Press, 2019. – 240 p.
157. **Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L.** The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism. Trans. Ph. Barnard and Ch. Lester. – Albany: State University of New York Press, 1988. – 194 p.
158. **Les Immatériaux: Épreuves d'écriture.** Ouvrage publié à l'occasion de la manifestation Les Immatériaux. – Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1985. – 263 p.
159. **Levine C.** Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015. – 192 p.
160. **Levinson M.** What Is New Formalism? // PMLA: Publications of the Modern Language Association of America. – 2007. № 2. – P.558-569.
161. **Literary Community Making.** The Dialogicality of English texts from the 17<sup>th</sup> Century to the Present / ed. R.D. Sell. – Amsterdam: John Benjamin's Press, 2012. – x, 263 p.
162. **Materialities of Communication.** – Stanford, CA: Stanford University Press, 1994. – xvi, 447 p.
163. **McGann J.** The Textual Condition. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991. – xiv, 226 p.
164. **McKenzie D.F.** Bibliography and the Sociology of Texts. – London: British Library, 1986. – 140 p.

165. **New Formalisms and Literary Theory** / Eds. V. Theile, L. Tredennick. – Basingstoke; N.Y.: Palgrave Macmillan, 2013. P.3-28. – 293 p.
166. **Pfeiffer K.L.** The Materiality of Communication // Materialities of Communication. – Stanford, CA: Stanford University Press, 1994. – P.1-12.
167. **Radway J.** A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire. – Chapel Hill: University of North Carolina, 1997. – 448 p.
168. **Radway J.** Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature. – Chapel Hill: University of North Carolina, 1984. – 288 p.
169. **Reading for Form** / ed. S. Wulfson, M. Brown. – Seattle, London: University of Washington Press, 2015. – 304 p.
170. **The Book History Reader** / eds. D. Finkelstein and A. McCleery. – London: Routledge, 2002. – 576 p.
171. **Theile V.** New Formalisms: A Prologue // New Formalisms and Literary Theory / Eds. V. Theile, L. Tredennick. – Basingstoke; N.Y.: Palgrave Macmillan, 2013. – P.3-28.
172. **Wolfson C.** Reading for Form // Modern Language Quarterly: Modern Language Quarterly. – March 2000. №1. – P. 1-16.
173. **Wurth K.** Book Presence: An Introductory Explanation // Book Presence in a Digital Age / eds. Wurth K. B., Driscoll K., Pressman J. – London and New York: Bloomsbury Publishing, 2018. – P.1-26.

## II. Работы о понятии сообщества

174. [Аронсон 2002a] -- **Аронсон О.В.** Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). – М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. – 96 с.
175. [Аронсон 2002b] -- **Аронсон О.В.** Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности). – М.: Фонд «Прагматика культуры», 2002. – URL: <http://old.guelman.ru/xz/362/xx41/xx4102.htm> [режим доступа – 25.12.2020]
176. **Бланшо М.** Неопишемое сообщество / пер. с фр. Ю. Стефанова. – М.: Московский философский фонд, 1998. – 80 с.
177. **Вахштайн В.С.** К концептуализации сообщества: еще раз о резидентности или работа над ошибками // Социология власти. – 2013. № 3. – С. 8-25.

178. **Вежлян Е.** Современная поэзия и проблема её нечтения: опыт реконцептуализации // Новое литературное обозрение. – 2017. №1. – С.270-290.
179. **Коллинз Р.** Социология философий: Глобальная теория интеллектуального изменения / пер. с англ. Н.С. Розова и Ю.Б. Вертгейм. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002. – 1280 с.
180. **Латур Б.** Наука в действии: следуя за учёными и инженерами внутри общества. – СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 414 с.
181. **Латур Б.** Пересборка социального. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 382 с.
182. **Луман Н.** Теория общества. Фундаментальные проблемы / ред. А.Ф. Филиппов. – М.: «Канон-Пресс-Ц» «Кучково поле», 1999. – 415 с.
183. **Нанси Ж.-Л.** Непроизводимое сообщество / пер. с фр. Ж. Горбылевой и Е. Троицкого. – М.: Водолей, 2009. – 208 с.
184. **Парк Р.** Город как социальная лаборатория // Социологическая теория: история, современность, перспективы. – СПб.: Владимир Даль, 2008. – С.29-43.
185. **Петровская Е.В.** Безымянные сообщества. – М.: Фаланстер, 2012. – 375 с.
186. **Тённис Ф.** Общность и общество. Основные понятия чистой социологии. – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 452 с.
187. **Тёрнер В.** Символ и ритуал / сост. В.А. Бейлис. – М.: «Наука», 1983. – 277 с.
188. **Beach Chr.** Poetic Culture: Contemporary American poetry between Community and Institution. – Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1999. – 240 p.
189. **Blanchot M.** La communauté inavouable. – Paris: Éditions de Minuit, 1983. – 96 p.
190. **Bruns G.L.** Poetic Communities // The Iowa Review. – 2002. №1. – P.1-38.
191. **Collins R.** Sociological Insight. Introduction to Non-Obvious Sociology. – Oxford: Oxford University Press, 1992. – 224 p.
192. **Collins R.** The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998. – 1120 p.
193. **Latour B.** Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 301 p.

194. **Nancy J.-L.** La communauté désœuvrée. – Paris: Christian Bourgois, 1986. – 164 p.
195. **Reckwitz A.** The Creativity *Dispositif* and the Social Regimes of the New // Innovation Society Today / Ed. by W. Rammert, A. Windeler, H. Knoblauch, M. Hutter. – Wiesbaden: Springer VS. – P. 127–145.
196. **Turner V.** Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology // Rice University Studies. – 1974. № 3. – P.53-92.
197. **Turner V.** The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. – Ithaca, NY: Cornell University Press, 1969. – 212 p.
198. **Voyce S.** Poetic Community. Avant-Garde activism and Cold War Culture. – Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2013. – 368 p.

### III. Работы по теории авангарда и компаративные исследования авангарда

199. **Авангард в культуре XX века.** Теория. История. Поэтика. В 2 кн. / под ред. Ю.Н. Гирина. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 598 с., 702 с.
200. **Балашова Т.В.** Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. – М.: ГИТИС, 1999. – С. 22-33.
201. **Белая Г.А.** Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. – 1992. Вып. III. – С. 115-124.
202. **Бычков В.В.** Авангард // Новая Философская Энциклопедия. Т. 1. – М.: Мысль, 2000. – С.7-34.
203. **Бюргер П.** Теория авангарда. – М.: V-A-C press, 2014. – 196 с.
204. **Гирин Ю.Н.** Картина мира эпохи авангарда. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 399 с.
205. **Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П.** «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. – 1980. № VIII. – С. 401-468.
206. **Дроздов К.В.** Поэтическая философия чинарей: А. Введенский, Д. Хармс, Я. Друскин, Л. Липавский, Н. Олейников. Диссертация на соискание степени кандидата культурологии: 24.00.01. – М., 2007. – 133 с.
207. **Дудаков-Кашуро К.В.** Эстетика поэтического эксперимента в культуре авангарда начала XX века: на материале итальянского футуризма и немецкого

- дадаизма. Диссертация на соискание степени кандидата культурологии:  
24.00.01. – М., 2008. – 351 с.
208.        **Дудаков-Кашуро К.В.** Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века (футуризм и дадаизм). – Одесса: Астропринт, 2003. – 125 с.
209.        **Есаулов И. А.** Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. – 1992. Вып. III. – С.176-191.
210.        **Зыкова И.В.** «Новые пути слова»: теория и методология когнитивного исследования поэтики авангардного манифеста // Критика и семиотика. – 2019. №2. – С.206-228.
211.        **Иоффе Д.Г.** Прагматика и житетворчество (еще раз о концепции авангарда у М.И.Шапира) // Philologica. – 2012, №. 21-23. – С. 405-421.
212.        **Клеберг Л.** К проблеме социологии авангардизма // Вопросы литературы. – 1992. Вып. III. – С.140-149.
213.        **Липовецкий М.Н.** Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. –2008. №2 (20). – С.24-31.
214.        **Липовецкий М.Н.** Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с.
215.        **Нойхаузер Р.** Авангард и авангардизм (по материалам русской литературы) // Вопросы литературы. – 1992. Вып. III. – С.125-139.
216.        **Разгулина Л.А.** Становление авангардистского творческого сообщества и поэтический эксперимент: школа Черной горы. Диссертация на соискание степени кандидата филологии: 10.01.03. – М., 2018. – 213 с.
217.        **Руднев В.П.** Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
218.        **Сарабьянов Д.В.** К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С.83-91.
219.        **Саруханян А.П.** К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Авангард в культуре XX века / Под ред. Гирина Ю.Н. 1900-1930. Теория. История. Поэтика. Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С.9-33.
220.        **Семиотика и авангард: Антология** / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. Под общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический Проект, 2006. –1168 с.

221. **Сироткин Н.С.** «Приказ» в авангардистской поэзии (футуризм и левый экспрессионизм) // Филологические науки. – 2001. № 4. – С. 3-12.
222. **Сироткин Н.С.** О методологии исследования авангардизма или семиотические отношения авангардизма к действительности // Семиотика и авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. Под общ. ред. Ю.С. Степанова. – М.: Академический Проект, 2006. – С. 33-42.
223. **Сироткин Н.С.** Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч.С. Пирса. Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук: 10.01.03. – Екатеринбург, 2003. – 172 с.
224. **Соколова О. В.** Концепции «вселенского» и «универсального» языка в русском и американском авангарде // Критика и семиотика. – 2015, №. 1. – С. 268-283.
225. **Соколова О. В.** Образы языка в манифестах итальянского, русского и американского авангарда // Критика и семиотика. – 2017, №. 2. – С. 312-325.
226. **Соколова О.В.** Авангардный манифест: между поэтической и политической революцией // Сборник матице српске за славистику. – 2018, №93. – С.217-230.
227. **Соколова О.В.** От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. – М.: Культурная революция, 2019. – 294 с.
228. **Сюрреализм и авангард.** Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. – М.: ГИТИС, 1999. –189 с.
229. **Толмачёв В.М.** О границах символизма // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Филология. Философия. История. – 2004. № 3. – С. 247-267.
230. **Турчин В.С.** По лабиринтам авангарда. – М.: Издательство МГУ, 1993. – 188 с.
231. **Фёрингер М.** Авангард и психотехника. Наука, искусства и методики эксперимента над восприятием. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 336 с.
232. **Фещенко В.В.** Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 390 с.

233. **Фещенко В.В.** Литературный авангард на лингвистических поворотах. – СПб: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2018. – 420 с.
234. **Фещенко В.В.** Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910-30-х гг. Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук: 10.02.19. – М., 2004. – 324 с.
235. **Чубаров И.М.** Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. – М.: Издательский дом «Высшая школа экономики», 2014. – 344 с.
236. **Шапир М. И.** Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. – 1995. №. 3-4. V.2. – С.135-143.
237. **Bäckström P.** Avant-Garde, Vanguard or 'Avant-Garde'. What We Talk About When We Talk About Avant-Garde // *Representing Gender, Ethnicity and Nation in Word and Image* / ed. Karin Granqvist & Ulrike Spring (ed.). – Tromsø: Kvinnforsk Occasional Papers, 2001. – P.173-185.
238. **Berghaus G.** Avant-garde Performance. Live events and Electronic Technologies. – Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan, 2005. – 400 p.
239. **Bürger P.** Theorie der Avantgarde. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. – 139 s.
240. **Bürger P.** Theory of The Avant-Garde. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. – 135 p.
241. **Calinescu M.** Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, kitsch, Postmodernism. – Durham, NC: Duke University Press, 1987. – 422 p.
242. **Crunden R. M.** American Salons: Encounters with European Modernism, 1885-1917. – Oxford: Oxford University Press, 1993. – 520 p.
243. **Eysteinson A.** The Concept of Modernism. – Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990. – x, 265.
244. **Greenberg C.** Avant-garde and Kitsch // Greenberg C. Art and Culture. Critical Essays. – Boston: Beacon Press, 1961. – P. 3-22.
245. **Hassan I.** The Question of Postmodernism // *Performing Arts Journal*. – 1982. №. 1. V.6. – P. 30-37.
246. **Innes Ch.** Avant Garde Theatre, 1892-1992. – New York, London: Routledge, 1993. – 261 p.
247. **Kostelanetz R.** A Dictionary of the Avant-Gardes. – London and New York: Routledge, 1993. – 738 p.

248. **Krauss R.E.** The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths. – Cambridge, MA: MIT press, 1986. – 320 p.
249. **Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle** / ed. J. Weisgerber. Vol. I. Histoire. Vol. II. Théorie. – Budapest: Le centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, 1984-1986. – 622 p., 704 p.
250. **Murphy R.** Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity. – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999. – 336 p.
251. **Osborne P.** The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde. – London, New York: Verso, 1995. – 290 p.
252. **Perloff M.** Avant-Garde Tradition and Individual Talent: The Case of Language Poetry // *Revue française d'études américaines*. – 2005, №1, V.103. – P.117-141.
253. **Perloff M.** Factoring Out Faktura // *Text: An Interdisciplinary Annual for Textual Studies*. – 2006, №16. – P. 249-266.
254. **Perloff M.** The Futurist Moment: Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. – Chicago: University of Chicago Press, 1986. – 288 p.
255. **Poggioli R.** Teoria dell'arte d'avanguardia. – Bologna: Il Mulino, 1962. – 276 p.
256. **Poggioli R.** The Theory of the Avant-Garde. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968. – xvii, 250p.
257. **Russell Ch.** Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Postmodernism. – Oxford: Oxford University Press, 1985. – 320 p.
258. **Scheunemann D.** Avant-garde/ Neo-avant-garde. – Amsterdam: Rodopi, 2005. – 346 p.
259. **Scheunemann D.** On Photography and Painting: Prolegomena to a New Theory of the Avant-Garde // *European Avant-garde: New Perspectives: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung* / ed. D. Scheunemann. – Amsterdam: Rodopi, 2000. – P.15-48.
260. **Sell M.** Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008. – 241 p.
261. **Thacker A.** 'Hellhole and Paradise': The Heterotopic Spaces of Berlin // *Utopian Spaces of Modernism*. – London: Palgrave Macmillan, 2012. – Pp. 141-56.

262.       **The Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-garde and Material Exchange** / eds. D. Ayers, S. Bru, B. Hjartarson. – Berlin: Walter de Gruyter, 2013. – 448 p.
263.       **The Challenge of the Avant-Garde** / ed. P. Wood. – New Haven, CT: Yale University Press, 1999. – 272 p.
264.       **The Invention of Politics in the European Avant-Garde** / eds. Bru S., Martens G. Amsterdam. – New York: Rodopi, 2006. – 290 p.
265.       **Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im) possible Life** / eds. D. Ayers, S. Bru, B. Hjartarson. – Berlin: Walter de Gruyter, 2015. – 532 p.
266.       **Van der Berg H.** Avant-garde: Some Introductory Notes on the Politics of a Label // Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – P.15-37.
267.       **Vöhringer M.** Avantgarde und Psychotechnik: Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion. – Göttingen: Wallstein, 2007. – 294 p.
268.       **Weightman J.** The Concept of the Avant-Garde: Explorations in Modernism. – LaSalle, Ill.: Open Court, 1973. – 323 p.
269.       **Williams R.** The Politics of Modernism. – London and New York: Verso, 1996. – 208 p.
270.       **Ziarek K.** The Historicity of Experience. Modernity, the Avant-Garde, and the Event. – Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2001. – 355 p.

#### IV.    Работы по истории русского авангарда и культуры начала XX в.

271.       **Адаскина Н.Л.** Закат авангарда в России // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С.148-158.
272.       **Бирюков С.Е.** Амплитуда авангарда. – М.: Совпадение, 2014. – 398 с.
273.       **Бирюков С.Е.** Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. Пособие для учащихся. – М.: Наука, 1994. – 288 с.
274.       **Бирюков С.Е.** Поэзия русского авангарда. – М.: Литературно-издательское Агентство «Р. Элинина», 2001. – 285 с.

275. **Бирюков С.Е.** Теория и практика русского поэтического авангарда. – Тамбов: Тамбовский государственный университет им. Г. Р. Державина, 1998. – 187 с.
276. **Бобринская Е.А.** Жест в поэтике раннего русского авангарда // Авангардное поведение. Сб. материалов науч. конф. Хармс-фестиваля 4 в Санкт-Петербурге. – СПб.: Хармсиздат, 1998. – С. 49-62.
277. **Бобринская Е.А.** Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение; Гос. ин-т искусствознания, 2006. – 294 с.
278. **Бобринская Е.А.** Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003. – 304 с.
279. **Бобринская Е.А.** Теория моментального творчества Кручёных // Терентьевский сборник / под ред. С.В. Кудрявцева. – М.: Гилея, 1998. – С.13-43.
280. **Бобринская Е.А.** Футуризм. – М.: Галарт, 2000. – 192 с.
281. **Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач.** Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / ред. А. Россомахин. – СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2018. – 429 с.
282. **Горячева Т. В.** История «Декларации слова как такового» по материалам переписки А. Кручёных // Терентьевский сборник. – М.: Гилея, 1997. – С.346-372.
283. **Горячева Т.В.** «Директория новаторов»: Уновис – группа, идеология, альманах // Уновис № 1. Витебск 1920 / публ., подг., комм. Т.Горячевой. – М.: Сканрус, 2003. – С.7-54.
284. **Гройс Б.Е.** Gesamtkunstwerk Сталин. – М.: Ad Marginem, 2013. – 168 с.
285. **Грыгар М.** Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. – М.: Академический проект, 2007. – 518 с.
286. **Гурьянова Н. А.** Ольга Розанова и ранний русский авангард. – М.: Гилея, 2002. – 318 с.
287. **Гурьянова Н.А.** Биография дичайшего. Воспоминания Кручёных в литературном контексте 1920–1930-х годов // К истории русского футуризма: воспоминания и документы: с приложением деклараций, а также статей А. Кручёных, а также статей И. Терентьева и С. Третьякова. – М.: Гилея, 2006. – С.7-29.
288. **Желтова Е.Л.** Василий Каменский – Поэт-Авиатор // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные тексты. Факсимиле.

- Комментарии и исследования / ред. А.А. Россомехин. – СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2018. – С.77–101.
289.        **Засосов Д.А., Пызин В.И.** Повседневная жизнь Петербурга на рубеже XIX-XX веков. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 465 с.
  290.        **Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре** / Под редакцией Л. Магаротто, М. Марцадури, Д. Рицци. – Bern: Peter Lang, 1991. – 448 с.
  291.        **Казакова С.А.** Турне Василия Каменского по Кавказу: к вопросу о творческом поведении // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2017. Т. 19, № 3 (166). – С. 228-236.
  292.        **Карасик И.Н.** Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С.129-139.
  293.        **Клинг О. А.** Футуризм и «старый символистский хмель» // Вопросы литературы. – 1996. № 5. – С. 56-62.
  294.        **Клинг О.А.** Цикличность авангарда в русской поэзии // XX век и русская литература. Alba Regina Philologiae. Сборник в честь 70-летия Г.А. Белой. – М.: РГГУ, 2002. – С.10-29.
  295.        **Клуге Р.-Д.** Символизм и авангард в русской литературе: перелом или преемственность? // Русский авангард в кругу европейской культуры. – М.: Радикс, 1994. – С. 65-77.
  296.        **Козлов Д.В.** К проблеме творческого имени Лисицкого / Эль Лисицкий. Россия. Реконструкция архитектуры в Советском Союзе. Комментированное издание / [пер. с нем. О. Б. Мичковского; сост., послесл. и коммент. Д. В. Козлова; вступ. ст. и науч. ред. С. А. Ушакина]. – СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2019. – С.142-148.
  297.        **Крусанов А.В.** Русский авангард. Боевое десятилетие. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 319 с.
  298.        [Крусанов 2003а] -- **Крусанов А.В.** Футуристическая революция. Книга 1. М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 778 с.
  299.        [Крусанов 2003б] -- **Крусанов А.В.** Футуристическая революция. Книга 2. М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 607 с.
  300.        **Марков В.Ф.** История русского футуризма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 414 с.

301.       **Немировский Е.Л.** Эль Лисицкий: типограф, художник, архитектор // Конструктор книги Эль Лисицкий / Сост. Е. Л. Немировский. – М.: Фортуна ЭЛ, 2006. – С. 100–124.
302.       **Никольская Т.Л.** Авангард и окрестности. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. – 317 с.
303.       **Никольская Т.Л.** Фантастический город. Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917—1921). – М.: Пятая страна, 2000. – 192 с.
304.       **Никольская Т.Л.** Юрий Деген // Russian Literature. – 1988. № XXIII. – P.101-112.
305.       **Поэзия и живопись.** Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 845 с.
306.       **Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте** / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2000. – 309 с.
307.       **Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма** / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2003. – 574 с.
308.       **Русский авангард 1910-1920-х годов: проблема коллажа** / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2005. – 429 с.
309.       **Русский литературный авангард: Материалы и исследования** / Под редакцией М. Марцадури, Д. Рицци и М. Евзлина. – Trento: Università di Trento, 1990. – 342 с.
310.       **Терентьевский сборник** / ред. С. Кудрявцев – М.: Гилея, 1996. – 320 с.
311.       **Терентьевский сборник. № 2** / ред. С. Кудрявцев – М.: Гилея, 1998. – 394 с.
312.       **Терёхина В.Н.** «Только мы – лицо нашего времени» // Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания / под ред. В.Н. Терёхиной, А.П. Зименкова. – СПб.: Полиграф, 2009. – С.3-50.
313.       **Тырышкина Е.В.** Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.
314.       **Ханзен-Лёве О.А.** Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. – М.: РГГУ, 2016. – 450 с.
315.       **Хан-Магомедов С.О.** Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. – М.: Стройиздат, 1996. – 712 с.

316. **Хан-Магомедов С.О.** Две концепции стилиобразования. Московская и витебская школы // Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. – Вып.24. М., 1980. – С.83-107.
317. **Хан-Магомедов С.О.** Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). – М.: Архитектура-С, 2007. – 519 с.
318. **Хан-Магомедов С.О.** Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. – М.: Архитектура, 1997. – 193 с.
319. **Харджиев Н.И., Тренин В.В.** Поэтическая культура Маяковского. – М.: Искусство, 1970. – 328 с.
320. **Харджиев Н.И.** К истории русского авангарда = The Russian Avant-Garde. – Stockholm: Hylaea Prints, 1976. – 189 с.
321. **Харджиев Н.И.** От Маяковского до Кручёных. – М.: Гилея, 2006. – 557 с.
322. **Харджиев Н.И.** Поэзия и живопись (ранний Маяковский) // Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: избранные работы о русском футуризме: с приложением «Кручёныхиады» и др. материалов / сост. С. Кудрявцев. – М.: Гилея, 2006. – С.15-95.
323. **Харджиев Н.И.** Статьи об авангарде в двух томах. – М.: Литературное агентство «РА», 1997. – 314 с., 388 с.
324. **Хольтхузен И.** Модели мира в литературе русского авангарда// Вопросы литературы. – 1992. Вып. III. – С.150-160.
325. **Циглер Р.** Поэтика А.Кручёных поры «41°». Уровень звука // L'avanguardia à Tiflis: Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti / L. Magarotto, M. Marzaduri. – Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982. – P. 251-258.
326. **Цфасман А.** «Русский Берлин» начала 1920-х годов: издательский бум // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. № 34. – С.102-107.
327. **Шапкина О. И.** Символистские издательства России начала XX века // Известия высших учебных заведений: Проблемы полиграфии и издательского дела. – 2013. № 6. – С. 131–136.
328. **Шатских А.С.** Витебск. Жизнь искусства. 1917-1922. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 255 с.
329. **Шатских А.С.** Казимир Малевич и общество Супремус. – М.: Три квадрата, 2009. – xxxii, 357 с.

330. **Шишанов В.А.** Декларации и деятельность Уновиса в печати Витебска 1920–1922 гг. // Искусство и культура (Витебск). – 2018. № 2. – С. 20–30.
331. **Шруба М.** Дополнения к словарю «Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890—1917 годов» // Новое литературное обозрение. – 2006, № 77. – С. 493–509.
332. **Юхнева Е.Д.** Петербургские доходные дома. Очерки из истории быта. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 361 с.
333. **Bowl J.** Art in Exile: The Russian Avant-Garde and the Emigration // Art Journal. – 1981. № 3. – P. 215–221.
334. **Chuchava H.** Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898-1917). Print Modernism in Transition. – Leiden, Boston: Brill, 2016. – 302 p.
335. **Dhooge B.** Constructive Art “à la Ehrenburg”: Vešč’–Gegenstand–Objet // Neohelicon. – 2015. № 42. – P. 493-527.
336. **Faryno J.** et al. Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Umjetnost riječi. – 1981. – С. 225-260.
337. **Faryno J.** Дешифровка // Russian Literature. – 1989. №. 1. Т. 26. – С. 1-67.
338. **Faryno J.** Дешифровка III: Транссемиотическая лестница авангарда // Russian Literature. – 1992, № 1, Т. 32. – С. 1-39.
339. **Faryno J.** Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian literature. – 1979. Т. 7. №. 1. – С. 65-94.
340. **Greve Ch.** Writing and the 'Subject'. Image-Text Relations in the Early Russian Avant-Garde and Contemporary Russian Visual Poetry. – Amsterdam: Pegasus, 2004. – 344 p.
341. **Groys B.** Gesamtkunstwerk Stalin. – München-Wien: Hanser Verlag Edition Akzente, 1988. – 135 s.
342. **Grübel R.** К прагматике литературных манифестов русского авангардизма // Umjetnost riječi: Časopis za znanost o književnosti. God. XXV (1981): Književnost — avangarda — revolucija. – Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1981. – С. 59-75.
343. **L'avanguardia a Tiflis:** Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti / L. Magarotto, M. Marzaduri. – Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982. – 323 p.

344. **Lodder Chr.** El Lissitzky and the Export of Constructivism // Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow, edited by Nancy Perloff and Brian M. Reed. — Los Angeles: Getty Research Institute, 2003. — Pp. 27–47.
  345. **Marcadé J.-C.** Malévitch. — Paris: Nouvelles éditions françaises, 1990. — 279 p.
  346. **Markov V.** Russian Futurism: a History. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968. — 467 p.
- V. Работы о тексте как зримом и материальном объекте
347. **Боулт Дж.** Ничего не пишите! Ничего не читайте! Ничего не говорите! Ничего не печатайте! // Для голоса! Книга русского авангарда. 1910-1934 (Каталог выставки в Музее А.А. Ахматовой) / сост. М.С.Карасик. — СПб.: Издательство М.К., 2005. — С.24-44.
  348. **Точка зрения. Визуальная поэзия. 90-е годы** / под ред. Д.В. Булатова. — Калининград: Симплиций, 1996. — 541 с.
  349. **Герчук Ю.Я.** Типографические опыты Ильи Зданевича и наборная графика русских футуристов и конструктивистов // Дада по-русски. Сборник научных статей / Ред., сост. К. Ичин. — Белград: Издательство филологического факультета в Белграде. — С. 49-52.
  350. **Динерштейн Е.А.** Маяковский и книга. Из истории издания произведений поэта. — М.: Книга, 1987. — 173 с.
  351. **Для голоса! Книга русского авангарда. 1910-1934** (Каталог выставки в Музее А.А. Ахматовой) / сост. М.С.Карасик. — СПб.: Издательство М.К., 2005. — 120 с.
  352. **Ершов Г.Ю.** Авангард и книга художника // Для голоса! Книга русского авангарда. 1910-1934 (Каталог выставки в Музее А.А. Ахматовой) / сост. М.С.Карасик. — СПб.: Издательство М.К., 2005. — С.62-66.
  353. **Игорь Терентьев. Два типографических шедевра** / под ред. А.А. Россомехина. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — 109 с.
  354. **Карасик М.С.** 17 типографских орудий Игоря Терентьева // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / под ред. А.А. Россомехина. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. — С.7-23.

355. **Карасик М.С.** «Читайте обойные книги!»: «железобетонные поэмы» Каменского // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / ред. А. Россомахин. – СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2018. – С.169-199.
356. **Карасик М.С.** Круг, квадрат, крест и обои...От книги авангарда к книге художника // Для голоса! Книга русского авангарда. 1910-1934 (Каталог выставки в Музее А.А. Ахматовой) / сост. М.С.Карасик. – СПб.: Издательство М.К., 2005. – С. 6-22.
357. **Карасик М.С.** Типографская «питёрка дЕйстф» // Интермедиаальная поэтика авангарда. – Белград: Филологический факультет Белградского университета, 2018. – С. 11-38.
358. **Ковтун Е.Ф.** Русская футуристическая книга. – М.: Книга, 1989. – 246 с.
359. **Кричевский В.Г.** Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник. № 2. – М.: Гилея, 1998. – С. 43-74.
360. **Молок Ю.А.** Типографские опыты поэта-футуриста // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / под ред. Л. Магаротто, М. Марцадури, Д. Рицци. – Bern: Peter Lang, 1991. – С.387-402.
361. **Никонова Р.** Слово – лишнее как таковое // Точка зрения. Визуальная поэзия. 90-е годы / под ред. Д.В. Булатова. – Калининград: Симплиций, 1996. – С.79-84.
362. **Орлицкий Ю.Б.** Сплошное неприличие как принцип организации литературной формы // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / под ред. А.А. Россомахина. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – С.65-75.
363. **Осташевский Е.** ПИКАССОМНОЙ: «Слова на свободе» Маринетти, каламбуры Пикассо и «железобетонные поэмы» Каменского // Василий Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Неопубликованные тексты. Факсимиле. Комментарии и исследования / ред. А. Россомахин. – СПб.: Издательство Европейского Университета в Санкт-Петербурге, 2018. – С.199-219.
364. **Поляков В.В.** Книги русского кубофутуризма. С приложением каталога футуристических изданий. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Гилея, 2007. – 550 с.
365. **Родькин П.Е.** Футуризм и современное визуальное искусство. – М.: Совпадение, 2006. – 253 с.

366. **Ромахин А.А.** Взаимоотношение вербального и визуального на обложках книг Владимира Маяковского: скрытый смысл авангардного текста. – PhD Dissertation. University of Amsterdam. Amsterdam, 2014. – 205 с.
367. **Россомахин А.А.** Магические квадраты русского авангарда. – СПб.: Vita Nova, 2012. – 175 с.
368. **Сахно И.М.** Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – 351 с.
369. **Стригалёв А.А.** Картины, «стихокартины» и «железобетонные поэмы» Василия Каменского // Вопросы искусствознания. – 1995. № 1–2. – С. 505–353.
370. **Флакер А., Злыднева Н.В.** Живописная литература и литературная живопись. – М.: Три квадрата, 2008. – 428 с.
371. **Цвигун Т.В., Черняков А.Н.** Теория поэзии и поэзия теории (О «17 еРУндовых оРУдиях» Игоря Терентьева) // Игорь Терентьев. Два типографических шедевра / под ред. А.А. Россомахина. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – С.45-65.
372. **Экспериментальная поэзия.** Избранные статьи / ред. Д.В. Булатов. – Калининград: Симплиций, 1996. – 251 с.
373. **Bohn W.** Modern Visual Poetry. – Newark; London: University of Delaware Press, 2000. – 321 p.
374. **Bohn W.** The Aesthetics of Visual Poetry, 1914-1928. – Cambridge: Cambridge University Press, 1986. – 240 p.
375. **Compton S.** Russian Avant-Garde Books. 1917-1934. – Cambridge, MA: The MIT Press, 1992. – 175 p.
376. **Compton S.** World Backwards: Russian Futurist Books. – London: British Library, 1978. – 136 p.
377. **Drucker J.** Iliad and the Book as a Form of Art. The Journal of Decorative and Propaganda Arts. – Winter 1988, №7 – P.36-51.
378. **Drucker J.** Graphical Readings and the Visual Aesthetics of Textuality // Text: An Interdisciplinary Annual for Textual Studies. – 2006. V. 16. – P. 267–276.
379. **Drucker J.** The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art. – Chicago: University of Chicago Press, 1994. – viii, 298 p.
380. **France P.** How Poetry is Made. Translator's Notes // For the Voice. Essays. Voices of the Revolution / Ed. by P. Railing. – Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000. – P.40-43.

381.       **Géfin L.** Ideogram, History of a Poetic Method. – Austin: University of Texas Press, 1982. – xviii, 163 p.
382.       **Gurianova N.** Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde. – Berkeley. CA: University of California Press, 2012. – x, 345 p.
383.       **Iliazd and the Illustrated Book** / ed. A. Isselbacher, F. Le Gris-Bergmann. – New York: Museum of Modern Art. – 85 p.
384.       **Janecek J.** The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments 1900-1930. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986. – 314 p.
385.       **Le Gris-Bergmann F.** Iliazd and the Constellation of his Oeuvre // Iliazd and the Illustrated Book / ed. A. Isselbacher, F. Le Gris-Bergmann. – New York: Museum of Modern Art. – P.21-51.