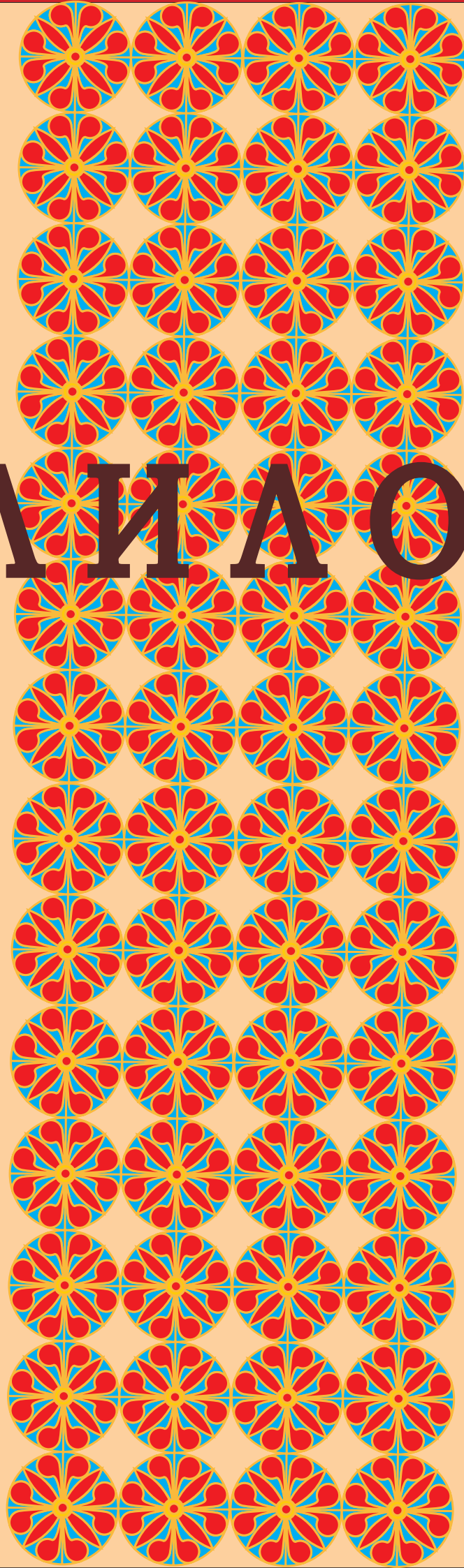


ПОЛИЛОГ



2010 № 3

**“Работа - это... столкновение
мыслей, систем решений,
работа даже великого человека
не монологична – она
драматургична и нуждается в
споре и в согласии с временем
и товарищами”.**

В.Б. Шкловский

ЭЛЕКТРОННЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ПОЛИЛОГ

**теория и практика
современной литературы**

СТАТЬИ
ИССЛЕДОВАНИЯ
ПУБЛИКАЦИИ
КРИТИКА
ЭССЕ
РЕЦЕНЗИИ

2010 № 3

Редакционный совет:

Людмила Зубова, д.ф.н.; Юрий Орлицкий, д.ф.н.; Анна Андреева, к.ф.н.; Анна Голубкова, к.ф.н.; Данила Давыдов, к.ф.н.; Массимо Маурицио, к.ф.н.; Павел Настин, координатор проекта «Полутона»; Михаил Павловец, к.ф.н.; Евгений Прошин, к.ф.н.; Александр Степанов, к.ф.н.; Дарья Суховой, к.ф.н.

Выпускающий редактор – Анна Голубкова

Выражаю большую благодарность проф. И. С. Скоропановой и проф. Ю. Б. Орлицкому за помощь в составлении третьего номера, а также всем авторам статей.

Художник – Асия Момбекова

Верстка – Елена Иванова

Права на опубликованные тексты принадлежат их авторам.

Полилог: электронный научный журнал. – 2010, № 3. – 209 с.

Третий номер журнала «Полилог» посвящен Всеволоду Некрасову – различным аспектам его поэтического творчества, а также эстетической и этической позиции. Кроме статей и исследований на русском языке, в номере опубликованы статьи зарубежных славистов и переводы стихов Некрасова на английский, немецкий, польский, чешский, японский языки.

© Полилог, 2010

СОДЕРЖАНИЕ:

Предупреждение от редакции		7
Статьи		
Татьяна Бонч-Осмоловская	Дающий имена (по книге Всеволода Некрасова «Детский случай»)	8
Михаил Павловец	«Листки» Всеволода Некрасова и «карточки» Льва Рубинштейна – два подхода к одному принципу организации поэтической книги	13
Дарья Новикова	Фоника и графика произведений Всеволода Некрасова	22
Алена Махонинова	Освоение реальности речью	28
Олег Бурков	Об одной рифме Вс. Некрасова	33
Александр Житенев	«Можно уж и я немножко скажу...»: этос нетерпимости в творчестве Всеволода Некрасова	35
Дарья Новикова	Лексический строй поэзии Всеволода Некрасова	39
Владимир Библер	Поэтика Всеволода Некрасова (или еще раз о «загадках слова»)	46
Günter Hirt, Sascha Wonders	Stich, stich! Über Wsewolod Nekrassow	55
Gerald J. Janeseck	Vsevolod Nekrasov, Master Paronymist	59
Исследования		
Юрий Орлицкий	Заметки о поэтике Всеволода Некрасова	72
Ирина Плеханова	Лирика стиха, который «никак не сделан»: Всеволод Некрасов как первооткрыватель русского концептуализма	86
Павел Настин	Дейктические стихи Всеволода Некрасова и визуальные стихи Генриха Сапгира	104
Massimo Maurizio	Il concretismo come punto di partenza: considerazioni sulla poetica di Vs. Nekrasov	125

Публикации

Стихи Всеволода Некрасова в переводах:

- на английский язык (пер. Джеральд Янчек) **138**
- на немецкий язык (пер. Георг Витте и Сабина Хэнсген) **144**
- на польский язык (пер. Ежи Чех) **148**
- на чешский язык (пер. Алена Махонинова) **152**
- на японский язык (пер. Масами Судзуки) **158**

Александр Макаров-Кротков Неоконченное молчание со
Всеволодом Некрасовым **160**

Владимир Тучков История одного нереализованного
проекта **165**

Ежи Чех Воспоминание о Всеволоде
Некрасове **168**

Критика

Татьяна Михайловская Уроки Некрасова **170**

Сергей Путилов Слова после: О поэзии Всеволода
Некрасова **182**

Эссе

Сергей Бирюков ПУНКТЫ и ПУАНТЫ (некоторые
сопоставления и сомнения) **192**

Михаил Сухотин К разговору в Малаховке в 95 году **194**

Борис Кольмагин Метафизика объективно сильной речи
(Памяти Всеволода Некрасова) **197**

Рецензии

Наталья Осипова Рец. на кн.: Вс. Н. Некрасов.
Детский Случай. Стихи 1958-2008.
Издательство «Три Квадрата», 2008. **199**

Анна Голубкова Заметки о последней книге Всеволода
Некрасова **203**

Сведения об авторах **208**

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ ОТ РЕДАКЦИИ

Так получилось, что работа над номером журнала, посвященным творчеству Всеволода Некрасова, продолжалась больше года. Его основу составили материалы сборника, подготовленного И.С. Скоропановой к 75-летию юбилею поэта. К этому же юбилею была приурочена и небольшая конференция, прошедшая в конце апреля в Доме-музее В.Я. Брюсова. Сам Всеволод Некрасов на этой конференции не присутствовал, но происходящим на ней интересовался. Во время обсуждения докладов кто-то из участников дискуссии предложил позвонить самому поэту и спросить у него, как он сам рассматривает обсуждаемую проблему. К сожалению, меньше чем через месяц звонить стало некому... Это поневоле сделало нашу задачу подготовки номера намного более ответственной – ведь в нем фактически должны были быть намечены основные направления исследований поэзии Всеволода Некрасова и некоторым образом подытожено то, что уже было сделано. Насколько это удалось – судить профессиональному читателю. Однако, как нам кажется, многие основные точки той системы координат, в которой будет в дальнейшем рассматриваться творчество Некрасова, так или иначе проявились в этом номере. В общем и целом в журнале представлен достаточно широкий спектр научных интересов и возможных оценок, возникающих при обращении к наследию Всеволода Некрасова.

В номере, по обыкновению, помещены научные статьи и исследования, затрагивающие различные аспекты поэтики, этической и эстетической позиции, а также – теоретические высказывания Всеволода Некрасова и общий культурный контекст существования его произведений. Также в нем перепечатаны уже ставшие классическими работы зарубежных славистов – Сабины Хэнсен и Георга Витте, Джеральда Янечека, и большая статья итальянского филолога Массимо Маурицио. Раздел «Публикации» включает переводы стихов Некрасова на английский, немецкий, польский, чешский и японский языки. Все это помогает прояснить вопрос рецепции творчества одного из самых значительных русских поэтов второй половины XX века не только в рамках русской, но и мировой культуры. Также этот раздел включает воспоминания о встречах с поэтом.

К пяти прежним разделам в этом номере добавлен еще один – «Критика», в котором публикуются обширные статьи Татьяны Михайловской и Сергея Путилова, рассматривающие творчество Некрасова со своей личной и очень пристрастной точки зрения. Раздел «Эссе» включает заметки, соединяющие воспоминания с элементами аналитики. В последнем разделе «Рецензии» помещены отклики на самую последнюю книгу Всеволода Некрасова «Детский случай».

Надеемся, что этот номер послужит поводом к дальнейшему разговору о Всеволоде Некрасове, его роли и значении для русской литературы.

В данный момент ведется разработка специального сайта, посвященного творчеству Некрасова, на котором будут выложены аудио- и видеозаписи чтений и интервью. Поэтому мы не стали делать отдельного приложения к этому номеру.

Журнал вывешивается в формате pdf на сайте «Полутона». Его можно скачать по адресу – <http://polylogue.polutona.ru/>. Мы ждем от наших читателей конструктивной критики, а также конкретных предложений, которые просим отправлять по адресу: anchentaube@gmail.com.

Анна Голубкова, Юрий Орлицкий

ДАЮЩИЙ ИМЕНА (ПО КНИГЕ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА «ДЕТСКИЙ СЛУЧАЙ»)

В книгу Всеволода Некрасова «Детский случай» (далее цитируется как ДС) вошло около двухсот стихотворений, написанных с 1958 по 2008 год. В коротком послесловии к книге приводится фрагмент из интервью, данного Всеволодом Некрасовым Майе Кучерской, где автор указывает, что его желанием было «создание языка, по возможности свободного от советской литературности». Задача освобождения языка от клише, социальных или онтологических, является ключевой для поэтики Вс. Некрасова. Это подчеркивает Владислав Кулаков в речи при вручении поэту премии Андрея Белого: «Некрасов был среди тех, кто остро переживал общую онтологическую подвешенность, эстетическую неприкаянность, и свою художественную задачу видел, прежде всего, в укоренении поэтического слова, легитимации поэзии в мире, где мы все оказались, в мире после Освенцима и Гулага. Требовалось не новое слово, но слово *невинное*». Оскверненному миру требуется слово ребенка или святого, освобождающее время от наслоений жестокости и лжи, нужно обновление взгляда и языка. Честертон век назад понимал эту потребность, когда писал о св. Франциске Ассизском, жившем еще на семьсот лет раньше, что тот «пришел в мир, как приходит младенец в темный дом, снимая с него проклятие. Он растет, ничего не зная о минувшей беде, и побеждает ее своей невинностью. Не только невинность необходима ему, но и неведение; он должен играть в зеленой траве, не догадываясь, что под нею зарыт убитый, и карабкаться на яблоню, не зная, что кто-то на ней повесился». К концу XX века эта потребность стала много актуальнее. Адресат стихотворений Вс. Некрасова – ребенок любого возраста, включая «изрядный». Он открывает мир до грехопадения, до цивилизации, до культуры, и должен увидеть и назвать вещи заново.

В первом разделе книги «Детский случай» собраны зарисовки природы и погоды –

своеобразные «Буколики», организованные в годовом цикле. Книга начинается со стихотворения-считалки (ДС, 5):

пять шесть
шесть семь
семь восемь
восемь девять
восемь девять
девять десять

девять десять
осень

Здесь от последовательного перечисления абстрактных сущностей автор переходит к наименованию природного явления. Счет начинается не с единицы, но с пяти – можно предположить, что числа от единицы до пяти уже были произнесены, например, в известной считалке «раз-два-три-четыре-пять, вышел зайчик погулять», а теперь ребенок осваивает территорию неизвестного – языка и мира, делая по шагу на каждую новую ступеньку: «*пять шесть / шесть семь / семь восемь*». На цифре восемь счет повторяется, что можно понимать как неуверенность говорящего в знании следующих цифр или отдых на ступеньке лестницы. Затем счет продолжается и после паузы, на письме выраженной междустрочным пробелом, ряд подходит к концу: от игры в себе говорящий переходит к осознанию внешнего пространства – ребёнок глядит наружу, в осень.

Приурочивание начала годового цикла к началу осени совпадает как с детским, так и с архаическим сознанием. Во многих культурах год начинался осенью: в иудейской традиции год начинается с сотворения мира – праздника Тишрей (сентябрь-октябрь). Первого сентября по старому стилю (14 сентября по новому), православная церковь начинает богослужебный церковный год, празднуя церковное новолетие. Это начало отсчета близко и сознанию ребенка, для которого осень – это начало но-

вого учебного года в школе или в детском саду, когда после каникул, отпуска родителей, поездок на море или в деревню ребенок возвращается в привычный режим на новом уровне – заново встречается с друзьями, переходит в следующий класс, следующую группу. Выбору начала осени как архетипическому началу календарного цикла следует и Вс. Некрасов.

Далее стихотворения собраны в книге в календарной последовательности, причем календарь возникает в процессе проживания годового цикла. Автор существует не в социуме, но в природе, распознавая смену времен года вначале по изменению в мире, и лишь затем восстанавливая даты (ДС, 49):

солнце солнце
солнце-то солнце

солнце солнце
а какое у нас
сегодня число?

Автор находится в личном, естественном пространстве дома, двора, дачного посёлка. Это пространство удалено и противопоставляется организованному технологичному пространству социума (ДС, 65):

утром у нас
чай с солнцем

на ночь молоко с луной

а в Москве электричество
с газированной водой

В уходе от социума и технологии автор обретает возможность обрести мир в себе, увидеть вещь как таковую, не отягощенную технической обработкой и культурной интерпретацией, говоря словами классика марксизма-ленинизма, «знанием всех тех богатств, которые выработало человечество».

Неудивительно, что в книге для детей многие стихотворения ритмически и стилистически близки детским стихам-считалкам. Например, размер «Осень осень осень-сень / Будет дождик целый день...» (ДС, 9) с подчеркиванием заключительного ударного слога совпадает с размером той же считал-

ки про зайчика, отправившегося погулять. В другом тексте: «лыжи лыжи / лыжи лыжи...» (ДС, 50) отзывается стишок: «Рельсы, рельсы, шпалы, шпалы, едет поезд запоздалый...». Воспроизведение детских стишков доходит до прямого цитирования: «он не низок не широк / не широк / он не узок не высок / не высок...» (ДС, 29) – здесь: песенки про теремок. Все эти стихи – не авторские, а народные, дворовые, семейные, в целом – существовавшие на личных задворках социалистической культуры. Эти тексты, которые включаются в сознание ребенка без осмысления, «с молоком матери», входят в поэтический тезауриум автора, а тексты, требующие сторонней интерпретации и осознания, уже нет.

Также стихотворения Некрасова сближаются с детским творчеством использованием неологизмов как детских «коверканий» слов: *звезны, звезды* (ДС, 94). В таких трансформациях смысловое содержание слова приближается к его звучанию, прием, встречающийся, по мнению В. Маркова, в текстах Хлебникова и других футуристов. В ряде случаев Некрасов воспроизводит «детское» спряжение слов: «хочем» (ДС, 95); «без особых вычур», «ноча» (ДС, 131) – персонифицирующее ночь, «а цветы / как пахнутые» (ДС, 149). Словообразование включает «склеенные» слова (*mot-valise*) в игровой традиции кэрроловских бармаглов: «снегога» как снег и нагота, в которой возникает бесконечная зимняя белизна, и которая, в свою очередь, «склеивается» ещё с одним словом, превращаясь в «снегогаляку» – уже наступает весна (ДС, 44). А в стихах «в воздухоохранилище / там / холодоход» слова конструируются по образцу «взрослых» сложносоставных слов: «на водоохранилище / выходит теплоход» (ДС, 202-203). Ведь если есть машина, убирающая снег, то может быть и такая, которая его растапливает: «снегогаляка работает / правда / / снегогаляка / такая / которая / снегА тает» (ДС, 53). Так опробуются потенциальные возможности языка. При этом исправления по «взрослым правилам» очень редки и обусловлены неформальными причинами. Например, в стихах «не боись / не боись / не боись / не боись / / правильно

надо говорить / не бойся /» (ДС, 170) происходит скорее не исправление произношения, но подкрепление желания ребенка не бояться.

Для детского сознания характерно также одушевление и персонификация неодушевленных объектов. В стихотворениях Некрасова зима становится «нашей зимашей» (ДС, 28), снег – «снегушкой» (ДС, 33), люди – «землятами» (ДС, 59). Автор не мифологизирует сущность, так чтобы к наблюдаемой зиме добавился Дед Мороз, наделенный определенными характеристиками по рассказам взрослых, но – самостоятельно одушевляет зиму как таковую. Так играющий ребёнок, включающий все окружающее в круг своих друзей, тем самым приручает и присваивает объекты – не себя добавляет к миру, но мир к себе. В результате сущности, даже самые общие, абстрактные и архетипические как время и пространство, сами обретают язык, получают способность вступать в диалог (ДС, 10):

<...>

Происходит разговор

Между небом
И землей

Между летом
И зимой

Предметный мир Некрасова представлен обычными и в то же время универсальными объектами: землей, солнцем, дождем, рекой, и более обще: водой вообще, погодой, природой. В предмете или явлении проявляется их первоначальная сущность: дождь – просто вода, которая существует как таковая, изменяясь только количественно (ДС, 161):

Вода
Вода вода вода
Вода вода вода вода
Вода вода вода вода
Вода вода
Вода
Текла

или оставаясь постоянной на протяжении интервала времени (ДС, 172):

Ночью вода
Ночью вода
Ночью вода
Ночью вода

Ночью вода
Ночью вода
Ночью вода
Ночью вода

Автор не сообщает, была эта вода тёплой или холодной, солёной или пресной, черной или белой, не сообщает своего впечатления или мнения об этой воде, но только называет: «ночью вода». Та «вода», которую услышит в ночном дожде его читатель, будет отличаться от воды, увиденной автором или другим читателем.

Автор не добавляет и не украшает сущности, представляя объекты свободными от интерпретационных (культурных, социальных, идеологических) наслоений – среди поэтических средств Некрасова нет аллюзий и скрытых контекстов, но только наименования видимого, слышимого, частного: сосна – это конкретная сосна, известная автору, калитка – это конкретная калитка. Некрасов называет тех животных, которых видит: домашние – кошка, котята, псы, собаки, щенки; птицы – дятел, соловьи; лесное – заяц. При этом некоторые объекты, с которыми автор встречается неоднократно, так же многократно появляются в текстах: например, дорожка из дома («Под ногой от порога» (ДС, 16), «Тут должна быть дорога» (ДС, 16), «По дорожке, по дорожке» (ДС, 26)). У Некрасова сад – это конкретный сад у дома, а не райский сад или чеховский вишневый сад, река – это текущая за деревней река, а не Лета или Стикс, пес (даже и воющий) – это соседский пес, а не Цербер или лагерный охранник. Объекты лишаются вложенной в них человеческой интерпретации, рождаясь заново.

Основной стилистический приём Некрасова – это тотальный минус-приём: отсутствие традиционных риторических фигур, как то – метафор, метонимий, гипербол, литот. Редкая метонимия: «озимая вода» (ДС, 9), возможно, созданная по аналогии с озимыми зерновыми, представляет осен-

ний дождь, в котором вода, «посеенная на природу», на лету превращается в лёд, прорастает на поле застывшими лужами. Сравнения также редки и визуальны: как в стихе «побегали хоть по земле / как по небу» (ДС, 33), показывающем заснеженное поле, на горизонте сливающееся с небом.

Однако в основном сравнивать предметы не с чем и незачем – каждый из них уникален, равен самому себе и только такой, какой он есть. В этой парадигме объект просто называются – небо есть небо и может быть сопоставлено лишь с небом, дорога есть дорога, и именно эта конкретная дорога. Называния предмета по имени достаточно в новом, только что на глазах у ребенка возникшем мире. Остальное требуется от читателя – соотнести названную сущность с тем, что известно только ему, не получать информацию, впечатления, советы из чужих слов, но видеть, слышать, ощущать свой мир самому.

Если объект называется более развернуто, то только повторяется до тавтологии: «дым как дым как дым как дым» (ДС, 158). Как и Гертруда Стайн, определяющая идентичность розы («роза есть роза есть роза есть роза»), с каждым следующим названием увеличивающейся сущностью, так же Некрасов повторным тождеством «дым как дым» заставляет читателя вглядываться в предмет, соотносясь только с собственным опытом, а не с чужими подсказками, и представляя «дым», «дым как дым», «дым как дым как дым», и наконец – «дым как дым как дым как дым».

В отсутствие риторических приемов изобразительным средством становится фоника: используя многочисленные повторы обыкновенных слов, автор рисует звуком. Например, продолжительно делящаяся зима изображается удлинением строки, а её окончание – резким обрывом текста (ДС, 54),

Зима
Зима зима
Зима зима зима

Зима зима зима зима
Зима

Зима

Зима

И весна

Некрасов использует богатый фонетический инструментарий: аллитерации, ассонансы, тавтограммы для визуализации поэтических образов. Часты повторы шипящих: «ш» повторяется почти в каждой строке стихотворения «тише» (ДС, 38), воссоздавая звуки, раздающиеся зимой в безлюдном поселке. В стихотворении «ш ш / ш ш / / / хорош / / туши фонари / / и суши / / крыши» (ДС, 27) шипящими визуализуется шелест падающего снега. А в стихотворении «Слушай / уйдем / / и пускай мы скажем / / Не шуми / в ушах / / шуми / шуми в соснах» (ДС, 15) шипящие усиливаются свистящими, вместе со звуками «м» и «у» (уш, уйд, ус, ум, ём, мы), воссоздавая разнородный шум ветра в сосновом лесу. Еще один частотный звук у Некрасова – это «з». «З» и «ж» усиливаются до создания ощущения дрожи «звезды же / Как наждак / значит так...» (ДС, 46-47), завершаясь идиоматическим выражением озноба «зуб на зуб» (не попадает). «З» – это и звезды, здесь и везде: «и здесь же / звезды же / / и звезды же здесь / / звезды / и где же здесь / мы живем / ?» (ДС, 101), и мороз: «мороз / морозно / / морозно / но здорово» (ДС, 43), где повторы почти палиндромичны, и заря: «да / / ага / ага / / заря / заря / / зга / зга / правда / / зга / в глаза / заглянула» (ДС, 112), и закат: «как скажут / закат / закат закат / / / закат / / а я так и знал» (ДС, 113). Самая частотная гласная, вероятно, «е», что совпадает с частотностью ее использования в языке: «Ель / / более менее / / / и еле-еле / метель» (ДС, 34) – здесь повторяющаяся вместе с сонорными согласными «л», «м», «л». Употребление звука нарастает почти до моновокализма. В стихе «Метель – / / Теперь оттепель / / Теперь опять метель» (ДС, 52) гласная «е» становится едва ли не единственной гласной. Здесь фонетические повторы передают феноменологические – возвращение метели, возвращение зимы на рубеже весны. В анаграмматических повторах («мороз

/ морозно / / морозно / но здорово / / здорово / но / морозно / / морозно / и прогноз на мороз» (ДС, 43)) отрывистые гласные создают «колючий» рисунок зимнего дня. Снова вместо описания и оценки («мороз и солнце, день чудесный...») реализуется наименование – многократное называние мороза морозом заставляет читателя воспроизвести картину, опираясь на собственное понимание явления.

Первая часть книги «Детский случай» завершается возвращением годового круга к осени: с «громким громом» лето заканчивается (ДС, 122-123). Узнав и назвав картины всех времен года, автор оставляет свой календарь. Впрочем, в следующем стихотворении («зима лето / зима лето / зима лето» (ДС, 127)) времена года появляются заново, чередуясь в вечной карусели, останавливаясь наконец на лете: «где хочу / там кончу / / я хочу / лето» – отметим снова «детскую» модификацию ударения в слове. Автор по-детски хочет остаться в празднике, на вечных каникулах вне календарного круга. Во второй части книги часы снова пойдут, отмеряя уже не смену сезонов, но сами годы «и вот и год» (ДС, 213):

Вот и год
и год
и вот

И вот и год
и год и вот
И вот и год
и год и вот
и вот и год

и год и **вот**

В оформлении текста первое и последнее слова выделяются полужирным начертанием, подчеркивая конечность персонального времени. Затем происходит осознание Бога, («А Бог / Больше» (ДС, 213)), наконец повторами слов «Это всё» (ДС, 214) акцентируется завершение миссии, и раздаются: «всё и больше ничего» – последние слова книги. Таким образом, автор завершает задачу наименования объектов и явлений, повторив миссию Адама, дававшего существу имена. Наименовав сущности, поэт обновил их в универсуме человека.

Литература:

1. Кулаков Вл. Несколько слов об особых заслугах (речь при вручении Премии Андрея Белого Всеволоду Некрасову), цит. по: <http://magazines.russ.ru/project/bely/2007/kulak.html>
2. Марков Вл. О Хлебникове (попытка апологии и сопротивления) / Марков, Вл. О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное. Петербург: изд-во Чернышева, 1994, 170-213.
3. Некрасов Вс. Детский случай. Москва: Три квадрата, 2008.
4. Не хочу и не ищу – живу и вижу... (интервью Некрасова Всеволода Майе Кучерской) – http://old.russ.ru/ist_sovr/20021223_nekr.html.
5. Честертон Г. К. Франциск Ассизский – Вопросы философии, №1-1989, 83-128. Пер. Н.Л. Трауберг, цит. по: <http://www.philosophy.ru/library/vopros/67.html>

Статья публикуется впервые.

Михаил ПАВЛОВЕЦ

«ЛИСТКИ» ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА И «КАРТОЧКИ» ЛЬВА РУБИНШТЕЙНА – ДВА ПОДХОДА К ОДНОМУ ПРИНЦИПУ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ

Проблема циклизации лирических произведений и теоретически, и практически в полной мере проявила свою актуальность на русской почве, по сравнению с поэзией западноевропейской, несколько позднее, а именно в на рубеже XIX-XX веков, в эпоху модернизма¹. Сложная архитектура лирической «трилогии» А. Блока или, скажем, сборников В. Брюсова или А. Белого была обусловлена, помимо прочего, жизнетворческими устремлениями поэтов рубежа веков, когда отдельное произведение, сохраняя свою самоценность как лирическое свидетельство определенного момента в духовной жизни ее автора, при этом утрачивает автономность в контексте целого – цикла, книги, ряда книг, которые способны отражать собой как определенный период в жизни их автора (ср. название книг А. Белого «Золото в лазури» – «Пепел» – «Урна»), так и его духовный путь в целом («...таков мой путь, теперь, когда он пройден...» – в соответствии с известной формулой А. Блока из его письма А. Белому от 6 июня 1911 года, характеризующей «поэтическую трилогию» поэта).

На композиции такого рода цикла, метацикла, книги всегда лежит ясный отпечаток авторской воли, авторской индивидуальности, которая, в качестве одного из вариантов, может нарративизировать целое книги и при этом организует сам процесс чтения – последовательно от ее заголовочного комплекса к финальному. Только такое восприятие может быть определено как адекватное произведению, учитывающее авторские творческие интенции, а каждое из образующих цикл или книгу текстов свою законченность приобретает лишь будучи воспринятым в целостном контексте.

В этом смысле опыты одного из выдающихся поэтов русской неподцензурной поэзии XX века Всеволода Некрасова по организации стихотворных текстов в надтек-

стовые единства во многом полемична по отношению к традиции, заложенной в эпоху как «высокого модернизма» рубежа веков, так и исторического авангарда 1910-1930-х годов. Обычно библиографический список книг поэта начинают с изданий конца 1980-х годов, когда он выпустил сборники «Стихи из журнала» (1989) и «Справка» (1991) [6, 7] – до этого произведения поэта выходили главным образом в коллективных сборниках и периодических изданиях за рубежом, а также в самидатской периодике. При этом есть как минимум два издания произведений поэта, выполненных в почтенной традиции «самодельных книг» за несколько лет до того, как на его родине вышли первые типографские издания, снабженные выходными данными и ISBN. Речь идет о книгах «95 стихотворений» (1985) и «100 стихотворений» (1987), собранных и изданных известным специалистом по литературному авангарду Джеральдом Янечком в его домашнем издательстве «ЛИСТЫ». История этих сборников уже изложена самим Дж. Янечком в статье «История издания «95 стихотворений» Всеволода Некрасова»², мы же хотели бы здесь поговорить о самом феномене этих тесно связанных между собою книг.

Обе «книжки» (так называл их автор) представляют собой стопку прямоугольных карточек – четвертинок обычного листа, обернутую на всю ширину бумажной полосой «с захлестом» так, что эта полоса, служа обложкой издания, не позволяет им рассыпаться. Дж. Янечек рассказывает в вышеупомянутой работе о замысле издания и его воплощении: «...чтобы издать стихи Некрасова, надо было все-таки их собрать и как-то оформить. Захотелось сохранить их графику и формат. Стихи были, как обычно у Вс. Н., на четверти страницы, где размер и край страницы были иногда важными элементами эффекта. И каждое стихотворение

было как будто отдельным независимым произведением. Поэтому я решил, раз издания Листов были не сброшюрованы, составить сборник из отдельных маленьких листов в размер четверть станицы, где их порядок был бы свободным».

Иначе говоря, сборник «95 стихотворений», как и выросший из него (за счет некоторой перекомпоновки состава) «100 стихотворений» – произведения, построенные на принципах свободной композиции. Читатель волен комбинировать в произвольном порядке образующие книгу листки, меняя их местами – но вовсе не изымая какие-либо из них! – так как количество стихотворений в нем задано непосредственно заглавием. Такое построение, безусловно, отчасти объясняется тем, что составителем сборника является не сам автор, а его доверенное лицо – Джеральд Янечек. К сожалению, мы не имели возможности ознакомиться непосредственно с изданием «95 стихотворений»³ – только с его обстоятельным описанием составителем, но на обложке «100 стихотворений» (на той части, что «захлестывает» сзади стопку листов, убираясь при этом под «обложечную» страницу) напечатано: «Новый сборник составил / Джеральд Янечек / без ведома автора / Издание исправлено изменено дополнено / ЛИСТЫ 1987»⁴. Указание «без ведома автора», вероятно, вызвано еще и причинами политического характера: дабы «снять» с поэта ответственность за состав издания во избежание возможных репрессий со стороны «компетентных органов». Во всяком случае, по свидетельству Дж. Янечека, переработать первое издание пришлось отчасти по просьбе самого Всеволода Некрасова, так как 2 стихотворения показались тому «крамольными», т.е. чреватými возможными проблемами с КГБ. А это значит, что автор все-таки принимал участие в составлении второго сборника – как на стадии подготовки материала, так и на этапе его отбора. Кроме того, и форма организации материала не вызвала возражений у Вс. Некрасова, поскольку во многом диктовалась его собственными опытами по созданию циклов со свободной композицией (о чем ниже еще будет сказа-

но): можно сказать, что Джеральд Янечек деликатно воплотил то, что уже существовало в качестве авторского эксперимента.

Тем самым получился сборник необычный с точки зрения компоновки составляющих его текстов даже не столько в том, что автор «передоверил» его составление другому человеку⁵, сколько в том, что составитель, дабы избежать редакторского «произвола», оставил за собой только отбор произведений, а ответственность за их взаиморасположение переложил на плечи читателя. Именно последний вправе выбирать принцип прочтения образовавших книгу опусов: сохраняя исходный порядок (никак, впрочем, не регламентированный, кроме того вида, в котором сборник попадает ему в руки) или произвольно извлекая из стопки тот или иной текст. Отсюда возникает еще один любопытный эффект – естественный внутренний дискомфорт, с которым современный читатель должен преодолевать искушение сохранить некий «первоначальный», «авторский» порядок следования листов в книге при отсутствии на самом деле такового.

Отказался составитель и от озаглавливания издания, по сути в позицию заглавия переведя то, что могло бы быть его подзаголовком (ср. «95 стихотворений»)⁶. Этим обе книги Вс. Некрасова разительно отличаются от практики составления исследователями антологических сборников поэта: любая книга избранного, особенно снабженная составителем заглавием, являет собой образец символического «присвоения» исследователем наследия представляемого им автора (права на него), выстраивание композиции издания в соответствии с концепцией составителя. Вряд ли данную традицию следует связывать с практикой советской цензуры, но можно усмотреть в книгах Вс. Некрасова – Дж. Янечека вызов привычке цензурных органов (не обязательно только советских) вмешиваться в состав и содержание поэтических книг.

Подобный принцип свободной организации книги, безусловно, восходит к опыту, сложившемуся в рамках исторического авангарда, когда творческие стратегии русских футуристов выстраивались таким

образом, чтобы привлечь к сотворчеству максимальное число реципиентов: через эпатаж и эстетическую провокацию запускался механизм сегрегации субъектов по степени их способности к со-творчеству, к вовлечению в футуристические эстетические игры. Однако собственно роль читателей (слушателей, зрителей) была при этом максимально срежиссирована автором, им предлагалось действовать в четко очерченных рамках. Само не(до)понимание как естественная реакция любого непосвященного в принципы нового искусства, по замечанию М. Шапира, «превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любит ее создатель-художник» [11; 137], а перед самим художником открывает возможность реализации его авторитарной по своей сути установки по подчинению реципиентов, управлению характером их восприятия. В этом смысле показательна книга «железобетонных поэм» Василия Каменского «Танго с коровами» (1914): в шести из вошедших в издание «поэм» («Константинополь», «Кабарэ», «Дворец Щукина», «Цирк», «Скэттингрин» и «Бани») нарушен главный принцип организации стихотворного текста – принцип вертикального развертывания текста, так что автором «задается» только начало «чтения» с заглавия, которое, как отметил Ю.Б. Орлицкий, набрано более крупным шрифтом и расположено обычно в сильной позиции: «Остальной же текст, разбитый линиями на неправильные многоугольники, располагается так, что читать его можно в любом порядке, переходя от блока к блоку. Таким образом, именно Каменский первым создает тексты, определение порядка чтения которых предоставляется читателю» [8; 369]. Однако, добавим от себя, такая свобода предоставляется читателю лишь «в рамках» отдельной «поэмы», сам же порядок следования поэм жестко задан их расположением в книге (точно повторяя порядок их следования при первой публикации «железобетонных поэм» в совместном с Андреем Кривцовым сборнике «Нагой среди одетых» 1914 года).

Иначе организует свои взаимоотношения с читателем Вс. Некрасов. Автор словно бы устраняет себя из книги на стадии ее чтения – стадии важнейшей, ибо, по замечанию самого поэта, произведение рождается именно в момент его восприятия («... искусство по определению начинается там, где некоммуникабельность кончается» [2; 312]). Как уже было сказано, читатель сам выбирает стратегию чтения, отчасти напоминая перелистывание томика стихов с произвольным выбором для чтения того или иного текста. При этом – по крайней мере по идее – на роль начального и конечного текстов, которые могли бы играть роль «сильных мест» в издании (интродукции и заключения, финала), может претендовать любой из вошедших в книгу текстов – в зависимости от того, какие из листков оказались в начале и в конце стопки. Такое свободное построение реализуется и на иных уровнях художественной структуры произведения: на уровне параллельного развертывания отдельного текста двумя и более равноправными столбцами (впрочем, порядок их чтения определяется европейской традицией чтения слева направо), на уровне комбинирования различных текстов при прочтении, что обуславливает возникновение между ними окказиональных связей. Соответствие ему можно увидеть и в значимом отсутствии знаков препинания в большинстве текстов Некрасова, что создает дополнительную степень их семантической неопределенности, то есть – многозначности. При этом есть в вышеупомянутых изданиях и зачатки цикличности: так, в «95 стихотворений» включен мини-цикл из 2 стихотворений «Про Сатуновского», занимающий 2 карточки. Кроме того, в сборнике «100 стихотворений» большие стихотворения «слава / слава это не совсем то слово», или «любишь ты не любишь» занимают по 4 карточки, что исключает возможность их произвольного тасования⁷. Однако наличие такого рода текстов (как и наличие взаимных переключек между отдельными произведениями книги) не отменяет свободной композиции, а скорее напоминает о невозможности полной автономии произведения в составе целого.

О том, что данная проблема изначально занимала автора, свидетельствовал и сам Вс. Некрасов: «Тексты фрагментами пошли у меня года с 67-68. Иногда – довольно похоже на будущего Рубинштейна, сериями – только короткими – в несколько единиц. Иногда с деформацией, редукцией – до минимума: хвостик слова на отдельной табличке. Эти мини-тексты рассаживались по ячейкам таблиц, таблицы могли разрезаться на совсем маленькие странички – величину определял шрифт пишущей машинки. Предел получался, помнится, в 32 клетки на странице А-4. Можно было сложить странички-таблички стопкой, а можно нанизать на кольцо для ключей. <...> ...мне хотелось предела фрагментарности, чтоб на перепаде-перескоке между этими живыми по краям, на изломе текстами-фрагментами искрило бы то самое затекстовое поле. Из-за материи текста выглядывала бы энергия. Но ни стопка бумажек, ни книжечка на кольце просто не давали удобного способа чтения, а неизбежная порядковость рядов цельной таблицы сбивала бы с толку <...> И в рубинштейновских «Предромантических предположениях» я рад был узнать почти те же идеи в устойчиво адекватном виде» [5; 216].

Упоминание Некрасовым Льва Рубинштейна тут не случайно: нельзя не отметить схожесть такого типа организации книги с известным принципом «карточек», разрабатываемом с середины 1970-х годов поэтом-концептуалистом Львом Рубинштейном: размещение текстов на библиотечных карточках предполагает чтение в форме перебирания этих карточек, что метафоризирует их, превращая в своего рода отсылки к некой условной (нечто вроде борхесианской Вавилонской) библиотеке, то ли выходными данными, то ли аннотациями к текстам которой эти карточки являются. И уже в этом – принципиальное отличие подхода к тексту двух авторов: Некрасов в своих произведениях подчеркивает их самостоятельное существование в качестве именно литературных текстов, более того – текстов, несущих на себе – пусть и в редуцированном виде – отпечаток творческой воли и авторской индивидуальности. В картотеках же

Рубинштейна карточки не автономны хотя бы в силу их сквозной пронумерованности.

Это имеет отношение и к тем циклам, в которых нумерация отсутствует. Так, в письме к нам от 29 августа 2009 года Лев Рубинштейн, на вопрос о принципах организации цикла пишет: «На ваш вопрос отвечаю коротко и определенно: порядок карточек в каждом тексте жестко обозначен. Было у меня два-три ранних текста, где этот порядок предлагалось устанавливать читающему. Но в подавляющем числе вещей этот порядок жесток и все карточки пронумерованы. Вы правы, заметив, что в некоторых вещах возникают микросюжеты. Так какой уж там случайный порядок. Такие вопросы возникают часто. И возникают они, я думаю, благодаря тому, что каждый текст несброшюрован, что провоцирует определенное «своеволие». Еще и потому, что иногда есть ощущение спонтанности и непредсказуемости перехода от одного фрагмента к другому. Но тут дело как раз в том, что над достижением эффекта «случайности» я как раз много работаю. Так что вот».

Таким образом, «тексты на карточках» Рубинштейна не автономны ни синтагматически (как отсылки к неким иным, «полным», «подлинным» текстам), ни парадигматически (будучи помещенными в жестко заданный порядок цикла), и это их отличает от текстов Некрасова, который, как известно, свободно комбинировал свои произведения в разных изданиях, неоднократно публиковал их, порой дополняя или перерабатывая, снабжая ссылками, примечаниями, комментариями. Карточки Рубинштейна нередко связаны между собой не только сквозной нумерацией, иногда словесной («Номер...» в цикле 1975 года «Очередная программа»), но и анафорами («Можно...» в цикле 1976 «Каталог комедийных новшеств», «Мне снилось...» в и т.п.), рядом слов-обращений («Дорогой друг!» в «Дружеских обращениях 1983 года», «Внимание!» в «Программе совместных переживаний» 1981 года), синтаксическим параллелизмом фраз («То одно, то другое» 1985), стихотворным размером («Появление героя» 1986) и др.

Можно сказать, что референтами текстов Рубинштейна являются другие тексты, пре-тексты, тогда как референт подавляющего числа текстов Некрасова – внеэстетическая действительность. В этом принципиальное расхождение Некрасова и представителей так называемого «концептуализма», предтечей (а иногда и одной из ключевых фигур) которого поэт не без оснований считается⁸. Большинство текстов Рубинштейна построены вокруг ситуации возникновения и (или) исчезновения текста: формы и приемы презентации смысла его интересуют подчас больше самого смысла, отсюда такое внимание к заголовочно-финальному комплексу (ЗФК) текста – его названию, порядковому номеру в ряду (в произведениях Вс. Некрасова ЗФК, как правило, минимизирован⁹; активно использует Вс. Некрасов только сноски, являющиеся у него, вопреки традиции, полноценной частью основного текста, без которого текст теряет смысл). В нескольких циклах отдельный текст у Рубинштейна существует исключительно в виде заголовка (например, карточки «Номер пятнадцатый» – «Номер девятнадцатый» из цикла «Очередная программа» (1975)) или даже перечня заголовков (как в «Алфавитном указателе поэзии» 1980), в виде названия несуществующего изображения или сцены («Шестикрылый серафим» 1984, «Это я» 1995) или комментария к (еще) неосуществленному замыслу («Тридцать пять новых листов» 1981). Последний пример тут особенно показателен: все 35 «опусов» цикла построены однотипно и являют собой заголовки («Лист 1», «Лист 2» и т.д.) и пространственную сноску с комментарием к нему. Назначение комментария – раскрыть то, что мыслится «автором» на чистом пространстве между заголовком и горизонтальной чертой, которая отделяет от пространства сноски пространство «основного текста», по сути являющегося текстом «нулевым» (ибо само его отсутствие – значимо, является «минус-приемом»). Так, комментарий к «Листу 1» сообщает: «Здесь, разумеется, ничего быть не должно», а к «Листу 4» – «Здесь уже, пожалуй, может что-нибудь и появиться» [10; 230, 233].

Иная природа у «минималистических» текстов Некрасова: даже самый лаконичный из них, представляющий собой точку в правом нижнем углу чистого листа, несет достаточно легко считываемую семантику, ибо точка – прежде всего пунктуационный знак завершения предложения как законченного высказывания, и помещение данной точки в правый нижний угол означает, что высказывание завершено в пространстве, очерченном границами листа¹⁰. Не случайно данный опус Вс. Некрасова, в отличие от большинства других его произведений, свободно делящих со смежными текстами книжную страницу («эстетикой тесноты» назвал принцип такого плотного размещения текстов Ю.Б. Орлицкий [9; 212]), обычно публикуется на отдельном листе (как в изданиях «95 стихотворений» или «Живу – вижу» [5; 140]) или в рамке, имитирующей собой лист (В издании «Справка»¹¹). Для данного произведения графическая рамка обязательна потому, что традиционное белое поле по краям листа, как и граница листа, не может четко отграничить «пространство искусства» от внеэстетической реальности. Последовательно редуцируя художественную форму вплоть до аннигиляции ее элементов, художник-авангардист вынужден одновременно выделять, усиливать оставшиеся элементы – «гиперкомпоненты»¹², дабы позволить им максимально проявить заложенный в них выразительный и смысловой потенциал. Во многих минималистических и визуальных опусах Вс. Некрасова именно рамка является гиперкомпонентом, который активно выдвигается и акцентируется автором. Именно этим объясняется, что в сборнике «Справка», публикуя тексты, первоначально появившиеся в издании «95 стихотворений», Вс. Некрасов поместил в рамки (по 4 на страницу) только те произведения, в которых обозначение границы с внетекстовой реальностью особенно важна, остальные же просто организовав «в подбор», в 2 колонки. Речь идет о произведениях с актуализированной визуальностью, то есть тех, в которых пространственная организация текста и его взаимоотношения с внетекстовыми элементами (рисунками, пикто-

граммами и т.п.), а также межтекстовыми «пустотами» особенно значимо – иначе говоря, об образцах визуальной поэзии¹³ Вс. Некрасова.

Отсюда понятно, почему Некрасов, даже настаивая на своей роли зачинателя отечественного концептуализма, само это понятие трактовал несколько иначе, чем его теоретики, более того – критиковал, замечая, что «концептуализм, наверное, точней бы уж назвать контекстуализмом» [2; 317]. Действительно, если концептуалистов прежде всего интересует интертекст, порождающий текст, то Некрасова все-таки – контекст, причем под понятием «контекст» он понимает скорее речевую ситуацию, нежели тексты, смежные с основным (будь то контекст книги, контекст творчества автора или контекст литературного окружения или эпохи). Его интересует «свое» слово преимущественно не в его связи с «чужим словом» (хотя для выявления – с целью разоблачения! – «чужого» в слове Некрасов свободно пользуется инструментарием концептуалистского анализа), а больше в связи с внеэстетической реальностью, с пресуппозициями высказывания, с ситуацией, данное слово породившей или способной его породить. Этим объясняется яростный протест поэта против бартианской концепции «смерти автора»¹⁴, а также отстаивание им аутентичности речевого акта. Отчаянно борясь на протяжении всего своего творчества со словом девальвированным – под воздействием идеологии или «традиционного» понимания поэзии – тем не менее от самого понятия «лирика» Вс. Некрасов отказаться не готов: «от вмененной лирики – подальше и Господи оборони от духовного. Однако что называть л и р и к о й . Так называют и остро осязаемый момент личного присутствия: тогда лирика = тест на аутентичность» [5; 234].

Можно сказать и так, что концептуалистов «рамка» занимает в ее отношении с «внутрирамочным пространством» (возможность искусства в той или иной степени «отражать» внеэстетическую действительность, как и «подражать ей», ими проблематизируется, если не игнорируется вовсе). Некрасова же – как граница между тем, что

находится внутри – и снаружи ее: «скажем, искусством будет тот текст, участок речи, который автор, живя (как все мы) в речи непрерывно, обязуется сделать как можно лучше. Для этого текст, участок искусства надо непременно выделить рамкой. Иначе обязательство будет: делать всю речь, всю жизнь как можно лучше. <...> Естественное дело авангарда – атаковать, оспаривать «рамку», границу искусства, так и эдак выясняя новые и новые стороны его природы. Но в принципе «рамка» неотменяема – без нее-то искусство и сваливается черт-те во что. <...> Именно условленная «рамка» и дает возможность безусловней, шире и непосредственней отнестись к тому, что внутри «рамки» – к искусству» [2; 313].

«Визуальность, пространственность как одна из основных особенностей поэтики Всеволода Некрасова» [1; 992] уже не раз отмечалась исследователями его творчества: по словам В.С. Библера, «это – поэзия, рассчитанная на *видение*, на отстраненное смотрение, на одновременное существование всех строк» или, по верному замечанию Алены Махониновой, «прежде всего поэзия опространствливания, поэзия расположения высказывания в пространстве» [3; 234]. Свободная композиция книг Вс. Некрасова «95 стихотворений» и «100 стихотворений» – тоже одна из форм проявления локализации письменной речи: листки с текстами могут перебираться поочередно или в свободном порядке, а могут быть веером рассыпаны перед читателем, являя собой пример спационализации – опространствливания времени (поскольку поэзию согласно инерции, идущей еще от Г.Э. Лессинга, относят скорее к временному типу искусств, обладающих длительностью прежде, чем протяженностью). На эту тему много рефлексировал и сам Некрасов: «...где начинается визуальность как принцип? Очевидно, там, где плоскость листа не просто привычный способ развертки текста – линии, а именно плоскость со всеми возможностями. Где текст ветвится, всплывает под нагрузкой, выбрасывает побег. И в ход идут такие сноски (и такие скобки). Где возникает идея преодолеть косную временную последовательность, принудительность по-

рядка в ряде – идея одновременности текста («сказать все сразу») и множественности, плюралистичности. Здесь застаем сам момент перехода временного явления в пространственное, и есть надежда как-то выявить возможности того и другого во взаимодействии» [2; 301-302].

Кроме того, использованный формат открывает ряд возможностей, труднореализуемых или вовсе недоступных для традиционной формы книги: так, опус «**ничего**» представляет собой «двойную» (попросту не разрезанную, а сложенную пополам) карточку, причем слово «ничего» написано на внешней стороне – словно бы на обложке мини-книжки – этой карточки, являя собой точное обозначение того, что содержится внутри ее. Другой пример подобного использования возможностей формы – текст «**наше дважды два**» помещен на листке, имеющем дополнительный «клапан» справа в нижней части, который в закрытом виде скрывает один из фрагментов этого стихотворения на основной части листа плюс несет еще один фрагмент на своей внутренней поверхности, так что в развернутом виде лист позволяет обнаружить, что данный текст ветвится на 3 колонки! Еще пример – опус «**а там и нет ничего**» помещен на внутренней стороне двойной карточки – таким образом, что на внутренней стороне второго листка этой карточки ему зеркально соответствует фраза «день да вечер»: в последнем примере можно уже говорить о выходе поэзии из двухмерного в трехмерное пространство.

Анализ данных текстов, как и анализ всего содержания сборников «95 стихотворений» и «100 стихотворений» не входил в задачи настоящей работы. Ее цель скромнее – на примере композиции этих книжек показать как оригинальность отдельных эстетических новаций Вс. Некрасова, так и живую связь его творчества с ближайшими контекстами: с одной стороны, с традициями «исторического авангарда», с другой – наследующего уже самому Вс. Некрасову концептуализма. Место, которое наследие Вс. Некрасова занимает в пространстве отечественной культуры, неотчуждаемо. Впрочем, это прекрасно понимал и сам

поэт, когда многократно говорил про «долгосрочную практику простого воровства нашего места» [5; 236]. Такого рода высказывания Вс. Некрасова вызывали подчас недоумение у критиков, при этом право поэта на такого рода суждения отстаивали соратники и исследователи его творчества¹⁵.

Однако хотелось бы обратить внимание на контекст некрасовских высказываний о «краже места» – «контекст» именно в том смысле, в котором употреблял это понятие сам автор. Не случайно в издании «ЖИВУ ВИЖУ» – еще одном опыте практически «самиздатской» книжки, лишенного так называемого «издательского пакета» (необходимого для попадания в книжные магазины и Книжную палату)¹⁶ – фразу «ВОРОВСТВО ЧУЖОГО МЕСТА ЕСТЬ ВОРОВСТВО» [5; 169] Вс. Некрасов помещает в рамку, нарочито отделяя от обстоящего ее текста. Поэт говорит здесь не о краже славы, известности или доходов: он использует *пространственный образ*, ведь речь здесь идет о «краже» той реальности, в коммуникации с которой возникает произведение искусства, о краже «речевой ситуации», придающей уникальное, индивидуальное звучание самому расхожему речевому клише. Иначе говоря, свое обвинение Вс. Некрасов бросает не столько (и не только) «литературным дельцам», пользующимся, по меткому выражению В. Кулакова, «преференциями разных околхудожественных институций». В «краже места» художника-автора в бытии он обвиняет тех соратников (а иногда и в прошлом – единомышленников) по литературно-живописному цеху, кто «контекст» подменил «интертекстом», разговор о возможностях высказывания – разговором о возможностях самого этого разговора, кто оставил за скобками искусства разговор о жизни, о бытии автора, упразднил саму внеэстетическую реальность, в том числе и автора как субъекта, в эту реальность погруженного и из нее (и в смысле пространственном, и в смысле субстанциональном) творящего искусство. Тогда как вышеупомянутая рамка – важнейший элемент художественной системы Вс. Некрасова – это место очерчивает, напоминает о неупразднимости границ между «искусством»

и «жизнью», а значит – о сохранении таких важнейших измерений словесного искусства, как измерения психологическое, социальное – и этическое.

Примечания:

¹ См, напр., Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: НИИ химии СПбГУ, 1999; Зелинский А. Э. Лирические циклы и проблема циклизации в творчестве В. Я. Брюсова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1986.; Коган А. С. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового мышления к внежанровому: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1988; Лекманов О. А. Книга стихов как «большая форма» в русской поэтической культуре начала века: О.Э. Мандельштам «Камень» (1913): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. и др.

² Эта статья вскоре должна выйти в сборнике, посвященном памяти Вс. Некрасова. Дж. Янечек любезно позволил нам ознакомиться с ней и воспользоваться содержащимися в ней материалами.

³ По свидетельству Дж. Янечека, всего было выпущено 10 экземпляров этого издания, только один из которых был отправлен в СССР, лично Вс. Некрасову, а остальные были куплены в библиотеки и частные коллекции США. Впрочем, состав издания подробно расписан его составителем в приложении к вышеупомянутой статье.

⁴ За возможность ознакомиться с этим изданием сердечно благодарим известного собирателя и исследователя наследия Всеволода Некрасова поэта Ивана Ахметьева.

⁵ Подобных примеров много: так, И.С. Аксаков при жизни Ф.И. Тютчева выступил составителем его книги «Стихотворения» (1868), причем, как пишет Н.Я. Берковский, «Когда Иван Аксаков подготовил к новому изданию стихотворения Тютчева, то он не мог добиться, чтобы Тютчев хотя бы бегло просмотрел рукопись» (Берковский Н.Я. Ф.И. Тютчев // Берковский Н.Я. О русской литературе. Л.: Художественная литература, 1985. С. 162.). Можно упомянуть и подготовку к публикации Н.И. Гнедичем «Опытов в стихах и прозе» К.Н. Батюшкова, писавшего составителю своей первой (и единственной прижизненной) книги в письме от 25 сентября 1816 года: «Марай, поправляй, делай что хочешь. <...> Печатать ли «Прогулку в Академии»? А жаль ее выключить. Расположение материй сделай сам, как заблагорассудишь. «Кантеми-

ра» завернуть в серединку» (Батюшков К.Н. Сочинения: В 2 т. Т. II. М.: Художественная литература, 1989. С. 403, 404).

⁶ Случаи называния поэтических изданий по числу вошедших в них произведений можно обнаружить в XVIII– начале XIX века, пока еще не устоялась практика авторского озаглавливания такого рода книг; ср.: . Десять отборных басень / Г. Сумарокова. – [СПб.]: Печ. при Имп. шляхет. сухопут. кадет. корпуса, 1789.; Николев Н.П. Три лирические стихотворения. М., 1814. (За ценную консультацию по этому вопросу благодарим Марию Майофис).

⁷ Заметим, что в книге «Справка», так же как и в «Избранном» Вс. Некрасова, составленном И. Ахметьевым, стихотворение «слава / слава это не совсем то слово» публикуется без последней, 4-й своей части «стиху его свободу».

⁸ «Предтеча и один из самых первых практиков того направления, которое потом стали называть московским концептуализмом» – так называет Вс. Некрасова Дж. Янечек [12, 202]. Кстати, сам Янечек, немало сделавший для выявления концептуалистских черт в поэтике Вс. Некрасова, тем не менее оговаривается: «примеры из творчества Вс. Некрасова были выбраны с целью проиллюстрировать его поэтическую технику и подход к поэзии, который можно отнести к литературному концептуализму. Они демонстрируют целый набор приемов, но не представляют его поэтическую технику в полном объеме. Многие произведения Некрасова, хотя в них используется та же техника, отнести к концептуализму можно лишь с натяжкой. Здесь же мы сосредоточились прежде всего на тех приемах, которые заложили основу для молодых поэтов московского концептуализма следующего поколения» [12; 208].

⁹ «Собственно заглавия в поэтическом мире Некрасова встречаются достаточно редко, что вполне традиционно для стихотворений малого объема. <...> Примерно то же можно сказать о посвящениях: их также немного и большинство из них вполне «укладывается» в традиционные формулы» [9; 219].

¹⁰ Анализ этого опуса Вс. Некрасова см.: Джеральд Дж. Янечек. Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие. // НЛО. 1997. № 23. С.249-250.

¹¹ Некрасов Вс. Справка. ЧТО из стихов ГДЕ за рубежом КОГДА опубликовано (1975-1985). М.: «PS», 1991. С. 64. Интересно, что в этом издании, то ли по недосмотру редактора, то ли по причине плохой полиграфии данный опус выглядит как чистый лист бумаги, точнее сказать

– очерченная рамкой четвертинка листа, так как он соседствует на странице еще с тремя минималистическими текстами Вс. Некрасова. Некоторые исследователи восприняли этот прокол как сознательный жест автора (см. напр. Махонинова Алена «Молчание / тишина в текстах минималистических поэтов Всеволода Некрасова и Германа Лукомникова» // Код доступа: <http://science.rggu.ru/article.html?id=66050>. Указал на эту ошибку, опираясь на материал письма к нам Дж. Янечка, Ю.Б. Орлицкий [9; 230].

¹² «Гиперкомпонент обозначает акцентируемый элемент изобразительной системы, распад которой открыл новое измерение в пространстве культуры» [4; 28].

¹³ О понятии «визуальной поэзии», а также подробный очерк ее истории в период «исторического авангарда» см.: Janecsek, Jerald. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments. 1900-1930.* Princeton: Princeton University Press, 1984. См. также: Бирюков С.Е. РОКУ УКОР: Поэтические начала. М.: РГГУ, 2003. С. 236-246.; Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России: Литература после живописи. // Ученые записки отдела живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея. Ейск, 1990. Вып. 1. Литература после живописи. (Код доступа: http://rubtsov.penza.com.ru/symbioz/9/Vis_poetr.htm); Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С.610-650.

¹⁴ Ср.: «В принципе стихи тоже могут показывать сколь угодно сложное устройство текста, но с одним условием: с одной целью – лучшей передачи того самого образа мира. <...> ...этот самый образ мира = тест на правомерность-неправомерность постмодернистской рефлектирующей тенденции. Там и когда она деструктивна, она сразу это обнаруживает – ввиду неотменяемого и необходимого по определению присутствия автора в лирическом тексте – явления, полярно обратного смерти автора. Принципиально... Не авторских предложений, но авторской интонации. Свидетельства живого присутствия автора, он же зритель-читатель, переживающего, воспринимающего и передающего этот образ. <...> Можно и чуть конкретнее: лирическая поэзия кладет конец вашим выдумкам - выдумкам науки о смерти автора и смерти искусства – науки постмодернизма» [5; 235-236].

¹⁵ См., напр.: Бычков Сергей. Хронический прагматизм Севы Некрасова или искусство

эпохи возражения. Попытка воспоминаний с длинными цитатами// Toronto Slavic Quartely. 2009. № 29. (Код доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/29/seva29.shtml>); Кулаков Владислав. Большой вопрос. // НЛО. 2009. № 99.; Медведев Кирилл. Об «упрямстве лирики» Всеволода Некрасова. // НЛО. 2009. № 99. и др.

¹⁶ «Издательский пакет» – это комплект библиографических индексов (ISBN, ББК, УДК, авторский знак) которые присваиваются изданию Книжной палатой, с тем чтобы оно могло быть зарегистрировано и отражено в каталогах библиотек, книжных магазинов, надзирающих государственных органов. Книга «ЖИВУ ВИЖУ» лишена данного пакета, в ней лишь указано, что она «издана при содействии «КРОКИН ГАЛЕРЕИ», что заставляет вспомнить другие «самиздатские» книги Вс. Некрасова.

Литература:

1. Библер В.С. Поэтика Вс. Некрасова. // Библер В.С. Замыслы: В 2 кн. Кн. 2. – М.: РГГУ, 2002.
2. Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. – М.: Меридиан, 1996.
3. Махонинова А. «Обернуть речь ситуацией»: пространственность поэтической речи Всеволода Некрасова. // НЛО. 2009. № 99.
4. Мириманов В.Б. Изображение и стиль. Специфика постмодерна. Стилистика 1950-1990-х. М.: РГГУ, 1998.
5. Некрасов В. ЖИВУ ВИЖУ. М., 2002.
6. Некрасов Вс. Справка. ЧТО из стихов ГДЕ за рубежом КОГДА опубликовано (1975-1985). М.: «PS», 1991.
7. Некрасов Вс. Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989.
8. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., РГГУ.
9. Орлицкий Юрий. Преодолевший поэзию (Заметки о поэтике Всеволода Некрасова) // НЛО. 2009. № 99.
10. Рубинштейн Лев. Домашнее музицирование. М.: НЛО, 2000.
11. Шапир М. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм. // *Philologica*, 1995, т. 2, № 3/4.
12. Янечек Дж. Всеволод Некрасов и русский литературный концептуализм // НЛО 2009.

Статья публикуется впервые.

ФОНИКА И ГРАФИКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Одной из ярчайших черт поэтики Всеволода Некрасова является взаимодействие фоники и графики. Эксперименты писателя в этой области бесконечно разнообразны и чрезвычайно интересны. У него любой знак, пробел, пауза, буква, звук семантически наполнены и художественно осмыслены. Звукосимволизм играет в поэзии Вс. Некрасова важнейшую роль. Продолжая традиции авангардистов, автор сообщает звуку смысловые функции, наделяет его семантическим контекстом. Так, в стихотворении «Парк парк...» частое употребление сонорного [р] в сочетании с гласными и глухим [к] позволяет отчетливо услышать крик ворон, повторение губного [п] в слове *парк* вызывает ощущение шороха птичьих крыльев, а само слово *парк* по звуковой окраске напоминает слово *вспархивать*: «парк парк / парк парк // парк / вороны / парк / вороны / парк / вороны / парк» [5; 26]. Таким образом, с помощью аллитерации на [р], [к], [п] и словесных повторов автор создает зримый художественный образ.

Важную роль играют звуковые образы и в поэтическом очерке «Из минских заметок», написанном Вс. Некрасовым под впечатлением от посещения белорусской столицы. Трогательное, трепетное отношение поэта к минским уголкам сквозит в каждой строке произведения, а особые средства выразительности, используемые автором, сполна передают тот заряд положительных эмоций, теплых, нежных воспоминаний, который, как кажется, испытывал сам писатель: «(И такие / Уголочки и скверики / Вроде как на Девичке / В Москве / Они поменьше / Но их побольше / Девочки мальчики / Мальчики девочки / Все по-студенчески / Но почему-то / по-человечески // Мальчики / Не дурачки / Девочки / Не дуручки / Городские // Даже бронзовые есть // Бронзовая // И бронзовый /// А возможно и кованые // Избранные из них)» [4; 9]. В приведенном отрывке читатель-минчанин сразу узнает небольшой привокзальный скверик на пересечении улиц Кирова и Свердлова

и постоянных его «посетителей»: летящую, легкую девочку с зонтиком, очаровательную минчанку и хитро подмигивающего прохожим молодого человека, просящего закурить. Посредством создания фонетических образов, использования приема повтора и активного употребления слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами Вс. Некрасов рисует уютное, спокойное местечко для отдыха, где по вечерам собирается молодежь. Можно заметить, что в первой части данного отрывка автор использует преимущественно слова с мягкими, лелеющими слух сочетаниями [чк], [н'ш], [л'ш], [чск], при этом речь ведется о живых, «настоящих» посетителях скверика. Когда же поэт говорит о малых скульптурных формах, украшающих этот уголок, меняется и фонетический, и графический облик произведения. Появляются большие пробелы между строками, словно отмеряющие расстояние между бронзовыми фигурами или выражающие изумление впервые попавшего в скверик человека. Кажется, будто взгляд его неожиданно застывает на скульптурке и ему трудно поверить, что это творение ваятеля, а не живое существо. Передаче этого впечатления служит и обновленный звуковой состав данных строк: здесь преобладают сочетания [брнз], [взмн], [збрн], еще более усиливающие контраст.

В другом фрагменте текста с помощью аллитерации на [ч], [с'], [з'], [к] Вс. Некрасов воспроизводит шорох разноцветных осенних листьев: «а на вид красиво // очень выразительно // осень выкрасила / сколько всего» [4; 11], а в следующем отрывке поэт, варьируя определенные звуковые сочетания, изображает осеннюю Свислочь. В большинстве строк этого фрагмента повторяются согласные звуки [в], [с], [ч], [л], составляющие слово *Свислочь* и позволяющие услышать легкий шелест речных волн, плещущихся о берег: «И столько здесь всего / Своего / Осень / Свислочь / Свислочь / И очень / извилистыми Свислочь / очень своими / Во всяком случае / Не очень-то

простыми путями / Течет / Чего-то вот / течет и течет // И что значит слово / Свис-лочь» [4; 6].

Упоминание Вс. Некрасовым названия другой реки, исторически тесно связанной с Минском, освещается совершенно другими фонетическими образами. Труднопроизносимые сочетания [нмг], [мнг], [нб], [нт] заставляют читателя тщательно вдумываться, вгрызаться в каждое слово, воспроизводя в памяти трагические события, свидетелем которых была эта река: «И Немига // Немига / И неба / И много / И нет / И Немига течет // Сочится тут / Отчего-то / И для чего-то вот / течет и течет // И тут чего-то черт те чего» [4; 17–18]. Не придает мягкости тексту даже вдруг появляющийся звук [ч]. Напротив, произведение приобретает какой-то зловещий подтекст, усиливающийся лексическим составом этого фрагмента. Глагол *сочится*, используемый Вс. Некрасовым, употребляется обычно в сочетании с существительным *кровь*. Здесь же – «Немига сочится» – и ассоциативный ряд, возникающий у читателя, включает в себя уже не только название реки, чьи «кровавые берега не хлебом были засеяны, засеяны костями русских воинов», но и название одной из станций минского метрополитена, ставшей памятником вечной скорби, последней страницей жизни пятидесяти трех молодых людей, трагически погибших 30 мая 1999 года.

Несомненный интерес представляет одно из стихотворений Вс. Некрасова, почти целиком состоящее из согласных звуков, каждый из которых оформлен отдельной строкой: «к / п / р / с / т / ф / х / ц / ч / ш / щ / что / вы так испугались» [5: с.39]. Автор использует только глухие согласные, за исключением [р], как бы имитируя осторожный шепот; сонорный [р] и гласный [о], появляющийся в предпоследней строке в составе первого полностью произнесенного слова *что* производят впечатление долгожданного, но все равно неожиданного, вдруг разразившегося грома. Перед читателем метафора советского тоталитарного государства, которое так активно, жестко и безжалостно на протяжении десятилетий заставляло своих граждан «молчать, скры-

ваться и таиться», говорить только шепотом, а лучше вообще не говорить, что, когда запреты были ослаблены, редкие смельчаки без оглядки, без страха за свою жизнь могли воспользоваться этой свободой. Привыкшие многие годы жить, боясь вздохнуть, люди долго снова учились разговаривать. Данное стихотворение представляет собой синтез звуковых и графических образов, что характерно для большей части поэтических текстов Вс. Некрасова. Фонетическая окраска и визуальная сторона произведений взаимно дополняют друг друга, участвуя в создании целостного образа. В стихотворении «Лыжи лыжи...» посредством этого приема автор создает реальную картину лыжной прогулки, переносит читателя в зимний лес или парк:

лыжи	лыжи
лыжи	лыжи
живы	живы
живы	живы

[3; 7]

Определенное писателем расположение слов на бумаге имитирует лыжный след, а четырехкратное повторение одних и тех же слов задает размеренный, ритмически выверенный темп чтения стихотворения. Несколько раз встречающееся сочетание [жи] напоминает звук, который издают лыжи, соприкасаясь со снегом: то ли шорох, то ли скрип. Фонетическая окраска последующих строк поддерживает и дополняет созданный образ: «хоть куда / глаза глядят // тут туда / следы следят // след / в след // снег / на снег // тихо тихо / бух бух бух // хорош хорош // шурух шурух» [3: с.7]. Аллитерация на [с] и [ш] становится средством воспроизведения вышеописанного специфического «лыжного» звука. Появление труднопроизносимых сочетаний [гл], [дт], [тт] и изменение ритма стихотворения отображает возникновение каких-то трудностей во время катания: образование льда на лыжне, слабый след и т.п. Далее ритм выравнивается, снова слышатся свистящие – движение возобновляется. В последних строках произведения звучит согласный [х]

в разнообразных фонетических вариациях, иллюстрирующих глубокую тишину зимнего леса, случайно потревоженную падением сосновой шишки, да ровный, размеренный шорох лыж о снег. Стихотворение «Веточка» представляет собой поток внутренней речи, выраженный посредством синтеза звуковых и визуальных образов:

Веточка
Ты чего
Чего вы веточки это

А
водички

[3; 65]

Почти во всех строках произведения встречается согласный [ч], придающий мягкость тексту и способствующий выражению, с одной стороны, задумчивого бормотания человека, обнаружившего, что ветви дерева поникли и пытающегося понять причину этого явления, с другой стороны – нежного журчания воды в ручейке или ином источнике, находящемся неподалеку. Расположение строк на пространстве листа подтверждает данную семантическую трактовку. Графический облик стихотворения напоминает силуэт половины дерева, т.е. можно предположить, что ветви второй части растения поникли или засохли от недостатка влаги. Большой пробел, следующий после третьей строки, иллюстрирует, видимо, размышления человека о том, как же можно помочь дереву, а четвертая строка представляет собой междометие «А», выражающее неожиданно пришедшую догадку, что веточкам не хватает водички. В другом произведении Вс. Некрасов при помощи фонетических и графических образов рисует раннее утро, сменившее дождливую ночь:

ш ш
ш ш

хорош

туши фонари

и суши
крыши

[1; 222]

Шипящий [ш], употребляемый в первых двух строках, выполняет двоякую функцию: во-первых, по звуку он напоминает шум дождя или свист ветра. Учитывая дальнейшее содержание стихотворения, в частности, строку «суши крыши», следует остановиться все-таки на первой версии – шум дождя. Во-вторых, особое графическое расположение буквы *ш* может иллюстрировать струи дождя, охватившего плотным кольцом весь город. Третья строка, представленная одним знаком препинания – точкой, является завершающим аккордом первой части стихотворения, символизирующим одновременно и прекращение дождя, и наступление утра. Следующая строка, состоящая из одного слова «хорош», тоже несет в себе двойной смысл. Можно воспринимать краткое прилагательное *хорош* в качестве похвальной характеристики для дождя, а можно увидеть в этом слове разговорную форму наречия *хорош*, употребляемого в значении «достаточно», «довольно». В таком случае данная строка выражает призыв, просьбу, обращенную к дождю. Последующие строки, объединенные тем же звуком [ш], могут быть адресованы как ветру, так и солнцу, причем более вероятным представляется последний вариант, так как в стихотворении четко прослеживается антитеза первой и второй его частей. Так, используя различные сочетания звуков, особенности их взаимодействия, Вс. Некрасов придает произведениям своеобразную фонетическую окраску, значительно дополняющую графический облик стихотворений и вовлекающую читателя в неповторимый мир художественных образов поэта-авангардиста.

Варьируя определенные звуковые сочетания, Вс. Некрасов широко использует различные типы паронимической аттракции, позволяющей заострить поэтические ассоциации. Причем автор настолько бережно и уважительно относится к словам, что возникает ощущение, будто их созвучие случайно, произвольно. В одном из стихотворений цикла «Ленинградские стихи» Вс. Некрасов обращается к имени Пушкина, утверждает гениальность этого творца, призывая читателя оценить не только уникальный талант, но и удивительную художествен-

ную изобретательность и чувство юмора великого поэта: «Пушкин / Пушкин // Гений / Гений // Евгений Онегин / Евгений Онегин / Евгений Онегин / Евгений Онегин / Евгений Онегин» [5; 10]. Пятикратный повтор названия пушкинского романа в стихах позволяет увидеть зашифрованную в его заглавии метатезу *ген – нег*, звуки которой являются составляющими слова *гений*. Метатетический тип паронимии используется Вс. Некрасовым и в первых строках данного стихотворения: «Ветер ветер / Треплет треплет // Питер Питер / Терпит терпит // Питер / теперь терпи // Терпи теперь / Питер» [5: с.10]. Играя звуками [п'], [т'], [р], [э], [и], переставляя их сочетания, автор касается специфики географического расположения города на Неве, его ландшафтных особенностей (огромное количество водных артерий – рек, каналов, и, следовательно, неизбежные сквозняки), а также вспоминает бурное революционное прошлое Петербурга, когда ураганный ветер перемен обрушился на город и на всю страну, и намекает, что теперь необходимо запастись терпением, дабы относительно благополучно пережить последствия этих социальных преобразований. В стихотворении «Капли» употребление звуко сочетаний [капл], [пакл], [облак], [обкла], [бока] способствует созданию зримого, осязаемого образа горных вершин, окутанных белосерой ватой облаков: «Капли / Пакли / Облака // Обкладывали бока // Облака / Гора гора / Гора дыра / Гора дыра» [3; 51]. Произведение «Даровая моя больница» Вс. Некрасов завершает анаграмматическим созвучием слов *БАМ* и *амба*, намекая на то, что огромные материальные ресурсы, вложенные в знаменитую «стройку века», не принесли ожидаемого результата, а многие человеческие жертвы оказались напрасными.

В стихотворении «Серый серый ветер» представлен вокалический тип паронимической аттракции, когда при относительном тождестве консонантных корней гласные звуки расподобляются: «Серый серый ветер / Тротуары вытер / Происходит вечер / Без особых вычур» [3; 7]. Посредством сложного звукового рисунка создается тесная

взаимосвязь всех четырех строк отрывка: первая и вторая, третья и четвертая строки попарно связаны с помощью отдельных слов, различающихся только гласными звуками (ветер – вытер, вечер – вычур), а первая и третья, вторая и четвертая строки – с помощью расподобления согласных в тех же словах (ветер – вечер, вытер – вычур).

В большинстве произведений Вс. Некрасова одновременно используются различные типы паронимии. Так, ярким примером взаимодействия консонантного и метатетического типов паронимии является стихотворение «Шли солдатики на бой»: «Шли солдатики на бой / Левою левою ногой / Враз / (Ежели враз одной ногой / Тогда не страшен никакой / Враз) / Раз-два раз-два / Проходили города / Раз-два раз-два / Доходили до моста» [3; 14]. Как можно заметить, в рифмующихся третьей и шестой строках слова различаются только конечными согласными [г] и [з]. В то же время седьмая и девятая строки, звучащие одинаково («раз-два раз-два»), с одной стороны, представляют собой метатезу слову *враз*, с другой стороны – включают в себя согласный [д], активно употребляющийся в десятой строке. Таким образом, комбинированная модель паронимической аттракции, представленная в процитированном фрагменте стихотворения, способствует нарушению линейности текста, ощущаемому на фонетическом уровне. В произведении «Тучи» Вс. Некрасовым используется синтез вокалического и метатетического типов паронимии: «Тучи / навалили // тучи / налили // тучи / отловили / и отволокли // отвлекли // но только учти» [3; 61]. Тонкая фонетическая игра позволяет максимально выделить, обособить каждое слово и в то же время установить эвфоническую связь отдельного слова с другими структурными элементами текста, чему способствует и графическое оформление стиха.

Об особом статусе графического образа в произведении Ю. Лотман писал: «Поскольку устная жизнь художественного текста регулируется исполнением (декламацией), письменный текст должен иметь соответствующие знаки организации. Эту роль выполняет графика» [2; 81]. В поэзии

Вс. Некрасова графика играет активную смысловую и эмоционально-усиливающую функцию, помогает прояснить суть того, о чем хотел сказать автор. При этом в большинстве случаев читатель вовлекается в занимательную игру со словом, с буквой, с фразой. Визуальные образы, создаваемые писателем, не только иллюстрируют содержание текста, но и нередко являются отражением на письме невербальных способов (жеста, мимики) передачи эмоционального впечатления, как, например, в одном из стихотворений, посвященных Э. Булатову:

облако как облако

так

а так

о

какое облако-то

(а

было такое дело)

[3; 91]

Здесь междометие *о*, составляющее четвертую строку, наделяется разнообразными функциями. Во-первых, оно употребляется в своем прямом значении и выражает настроение удивления, восторга. Пробел после первой строки показывает нам, что при определенном взгляде на облако оно не представляет собой ничего особенного, а вот если посмотреть так, как автор предлагает читателю в третьей строке, тогда воображение последнего будет потрясено, поскольку при другом ракурсе облако производит, вероятно, сильное впечатление. Можно предположить, что другой ракурс – это взгляд на облако из иллюминатора самолета или с вершины горы. Во-вторых, междометие *о* в данном стихотворении выполняет изобразительную функцию. Буква *о* по своим очертаниям напоминает облако, а ее расположение – в центре строки и всего текста – определяет важную смысловую роль данного элемента в создании целостного художественного образа. В-третьих, буква *о* может восприниматься как изоб-

ражение на письме характерного жеста, помогающего при устной речи передать величину объекта, здесь – облака.

В стихотворении «Шишки на елке» особый интерес с точки зрения графики представляет вторая часть:

ишь

ишь

ишь ишь

какие

Ш

Ы

Ш

К

И

ШИШКИ

[1; 233]

Специфическое расположение букв *Ш*, *Ы*, *Ш*, *К*, *И* подобно очертаниям пышных еловых веток, на которых, вероятно, висят большие и красивые шишки. Не случайно Вс. Некрасов в последней части стихотворения употребляет не строчные, а прописные буквы, призванные достойно передать читателю истинные размеры шишек. Прописные буквы сохраняются во всех шести строках заключительного фрагмента, однако по другим признакам этот отрывок текста четко делится на две части. Как уже говорилось выше, первые пять строк иллюстрируют полные шишек еловые ветви, тогда как буквы в нижней строке могут изображать те шишки, которые уже упали с дерева и лежат на земле. Интересна орфографическая и звуковая подсказка, предложенная автором. Ошибочное написание *ШЫШКИ* и следующее за ним грамотное заставляет восхититься тонким фонетическим слухом и находчивостью поэта, если попытаться произнести написанное вслух. В первом случае, при употреблении буквы *Ы*, интонация восторга перекрывает все другие эмоции, словно человек с открытым ртом застыл перед деревом, в благоговейном изумлении созерцая висящие на ветвях шишки. Во втором случае, при соблюдении орфографических правил, передается настроение

радости и умиления, как если бы гуляющий по лесу или по парку человек вдруг наткнулся на россыпь шишек, лежащих под елкой.

Таким образом, орфографические, фонетические, графические элементы текста здесь, как и во многих других произведениях Всеволода Некрасова, переплетаются, дополняют друг друга и придают максимальную выразительность стиху.

Литература:

1. Журавлева А.И., Некрасов В.Н. Пакет / А.И. Журавлева, В.Н. Некрасов. – М., 1996. – 630 с.
2. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб, 1996. – С. 17-252.
3. Некрасов В.Н. Живу Вижу. – М., 2002. – 244 с.
4. Некрасов В.Н. Из минских заметок // Слово и культура. – 2005. – № 10. – С. 4-21.
5. Некрасов В.Н. Стихи из журнала . – М.: Прометей, 1989. – 95 с.

Доклад, прочитанный на конференции, посвященной 75-летию В.Н. Некрасова. Публикуется впервые.

ОСВОЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ РЕЧЬЮ

Ко многим стихотворениям Всеволода Некрасова полностью применим подзаголовок «заметки из путешествий». У Некрасова есть большое количество стихов, словно оставшихся в виде своеобразных дневниковых записей из его поездок в Ленинград/Петербург, Казань, Минск... Стихи Некрасова, которым посвящена данная статья, можно условно, по аналогии с «Ленинградскими стихами», назвать «чешскими стихами»¹, и в связи со сказанным дополнить к ним подзаголовок «заметки из путешествия в Чехию», куда Всеволод Некрасов отправился со своей женой Анной Ивановной Журавлевой в конце лета 2007 года.

В статье «Об «упрямстве лирики» Всеволода Некрасова» Кирилл Медведев дает весьма меткую характеристику представлений, на основании которых строятся стихи Некрасова: «Бытовая коммуникация между людьми, стремящимися, естественно, как можно точнее донести друг до друга свои послания, порождает *речь*. Речь *осваивает* реальность, пытаясь стать как можно более точной ее репрезентацией. Поэт осваивает *речь* так же, как *речь* осваивает реальность – поэтическое письмо является заинтересованной, точной, концентрированной репрезентацией речи. [...] «Освоение», «овладение» – ключевые для Некрасова слова. Они подразумевают протяженный процесс, медленное и кропотливое овладение материалом как посредником между художником и реальностью» [4; 247]. Отталкиваясь от этого определения, на следующих страницах мы постараемся рассмотреть, каким образом поэтическая *речь* Некрасова осваивает именно чешскую реальность, каким образом Некрасов ею посредством поэтической *речи* овладевает. Основным материалом нашего анализа служат стихи, которые мы обозначили как «чешские», хотя у самого Некрасова мы такого определения не находим.

К «чешским стихам» мы относим только те стихи, которые связаны с поездкой Не-

красова в Чехию – хотя чешская тематика встречается в его стихах и раньше (достаточно вспомнить стихотворение «Ян Палах») – и которые приведены в посмертной публикации на сайте Александра Левина среди «Стихов и записей 2007 – 2009 годов».

Вопрос речи, понимаемой как результат диалога, в котором собеседники друг друга внимательно слушают, уважают и стараются понять, особенно обостряется, когда идет речь о двух разных культурах, разных государствах, разных языках. Однако здесь уместно подчеркнуть, что исходная позиция Некрасова предполагает уже состоявшийся диалог, без которого *речь* в его понимании невозможна, диалог, опирающийся на принципиальное различие между языком и *речью*: «Тем и плох «язык» – «язык» можно выучить. *Речью* надо овладеть» [5; 284]. В связи с этим не важно, что собеседники говорят на разных языках, так как диалог осуществляется, их объединяет *речь*, как будто бы стоящая над языком: «...наша *речь* – словесная или нет – всегда куда тоньше и совершенней, выше организована, чем любая специально утончаемая и усложняемая поэтическая и всякая искусственная система, «язык». [...] она – функционирующий, работающий орган. Мы и знаем и не знаем ее, она в заговоре с нами и против нас, и инструмент и феномен, и с ней всегда только и жди неожиданностей, она – мы» [5; 297]. Некрасов таким образом отменяет проблему языкового барьера, точнее не понимает этот барьер как проблему, как препятствие, так как: «барьер, он же – перила. Упираешься, но и опираешься» [5; 298]. В связи с этим именно как опору, а не чужеродный элемент, можно воспринимать одно чешское слово, встречающееся в его стихотворении:

Солнце есть
Вот
Есть

Это есть
 Вода есть
 Есть
 Вот
 Это есть
 Таково
 Махово Езеро

Общее впечатление от Чехии

Слово «езеро» в силу того, что чешский и русский являются родственными славянскими языками, практически не ощущается как вставка из другого языка, и человеку, не знающему чешского, сразу понятно, что речь идет об озере. Однако органическое присутствие этого слова в тексте не является только результатом родства русского и чешского языков, оно словно порождается этому слову предшествующими строками, в которых автор как будто бы проверял список того, что необходимо или даже достаточно для «общего впечатления от Чехии», и он как будто бы все это (воду и солнце) находил на своем месте. «Солнце есть?» – спрашивает автор собеседника. Тот указывает пальцем в небо «Вот» и подтверждает «Есть». Тогда автор вычеркивает из списка солнце («Это есть») и задает следующий вопрос: «Вода есть?». Собеседник снова отвечает «Есть» и тогда протягивает указательный палец перед собой и дополняет: «Вот». Этим двух понятий хватило, чтобы описать Махово озеро, которое в потоке речи, подчеркивающим наличие предметов с помощью глагола «есть», словно вынуждено быть произнесенным как «езеро» с ударением на первом слоге.

На звуковую взаимосвязь отдельных слов, составляющих стихотворения Некрасова, обратил внимание Джеральд Янчек в статье «Vsevolod Nekrasov, Master Paronymist», где он пишет: «Typically the poetic forms grows organically from an initial kernel of language which may be anything from a single word or name [...], or an everyday trite expression, to a political slogan of the day, or even a famous line of poetry. The most humble of such kernel can be starting point of an elaborate paronomastic sequence which follows an idiosyncrastic path and often ends in

a surprising new semantic or thematic local, sometimes in the space of only a half-dozen words or lines» [1; 282-283]. Слово «езеро» таким образом можно интерпретировать именно как результат паронимии, ядром которой является слово «есть», из которого слово «езеро» словно вырастает.

На аналогичном принципе паронимического круговорота созвучий выстраивается и следующее минималистическое стихотворение, не менее органически включающее чешское слово «пструх» (pstruh – форель):

Дух Пструха

И ох и Маха
 Эх ма

Сам «пструх» словно рождается из «духа» и влечет за собой радостное восклицание «ох» связанное с именем чешского поэта эпохи романтизма, Карлом Гинексом Махой, которое в следующей строке превращается в просторечное междометие «эхма», выражающее восторг, удивление или даже сожаление. С помощью таких созвучий изначально чужеродные слова вступают в диалог, в котором естественно участвуют не только отдельные слова, но и целые культурные пласты. Каждое слово некрасовских стихов содержит в себе своего рода воспоминание о своем происхождении, о своем исходном контексте, который сталкивается с контекстами других слов, с общим контекстом стихотворения². Каждое слово является своего рода концептом – устоявшимся, клишированным, долго бывшим в употреблении [6; 198], который в стихах словно реабилитируется, т. е. возобновляет свою функциональность, налаживает диалог. И в соответствии с данным подходом вполне естественно завязываются отношения между чешским и русским романтизмом, между их главными представителями Махой и Пушкиным.

Такая жизнь
 Или как-то так кажется
 И горы как настоящие горы

Озеро это значит это все чувствует
 погоды всякий тут клочок тебе тут
 Это Тибет не Тибет
 Это тебе это \нет \этого
 \А то тебе и всё и всё бы тебе

Тихо горушки холмы маховские горы
 пушкинское михайловское

Столкновение двух разных контекстов в данном стихотворении основывается скорее на увиденном, чем на услышанном. Некрасов – **очень тонкий наблюдатель**. Конечно, как поэт он выражается прежде всего речью, хотя в конечном итоге не менее важны и визуальные качества его стихов. Но речь здесь о другом, об отправной точке, которой является некрасовская анаграмматическая строка «живу и вижу» (своего рода эпиграф к творчеству Некрасова в целом), которую Эрик Булатов интерпретирует следующим образом: «Я считаю, что эти слова – формула определенной художественной позиции, когда художник не старается специально что-то найти в окружающей жизни, чтобы осудить или воспеть, а просто живет в этом месте в это время, и окружающая жизнь сама себя ему показывает» [3; 24]. И, согласно словам Булатова, это именно жизнь, «такая жизнь», которая показывает холмыстую местность маховского края, из которой ассоциативно вырастают Пушкинские Горы.

Увиденное, или показанное Некрасов усердно старается зафиксировать, запечатлеть.

1. Запечатлел
2. Распечатал

Озеро	Облако
	вернее
облако	озеро

[...]

Цифры в данном отрывке настойчиво подчеркивают порядок действий **проделанных** автором и/или **адресатом**: во-первых, запечатлеть действительность, во-вторых, открыть конверт, в который все увиден-

ное было аккуратно положено. Само слово «распечатать» уже подразумевает словосочетание распечатать письмо, которое усиливается визуальной организацией после него следующих строк, схематически образующих форму конверта. «Межстиховое пространство выполняет у Вс. Некрасова роль подтекста, корректирующего понимание текста», - пишет Ирина Скоропанова [3; 199]. И именно в связи с этими ненормативными пробелами между отдельными словами в строке, и их корректирующей ролью, исключается второе значение слова распечатать, т. е. распечатать запечатленное в письме на принтере. Положив увиденное в конверт, Некрасов его не только осваивает, сколько прямо присваивает себе, хотя письмо естественно предполагает адресата, с которым Некрасов разделяет свои (визуальные) впечатления, сводящиеся к существительным без всяких атрибутов: «озеро, облако».

«Чешские стихи» Всеволода Некрасова помимо маховских мест связаны со столицей Чехии, Прагой. Из смены топоса в некотором смысле вытекает также смена авторской интонации и позиции. Кажется, что автор уже не находится внутри окружающей его действительности, которую он описывает в лирических стихотворениях. Кажется, что на этот раз он смотрит на нее извне, остро критически сравнивая ее со своей родной действительностью.

Здравствуй
 Здравствуйте
 Злата Прага покажет вам
 Злата Прага показывает
 нам
 Всем
 Каждому*
 Как дома ставят
 Как города ставят

*и в особенности
 Тому
 Кто Москва

Хотя здесь Некрасов, словно говоря словами, изъятими из рекламных лозунгов туристических агентств, три раза настойчиво повторяет, кому они предназначены: «Злата Прага показывает / нам / **Всем / Каждому**», в итоге к ним дополняет решающую сноску «и в особенности / Тому / Кто Москва», радикально сужающую количество адресатов. Таким образом, особенно к «Пражским стихам» Некрасова подходит высказывание Кирилла Медведева: «Поэзия Всеволода Некрасова парадоксально сочетает в себе эстетическую бескомпромиссность и уникальный, глубинный демократизм, равноправную взаимосвязь с теорией и прямое социальное высказывание» [4; 251]. В «Пражских стихах» социальное высказывание направлено, как почти всегда у Некрасова, на больную точку – на этот раз на чешско-русские взаимоотношения, сопровождающиеся всевозможными укоренившимися клише, наполненными разного рода комплексами, четко выраженными в повторяющейся строке «Хочем быть чехами».

Прагодать

Злата Прага да
Да многовато как-то нашего брата
Что тоже правда да
Это правда

А в общем
Эх ма

Мог бы говорить
Чех Маха

О чем говорить
Хочем быть чехами

\в общем
О чем там говорить
Мы
Хочем быть чехами\

Злата Прага

Да

Это правда

\Где
Не наша не пропадала
Наша пропадала\

А вода была
\Правда\ теплая
Погода была \правда\ хорошая

А великому народу по морде
Кому надо такой великий народ
Который такой урод
Танк
You very much
тут
видимо
Матч мы и продули

\взяли дураков на слабо
И слава Богу\

И весьма естественно в этой социальной самокритике, не щадящей себя («А великому народу по морде / Кому надо такой великий народ / Который такой урод»), всплывают танки войск варшавского договора, вошедшие в Прагу в августе 1968 года, которые сразу же растворяются в следующей строке, образуя с ней единое целое – ироничное спасибо большое «Thank you very much». «Тут негодование способно вздохнуть, а серьезность всегда готова улыбнуться» [2] – можно сказать по поводу этих стихов вместе с Михаилом Айзенбергом.

Заключительное стихотворение цикла снова возвращает нас в маховские места, однако на этот раз даже их лирическое описание становится поводом для критического сопоставления чешского и русского контекстов.

О.
озеро
Почти что это из-за того
Что ли что
Из прошлого что-то
чего-то это что ли что-то
или волшебного
ты на

посмотри
 Чтобы и не только что сосны
 Но чтоб и сосны чтобы и на них еще шишки
 По-чешски
 По-человечески
 А чтобы это
 чтобы
 по-русски
 по-русски
 И по-людски
 э
 Это
 Это извини
 извини

Буква «о» – это и визуальный образ озера, и звук, усиливающий экспрессивность последовавшего за ним высказывания, которое строится на крепкой паронимастической взаимосвязи слов. «По-чешски», вытекающее из шипящих звуков предшествующих строк, таким образом, весьма естественно превращается в «по-человечески», и «по-русски» – в «по-людски». Не смотря на то, что эти высказывание по существу являются синонимическими, с точки зрения интонации эти строки словно делят стихотворение на две противоположных части. О том, что «по-чешски» повествуется с восхищением, в то время, как о том, что «по-русски» с некоторым негодованием, усиленным междометием «э», выражающим недоумение, изумление, досаду, и решительным возражением – «извини». Как будто бы так, как по-чешски, по-русски просто не возможно.

Почему в представлениях Некрасова Чехия, Прага удостоились таким уважением, что Прага содержит в себе благодать, является ей, а точнее – является «прагодатью», сказать трудно. Однако вопрос надо ставить по-другому: почему родной, русский контекст подвергается такой резкой критике. Именно потому, что он свой, собственный, и Некрасов остро переживает именно его клишированность, точнее, клишированность его сознания: «Клише? Но клише это уже замеченная, уже зафиксированная

стертость. Это не то. Некрасов ловит речь (а с ней и себя) на обмолвке. Его интересуют не сами клише, его гнетет клишированность сознания. И это сознание для него не объект исследования, а личный стыд, собственная мука» [2], – пишет Айзенберг. И эти собственные муки Некрасова особенно обостряются в сравнении с чужим контекстом, в роли которого здесь выступает чешская действительность.

Некрасовское путешествие в Чехию, запечатленное в его стихах, является, таким образом, прежде всего путешествием внутрь своего собственного русского контекста, русского сознания, которому другой, чешский контекст служит своего рода зеркалом, в некотором смысле корректирующим отражение.

Примечания:

¹ Однако, можно было бы их также назвать «чешское», аналогично к поэме про город Казань.

² Недаром Всеволод Некрасов предлагал для русского концептуализма название контекстуализм. См. Некрасов, Вс. Фикция как искусство (но не искусство как фикция, или: как дело было с концептуализмом. // Журавлева, А., Некрасов, Вс. *Пакет*. Москва 1996 с. 317.

Литература:

1. Janeczek, G. J. *Vsevolod Nekrasov, Master Paronymist*. // *Slavic East European Journal* 33. 1992/2.

2. Айзенберг, М. *Второе дыхание*. // Октябрь 1990/11. Цит. по: http://www.litkarta.ru/dossier/aizenberg-o-nekrasove/dossier_2553/

3. Булатов, Э. *Живу – вижу*. // Булатов, Э. *Живу дальше*. Москва 2009.

4. Медведев, К. *Об «упрямстве лирики» Всеволода Некрасова*. // Новое литературное обозрение 2009/99.

5. Некрасов, Вс. *Концепт как авангард авангарда*. // Журавлева, А., Некрасов, Вс. *Пакет*. Москва 1996.

6. Скоропанова, И. С. *Русская постмодернистская литература*. Москва 2002.

Статья публикуется впервые.

ОБ ОДНОЙ РИФМЕ ВС. НЕКРАСОВА

Ну вот

Воздух

Мандельштам

Это он нам

Надышал¹

Обращаясь к этому тексту, автор этого этюда не задавался вопросом о степени его принципиальности для поэтики Всеволода Некрасова. И хоть выход за пределы пяти строк будет неизбежно совершён, его можно сравнить с условным фоном картины, лишь акцентирующим передний план.

Первые две строки, образующие строфу, зеркальны в отношении гласных фонем: у–о, о–у. К этой симметрии мы вернемся позже. Вторая же строфа как бы растягивает одну рифму с двух строк на три: *Мандельштам – нам – надышал*. Причем «нам» рифмуется с фамилией поэта почти только графически, на слух же логическое ударение, падающее на местоимение, поглощает рифму, и гораздо «рифмованней» с «Мандельштамом» оказывается последнее слово-аналепст. Происходит своеобразный «перескок через рифму», редукция одной «потенциальной» рифмы ради следующей – более неожиданной. В сочетании «Мандельштам – надышал» достигнут невероятный эффект «спонтанности» рифмы – рифмованный каламбур возникает как будто в процессе импровизации, он обнаруживается автором с улыбкой от удачного совпадения. Рифма (её наличие и качество) в поэзии Некрасова, в отличие от «классической» силлабо-тоники, не предопределена. Но это само по себе в поэзии, конечно, далеко не новость. Здесь же отказ от детерминированности формы с неизбежностью приводит к рифме, как будто язык сам зарифмовал фа-

милию с глаголом – рифмой пропитан сам воздух.

Рифма – главный герой стихотворения, но рифма в широком смысле – найденная связь вещей. Характер этой связи таков, что ставит читателя перед одной из фундаментальных проблем философии – об объективном или субъективном бытии свойств вещей. Рифма соединяет две сущности в тексте, сближая референты зарифмованных слов в первичной реальности, но существует ли такая связь вне нашего восприятия языка?

Главные герои этого текста – причина и следствие. Первая строка представляет собой утверждение положения вещей, констатацию некоего результата и шире – констатацию бытия, и лишь во вторую очередь – указание (дейксис). Симметрия же парных гласных, отмеченная вначале, служит фундаментом формальной организации текста и выражает несомненность, устойчивость бытия. Кроме того, комбинация о–у // у–о метафорически воспринимается как *вдох* и *выдох*, основа и признак существования. Воздухом, которым мы дышим, бытие которого «устанавливает» автор («ну вот») «надышан» («произведён») Мандельштамом. Текст развивается как поворот от следствия к причине – бытие представляется результатом произведенного поэтом космогонического, если угодно, действия – и Мандельштам становится если не логотетом из «Кратила» Платона, то, во всяком случае, выводится за «общечеловеческие» рамки: поэтому его имя и выделено в центральную строку, выделенную сверху и снизу – «космический» характер симметрии проявляется и здесь.

В стихотворении свернута концепция первостепенной роли языка для человеческого мировосприятия: воздух (всё вокруг) рождён поэтом, а значит, наше существование по отношению к нему *вторично* – в том числе и само некрасовское стихотворение оказывается «рожденным» из мандельшта-

мовского воздуха: и мы видим яркий пример концептуализма – воспользуемся выражением И. Кабакова – «художник мажет» уже не по холсту, но и не по зрителю, а по собственному лицу.

Разумеется, «воздух» – один из ключевых мотивов для Мандельштама – является как раз метафорой поэзии и бытия поэта в мире – что можно продемонстрировать рядом примеров, от хрестоматийного «на стекла вечности уже легло мое дыхание, мое тепло» до деления всех стихов на разрешенные и не-, где «первые – это мразь, вторые – ворованный воздух» и «Стихов о неизвестном солдате» («Этот воздух пусть будет свидетелем») [1: 25, 360, 243]. Движение взгляда и дыхание читающего проходят сквозь имя поэта, помещенного в центр, как замковый камень в своде готического собора. В стихах самого Некрасова «воздуха» тоже много. Он оказывается столь же неопределим, как свобода: «воздух есть воздух» (см.: «все // все-таки», «Выход // да здесь везде» [4]).

Рифмуя «Мандельштам – надышал», Некрасов, таким образом, утверждает сближение сущностей через язык – вопрос о субъективном или же «объективном» характере этой близости вынесен за скобки. Точнее, наоборот – оба полюса заключены в рамках текста из-за неразличимости.

Рифма не просто замыкает стихотворение фонетически, она замыкает саму реальность на поэзию и на язык.

Примечания:

¹ Необходимо сделать важную текстологическую оговорку: стихотворение приводится по [2: 18]. В другой редакции оно выглядит так:

вот

что вот

воздух

Мандельштам

это он нам

надышал

[3: 44]

то есть представляет собой совершенно другой текст. Имя «Мандельштам» замыкает здесь первую строфу из двух. Поэтому представленный анализ не только касается лишь интертекстуальных связей, но и не затрагивает различия авторских вариантов.

Литература:

1. Мандельштам О. Э. Стихотворения. Проза. Сост., вступ. ст. и коммент. М. Л. Гаспарова. М.: «Издательство АСТ», Харьков: «Фолио», 2001. 736 с.

2. Некрасов В.Н. Справка: Стихи. Сост. Вс. Н. Некрасов. М.: Постскриптум, 1991. 80 с.

3. Некрасов В.Н. Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989. 96 с.

4. Некрасов В.Н. Стихи из журнала // В Сети: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/StihilzZhurnala.html>

Статья публикуется впервые.

Александр ЖИТЕНЕВ

«МОЖНО УЖ И Я НЕМНОЖКО СКАЖУ...»: ЭТОС НЕТЕРПИМОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Творчество В. Некрасова пронизано этосом особого рода, который условно можно обозначить как *этос нетерпимости*. Поэт испытывает очевидное тяготение к резким, запелляционным суждениям, он провоцирует на несогласие. При этом страсть к полемике в равной мере характеризует как эссеистику, так и поэзию, и вдохновляется отнюдь не публицистическими коллизиями. Очевидно, что тяготение к вызову задано у Некрасова не контекстом, но самим способом бытования высказывания, оно предшествует любому конкретному тексту. Иными словами, нетерпимость есть характеристика, не психологически, но *мировоззренчески* мотивированная.

Этот примечательный факт, как представляется, естественным образом вписывается в систему координат «другой культуры», изначально ориентированной на ресентиментное восприятие мира. *Ресентимент*, традиционно истолковываемый как «самоотравление души» [см. 5], питающейся сознанием своей маргинальности, логичным образом восходит к представлению о *незаконности своего присутствия* в литературе. «Мы все пришли в литературу бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, – пишет И. Бродский, – из умственного, интеллектуального, культурного небытия» [3, 114]. Между тем именно неспособность принять мысль о своей значимости как безусловной величины и является зерном ресентимента, неизменно заставляющего человека «измерять других самим собой и самого себя другими» [13, 29].

Субъект отказывается признать безусловную ценность за простым фактом личного бытия, для ощущения собственной значимости ему необходимо обладание уникальным набором возможностей или удостоверенным извне особым статусом. Ресентиментное сознание в этом смысле априори *ревниво*. Закономерно, что самосознание литературного андеграунда

нередко расценивается как «сектантское»: «Секта, – пишет Ю. Арабов, – должна постоянно находиться в полемике с окружающим миром», при этом «“враг” может быть один, а “спорщиков” множество, причем все спорщики презирают не только “врага”, но и друг друга» [2].

Едва ли не лучшим примером, доказывающим правомерность такой интерпретации, оказываются две статьи В. Некрасова, посвященные легитимации метареализма и концептуализма. Эти работы, пронизанные острым сознанием несправедливости совершающегося, постоянно балансируют на грани полемической корректности, а появляющийся в них призыв «начать разблатнение нашей поэзии» [9] и вовсе выносит их за эту грань. При этом сведение полемической задачи лишь к попытке правильно расставить акценты обеднит содержание этих работ. В действительности речь в них идет не о частном конфликте, но о попытке вновь утвердить мысль, что «нет Poetry без Honesty – честности и независимости – Independence». Некрасов защищает в них не свой статус классика, а базовые ценности «другой» культуры.

В ее рамках, как свидетельствует приведенный пример, всякое высказывание априори рассматривается сквозь призму жесткого идейного противостояния официальному. Даже если сам повод для столкновения ничтожен, он тянет за собой всю историю духовного сопротивления, и тем самым провоцирует на бескомпромиссность:

Извините
Если я вас
Перебую

Извините
Но я вас
Не люблю

Всё
Весь разговор

[8]

Этос «другой культуры» нацелен на острый конфликт, поскольку, при всех попытках утвердить мысль о единстве русской литературы [см., напр. дискуссию в: 15], это единство вновь и вновь опровергается различием базовых ценностных ориентиров.

О. Седакова [12] противопоставляет «официальную» и «другую» среду по отношению к понятию *авторства*. «Другой» автор – это, прежде всего, «литературный человек», создатель автономной художественной системы с четкими границами, однозначно определяющими сферу эстетически неприемлемого. Важно и другое: расширенное культурное пространство, осознание себя частью «большого времени». М. Айзенберг [1] разводит «официальное» и «другое» по характеру *творческих задач*. В «другой» литературе желание оправдать себя перед лицом традиции заставляет быть повышено чувствительным к новации; стремление к «оживлению» слова, его деавтоматизации здесь абсолютно. Поскольку у каждого поэта своя стратегия, «другая» литература, в отличие от «официальной», непредставима как система: это набор «одиночных усилий и непрямых влияний».

Наряду с перечисленными, можно выделить и еще одну линию противопоставления – *этическую*. Как писал И. Бродский, атмосфера официоза программировала тотальную конформность сознания, в рамках которой «абсолютные понятия дегенерировали в просто слова» [4, 78]. Для В. Некрасова эта мысль была особенно существенна: все формы официоза, включая советскую поэзию, в его восприятии были возводимы к аппарату насилия и подлежали отрицанию:

Можно уж и я
Немножко скажу

Слушай
Же
Не ке ге бе
Бу
Па

Не ке ге бе Бу
Понимаешь
Ты
Же

[8]

Разрыв коммуникации, таким образом, присутствовал в сознании Некрасова как особая модель общения – общения провокативного. В этом отношении Некрасов оказывается, в какой-то степени, наследником О. Мандельштама периода «Третьей прозы», недаром в некрасовской лирике столь многочисленны отсылки к этому поэту:

ВОТ

ЧТО ВОТ

ВОЗДУХ

Мандельштам

это он нам

надышал

Общеизвестно, что для «другой культуры» «Мандельштам был как бы символом, парадигмой существования свободной души в тоталитарном государстве» [6]. Безусловному приятию подлежало все: «принципиальная словесность его стихов ... композиционность: ничего “от себя” <...> невозможность моралей и прямых смыслов» [11]. Поэт стал полюсом притяжения, отчасти подавлявшим творческую инициативу: «Мандельштам оказался <...> превращен в лекало, по которому выверяется кривизна любого поэтического сооружения» [10]. Для В. Некрасова в образе Мандельштама, как можно предположить, была важна его воля к утверждению личного достоинства даже в совершенно не располагающих к этому обстоятельствах.

Появление текстов-«дразнилок» у Мандельштама, – не случайность, но проявление глубинной провокативности художественного высказывания. При этом «вызов», очевидно, имеет смысл понимать не только как творческую стратегию, нацеленную на расширение сферы эстетического [14], но и как «нащупывание» собственных личностных пределов, как «самопровоцирование».

Поэт высоко ценит полемическую «неравновесность» высказывания, «веселое сознание своей неправоты» [7, II, 387]. Ему близок азарт смыслового поиска, связанный с атмосферой интеллектуальной импровизации, возможность «удивиться собственным словам» [7, I, 187].

Определенно, в таком контексте диалог – это не столько обмен мнениями, сколько борьба за право назваться сущим. В самом деле: если «существовать – высшее самолюбие художника» [7, I, 177], то существование, очевидно, не является чем-то само собой разумеющимся, оно завоевывается и отстаивается. Мандельштам воспринимает диалог как *оппонирование*, изначально реализующееся в полемически заряженном пространстве. Его высказывание – это практически всегда «выпад»; оно насквозь пропитано возведенной в принцип страстностью оценочных суждений. «Нетерпимость» игрового порядка для него норма. Переход «литературной злости» из «благородной зависти, шутивого неуважения» в энергию «обиды и самозащиты» [7, II, 390] – результат не столько перестройки эстетической системы, сколько смещения акцентов в ней. Поводом к такому смещению стало мотивированное эпохой переосмысление образа партнера по диалогу.

Лирика В. Некрасова в этом контексте – это наследование Мандельштаму по линии неприятия пошлости и хамства, по линии дезавуирования литературного оппонента, который одновременно является противником и в более широком смысле – прежде всего, этическом:

Ну знаете ли*
это
вы извините

вы не знаете

вы
не изволите знать

не водили бы вы
сами себя
за нос

вы
не знаете нас

а надо
нас не знать
нас нельзя знать
нельзя нас знать
нас надо не знать

не знаю
что я вам еще могу
здесь сказать

[8]

Потенциальная готовность перейти границы корректности, готовность к безоглядному суждению мотивирована неприятием этической аморфности конформистского сознания. Резкость и «угловатость» В. Некрасова, с этой точки зрения, – феномен, который следует объяснять не личностными качествами, но той культурой, в рамках которой эти качества были сформированы. Резкость – маркер, позволяющий опознавать «своих», семантический оператор, задающий базовые параметры диалога. Резкость – **доказательство этической вменяемости**, свидетельство личностной свободы.

Литература:

1. Айзенберг М. К определению подполья // Айзенберг М. Оправданное присутствие. – М. : Baltrus, Новое изд-во, 2005. – С. 58-65.
2. Арабов Ю. [и др.] Андеграунд вчера и сегодня. – (<http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/krit-pr.html>)
3. Бродский И. Настигнуть утраченное время // Бродский И. Большая книга интервью. – М. : Захаров, 2000. – С. 113-117.
4. Бродский И. Размышления об исчадии ада // Бродский И. Собр. соч. : В 7 т. – СПб. : Пушкинский фонд, 2001. – Т. VII. – С. 75-81.
5. Житенев А.А. Память как яд: феномен ресентимента в современной лирике // Память литературы и память культуры: механизмы, функции, репрезентации: Материалы Всерос. науч. конф. (Воронеж, 16-17 апреля 2009 г.). – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2009. – С.44-54.

6. Левин Ю. Почему я не буду делать доклад о Мандельштаме // Русская мысль. – 1991. – 26 июля. – № 3889.
7. Мандельштам О.Э. Собр. соч. : В 4 т. – М. : Арт-Бизнес-Центр, 1993-1999.
8. Некрасов В. Справка. – (<http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/spravka.html>)
9. Некрасов В. Составителям сборника “Русская поэзия глазами американцев” <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/TEXTS/AMER1.html>
10. Останин Б., Кобак А. Бумажный сатана // Останин Б., Кобак А. Молния и радуга: Литературно-критические статьи 1980-х гг. – СПб., 2003. – С. 150-151
11. Седакова О. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Седакова О. Проза. – М., 2001. – С. 61.
12. Седакова О. А. Музыка глухого времени // Вестник новой литературы. – 1990. – № 2. – С. 257-265.
13. Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. – СПб. : Наука, Университетская книга, 1999. – 231 с.
14. Flaker A. Эстетический вызов и эстетическая провокация // *Russian Literature*. – 1988. – Vol. XXIII/II. – P. 89-100.
15. The Third Wave: Russian Literature in Emigration. – Ann Arbor : Ardis, 1984.

Статья публикуется впервые.

ЛЕКСИЧЕСКИЙ СТРОЙ ПОЭЗИИ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Важную роль в поэтике Всеволода Некрасова играет лексическая сторона произведения. Стремление к обновлению поэтического языка путем использования приемов коллажа, параномазии, словесного повтора, создания многочисленных окказионализмов в стихах этого поэта часто способствует возрождению опустошенного, затертого слова, возвращению ему истинного смысла. Лексический повтор, «задавая ритм, «овнешняет» слово, делает его более предметным и одновременно как бы расчленяет, выясняет его фактуру – звучание, интонацию, речевой контекст» [2; 494]. Максимальную независимость получает у Вс. Некрасова и слово, соединенное с другими словами по принципу коллажа или параномазии, когда в строке сталкиваются похожие по звучанию, но порой совершенно разные по значению словообразования:

Активисты оптимисты
Коллектив как актив
А актив как коллектив
Все министры все из искры
Нигилисты формалисты
Менделисты морганисты
Почему идеалисты
Все индивидуалисты
В смысле абстракционисты
А юристы юмористы
Прогнозники позорники
Дворники сапожники
Врачи портачи

[3; 28]

Материалом для создания таких коллажей является живой разговорный язык, язык социума, в котором равноправно существуют, пересекаясь в речи, затертые до дыр штампы советской действительности, как в вышеприведенном примере; обрывки живой речи, фрагменты разговоров, выхваченные из бытовой жизни людей, общеупотребительные устойчивые сочетания, части пословиц и поговорок, даже цитаты из русской классики, растерявшие

свой истинный смысл, свою оригинальность из-за постоянного использования, замусоливания в качестве лозунгов, примеров, иллюстраций и ставшие избитыми:

давай Бог ноги
отцы и дети
Агата Кристи
Барклай де Толли
Фрегат Паллада
сказало злато
уже тлетворный
нерукотворный
чего же боле
простой советский
советско-русский
словарь
хоть стой хоть падай
Кощей Бессмертный
слуга покорный

[5; 43–44]

Такое, казалось бы, случайное, по звучанию, а на самом деле пародийно-ироническое сталкивание в одном тексте клише разговорной речи способствует деавтоматизации мышления читателя, ломает привычные представления о содержательной наполненности стиха. Автор вовлекает нас в игру с возникающими смыслами, не предлагая какого-то одного решения, бесспорной и единственной трактовки, а приглашая каждого поучаствовать в создании своего смыслового поля стиха, построенного по принципу ассоциаций.

Лексический материал, предлагаемый Вс. Некрасовым, очень разнороден. Значимым, содержательным становится даже вводное слово, предлог, союз, междометие:

во первых
но во-первых
это во-первых

а во вторых

третьих

и в четвертых	цоб
пятых и в шестых	цобе
седьмых	вечека
восьмых	течека
	зепете
и всё	кегебе
и все и мысли	а бе ве ге де её
	жезеикелемене
и если	[3; 31]

в двух словах если

в девярых
десярых
[3; 114]

Автор мягко иронизирует: если нечего сказать, кроме «во-первых» и «во-вторых», то лучше и не начинать разводить болтологию и пустословие, мысли-то все уложились в два слова. Таким образом, обезличенные в повседневном употреблении конструкции для Вс. Некрасова являются ценным строительным словесным материалом. Широко используется автором и такой пласт разговорной лексики, как аббревиатуры. Русская речь в советскую эпоху настолько загромождалась сложносокращенными новообразованиями, что порой трудно было догадаться, на каком языке люди разговаривают. Яркой иллюстрацией этого является стихотворение Вс. Некрасова «Стихи на нашем языке», составленное из одних аббревиатур. Благодаря концентрированию на небольшом участке текста и использованию приема алогизма, предлагаемый автором перечень советских новообразований профанируется и производит комическое впечатление:

бесеме велкесеме
гепеу энкаведе
эмгеу векапече
эзэспе капезэс

цик
цека
кацо
че пе
це у

Семантической парой процитированному выше произведению являются «Стихи на иностранном языке», где Вс. Некрасов обыгрывает тенденцию к загромождению речи иностранными словами, кальками чужого языка, причем уравнивает в перечислении имена жестоких душевателей свободы с пафосными культурными кодами коммунистической пропаганды, которые в данном сочетании невозможно воспринимать без смеха:

галифе
плиссе гофре

чобме чомбе
дюшамбе

юманите

юманите дюшамбе

либерте
эгалите

декольте
[3; 31]

Одним из наиболее продуктивных способов обновления лексического строя произведения является для Вс. Некрасова создание окказионализмов. У поэта встречаются все типы окказионализмов, предусматриваемые современной лингвистической классификацией, однако доминирующая роль принадлежит собственно окказиональным словам. «Вот она и наша / зима зима // вот она и наша / зимаша» [1, с.244], – существительное *зимаша* образовано при помощи суффикса *-аш-*, вно-

сящего уменьшительно-ласкательный оттенок. Кроме того, этот формант позволяет выразить отношение к морозной поре года как к одушевленному существу, поскольку чаще всего подобная модель словообразования свойственна именам собственным, называющим людей или животных (Люба – Любаша, Марьяна – Марьяша, Полкан – Полкаша). В другом стихотворении при обращении к тому же времени года Вс. Некрасов использует неологизм *зимка*: «Тянет белой самОй / Дымкой // Пригорелой зимой / Зимкой» [3, с.12]. Суффикс *-к-*, с одной стороны, является показателем субъективного отношения автора к зиме, дружеского, товарищеского (ср.: Дима – Димка, Петя – Петька), с другой стороны, вносит и слегка пренебрежительный оттенок. Вряд ли можно представить себе, чтобы суровую, очень холодную зиму назвали зимкой. Тот же суффикс *-к-* употребляется Вс. Некрасовым при создании слова *причинка*, но здесь данное словообразовательное средство используется в уменьшительном значении, для указания на размер: «у самого / у мокрого корня // по тропинкам / по самым разным причинкам» [3, с.60]. Причинка – это маленькая причина.

В произведении «Снегушки» появление одноименного окказионализма порождает интонационно-семантическую разногласию: «снегушки / всей этой земле /// смотри-ка / а мы / поехали к олегу себе // побегали хоть / по земле / как по небу» [3, с.90]. В первом значении слово *снегушки* выражает трогательное, ласковое отношение автора к выпавшему снегу. С другой стороны, конструкция «снегушки всей этой земле» напоминает фольклорные мотивы типа «баюшки-баю я тебе пою» или «ладушки-ладушки» и воспринимается как пожелание земле подольше находиться под снегом. Используя иной активный словообразовательный тип, с помощью суффикса *-ят-* Вс. Некрасов создает неологизм *землята*, называющий детей земли (по образцу: тигрята, льяята, котята): «жива / земля-то // и мы же // и мы живы / землята» [3, с.83].

В стихотворении «Серый серый ветер» появляется существительное *ноча*, созвучное по своему фонетическому со-

ставу обращению *доча*, употребляемому преимущественно в разговорной речи: «За домами туча / Темная как ноца» [3, с.7]. Слово *ноча* неумовимо преобразует текст, диссонирова с общей достаточно мрачной картиной, словно та душевная теплота, с которой обычно обращаются к детям, сохранилась в звуковом облике существительного. Подобный фонетический принцип образования слов действует и в следующем произведении: «сосны // а над соснами / звёзны // И берёзы // И за берёзами / звёзны» [1, с.234]. Автор классифицирует звезды по типам, видимо, на том основании, что сквозь сосновую хвою и березовую листву они смотрятся и воспринимаются по-разному.

В некоторых случаях при создании неологизмов Вс. Некрасовым используется способ усечения основы слова, как, например, в одном из произведений цикла «Ленинградские стихи»:

Как нам
Как нам

К огням
К огням
К огням?

– Прям –
прям –
прям – прям
прям – прям – прям

прям
прям
прям
прям

мим

[6; 5]

Наречия *прямо* и *мимо* теряют свой суффикс, отражая особенности устной речи, разговорной интонации и привнося в текст элемент шутки, игры. В стихотворении, посвященном Льву Кропивницкому, в одном ряду со словами *шик*, *блеск* возникает существительное со значением действия *шип* как производное от глагола *шипеть*: «С шиком / С блеском / С шипом / С сиропом» [3; 42].

При создании окказионализмов-существительных для Вс. Некрасова являются продуктивными и другие словообразовательные модели. Так, приставочно-суффиксальным способом образуется слово *припономарёвье*, производное от фамилии художника А. Пономарёва и напоминающее по своему составу существительные *приморье*, *Приазовье*. Можно предположить, что данный неологизм отражает специфику тематической направленности творчества этого живописца. Произведение Вс. Некрасова «Антистих» представляет собой целый список новых слов, образованных при помощи префикса *анти-*:

протон – антипротон
нуклон – антинуклон
И циклон – антициклон
А капрон?
Антикапрон

Антиох Кантемир
Антибог
Антимир
Антибелый антисвет
Антивоздух и вода
Есть у нас на да и нет
Антинет
И антида

[3; 22]

Наряду с уже существующими в русском языке словами *антилопа*, *Антиох*, в которых часть *анти-* не имеет значения противопоставления, автор предлагает ряд новообразований, высмеивая, вероятно, тенденцию к загромождению речи словами с иностранными приставками и вовлекая читателя в забавную игру со смыслами.

Собирательное значение некрасовских неологизмов *фонария* и *светофория* выражается посредством суффикса *-ий-*, участвующего в образовании других слов со сходной семантикой (*бутафория*, *парфюмерия*): «Заждалась / зажглась // Вся фонария / светофория / и витринная бутафория» [3; 22]. Использование неологизмов помогает созданию яркого, зримого образа вечернего города, озаренного ог-

нями бесчисленных фонарей, светофоров, витрин. Стихотворение «Деревенька», адресованное Б. Свешникову, строится на антитезе. Противопоставлению происходящего на земле и в небе способствует употребление окказионализмов *воздухохранилище* (антоним – *водохранилище*) и *холодоход* (антоним – *теплоход*). По такой же модели (способом сложения основ) образуются слова *мордодержавие* и *самославие*, характеризующие основные качества советской власти в ряде произведений Вс. Некрасова, лексический состав которых значительно прирастает и за счет создания автором новых художественных определений. Соединяя части слов *огромный* и *громадный*, поэт получает прилагательное *огромадный*. Рисуя зарастающую молодой зеленью просеку, Вс. Некрасов использует эпитет *побродячие кусты*. Изобилие необычных определений, относящихся к облакам, предлагает нам следующее стихотворение:

кучевые
так

а так-то вообще
тучевые

верховые
и боковые
они

перистые
пенистые
и мылистые
черновые и беловые
пятнистые ли
или волнистые
увесистые

местные

в основном
областные

[3; 61]

Образная палитра здесь настолько широка, что авторское впечатление от созерцания облачного неба сполна передается

читателю. В другом произведении поэт с помощью окказионализмов выражает странное эмоциональное состояние, охватывающее весь мир, витающее в воздухе с первых дней весны:

Окна все
распахнутые

А цветы
как пахнутые

А люди
как ахнутые

А это мы
[4; 27]

В ряде текстов Вс. Некрасова встречаются неологизмы со значением действия. Изображая затянутое тучами небо, писатель использует глагол *тучит*, по семантике напоминающий безличные глаголы типа *знобит*, *дождит*. В стихотворении, в основу которого положен рассказ Льва Кропивницкого о том, как все семейство по вечерам собиралось и смотрело на лампочку, когда электричество в их доме только-только пустили, появляется глагол *поосвещаться*, иллюстрирующий этот процесс. Перечисляя различные способы получения информации, Вс. Некрасов употребляет деепричастие *телевидя* в значении 'смотря телевизор'. Нередко поэт создает и наречия-неологизмы. В произведении «Облаками / облака» возникает слово *роково*, производное от прилагательного *роковой* и являющееся, по-видимому, синонимом наречия *трагически*. В другом стихотворении, передавая читателю свое восхищение талантом художницы Л. Мастерковой, писатель использует окказионализм *оркестрово*, причем сам указывает на его авторство: «Лида Мастеркова / пишет оркестрово // есть такое слово // нету значит будет» [3; 43]. Иногда Вс. Некрасов обращается к такому словообразовательному способу, как переход слов одной части речи в другую: «все там / и там и я в том числе // и потом там / после потом» [3; 102]. Здесь

наречие *потом* выполняет роль существительного, а фонетическое подобие слов *потом* и *потоп* вызывает в памяти читателя библейский сюжет о Ноевом ковчеге, порождая на уровне ассоциаций уподобление современной политической ситуации печально известному явлению стихийного Всемирного потопа.

Иногда поэт использует неверное грамматическое построение слов с целью передачи детской речи, для которой характерны ошибки такого рода: «Небо в тучах / Мокрых очень // Солнце то / Чего мы хотим» [3; 10]. Свойственная разговорной речи детей глагольная конструкция *хочем* в сочетании с инверсионным оборотом *мокрых очень* позволяет ясно услышать рассказ ребенка о дождливом дне или представить нарисованную им картинку. Употребляемые Вс. Некрасовым в искаженной грамматической форме слова вносят в произведение дополнительные семантические оттенки: «мня мня / себя себя / идя идя / видя видя / сидя сидя / судя судя / живя живя / пища пища // и постоянно / постоянно / отстаивая / свою ю // чтоб не сказать / своё ё» [6; 52]. Словоформа *мня* может трактоваться по-разному: во-первых, данное буквосочетание может выражать заминку в речи человека, когда он не знает, что сказать; во-вторых, *мня* может являться деепричастием от глагола *мять*; в-третьих, *мня* может представлять другую деепричастную форму, форму глагола *мнить*. Соответственно, в первом случае стихотворение наделяется интонацией робости, нерешительности, смущения, охватывающего начинающего, неопытного автора, скажем, в кабинете чиновника-редактора. Во втором варианте Вс. Некрасов с горечью констатирует, что при сложившейся в Советском государстве ситуации писатель вынужден был наступать на горло собственной песне, не имел возможности сказать то, что должен, что считал нужным. Если автор хотел быть опубликованным, он мог выразить искаженную до неузнаваемости «свою», т.е. чужую, навязанную, позицию либо, избегая «опасных» сюжетов, ограничиться природно-пейзажной или лирической тематикой.

Многие литераторы, выбивающиеся из рамок официального искусства, долгое время писали «в стол» и, *пиша*, хотя бы на бумаге отстаивали собственное право голоса, чтобы «не сказать своё ё», т.е. попросту не выматериться. В третьем варианте, когда слово *меня* представляется деепричастием от глагола *мнить*, в стихотворении появляется образ писателя-новичка, который не был знаком с издательско-бюрократической системой и, с полным правом считая себя гением, впервые посетил кабинет редактора, после чего столкнулся с выбором: писать то, что хочешь, и не публиковаться, либо писать то, за что не накажут, и публиковаться, либо послать всех подальше и смачно выругаться, что, впрочем, тоже небезопасно.

Поэтический язык Вс. Некрасова постоянно обогащается и за счет создания автором так называемых семантических окказионализмов, которые появляются в результате сближения слов в непривычном контексте. В стихотворении «Осень-осень-осень-сень» автор обращается к осеннему дождю с просьбой сеять «на природу / Озимую воду» [3; 10], которая, видимо, впитываясь в почву, сохраняется в ней до весны или которая предназначена для полива озимых посевов. Употребление в другом произведении выражения *кромешная красота* создает иронический подтекст, поскольку в данном случае слово *кромешная* имеет не только значение ‘сплошная’, ‘абсолютная’, но и значение ‘скрывающая’, ‘маскирующая’. *Кромешная красота* у Вс. Некрасова – это яркая, броская, безупречная внешняя форма, отвлекающая на себя внимание, не позволяющая заметить скрытые недостатки, завуалированные изъяны. В стихотворении «Парк парк» эпитет *воронной*, обозначающий лошадиную масть и обычно употребляющийся с существительным *конь*, становится определением для слова *времена*: «ну / ну и как // вороны времена // они ли времена / или так / не очень оны» [6; 26]. Краткое прилагательное *вороны* со значением ‘черны’, соотносясь с существительным *времена*, наделяется семантикой ‘страшны’, ‘жестоки’. Поэт выражает сомнение в том, что страшные годы

тоталитаризма далеко позади, что они канули в Лету, поскольку, во-первых, никто не может гарантировать, что подобное никогда не повторится, а во-вторых, память об этих временах навсегда останется в сердцах людей, их переживших. Произведение «В то же время» завершается оборотом света *взвидел*, представляющим собой модификацию устойчивого выражения *света божьего не взвидел*, которое означает крайнюю степень отчаяния. В некрасовском варианте отсутствует частица *не*, и словосочетание обретает позитивную направленность. При этом интонационное многообразие стихотворения только подчеркивается, так как истинное его содержание таится в подтексте. Речь здесь может идти о послевоенных днях, когда люди перестали наконец бояться выходить на улицу в светлые часы суток, или о времени конца эпохи сталинизма. Использование в данном художественном тексте служебных слов, местоимений, вводных конструкций способствует еще большему раскрепощению интонации. В другом произведении Вс. Некрасов трансформирует фразеологизм *обвести вокруг пальца* в выражение *обвести вокруг солнца*:

и круглый год
елка

понял как

понял
как это он нас тут
обвел

ловко

кажется

и крупно обвел
вокруг
солнца

[3; 59]

Мотив быстротечности времени смягчается, когда в стихотворении с помощью созданного автором семантического неологизма появляется образ лукавого тол-

стяка-добрятка-шутника «круглого года», который от зимы до зимы «ловко» обводит нас «вокруг солнца».

Таким образом, можно отметить, что способы обновления Вс. Некрасовым лексического состава произведений очень разнообразны. Появление в текстах писателя окказионализмов, новых словоформ, созданных по типичным моделям, цитат из русской классики, видоизмененных пословиц и поговорок, трансформированных фразеологизмов не выглядит нарочитым или искусственным, но помогает прояснить семантическую канву стиха и способствует приращению смысла. Вс. Некрасов приглашает нас по-новому взглянуть в знакомые строки, привычные слова, расширяет границы читательского восприятия, ломает стереотипы массового сознания.

Литература:

1. Журавлева А., Некрасов В. Пакет. – М., 1996.
2. Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М., 1999.
3. Некрасов Вс. Живу Вижу. – М., 2002.
4. Некрасов В.Н. Лианозово. – М., 1999.
5. Некрасов В.Н. Справка: Стихи. – М., 1991.
6. Некрасов Вс. Стихи из журнала. – М., 1989.

Статья публикуется по изданию: Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. V. – Минск: РИВШ, 2008. – С. 73–81.

ПОЭТИКА ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА (или еще раз о “загадках слова”)^{1*}

Предполагаю, что это раздумье над «частной» поэтикой существенно в плане целостных размышлений о современной культуре.

Итак — о поэтике конца века.

На мой взгляд, среди современных поэтов можно выделить, выявить как бы два полюса; эти два полюса, с одной стороны, наиболее расходятся друг с другом, но, вместе с тем, одинаково необходимы для понимания современной русской поэтической культуры, русской поэтики: это — *Иосиф Бродский* и *Всеволод Некрасов*.

Если определять совсем кратко, почти формулой, то можно, на мой взгляд, сказать так. Иосиф Бродский доводит *внешнюю речь*, речь языковой коммуникации, до такой напряженности, в частности — напряженности синтаксиса, так предельно развертывает этот «обычный» синтаксис, что этот синтаксис — для Бродского — предмет поэтического внимания, предмет стихотворного изображения, предмет поэтического вдохновения, этот до предела развернутый синтаксис, когда иногда одна фраза захватывает целое стихотворение или целый цикл стихотворений, этот перегруженный синтаксис грозит превратиться во *внутреннюю речь*. Он строится так, что сама до предела доведенная внешняя речь обнаруживает в себе те сочленения, те особенности, которые характерны для внутренней речи. Причем, эта метаморфоза начинается именно на основе развернутого синтаксиса, почти порвавшего с «прикладной» грамматикой, и готового превратиться в чисто предикативный синтаксис внутренней речи (см. А.С. Выготский).

Всеволод Некрасов действует в противоположном направлении; он воинствующе лаконичен, он доводит синтаксис внеш-

ней речи, при помощи пропусков, зияний, умолчаний, лакун, до такой предельной сокращенности, что она оказывается очень близка к характеру внутренней речи. Через предельную развернутость синтаксиса и его поэтическую напряженность — Бродский; через предельную сжатость, выпущенность многих звеньев, где внешняя речь — запечатлена в тексте внешней, но уже таит особенности внутренней речи — Всеволод Некрасов. Можно сказать еще так, что у Бродского в открытом поэтическом тексте дана развернутая внешняя речь, готовая к сворачиванию, устремленная на превращение во внутреннюю речь, у Всеволода Некрасова внутренняя речь дана в тот момент, когда она становится, стремится стать внешней речью, «грозит» развернуться (но не разворачивается) «внешней речью». То есть, векторы тут различны.

Я думаю, что другие современные «постмодернисты» — и Пригов, и Сатуновский, и Кривулин, и все другие — находятся как бы внутри этой предельной развертки, характерной для Иосифа Бродского и Всеволода Некрасова. Конечно, здесь присутствует еще и вкусовой момент: мне лично кажется, что среди этих поэтов 80-90х годов Некрасов — наиболее интересный. Наименее передразнивающий, скажем, клише соцреализма, наименее, в этом смысле, паразитирующий (это не плохое слово, в данном случае, без компрометации художественных, поэтических клише соцреализма невозможно двигаться дальше); но все-таки вся сила Некрасова не в том, что передразнивается прошлая (пошлая) речь; у Всеволода Некрасова задача глубоко внутренняя, и (при элементах такого передразнивания) это для него далеко не самое основное. Короче говоря, он мне просто «больше нравится».

¹ Текст доклада. Включены фрагменты обсуждения.

Теперь детальнее об основных особенностях поэтики Всеволода Некрасова. Но сначала снова вернусь к поэзии Иосифа Бродского (см. моя статья «Национальная русская идея? — Русская речь»²).

В «Русской речи...» я выделил следующие моменты. Перефразируя изречение Романа Якобсона о том, что «поэзия Маяковского — это поэзия выделенных слов по преимуществу», можно сказать, что поэзия Бродского есть поэзия «выделенных синтаксических оборотов и фигур по преимуществу». Но, конечно, этот афоризм необходимо развернуть и изложить последовательно. Начну с одного, достаточно внешнего, но существенного признака. Бродский доводит до гиперболического поэтического приема — именно *приема* — ту стилистику, которую он сам подчеркнул в статье о Сергее Довлатове: «Мы — нация многословная и многосложная, мы — люди придаточного предложения, завихряющихся прилагательных. Говорящие кратко, а тем более — кратко пишущие, обескураживают и как бы компрометируют словесную нашу избыточность». Почти каждое стихотворение Бродского — одно, невозможно развернутое, предложение, как по лекалу изогнутое в сложнейших сложносочиненных, сложноподчиненных поворотах, причем подчеркивается переход от сложносочиненного к сложноподчиненному повороту; синтаксис выступает как нечто удивительное и странное, вместе с тем — странно-влекущее для самого автора.

Второй момент, который с этим связан, но его конкретизирует. Бродский создает как бы два синтаксических строя в одном поэтическом высказывании. Первый план — непрерывное, подчеркнуто непрерывное движение сложносочиненной и сложноподчиненной речи с выделенными порогами сочинений и подчинений, с культом запятых (ряд стихотворений Бродского просто посвящен культу запятых), набирающих все более резкое семантическое значение. Это непрерывное движение до очень

отдаленной точки необходимо все время сохранять в памяти и в мысли (внутренней речи?) читателя. И чтобы не потеряться в этом сложном синтаксисе, приходится все время его мысленно (вот это мне кажется очень важным) как бы «отделять» от текста и даже от содержания и постоянно, как бы извне, «наводить» на чистую семантику. Второй план, вторая проекция синтаксиса — его жесткая ритмическая, как бы отсекаемая, уплотняемая рифмами, строго грамматически говоря, «невозможная» пунктуация. То есть ставится под рифму, под ударение ритма или рифмы слово, которое лишь продолжится в следующей строке, которое отделяется запятой от продолжения фразы, которое невозможно вообще отделить от следующего слова. Внутри бесконечно развернутого собственно грамматического синтаксиса вдвигается синтаксис собственно поэтический. И происходит спор бесконечного внешнего синтаксиса с невероятно лаконичным поэтическим внутренним синтаксисом, который обрывает эту бесконечную фразу то и дело, на каждой строке, причем «строка» — часто — два слова, одно слово, три слова. Возникает и усиливается, — повторяю, — непрерывная борьба бесконечного «обычного»(?) синтаксиса и синтаксиса небывалого, готового превратиться в некоторый необычный синтаксис собственно смысловой, собственно поэтический.

И третий момент, который можно было бы подчеркнуть. Для Бродского очень существенна некоторая смысловая «неопределенность». Я приведу несколько строк, где как раз смысл ставится под рифмовое и ритмическое ударение:

Деревянный Лаокоон, сбросив на время гору с Плеч — налетают порывы резкого ветра — голос Старается удержать слова...

«Гору с...» — тут «с» повисает, дальше тут продолжается — «плеч», но коль скоро тут — обрыв, то это может быть: гору с плеч, с Космоса, с мира... возникает невероятное количество дополнительных смыслов,

² «Октябрь», 1993. № 2.

и единственный далее приведенный — с «плеч...» — ставится под сильнейший знак вопроса. И так постоянно: «не ваш, но...» рифмуется с «неважно», но и «ничей...», опять-таки «но» повисает и приобретает самостоятельное и многоосмысленное значение.

* * *

Сейчас я прочитаю несколько стихотворений Всеволода Некрасова, чтобы в какой-то мере «переселиться» на континент поэзии этого поэта, попытаться жить внутри этого мира.

Перечислю:³* **

«Свобода есть...»
 «Панорама перед отъездом...»
 «Тут и ель и сосна...»
 «Стихи про осень и про дятла...»
 «Календарь (что на что кончается)»
 «И как это на нашей родине все...»
 «Такой дорогой подарок...»
 «Дерево»
 «Причина смерти...»
 «А вы слышали...»
 «Слава»
 «Надо тебе быть...»

(Пусть читатель проговорит про себя эти стихи...)

Вот некоторый блок стихотворений Некрасова, причем я паузами старался передать визуальные промежутки, но вообще это поэзия не только и даже не столько произносимая, сколько читаемая, это — «глазами произносимое» слово и глазами (молча) слагаемый стих.

Характерно — это вообще характерно для художников и поэтов XX века, — что сам Всеволод Некрасов очень, на мой взгляд, точно в своей «объяснительной записке» понимает, а может быть, можно сказать —

сознательно поэтому строит свою поэзию. Я не буду читать все, а только отдельные фрагменты, может быть, логически не связанные, но дающие представление о том, как сам Некрасов понимает свою поэзию.

Идет повтор: свобода / свобода / свобода / свобода..., либо: нить / нить / нить... — не просто два-три раза, а — все стихотворение иногда из повторов. «Взять повтор — не немцы же его выдумали, повтор древнее языка, у всех — свой, но многократный повтор неизбежно выводит в визуальность, его приходится решать на листе, так или иначе, а патенты кто же оспаривает... но для меня это важно...»; «Не сотворять — творцы вон чего натворили — открыть, понять, что на самом деле. Отрыть, отвалить — остался там еще кто живой, хоть из междометий. Где она, поэзия. И морока тоже. Опять ремонт этот, опять жмись, вникай до элементов. Зато без дури...»; «По-моему, простые пары двустий, скажем, могут выглядеть куда как выразительно: так и видишь, как слово рождается не из инерции стихового потока (вспомним Бродского — В.С. Библер), а из молчания, паузы, того, что за речью. И все-таки, где начинается визуальность как принцип? Очевидно, там, где плоскость листа не просто привычный способ развертки текста — линии, а именно плоскость со всеми ее возможностями... Где возникает идея преодолеть косную временную последовательность, принудительность порядка в ряде — идея одновременного текста (“сказать все сразу”) и множественности, плюралистичности. Здесь застаем сам момент перехода временного явления в пространственное...». И дальше он говорит о том, что не доводит свои «открытия» до предела, избегая кокетничать с этим «приемом»... «Вообще избегаю форсировать метод, избегаю нажима. Лучше понимаю усилие, нераздельное с расслаблением — такое уж воспитание. Ловить живое по молекуле — чуткость требовалась: тоже усилие, но не то, когда в ушах звон...»

³ В устном докладе все эти стихи были произнесены вслух. В печатном тексте это было бы слишком громоздко. Пусть читатель откроет сборник Вс. Некрасова и сам осуществит эту работу.

«...В общем, когда пространственность образов нашей речи проявляется в графике текста функционально, работая на восприятие, — тогда, очевидно, и можно говорить о поэзии для глаза...». «Характерное пространственное мышление у Мандельштама с теми же «тройчатками»... «Обычно же, чем выраженной визуальной образ текста, тем скорей, очевидно, будет он и более частный, а то и внешний, случайный. Что, однако, не отменяет еще и визуальности: не отменяет же косность слова вообще поэзию...»

«Для меня поэзия в значительной мере — искусство визуальное. Но белое поле — субстрат трех языков сразу — оспаривает слово с самого начала, вообще любое данное слово... Ловится самый момент осознания, возникновения речи, сама его природа, и живей, подлинней такого дикого клочка просто не бывает. Он — сразу сам себе стих. Почти классическая конкретистская регистрация речевого события, явления (как, скажем, вывески, заголовки) — только речь внутренняя, — и даже еще чуть глубже». Интересна сноска: «Если по этому случаю попробовать немедля составить “алфавит идеограмм”, навряд ли кто поверит в такую наивность — сто лет все-таки недаром прошло. Имею в виду простейшую фигуру удвоения, когда часть текста норовит отделиться и всплыть, стать наряду с другой частью — и ничего с этим не поделаешь. Вот так же, говорят, устроены и работают и две половины человеческого мозга. Иногда это двойственность, а иногда парность. Тут и начинается не текст-вещь, а текст-ситуация. И возникает пространство возможностей и отношений, диалога...»***.

Вот тут, на моем любимом слове, — я пока прерву цитирование Всеволода Некрасова, остановлю его собственное понимание. Это очень важно, потому что дальше я буду говорить, может быть, выстраивать какую-то цепочку своих идей, но существенно то, чтобы читатель включил эту «связку» в рефлексию самого поэта.

Первое, что я хотел бы подчеркнуть, говоря о поэтике Некрасова, об этом типе поэтики, это — значение *пустот*... Ведь если вы сами внимательно посмотрите, вы увидите,

что поэтика Всеволода Некрасова строится таким образом, что между одним и другим словом, между одной и другой строкой не обычное пустое пространство, а гораздо большее — такое, что туда могут вмещаться три-четыре строки, а иногда остается целая пустая страница и только потом следует слово. Это — и по вертикали, и по горизонтали — обыгрываются пустоты между словами, строками, мыслями. В чем, мне кажется, значение этих пустот? Это, прежде всего, введение в поэтический текст *молчаний*, от того момента, слова, где речь уходит в молчание, до того слова, где оно вновь всплывает наружу, как определенный, хорошо оркестрированный момент речи. Молчание для любой поэзии существенно, но синтаксически непрерывный поток сбивает это молчание; в поэзии Всеволода Некрасова молчание вводится как необходимый, специальный компонент речи, причем расталкивающий остальные и особенно сосредотачивающий внимание на том слове, которое предшествовало молчанию, которое потребовало молчания, и на том слове, которое вновь возникло тогда, когда молчание невозможно и оно кончается.

С этим же связан следующий момент, опять же характеризующий пустоты. Это — подчеркнутая *вариативность* текста. Уже из пустот, из подчеркнутого молчания вырастает эта вариативность, потому что, как ни значительны молчания, но они каждый раз допускают, что мы заполняем эту пустоту какими-то собственными — различными — домыслами, словами, представлениями, ходами и т. п. Но вариативность связана не только с этими пустотами, сам обрыв строк имеет особый смысл. Вот образец:

Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть свобода.

Когда я в первый раз сказал: «Свобода есть...», возможно продолжить: «Свобода есть... благородство»; «Свобода есть... божество», «Свобода есть...» — так может

заполнять каждый, в меру своей «испорченности», осмысленности, улыбочности, — любимым словом, которое подсказывает фразеологизм и которое действительно в этот момент заполняется. Но здесь намечена и другая вариативность. Борьба, характерная для XX века: «Свобода есть» (или — быть голодным), не требует продолжения, но получает вторую нагрузку... «Свобода есть» — важнее, чем любая другая свобода. Сразу же возникают возможные экономические (Марксовы или другие) ходы, которые, в конце концов, опровергаются единственным, тавтологическим, выводом — «Свобода есть свобода».

Итак, наряду с молчанием, для пустот характерна подчеркнутая вариативность. И смысловая вариативность, и вариативность фразеологизмов, и вариативность возможного, заполняющего эти пустоты, синтаксиса.

Третий момент, с этим связанный, то есть — с пустотами. Это — *визуальность, пространственность* как одна из основных особенностей поэтики Всеволода Некрасова; стремление балансировать на грани, между временем (непрерывный поток) и пространством, где одно слово, одна строка «соседствует» рядом с другой. Поэзия Всеволода Некрасова, в отличие от поэзии Маяковского, в отличие от поэзии Вознесенского или Евтушенко — всех предшествующих поколений, это — поэзия, рассчитанная на *видение*, на отстраненное «смотрение», на одновременное существование всех строк. Помните известное соображение Выготского о синтаксисе внутренней речи, который связан с одновременностью предыдущего и последующего слов, предыдущего и последующего предложения... Всеволод Некрасов сознательно вталкивает визуальный план в последовательный «слуховой» поток речи. Конечно, он не может все полностью «опространствовать». Мы читаем *последовательно*, возникает спор пространственного и временного — в понимании речи, в определении речи; как важнейший элемент поэтической речи, существенный определитель поэтики.

Вообще-то говоря, любая поэтическая речь, благодаря ритму, благодаря рифмам,

возвращается к началу, то есть строится и как одновременная, как пространственная... Но есть особенность поэтики Всеволода Некрасова. В этой поэтике единство пространства подчеркнуто не ритмом, не рифмой, но самим *расположением* строк и слов, то есть возвращает назад поэзию к своему истоку, к тому, что поэзия — вещь не только предельно временная, подчеркивающая поток непрерывной мысли, но и предельно пространственная, позволяющая отстранить и отстранить от себя собственное слово.

Вот некоторые соображения, связанные с пустотами, «лакунами», как элементом поэтики Всеволода Некрасова.

Но отсюда, мне кажется, возможен переход к другому определению этой поэзии. Это — идея «готового» текста как *черновика*, как текста еще *не* готового. Как я уже говорил, Всеволод Некрасов как бы «застает» внутреннюю речь в тот момент, когда она готова превратиться во внешнюю речь, но еще остановилась на самой грани, на той незавершенности, что характерна для черновиков. Вспомним черновики Пушкина — с зачеркнутыми словами, зачеркнутыми строками... Этот момент черновика, который становится (не хочет стать...) законченным текстом, постоянная игра между законченным текстом и черновиком — это крайне характерная черта поэтики Всеволода Некрасова. Приведу такое стихотворение:

жить как причина жить
как причина
уважительная
неуважительная
/нужное/ненужное/
зачеркнуть/подчеркнуть/

Зачеркнуты (и подчеркнуты) все слова...

Пушкинский «черновик-текст» доведен до предела. Во многих других стихах Некрасова — зачеркнутое слово («негодящееся») существует «незачеркнуто», но именно в качестве «негодящегося», не готового, отвергнутого, но тем самым — насущно важного для собственно *поэтического построения* стиха — стихотворения.

Итак, этот «Черновик» Некрасова мною понимается в следующих трех проекциях.

а) Как возможность (только возможность...) смыслов и — особенно — значений. Оказывается, что значения, многократно перебранные и *отвергнутые*, позволяют восстановить в сознании читателя единственный контекстуально необходимый смысл. б) Стихотворение застигнуто в истоке, когда его *еще нет*, когда оно в напряженности *прозы*, ее, прозы, исходных синтаксических фигур. Собственно, стих Всеволода Некрасова, в этом плане, очень «малопозитичен» с точки зрения обычных, классических представлений о поэтичности: рифм нет, ритма, по сути дела, тоже нет. Все моменты *черновика*, незавершенности (еще не совсем то!..) обращают характерные для поэзии моменты внутрь слова, в его начало; стихотворение берется в своем истоке, и молчание существенно потому, что это не просто молчание между строками, это молчание, *чреватое поэтической речью*. Или, может быть, даже точнее — это *проза*, в которой улавливается *возможность поэзии*. Проза на грани поэзии, потому что ставшая предметом — в своих синтаксических фигурах, — особого речевого внимания.

Кстати говоря, столь же предметен и синтаксис, столь развернутый в поэзии Иосифа Бродского... Тут нет почти выпущенных фрагментов речи (в современной поэзии часто выпускаются запятые, точки), каждый момент синтаксиса «незавершенно» существен. В поэтике Некрасова до этого дело не доходит, каждое слово существует отдельно, оно не нуждается в развернутом синтаксисе, но нуждается в синтаксисе «пропущенном». Выступает культ *отдельного слова* — через пустоты, молчание, идею черновика, — подготовленного к сцеплению с другими словами или к тому, что из него вырастают другие слова.

Наконец, момент в) (снова о черновике). Характеристика черновика оказывается еще, к тому же, непрерывным поиском правильных *сравнений*, возвращением к исходному слову-понятию, отбрасывающему все возможные сравнения; слово ни с чем несравнимо! Так же, как исходное понятие ни с чем несравнимо — не надо

свободу давать через прилагательное или определение, это тот особый мир, который в себе есть космос... Любые попытки *сравнить* одно с другим, приравнять слова-синонимы — уничтожить самобытность каждого слова, коль скоро оно вставлено в поэтический текст (то есть все же сопряжено с другим словом), но только не за счет *притяжения*, а и за счет *отталкивания* от другого слова, как «расходящаяся Вселенная».

Вот это — то, что касается проблемы черновиков.

И, наконец, третья особенность поэтики Некрасова, причем, мне кажется, что это не просто «теоретическая» поэтика, а поэтика, смогшая создать настоящую *поэзию*. Это — странная борьба со *стереотипами*, со стереотипами фразеологизмов — поэтических, бытовых фразеологизмов. Вспомните ту же «Свободу», да и все другие приведенные мною стихи Некрасова.

Есть
Новость

Христос воскрес
Воистину воскрес

Слушай
А хорошая новость

Хорошая новость
Но большой секрет

Давно уже
Хорошая новость

Давно уж
Большой большой секрет...

Берутся наиболее фразеологически знакомые вещи, но они втянуты в такой контекст, в такую связь, что они как бы компрометируются, а вместе с тем... вырваться из идеи стереотипа невозможно. Вот это постоянное стояние, балансирование на грани стереотипичности, стремление (и невозможность) вытеснить все стереотипы — вот вычеркнул стереотипы — слово осталось одиноким словом, осталось вне сравнений, но тогда оказалось, что вне «стереотипов» вообще говорить нельзя... Вот эта

поэзия, которая борется со стереотипом, и, вместе с тем, создает новую фигуру фразеологизма, готовую вступить в речь, как *пословицы* из «Горя от ума», или из любой другой настоящей поэзии, то есть готовую... превратиться в стереотип. Загадки, готовые превратиться в поговорку (но без этого не существует настоящей, подлинной речи). Речи поэтической.

Отсюда — последняя часть этого моего соображения, непосредственно повернутая к «загадкам слова». Я думаю, что то, что я говорил о поэтике Всеволода Некрасова, очень существенно для нас в «прикладном» смысле: для первого-второго класса нового типа школы — Школы диалога культур⁴.

Об этом стоит сказать отдельно, и вот почему. *Первое*. Поэтика Некрасова усиливает глубинную загадочность слова. Что именно является «единицей речи» — слово отдельное или целостность; дискретность или континуальность? Континуальность, понимаемая как предложение, как произведение, как высказывание, или данное слово, которое внутри — через корни, через флексии, через приставки — оказывается тоже микрокосмом?! Вот эта борьба и постоянная взаимозагадочность однослова и целостности речи, как устной, так и письменной — в разных проявлениях — чисто поэтически осмысливается и глубоко формально поэтизируется Всеволодом Некрасовым.

Второе. Это — выявленная наружу и ставшая не просто «насилием» учителя, но сутью дела — грань поэтики и грамматики. Так же, как у Бродского, у Всеволода Некрасова грамматическая фигура, синтаксическая фигура — спряжения, склонения — ока-

зывается предметом поэтического внимания. Очень важная для детских (и взрослых) загадок слова эта одновременность, — этот «спектр» русской речи, в которой поэтический, синтаксический и формальный (смысловый?) анализ неразрывны. Для такого анализа поэтика Всеволода Некрасова дает громадные возможности.

Я вообще считаю, что когда поэт полностью порывает с исходным *возникновением языка* (впервые!) и язык служит только для того, чтобы о *чем-то* сказать, а не сам по себе, как нечто удивительное, самоценное, то перестает существовать поэзия. Поэтому эта грань крайне существенна: подчеркнуть «пустые» возможности языка, то есть грань некоторой «матрицы» — синтаксической, грамматической, смысловой, которая может быть заполнена «любими» словами, и поэтической сути, когда *каждое слово абсолютно незаменимо*.

Третье. В поэтике Всеволода Некрасова поэзия «застигнута» в момент кануна поэзии, накануне поэзии, застигнута как бы в момент ее возникновения. Это очень хорошо рифмуется с идеей нашей школы как некоего заторможенного *кануна действия*. Мы вовсе не хотим, чтобы в нашей школе развили ученика в поэта. То есть мы хотим сохранить внимательность к исходной трудности говорения, произношения, математического вычисления и т. п. Школа — как школа *торможения* действия. Бытие до его начала — вот вам наглядно представленная в поэтике Всеволода Некрасова поэзия как канун поэзии. А наша школа, по сути, это и есть внимательно построенная техника («технэ») кануна действия.

⁴ Концепция и эксперимент «Школы диалога культур» разрабатывается группой «Диалог культур» (РГГУ). Эксперимент осуществлен в ряде городов России — Красноярске (С.Ю. Курганов), Новосибирске (Н.И. Кузнецова, В.Г. Касаткина), Москве (Культурологический лицей под руководством Т.Б. Михайловой)... Итоги нашей работы обобщены в книге: «Школа диалога культур. Основы программы», Кемерово, 1992.

В первых классах нашей школы сосредоточивается внимание на коренных *з а г а д к а х* мышления: загадках числа, загадках явлений природы, загадках Я-сознания, загадках исторического мышления и, особенно, — *з а г а д к а х с л о в а* (на грани сознания и мышления речи «внешней» и «внутренней»). Предполагаю, что стихия стиха Всеволода Некрасова крайне насущна в 1-2 классах ШДК, в процессе внутреннего освоения *поэтической* речи — ее начал и средоточий.

Четвертое. Я думаю, что поэтика Всеволода Некрасова, благодаря своей подчеркнутой пространственности, формальности, геометричности, визуальности, оказывается еще в одном смысле гранью, необходимой для ШДК — гранью как бы с геометрией слова, то есть слово как «номинация» и «коммуникация», как определенная фигура и как произношение — тут вступают во внутреннее борение и внутреннее сопряжение. «Геометрия» слова, особенно для письменной речи, это чертовски существенная вещь, нами обычно выпускаемая. Устная речь нами сознательно строится как поток; письменная — хотим мы или не хотим — строится именно геометрически. Поэтому в глубоком смысле слова — в замысле математики — становится очень близко к геометрии — уже в самом точном смысле слова.

И, наконец, последнее. Вспомните стихотворение Всеволода Некрасова, которое нужно «перевернуть» и как разгадку прочитать в перевернутом виде и как бы вновь сделать странным все построение текста. То есть возникает исходное, изначальное построение не просто «загадки слова», но построение слова по схематизму загадки.

Вот те возможности, которые открывает поэтика Всеволода Некрасова — и сама по себе, и в сопоставлении с поэтикой Иосифа Бродского. Ни в коей мере они не «отменяют» друг друга, просто это — очень хорошая поэзия. Еще проще и точнее — это — поэзия. И особенно хороша эта поэзия в своей взаимонасущности, «дополнительности» (Некрасова и Бродского; поэтики и детских «загадок слова»).

Из обсуждения:

М.С. Глазман: Мне кажется, что «видео-поэзия» Всеволода Некрасова, о которой идет речь, как бы «проскакивает» собственно звуковую речь. Но тем самым «проскакивает» самую поэзию. Поэтика Некрасова реально может иметь только два полюса — письменную речь и внутреннюю речь. А речи поэтически артикулированной нет. Это, в частности, связано с тем, что внутренние пустоты обозначаются, грубо говоря,

чисто типографски, то есть разделенность между словом и словом выражена и запечатлена в письменном (печатном) тексте и органически не может по-настоящему прозвучать... Мне кажется, если я просто буду читать (не «декламируя»): «Свобода есть... свобода есть... свобода есть...» — тогда исчезнет... (**В. Б.** — Что?) — стихотворение, собственно поэтическая реальность.

В.Б.: По-моему, все, что я говорил, как раз и показывает, что чем больше молчание... как это сказано у Тютчева — «Чем продолжительней молчанье, тем неожиданнее речь»... Нет, не «неожиданнее», «чем продолжительней молчанье, тем удивительнее речь».

М.Г.: Как возникает пространственность? «Свобода есть... свобода есть...свобода есть...» Где возникает пространство? Только на типографском станке.

А.В. Ахутин: Нет никакого развития, нет никакого движения, нет никакой последовательности... Но, может быть это не просто «отсутствие», но особый смысл?

И.Е. Берлянд: Это проблема вообще речи. Устная речь совершается во времени; письменная — в пространстве. А поэтическая — во взаимопереходе.

М.Г.: Я об этом и говорю. Когда я читаю (глазами) стихи, я вижу эти пробелы — пространство. Но я их не могу произвести. И произнести. Если я буду говорить о специфике этой «поэтики», то здесь возникает, повторю еще раз — только два полюса — письменная речь и внутренняя речь; собственно звуковая, внешняя речь (вместе с поэзией) уходит куда-то — в ничто.

В.Б.: Позвольте! Есть у Толстого такая вещь — «Война и мир»? — **М.Г.:** Читал. — **В.Б.:** Мы ее произносим? — **М.Г.:** Произносим. — **В.Б.:** Я — нет. Я читал молча. — **М.Г.:** Я тоже читал молча. — **В.Б.:** Для тебя слова прозы и ее поэтики не имели значения? — **М.Г.:** Имели.

В.Б.: Значит то, что ты видишь речь, вовсе не ликвидирует ее речевую и поэтическую природу. Наоборот, каждое слово становится гораздо более наполненным. Что делает поэтическим Всеволода Некрасова

сова? 90% того, что мы знаем и понимаем, мы не произносили, а читали глазами. Но, читая, мы это слово все же видели и *внутренне* произносили, но это было не слово внутренней речи, а *внутренне произносимое слово внешней речи*. Вот эту сторону дела, этот момент углубляет и усиливает Некрасов. Я думаю, более того — визуальность подразумевает и вновь возвращает (по сравнению с поэзией... шестидесятников) поэзию как искусство для чтения, для глаза, для молчания. И на это следует обратить внимание; это надо «овнутрять» очень сильно и упорно. Не говоря о том, что после того, как я *вижу*, я *словами*, возможными (или — другими?) средствами внешней речи осуществляю идею пауз, промежутков между словами. Слова поэзии и есть... — само это *время молчания*, я его заполню десятками, может быть, слов — *возможных* определений. Следовательно, такая поэзия усиливает значение *звучащего слова*. Таким образом, в треугольник «внутренняя речь, звучащая речь...» включается речь, которую мы *читаем*, читаемая поэтическая речь.

И.Б.: Михаил Семенович, Вы все время противопоставляете, с одной стороны, внутреннюю речь, и письменную речь — с другой. Но тут, мне кажется, полюса такие: артикулированная устная речь и письменная, напечатанная речь. «*Внутренняя речь*» — это то, где как бы *соединено и то и другое в возможности*. Ведь если устная речь во времени развивается: я говорю одно слово, затем другое, третье — и Вы так же ее воспринимаете; письменная речь — в пространстве: все слова написаны и воспринимаются одновременно, рядом; а во внутренней речи у Вас вот эта звучащая внешняя речь каким-то образом переводится во внутреннюю. Так же происходит, когда мы читаем написанный текст. И там как бы мы на пределе внутренней речи. Во всяком случае, так у Выготского. Он писал, анализируя внутреннюю речь, что там сни-

мается эта последовательность во времени, расположенность рядом в пространстве, там все это переводится в другие смысловые категории, и точно так же противостоит внутренней речи письменная речь, как и устная — артикулированная, подробно развернутая. У Всеволода Некрасова как раз, как мне кажется, и канун написанной речи, и канун произносимой последовательно, разворачиваемой речи как бы *одновременно* даны и в графическом образе, и в звуковом построении. С одной стороны, это, как В.С. говорил, канун или возможность речи разворачиваемой, устной или письменной, а с другой стороны — канун ее сворачивания как чего-то уже прописанного, уже сказанного, произнесенного, какое-то последствие, и тут как бы рождается слово, что очень точно, мне кажется, как раз и схвачено в «некрасовских текстах» Владимира Соломоновича...

В.Б.: Не буду произносить никаких «ключительных слов». Только одна фраза: на мой взгляд, поэтика Всеволода Некрасова — необходимый *набросок*, проект поэтической речи XXI века. Но спор с М.С. пусть так и останется насущным разноречием.

* Доклад о поэтике Вс. Некрасова был прочитан на семинаре «Архэ» в 1994 г. Это — единственный текст, который был полностью подготовлен к печати самим В.С. Библером на основе аудиозаписи доклада и обсуждения. Мы печатаем его без изменений.

** См.: Некрасов В.Н. Справка: Стихи. М., 1991.

*** Цитируется «Объяснительная записка» Вс. Некрасова. Указ. Соч. С. 38-41. В принадлежащей В. Б. книге на полях этого текста от руки написано: «1) из молчания 2) сказать все сразу 3) вар<иативность?> 4) только зача<ток?>» — по-видимому, план анализа.

STICH, STICH! Über Wsewolod Nekrassow

Die Moskauer konzeptualistische Dichtung ist mittlerweile einigermaßen bekannt. Das *Schreibheft* ist nicht ganz unbeteiligt daran. Wir haben uns in unserer übersetzerischen und editorischen Tätigkeit in Gegenrichtung zur Geschichte bewegt. In dem Maße, wie das, was vor zehn Jahren noch „unerhört“ war, selbst schon zur Geschichte geworden ist, als Botschaft aus einem versunkenen Reich auf uns zu kommen scheint, in dem Maße wird die Neugierde nach dem noch Älteren wach. Die Forschungen zum Dichter- und Künstlerkreis von Lianosowo waren von diesem Interesse an Frühformen und Vorläufern motiviert¹.

Verblüffend sind die internationalen Koinzidenzen in der nachsowjetischen Archäologie der russischen Dichtung: Etwa zur gleichen Zeit mit unserem Sammelband *Lianosowo* erstellt die Zeitschrift *Novoje literaturnoje obosrenije* ein großes Dossier zu Lianosowo, vorhergegangen waren Aufsätze und Interviews in anderen Zeitschriften.

Dies ist ein Indiz für eine überfällige literaturhistorische Umorientierung. Wieder zu entdecken, aus den privaten Archiven ans Licht zu ziehen ist eine Dichtung, die nicht in die vertrauten ideologischen Schemata (Staatsdichter, Dissidenten, Liberale) paßt. Eine ganze Kultur, mit ihren eigenen Traditionen, Verkehrsformen, mit ihren inneren Verwandtschaften und Gegensätzlichkeiten, Einflüssen und Abgrenzungen harret der Beschreibung. Die hier zu erwartenden Entdeckungen werden das in den kanonischen „Geschichten“ der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts etablierte Bild bis zur Unkenntlichkeit verändern.

Überfällig ist auch der Moment, einen Dichter zu würdigen, dessen Werk wie kein

anderes für den Zusammenhang zwischen den frühen und späten Blütepunkten dieser „anderen“ Kultur steht, und dessen Person eine lebendige Brücke zwischen der ironischen Dichtung der späten fünfziger und sechziger Jahre und dem Konzeptualismus der achtziger Jahre darstellt. Daß diese Person in diesem Jahr sechzig Jahre alt wird, ist uns ein weiterer willkommener Anlaß.

Lianosowo war eine Schule gegen den poetischen Lärm. Hier, in einer Barackenstadt am Rande Moskaus, entstand Ende der fünfziger Jahre ein Dichter- und Künstlerkreis, der mit Wohnungsausstellungen und privaten Dichterlesungen Keimformen einer kulturellen Gegenöffentlichkeit entwickelte. Ort dieser Zusammenkünfte war die Wohnbaracke des Malers Oskar Rabin (der später einer der maßgeblichen Organisatoren der berühmten „Bulldozer“-Ausstellung im Jahre 1974 war und dann nach Paris emigrierte). Die ersten Blüten des berühmten Chruschtschow'schen „Tauwetters“ waren bereits wieder zertreten worden, und für viele Künstler hatte sich die Hoffnung auf eine Liberalisierung als Illusion herausgestellt. Um einen wirklichen Bruch mit dem sowjetischen Kulturestablishment vollziehen zu können, bedurfte es aber nicht nur einer Lossagung von den offiziellen ästhetischen Normen, sondern auch eigener sozialer Infrastrukturen.

In dieser Situation wurden so „normale“ Erscheinungen wie das Treffen im Freundeskreis, die Ausstellung und die Lesung im privaten Rahmen schon als solche bedeutsam, sie manifestierten die Suche nach alternativen Kommunikationsformen. Nekrassow beschreibt diese Atmosphäre folgendermaßen: „Die Freiheit der Wahl auf dem kleinsten Stückchen Raum - das ist schon Freiheit. So

* Статья подписана псевдонимами Георга Витте и Сабины Хэнсген (Georg Witte / Sabine Hänsgen).

wie eine lebendige Zelle schon ein Organismus ist. Es ist eine neue Qualität. Die sechziger Jahre... Und so eine Urzelle eben dieser Freiheit war Lianosowo: ein Privatraum mit einem für das Jahr 1958 beispiellosen Status einer allgemein zugänglichen Gemäldegalerie. Ein Zimmerchen in einer Baracke, zu dessen freiem Besuch ganz offen eingeladen wurde. Eine frei zugängliche Zone, wie man heute sagen würde. Ein Besuchsraum. Wenn Sie wollen - kommen Sie!²

Nach der Veröffentlichung der ersten Samisdat-Zeitschrift *Sintaksis* im Jahre 1959 kam der junge Wsewolod Nekrassow nach Lianosowo. (Alik Ginsburg hatte in seiner Zeitschrift Gedichte von Igor Cholin, Genrich Sapgir und Wsewolod Nekrassow veröffentlicht. Später, 1966, brachte er das berühmte *Weißbuch* über den Prozeß gegen die Schriftsteller Andrej Sinjajwskij und Julij Daniel heraus und wurde daraufhin zu fünf Jahren Lagerhaft verurteilt.) Lianosowo, die Familie Kropiwnizkij und ihre Gäste, das war für Nekrassows Dichtung eben jener *Raum des Gesprächs*, der sich überkreuzenden und gegenseitig ansteckenden, der aneinander sich reibenden und „sich austauschenden“ Stimmen, der seitdem die Sphäre seiner Dichtung ist.

Neben Jewgenij Kropiwnizkij, dem „Lehrer“ der Lianosowo-Künstler, und dessen Frau Olga Ananjewnja Potapowa werden besonders Oskar Rabin als Maler und Jan Satunowskij als Dichter zu Nekrassows Geistesverwandten. Was Nekrassow in seiner *Erklärenden Notiz* über Satunowskij's Dichtung schreibt, über jenes kurze, fetzenhafte Erfassen des „Ereignisses“ der Rede, des Moments des Gerade-Bewußtwerdens, des Gerade-Entstehens einer Äußerung aus dem Strom innerer Rede, das kennzeichnet auch seine eigene Dichtung.

Ein weiterer beständiger Partner des poetischen Dialogs ist Michail Sokownin, der mit Nekrassow die Sensibilität für das zufällige, das herbeigewehnte Redefragment teilt. Satunowskij, Sokownin und Nekrassow sind die Wegbereiter eines Minimalismus, der auf kleinstem Raum, mit dem „geringsten Aufwand“, mit dem Mittel der geringfügigsten

Abweichung (wenn nicht gar der bloßen Wiederholung) die poetische Dimension des Unauffälligen erschließt.

In den siebziger Jahren entsteht innerhalb der konzeptualistischen Szene eine besonders enge Verbindung zu den Malern Erik Bulatow und Oleg Wassiljew. So wie diese im Zitieren des vorgefertigten, ideologischen Bildklischees den Raum des Bildes erst wieder eröffnen (also erst durch das „versperre“ Bild, durch die Buchstaben, Embleme und Allegorien der ideologisierten Massenkultur hindurch in den romantischen Tiefenraum des „lebendigen Bildes“ hineinsehen), so lotet Nekrassow einen „lebendigen“ Echoraum der Sprache in den rhetorischen Schablonen aus. Ein wirklich existentieller Haß gegen alles Rhetorische, sei es politischer oder literarischer Art, intoniert jede Zeile, die Nekrassow geschrieben hat.

Zwischen Lianosowo und Konzeptualismus personifiziert sich in Nekrassow eine Konstante, die man als *Rede gegen die Rede* bezeichnen kann. Durch ihre andere *Stimme*, durch ihr anderes Sprechen unterscheidet sich diese Tradition der Moskauer Dichtung von dem lautstarken Hintergrund der Propagandamaschinerie und der Pathosdichtung (der staatsoffiziellen ebenso wie der „Tribünendichtung“ eines Jewtuschenko oder Wosnessenkij). Nekrassows Dichtung scheint ganz ausschließlich stimmlichen Ursprungs zu sein. „Sie verläuft nicht vom geschriebenen Text zu dessen anschließendem mündlichen Vortrag, sondern sie entsteht in der Bewegung des Sprechens selbst. Der schriftliche Text ist die beiläufige Fixierung eines Zwischenzustandes in diesem Sprechen.“ So haben wir Nekrassows Dichtung vor sieben Jahren in dieser Zeitschrift charakterisiert.³ Versuchen wir heute, uns noch etwas weiter zu den Paradoxien dieses Verhältnisses zwischen Schrift und Stimme vorzutasten.

Wie ist das möglich - mit der „Stimme“ gegen die Rhetorik, wo doch diese Stimme im gesamten ästhetisch-philosophischen Diskurs den Grund bildet für eine durch und durch rhetorische Metaphorik von „Leben“, „Authentizität“, „Originalität“? Und wo alle

in der Branche akzeptierten Figuren des Dekonstruierens auf die Schrift, jenes Gegenprogramm zur Mythologie von Atem und Brust, vom untrügerischen Innen des „Dichters“, hinauslaufen? Es wäre in der Tat sehr vereinfachend, Nekrassow zum radikalen Entzauberer des Mythos der Stimme zu erklären. Er selbst trauert diesem Mythos noch nach, sucht die im Lärm der Rhetorik „verlorene“ lebendige Stimme. Doch er weiß, daß diese Stimme verloren ist, er bringt sie nicht wieder, allenfalls hört er ihren Echos nach.

Es sind fremde, personell nicht zu definierende Stimmen, Stimmspuren, die seine Texte zerreden, anstatt daß eine, *seine* Stimme aus diesen Texten reden würde. „Dichten“ heißt bei Nekrassow, diese Töne eines unaufhörlichen Geredes, das ihn von allen Seiten zu umgeben scheint, zu assimilieren und sich ihnen zu assimilieren. Jene eine und wahre, „eigene“ und „innere“ Stimme dagegen, die dem Text seine Tiefe, seine Substanz, seinen fort klingenden Erlebnishintergrund eingäbe, läßt sich hier nicht mehr heraushören.

Das Sprechen des Dichters ist ein halb ungläubiges, so unverständliches wie nicht verstehendes Nachmurmeln von Gehörtem. Es ist ein zugleich wiederholendes und intonatorisch bezweifelndes Sprechen, *nicht ganz fremd und nicht ganz eigen*. Und so wie die Stimme bei Nekrassow viel weniger eine substantielle Metapher als eine bloße Spur des „Lebens“ ist, so ist auch der von dieser Stimme intonierte Text nicht mehr die punktuell „verdichtete“ oder „chiffrierte“ Fassung einer lyrischen Situation, sondern der Ausdruck eines Abstands, einer Differenz zu dieser Situation. Die Situation ist nicht in ihm und kann auch nicht durch ihn wieder vergegenwärtigt werden. Sie ist außer ihm, unwiederbringlich vor ihm. Der Text *verweist*, und er *verweist* nur defizitär auf sie. Wie ein Notizzettel enthält er Kürzel für Erinnerungen, die zwar stimmlich motiviert sind, deren eigentliche Artikulation aber noch aussteht, gewissermaßen noch kommen müßte. (*Wie ein Notizzettel: Die angemessenste Metapher für Nekrassows Stimmlichkeit ist bezeichnenderweise eine der Schrift.*)

So gewinnt er einen doppelten Status der Nicht-präsenz: als Spur und zugleich als reine Potentialität der Erinnerung. Diese Eigenschaft verbindet Nekrassows Gedichte mit dem Konzeptualismus, dessen „Werke“ ebenfalls einen doppelten - retrospektiven und prospektiven - Status der Nichtpräsenz besitzen: als Relikte vergangener Aktionen und als Projekte hypothetischer Realisationen.

Nekrassow betreibt keine Mythologie des „Elementaren“ und „Substantiellen“. Auch hier haben wir es mit einer hybriden Einstellung zu tun. Einerseits will dieser Autor zurück zu den „Molekülen“ der Sprache, will hinter den diskursiven Verschüttungen entdecken, ob noch wer „am Leben ist“ (*Erklärende Notiz*). Andererseits ist er weit von der demiurgischen Utopie der Ur- und Universalssprachen entfernt, wie sie die Dichtung und die Dichtungstheorie der Avantgarde formuliert hat.

Während die Avantgarde die überkommenen Sprachen restlos zertrümmert und aus den Elementarbestandteilen, den Lauten und Buchstaben eine neue Sprache (und letztendlich eine neue Welt) baut, führt Nekrassows Suche nach den Molekülen ihn eben zu jenen Reststücken, Überbleibseln der alltäglichen Redewirklichkeit zurück. Wenn etwa Chlebnikow sich noch darüber empört, wie mit dem Allerweltswort, der „Klangpuppe Sonne“ dieser „herrliche Stern“ beleidigt werde, so insistiert Nekrassow auf dem demonstrativ beschränkten Wiederholen solcher Standardlexeme:

Sonne Sonne
Sonne Sonne
Gesicht Gesicht

Alles ganz

Doch es gibt noch einen zweiten Aspekt dieses Verhältnisses von Stimme und Schrift. Er fährt uns zurück zu jenem Zusammenhang von Form und Öffentlichkeit, der sich bereits in der Antirhetorik der Nekrassow'schen Dichtung vermittelte.

Der Samisdat war eine Literatur des nicht gedruckten, des nicht publizierten Worts. Das Reden dieser Dichtung entstand hier, in der künstlich privaten Atmosphäre ihrer Kommunikation. Es gibt jedoch auch eine klassisch *schriftliche* Form des Formulierens unterhalb der Offizialität, eine im wörtlichen Sinne subversive Form: das unterhalb der öffentlichen Kommunikationskanäle zirkulierende Epigramm.

Nun ist das Epigramm wiederum eine Schrift, die zur Stimme drängt - zur anonymen, hinterhältigen, trügerischen Stimme des Weiterflüsterns. Das Epigramm ist, schriftlich wie stimmlich, ein Pathoszerstörer. Es läßt, mit einem einzigen kurzen Stich, die Sprechblasen der Macht zerplatzen. Wsewolod Nekrassow, seine Gedichte, seine spitzen Essays und seine noch spitzeren Briefe, sein gesamtes Image im literarischen Betrieb - das ist ein einziges Schreiben aus dem Geist des Epigramms. Wir wissen, wie sehr Nekrassow das pseudoetymologische Spiel zwischen verschiedenen Sprachen liebt, besonders zwischen dem Russischen und dem Deutschen. In diesem Sinne möchten wir ihm wünschen, daß sein Vers, russisch „stich“, noch lange sticht.

Anmerkungen:

¹ Günter Hirt, Sascha Wonders: *Lianosowo*. Gedichte und Bilder aus Moskau (1992)

² Ebd., S. 10

³ *Moskau* - Ein Hörstück für Hauptstadt und Nebenstimmen, in: *Schreibheft* 29 (1987), S. 201

Статья публикуется по изданию: *Schreibheft* Nr. 44, 1994, S. 109-111.

VSEVOLOD NEKRASOV, MASTER PARONYMIST*

Although he is considered by those who know his poetry to be one of the most important and original contemporary Russian poets, Vsevolod Nikolaevič Nekrasov has thus far received little critical attention¹ because only a few of his children's poems have been published in the Soviet Union (Nekrasov, Poems [3])², and only a relatively small selection of his other poetry has been published in the West³. Nekrasov was born in 1934. He studied philology at the now defunct Institut im. Potemkina in Moscow, where he currently lives. His total output consists of over 700 poems. Nekrasov has designed most of his poems to fit on sheets of paper one-quarter of normal size, and this format is an important factor in his poetry. The words and other graphic elements are carefully arranged within this space and are often few in number, making Nekrasov a significant visual poet as well as a minimalist. This article presents an introductory survey of Nekrasov's poetry with examples that illustrate the range of his typical themes and with particular attention to the most interesting feature of his work, its emphasis on paronomasia. A further goal is to introduce to print as many of his numerous unpublished poems as possible. (Poems quoted without a reference are published for the first time.) The texts upon which the study is based are reliable, but undated; they range from the late 1950s to the present. Because Nekrasov does not date his poems and often revises them until they are perfected, no attempt at more precise dating can be made here.

Let us begin with an example that illustrates the most obvious feature of Nekrasov's poems, their visual and minimalist qualities. In Nekrasov, these two features typically combine to produce poems with very few words or other elements. The positioning of the elements contributes significantly to the meaning and is often its focal point. For in-

stance, picture a quarter sheet of paper in the middle of which is:

.

ОДНАКО

(. however)

This poem contrasts with Nekrasov's most minimalist poem, which is more easily described than reproduced in the context of a critical article: a blank quarter page with a dot/period carefully placed so far in the lower right corner as to be almost unnoticeable. The former example is the expression of an apparent end that turns into a new beginning or alternative. The latter is an end to an inarticulate content from which there is no escape except turning the page.

In poems with an essential visual element, Nekrasov makes important use of white space, sometimes the edge of the page (a word may reach the edge or be cut off at the edge), underlining, crossing out, circles, and other geometric elements. Spacing and punctuation are vital elements. However, so far Nekrasov has limited himself to effects that can be produced on a typewriter with the occasional use of a pencil.

These features also play some role in the poems considered below. But let us now consider paronomasia, which Jakobson has characterized as "a fundamental and vital poetic device" (quoted Janecek, 181). Unfortunately, in the English-speaking world paronomasia has been equated with the pun, a form of humor which, at least since the seventeenth century, has been held in low repute (Fogle, 681). This might explain the fact that, while its humorous purpose is a commonplace, the potential of paronomasia as a serious linguistic and poetic phenomenon has not received much attention. However, under the tutelage of V. P. Grigor'ev, successful research on the role of paronomasia in Russian poetry is now underway in the Soviet Union.

Since paronomasia is not a commonly used concept and since it has been somewhat reinterpreted by Grigor'ev, some clarification is in order. Paronomasia is traditionally considered a subclass of pun in which words with similar sounds are drawn together. Fogle gives the following example from Shakespeare's *Cymbeline* (4.1.25): "Out sword, and to a sore purpose!" Once poets are free to link words by inexact sound correspondences, then language provides a great wealth of possibilities from which they can select according to their own taste and thus assemble a poem built of personal associations that then become objectified in the context of a given poem. "Paronomasia thereby mirrors the links between phenomena in individual artistic pictures of the world" (Grigor'ev, "Paronimija," 599).

As modern Russian poetry in some hands has moved away from traditional rhymed syllabo-tonic versification toward free verse, the marker for poetic speech has more and more come to be concentrated in paronymy. In some instances it functions as the only audible marker, as line breaks remain the significant visual marker. While soundplay and certain kinds of structurally predetermined paronomasia (e.g., rhyme) have been important features of poetry from ancient times, it is only in this century that a kind of paronomasia that is neither as episodic as soundplay nor as structurally fixed as rhyme has come to the fore. The key figure in this development in the Russian context is Velimir Khlebnikov, and a certain amount of attention has already been paid to this aspect of his genius (Markov, *The Longer Poems*, 141-43, 178-80, 188-89; *Russian Futurism*, 288, 300; Grigor'ev; Vroon, 56 passim; see Grigor'ev also for discussion of paronomasia). Unquestionably, Khlebnikov has been one of the most influential of innovators, and a number of contemporary Russian poets have benefited from his example, particularly in the area of paronomasia (though other earlier sources such as folklore and children's poetry doubtless play a role as well). Lines such as the

following may be taken as the model for the new poetry:

Сон – то сосед снега весной,
То левое непрочное правительство
в какой-то думе.
Коса то украшает темя, спускаясь на плечи,
то косит траву.
Мера то полна овса, то волхвует словом.
(Khlebnikov, 76)

(Sleep is now a neighbor of spring snow/
Now an insecure leftist government in some
Duma./A braid now beautifies the head, flowing
down onto the shoulders, now cuts the
grass./The measure now is full of oats, now
ensorcels with words.)

The rhythm is irregular, there is no rhyme scheme. Yet the sound structure is, if thereby freer, nonetheless rich and complex. Nearly every word is involved in a paronomastic relationship with one or more others, including even two outright puns (*kosa* can be either a braid or a scythe [see Blok's *Balagančik* for an earlier use of this pun]; *mera* can be either a unit of dry measure or the archaic term for poetic meter). *Son* and *duma* are more complicated instances.

Khlebnikov, of course, had colleagues and followers in this sphere, such as Xrisanf (Lev Zak), particularly in his later days, M. Kuzmin, N. Aseev, M. Cvetaeva, T. Čurilin, and the members of OBERIU. The exploratory process, which was conducted most effectively first by Khlebnikov and which led Markov to suggest that "it is quite possible that Russian poetry will be divided someday into the Lomonosov, Lermontov, and Khlebnikov periods" (*Russian Futurism*, 306), continues today in the work of a number of contemporary Russian poets. It is a particularly significant feature in the poetry of Nekrasov.

A short example that displays minimalist and visual properties provides a starting point for an analysis of Nekrasov's use of paronomasia. The following poem is the third in a cycle of four similarly brief poems:

правда

трава

(truth/grass)

The juxtaposition of these two seemingly unrelated words assumes a proverbial quality because of the immediately perceived paronomastic relationship between them. However, because Nekrasov has chosen to shift the second word two spaces to the right, the equivalent visual correspondence between the words is somewhat obscured. Thus readers ponder more seriously the relationship which they hear. At the same time, this visual shift is co-ordinated with the fact that the paronomastic relationship, while rich, is not perfect. Repositioning the words to reveal these facets, we have:

пра́вда

т рав а̀

The vowels are the same, but the stress position is inverted, and two of the consonants are the same and in the same relative position in each word. As for the remaining consonants, **t** differs from each of the two in the first word by a single distinctive feature (**t-p**: place of closure; **t-d**: voicing). In the context of a preponderance of similarities, these three differences (stress position and two distinctive features) suffice to avoid tautology and maintain interest. The words refuse to fall into simple equivalence, but remain in provocative tension, despite their obvious closeness. Ideally, rhymed words should produce a similar tension, but rhyme as a structural device is now such a clichè that it is doubtful that many modern readers perceive it in this way, or, for that matter, that many poets any longer intend to use it in this way. It has been necessary to free paronomasia from its clichèd use in rhyme in order to reactivate its aesthetic function. Here we are invited by a paronomastic relationship to ponder the validity of the aphorism “Truth is grass”. We can also add to the picture the position of “grass”

as the base word (or first step) and “truth” as built upon it, from which can emerge, as it were, a *Naturphilosophie*.

A more elaborate example of paronomastic thinking is the following poem:

ИТОГО
И ИТОГО
ВСЁ
ВСЁ ОСЕНЬ

ОСЕНЬ
КАЖДЫЙ ДЕНЬ
И КАЖДЫЙ ДЕНЬ
ДОЖДЬ
И ДОЖДЬ
И ТОЖЕ
ТОЖЕ
ТАК
ТАК КАК-ТО

а что же ещё

(sum/and sum/that's all//all autumn/autumn/every day/and every day/rain//and rain/and also/also/so/yet somehow something's wrong//but what else)

The poem begins paradoxically with a word that would ordinarily come at the end (sum/total), and what is being totaled is unspecified. Poetry being serious business though, we might expect some great truth about the meaning of life, which we fail to receive. To intensify the paradox, another “sum” is added (*i itogo*), creating a comic sequence of i's and an implicit image of a busy little bookkeeper figuring accounts, who then finalizes his calculations with the declaration *vsë* (that's all). Paronomasia makes its subtle entrance in the tentative connection between *vsë* and *itogo* (pronounced *itavó*). In addition to the repetition of stressed o's, there is a *trompe-l'œil* in the **v** of *vsë* and the **g** of *itogo*: the **g** is pronounced **v**, but the **v**, due to automatic devoicing, is pronounced **f**. In other words, the link is between the sound of the **g** (**v**) and the appearance of the letter **v** (which is not pronounced as **v** in this context). For that matter, the stressed **o** of *itogo*

and that of *vsě*, while representing the same sound, are expressed by different letters/ When the *vsě* is repeated in the next line, its **s'-o** is then inverted to form the beginning of the next word (**o-s'-en'**). As in the case of *pravda/trava*, this sound linkage invites us to ponder the semantic connection (autumn: the conclusion of the natural year, the time of harvest and of summing up the year's gains and losses, the figurative end). By this point in the poem one notices the duple occurrences of nearly every word or phrase.

To follow the paronomastic developments through the remainder of the poem, we see that *osen'* generates *den'*, and the combination of **d** and **ž** from *každyj* and **o** from *osen'* generate *dožd'*. Similarly, *dožd'* generates *tože, tože – tak*, etc., but the later words also have sonic and semantic links to the initial words. When we arrive at the last line, which begins with a dissenting **a** (but) from a vowel that made its first appearance in *každyj*, with its suggestion not of finality, but of repetition-repetition, as it turns out, of life-giving autumn rains – then ironically we have arrived at a tentative nullification of the initial finality. Even in the penultimate line there is an implicit doubt (*tak kak-to* 'but somehow something's wrong'), and the last line is surely to be read as a question, reopening the closed books of the first lines. This last line is at the same time a sonic summation, with its phonemes related to all other parts of the poem. Note especially the eloquent relationship among three key words *vsě-dožd'-eščě*. The deceptive visual relationship between the **ž-d** in *každyj* and their devoiced variants in *dožd'* (pronounced *došč*) is balanced by the sonic (but not visual) relationship between *dožd'* and, in inversion, *eščě*. On the natural level, autumn ends the cycle, but autumn rains begin it again; on the human level, however, life does end, yet the final "what else is there" remains an open question. Perhaps it should be added that while the focus of sonic links tends to be on the ends of lines, none of the words rhyme in the strict sense. Moreover, literally all words in the poem are included

in significant paronomastic relationships. Paronomasia is the dominant organizing principle throughout.

Paronomastic progressions can be freely linear, linear with a certain amount of recursiveness (as in the previous example), or more tightly structured. A purely linear progression is hard to maintain in a poem of any length, simply because the farther the poem progresses, the more difficult it is to avoid sonic and semantic associations with earlier material. Purely linear progressions are not typical of Nekrasov, but do occasionally appear in short poems such as:

передовые облака

береговые облака

берёзовые облака
еловые тучи

тучи растут

(Poems [8], 24)

(Leading clouds//shore clouds//birch clouds/fir stormclouds//the stormclouds grow)

This example serves to illustrate the variety of possible paronomastic/semantic shifts. The first two lines match except for two consonant shifts involving a single distinctive feature (**p-b, d-g**). In the next line, the visual match between the adjectives (only one letter is different) disguises much greater sonic differences due to a shift in stress position from the fourth to the second syllable and the change in stressed vowel from **y** to **o**. At the same time, there is a shift from simple descriptiveness (clouds moving into shore) to metaphoric inventiveness (birch clouds –tenor: whiteness? airiness? delicacy?). The fourth line breaks the pattern of spacing between lines and at the same time introduces a radical shift based much more on the semantics of the previous metaphor than on paronomasia (the birches – delicate, airy

trees – have become thicker, darker firs as the white clouds suddenly turn into dark storm-clouds). The paronomastic link is reduced to *-(a/o)vye*. Such simple semantic shifts (here from one kind of tree to another) can be used to introduce a whole new set of sounds from which a new and different paronomastic sequence can originate. The final line emphasizes the coming storm by the repetition of *tučĭ*, which progresses paronomastically to *ras-tut* underlining the deep, threatening rumble of *r* and the stressed vowel *u*. Here the last line has almost no sonic links to the first line, having progressed by steps far away from it as the peacefully drifting clouds turn into a storm (though even so, the *i-r-a* of the last line is hidden in the first line, as the storm was hidden in the original clouds).

At an opposite extreme from the linear progression is a tightly structured paronomastic sequence:

простой
престол

на престоле
человек

простой
человек

простой
Толстой

(simple/throne//on the throne/a person//
simple/person //simple/Tolstoj)

Each step of the sequence is taken smoothly until the last line, which comes as a shock – perhaps because the progression toward it seemed so orderly. Only in retrospect do we see that Tolstoj is a paronomastic development of the combination of *proSTOJ* and *prestOL* from the first stanza in reverse order. This underscores the circular progression of the whole poem. As a further dimension to the poem, we might note the oxymoronic irony of a “simple throne” sat on in leonine splendor by “simple” Lev Tolstoj.

Since the name of a person or place is frequently the focal point of a paronomastic sequence in Nekrasov, a second example of this sort is a poem which pays tribute to the man whom Nekrasov considers to be the best living Russian poet:

а откуда же тогда
Окуджава

а

уважаемая наша
душа

(but whence then/Okudĥava//but//our respected/soul)

Another kind of structure, this time in Nekrasov’s favorite binary patterning, is illustrated by:

Аморальность ненормальность
А моральность не банальность

Вообще
Все неверные
Обязательно нервные

Верные
Тоже нервные
Но они по крайней мере верные

(Amorality is an abnormality/But morality is not banality/In general/Everyone untrue/Is necessarily nervous//The true/Are also nervous/But they at least are true)

The initial couplet is organized to the extreme of near tautology, only one syllable differing (*-norm-/ban-*), in ironic contrast to the thematic opposition “amorality/morality.” This is followed by paired stanzas which visually contrast with the symmetrical couplet by having three lines of increasing length to form the outline of a right triangle. At the same time they play with the paronomastic relationship between *nevernye* and *nervnye*, which are not true opposites, though one would like to believe that nervousness would be the re-

sult of being disloyal or untrue. There is also a possible political meaning here, if one interprets “loyalty” in political terms⁴. Finally, an opposition similar to the initial one emerges in the third stanza with the same *nevernye/vernye*, which, however, is somewhat overridden by the fact that both “the loyal” and “the disloyal” are similarly “nervous”.

Most of Nekrasov’s poems, however, fall between the extremes of pure linear progression and such tight structuring as exemplified by “*prostoј prestol*” and “*Amoral’nost’*.” Typically the poetic form grows organically from an initial kernel of language which may be anything from a single word or name (such as *Okudžava*), or an everyday trite expression, to a political slogan of the day⁵, or even a famous line of poetry. The most humble of such kernels can be the starting point of an elaborate paronomastic sequence which follows an idiosyncratic path and often ends in a surprising new semantic or thematic locale, sometimes in the space of only a half-dozen words or lines. The unpredictability of the progression is an attractive feature, and the effects can be either funny or profound, usually a combination of the two. The structure of the poem then emerges ad hoc from the verbal material itself rather than being imposed a priori, like most stanza and rhyme patterns. Each poem is therefore structurally unique. One can nevertheless point to Nekrasov’s predilection for certain kinds of patterning, such as the duple repetitions already mentioned.

Let us now consider the variety of ways Nekrasov’s poetry uses paronomasia. Paronomasia is uniquely suitable for creating a poem in which all the constituent words are closely bound to each other sonically, but where the sound structure nevertheless retains a sense of freedom, subtlety and unpredictability. For example:

стекло
условно
снова
и сквозь него

МЫСЛЕННО

НО С УДОВОЛЬСТВИЕМ БЫ
(Poems [8], 22)

(glass/conditionally/again/and through it//mentally//but with pleasure would)

Here the sonic linkages are so thoroughgoing that nearly every word is related to every other word in one or more ways, and yet there are some shifts that cause minor shocks. After the emphasis on stressed **o**, the shift to **y**, which is preceded by a new consonant (**m**), comes as a surprise, as does the final *by*. The final line contains most of the preceding sounds, while only the **b** is a new element and comes as a kind of rebellious breaking out of or through the sonic barrier represented literally and figuratively by the glass.

A similar device is found in a number of patter poems in which a word or short phrase is repeated quite a few times until it becomes a sonic blur out of which a new element is born at the very end:

нет и нет
и нет и нет
и нет и нет
и нет и нет
и нет
и нет
и нет
и нет

и нет

и я нет

(no and no/etc./and I no)

A poem of this sort would surely delight a two-year-old, and many of Nekrasov’s poems display a child-like linguistic playfulness that points to his talent as a major children’s poet. Yet the same devices can be turned to adult purposes simultaneously or in other contexts. The enigmatic conclusion of the previous

poem gives some opportunity for adult reflection, while the following one is more likely to appeal exclusively to an adult sensibility:

ЧТО ЧТО
ТО ЧТО ТО ЧТО

ТО ЧТО
ТО ЧТО
ТО ЧТО ХОТЬ
ЧТО-ТО

ЧТО-ТО
ЧТО-ТО
ЧТО-ТО
ЧТО
ВСЁ

(what what/that which that which//that which/that which/ that which only/something//something/something/something/something/that[is] everything)

The mental gymnastics produced by a mere shuffling of two humble pronouns (*čto* and *to*), one of which is even contained in the other, with the addition of only two other words, is truly prodigious, and the result is a kind of philosophical search for the meaning of life.

Admittedly one may question whether such poems as these are truly paronomastic, since they mainly involve simple repetition, while others, such as the twice published “Eto ja” (It’s I, [4], 66; [9], 44), do indeed end with a paronomastic twist (“Gde/Moja. . . Jama” [Where is/My. . . Hole]). And mention should be made of pater sections within longer poems (see next poem). Finally, in this context it is necessary to mention that one such pater poem, “Vesna vesna vesna vesna” (Spring, Poems [9], 47) was singled out by a Soviet journalist, A. Stepanov, to exemplify “impoverished imitations of visual poetry, an avant-garde invention over fifty years old” based on the “seriously devalued stock [*akcii*] of the ‘papas’”. No doubt Stepanov had in mind by way of “papas” such devalued writers as Xlebnikov, Kručënyx, and Xarms. Ironically,

this attack occasioned the only Soviet publication of a poem by Nekrasov in recent years, though the author was not named.

As these examples illustrate, Nekrasov can create a poem out of the most humble of verbal material:

Ну и как

Да так
Как-то

так окно
так окно
так окно*

Ну так
НАДО ТОЛЬКО
ОТОЙТИ ОТ ОКНА

* там
Много

(And how are you//Well/somehow something’s wrong//so a window/so a window/so a window*//Well so/only necessary/to move away from the window//*there [are]/many)

Here we have a nearly inarticulate dialogue consisting of clichès, plus a situation in which one of the speakers in a depressed mood seems to be looking out a window at other windows across the way. The windows and their monotonous repetitiveness appear symbolic on a variety of levels (access to the world, barrier, source of light = passing days, locales of other lives, mechanical similarity, etc.), but escape from the thoughts they provoke is possible by a simple act of avoidance (move away from the window = think of something else).

The footnote here introduces another facet of Nekrasov’s paronomastic technique: bifurcating paths of development, sometimes rising to the level of true musical polyphony. Footnotes, those hallmarks of academic writing, form an ironic contrast to the predominantly conversational tone of Nekrasov’s poems and bring in a potentially playful, if not

always humorous, note. Faced with a footnote, readers are frustrated in their inclination to continue reading without interruption. They must decide on the spot either to ignore the asterisk and take in the note at the end, or to stop, read the note, and then resume. In either case, a bifurcation necessarily occurs. The asterisk represents a fork in the road of reading and, prior to this, in initial compositional design. As with a fork in a road, the problem is that one cannot go down both legs of the fork simultaneously, but must backtrack, regardless of which path is first taken. Fortunately, since Nekrasov's poems are typically short, the footnote is often only a short distance away from its asterisk, and one can take it in with a minimum of disruption. But there are instances when the footnote is puzzling enough to seriously disrupt one's progress.

From the paronomastic viewpoint footnotes open up the possibility of a bifurcation of sonic sequences which can then end up in two different semantic/sonic locales. A poem that illustrates this device and also demonstrates blunt colloquialism and intertextuality is:

рот заткните
возьмите
потяните за язык

трудно высказать*
и не высказать

и как вам сказать

* чувство
безграничной любви

(shut your mouth/go/pull on your tongue//
it is hard to express*/and not to express//
and how should I say to you//*a feeling/of
boundless love)

After a first stanza of insulting demands to be quiet, the second stanza, a quotation from the very popular song "Podmoskovnye večera" (Midnight in Moscow) comes as an ironic reference. After all, it is difficult to ex-

press one's heartfelt emotions with one's mouth forced shut. On the other hand, there is another possible reference here, to the line in Tjutcev's poem "Silentium": "Как serdцу vyskazat' sebja?" (How can the heart say what it wants to?), which brings up the age-old problem of adequately expressing one's deepest thoughts. At the asterisk the poem bifurcates to two rather different conclusions: (1) the body of the poem ends with a clichè conveying inability or reluctance to express one's (probably negative) opinion; (2) the footnote, however, falling in line with the song, expresses an intensely positive feeling, if also in clichèd terms. Both of these not necessarily mutually exclusive conclusions are related sonically to the opening stanza.

The play with footnotes can be increased by increasing their number and by embedding footnotes within footnotes. In this way, the process becomes parodistic, as in Nabokov's *Pale Fire*. These are all present in a poem with an onomastic focus:

МАЛО ли что¹
ещё много чего²

¹ и Кинешма*

² и Рогачево

* и Кинешма

и ничего

что и мы

(no matter what¹/there's still much more²//¹
and Kinešma [town northeast of Moscow]/
² and Rogačevo [town north of Moscow]//^{*}
and Kinešma/and OK/that we too)

Or in this poem where the footnotes start even before the body of the text does:

^{1,2} и дура оттепель

теперь вот
ты думай

¹ дыра

² хорошо здорово

Всё

(^{1,2} and foolish thaw//now/you think//¹hole/
²good fine/all)

Although such poems tend to be multi-voiced, their layout prevents an impression of

the simultaneity necessary for true polyphony. Simultaneity is created, inasmuch as such a thing is possible in literature, by a different kind of layout with parallel but related texts:

любишь ты не любишь	
люби	
ишь ты	
видите ли	
кого это так	
в том-то и дело	
что это не кого что	
а это единственного только	
господа бога	
на то именно	
он и господь бог	а мама
да и то	а моя
знаешь	аня
всех остальных же	а мама анина
любишь	
то люби	а она
/не ошибись только	любит
где бог	болит
где подвох/	любит
	и не любить
	не велит

(whether you love or not/love//look at you/
you see//who is it this happened to/that's
just the point//that it isn't who what/but the
one and only/lord god/for which precisely/
he is lord god but mama//and even then but
my/you know anja//all the rest but anja's
mama/you love/so love but she/(only don't
make a mistake) loves/which is god hurts/
which a trick loves/and not to love/doesn't
allow)

As the poem splits halfway through into two columns, the vertical alignment of each column encourages one to read each separately but simultaneously. The sound structure and thought pattern of each of the columns supports their independence, while their dialogic nature supports going back and forth between the columns.

We end this survey with a virtuosic example combining footnotes within footnotes and

columnar polyphony with themes of art (the paronomasia *živu-vižu* has become a verbal theme in the paintings of Nekrasov's friend, Erik Bulatov [Grojs, "Kartina," 335]), ambiva-

lently positive and negative contemporary life, and the high seriousness and humor of it all:

живу и вижу		живут
что нет		люди
что-то это		и на той же самой
непринципиально		нашей родине
	живём*	
	живу	
	дальше	

	*тоже	
	но не все	
жизнь		жизнь
ужасна		прекрасна
но жить		
можно*		так просто
вроде того что		жизнь прекрасна
не то что можно		стихи Некрасова
не потому что нужно		всё
не потому что нужно		не так страшно
а потому что уже самому смешно		

*и нельзя может		
но нам повезло		

A linearly layed-out translation fails to convey the necessary counterpoint, therefore I offer a literal translation in the proper layout:

I live and I see		they live
that no		people
it is somehow		even in our
not on principle	we live*	native land
	I live	
	on	

	*also	
life	but not on	life
is awful		is wonderful
but one can		
live*		just simply
like that which		life is wonderful
not exactly can one		nekrasov's poems
not because it is necessary		all
not because it is necessary		is not so terrible
but because it's funny to oneself		

*and maybe it's impossible		
but we are lucky		

The rich counterpoint and irony of such parallels as *užasna/prekrasna/nekrasova, smešno/strašno*, and, more subtly, *neprincipial'no/našej rodine* is masterful.

Such techniques are not without their weaknesses or potential pitfalls. It is possible to be too idiosyncratic, too topical, too culture- and context-bound to reach beyond a small circle of friends. There are poems in Nekrasov's oeuvre of this sort, and they seem to be in-jokes. Perhaps the poem about Kinešma

and Rogačevo falls into this category. And it is possible for poems to be too simple in design to be interesting. If the former is a potential fault of any writing, the latter is a particular pitfall of conceptualist art and concrete poetry, where frequently the initial idea is more interesting than its final realization. Some of Nekrasov's graphic, onomastic, and patter poems come perilously close to oversimplicity (perhaps, e.g., "net i net" above). But Nekrasov must never be taken for a naif. Nearly all

his poetry is on a high level of sophistication and complexity, all the more remarkable for its deceptive simplicity of means and modesty of verbal resources.

NOTES

* I would like to express my gratitude to the International Research and Exchanges Board and its supporting agencies for the research grant that led to this article.

¹ Brief discussions or mentions of Nekrasov's poetry are to be found in Ujvary (10-14), Kartinskij (210), Grojs ("Poezija," 74-77), Limonov, Hirt and Wonders ("Vorwort," 11-12; "Moskau," 201-202), and Gerlovin (113-16), all of which include poems.

² In addition to these few poems, Nekrasov has published at least two critical articles ("Čto by eto bylo", "V. A. Favorskij") and co-authored a book on A. N. Ostrovskij for school teachers (Žuravleva and Nekrasov).

³ See Nekrasov, Poems (1), (2), (4-9). Unfortunately, many of these are repeated publications of the same group of poems. A few of Nekrasov's poems have been translated into German and Czech. As far as I know, the only translations into English are one in Glad and Weissbort (303) and those contained in this article.

⁴ I am grateful to Vladimir Markov for this observation and for a number of other helpful comments and corrections, particularly in the English translations.

⁵ An example of this is the following poem of 1986, which, however, does not have a paronomastic foundation:

пришло
 пришло время
 время говорить
 говорить правду
 правду о том
 что пришло время говорить правду

(the time has come to speak the truth about the fact that the time has come to speak the truth)

WORKS CITED

Fogle, Stephen F. "Pun". In *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger, 681-82. Princeton: Princeton Univ. Press, 1974.

Gerlovin, Rimma and Vaiery. "Samizdat Art." In *Russian Samizdat Art*, ed. Charles Doria, 67-192. N. Y.: Willis Locker and Owens, 1986.

Glad, John and Daniel Weissbort, eds. *Russian Poetry: The Modern Period*. Iowa City: Univ. of Iowa Press, 1978.

Grigor'ev, V. P. "Onomastika Velimira Xlebnikova (individuali'naja poetičeskaja norma)". In *Onomastika i norma*, otv. red. L. Kalakuckaja, 181-200. M.: Nauka, 1976.

Grigor'ev, V. P. "Paronimiceskaja atrakcija v ruskoj poezii XX v." In *Sbomik dokladov i soobščeniij lingvističeskogo obščestva*, vyp. 5, 131-64. Kalinin: Kalininskij gos. univ., 1975.

Grigor'ev, V. P. "Paronimija." In *Jazykovye processy sowemenoj ruskoj xudožestvennoj literatury. Poezija*, red. A. D. Grigor'eva, 186-239. M.: Nauka, 1977.

Grigor'ev, V. P. *Poetika slova*. M.: Nauka, 1979.

Grigor'ev, V. P. *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*. M.: Nauka, 1986.

Grigor'ev, V. P. "Sobstvennye imena i svjazannye s nimi apelljativy v slovotvorčestve Xlebnikova". In *Onomastika i grammatika*, otv. red. L. Kalakuckaja, 196-222. M.: Nauka, 1981. Grojs, Boris. "Kartina kak tekst: 'Ideologičeskoe iskusstvo' Bulatova i Kabakova". *Wiener*

Slawistischcr Almanach, no. 17 (1986): 329-36.

Grojs, Boris. "Poezija, kul'tura i smert' v gorode Moskva." *Kovčeg* (Paris), no. 5 (1980)73-83.

Hirt, Günter and Sascha Wonders. *Kulturpalast, Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst*. Wuppertal: S-Press, 1984.

Hirt, Günter and Saacha Wonders. „Vorwort“. In their *Kulturpalast*, 7-17.

Hirt, Günter and Sascha Wonders. „Moskau – Ein Hörstück für Hauptstadt und

- Nebennstimmen.“ *Schreibheft* (Essen) 29 (1987):201-204.
- Janecek, Gerald. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1984.
- Karlinskij, V. “Dela domašnie”. *Tret’ja volna* (Paris), no. 6 (1979):208~14.
- Kuzminsky, Konstantin and Gregory L. Kovalev. *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry*. Vol. 1. Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1980.
- Limonov, Eduard. “Vsevolod Nekrasov.” In Kuzminsky and Kovalev, 501-502.
- Markov, Vladimir. *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*. Berkeley: Univ. of California Press, 1962.
- Markov, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. Berkeley: Univ. of California Press, 1968.
- Nekrasov, Vs. N. “Čto eto bylo?” *Klub i xudožestvennaja samodejatel’nost’*, 1976, no. 22:24-27.
- Nekrasov, Vs. N. Poems, (I) *Grani* (Frankfurt), no. 58 (1965): 107-111;
- (2) in Ujvary, 83-119;
- (3) *Meždu letom i zimoj. Stixi, sčitalki, zagadki. skorogovorki*. M.: Detskaja lit-ra. 1976:76-81;
- (4) *Apollon-77*, 65-67. Paris: Les arts graphiques de Paris, 1977;
- (5) Kovčeg (Paris), no. I (1978):34-39, no. 4 (1979):3-7 [reprinted. *DOC(K)S* (Paris), no. 23 (1980):64-68], and no. 6 (1981):14-18;
- (6) in Kuzminsky and Kovalev, 503-505;
- (7) *A-YA* (Paris), no. 5 (1983):28;
- (8) in Hirt and Wonders, *Kulturpalast*, 19-47 and recording on accompanying cassette;
- (9) *A-YA* (Paris). Literaturnoe izdanie, 1985:36-47.
- Nekrasov, Vs. N. “Stixi 1960-x g.g.” *Levi-afan* (Jerusafem), no. 2 (1979):13.
- Nekrasov, Vs. N. “V. A. Favorskij i ‘Rasskazy o životnyx’ L. Tolstogo.” In L. Tolstoj, *Rasskazy o životnyx*, 3-17. M.: Kniga, 1984. [Facsimile of 1932 edition with illus. by Favorskij.]
- Nekrasov, Vs. N. *100 Stixotvorenij*. Ed. G. Janecek. Lexington, KY: Listy, 1987.
- Stepanov, A. “Putešestvie ot ‘A’ do ‘Ja’ ili ot ‘neoficial’nogo’ iskusstva k propovedi antisovetčiny.” *Moskovskaja pravda*, 20 April 1986; 1.
- Ujvary, L., ed. *Freiheit ist Freiheit. Inoffizielle sowjetische Lyrik*. Zurich: Verlag der Arche, 1975.
- Vroon, Ronald. *Velimir Xlebnikov’s Shorter poems: A Key to the Coinages*. Ann Arbor: Dept. of Slavic Languages and Literatures, Univ. of Michigan, 1983.
- Xlebnikov, Velimir. *Tvorenija*. Red. M. Ja. Poljakov. M.: Sov. pisatel’, 1986.
- Žuravleva, A. I. and Vs. N. Nekrasov. *Teatr A. N. Ostrovskogo*. M.: Prosveščenie, 1986.

Статья публикуется по изданию: Slavic East European Journal 33. 1992/2. P. 275-292.

ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Представления о разрешенных и запрещенных в поэзии темах исторически меняются, причем достаточно быстро, а вот о том, как именно все эти темы воплощаются (должны воплощаться) в стихотворной речи, разные поколения читателей последних двух столетий думают примерно одинаково. Вспомним хотя бы растянувшуюся почти на век историю утверждения русского верлибра, который и сегодня даже профессиональными литераторами и филологами нередко воспринимается как “стихотворения в прозе” или просто проза. Для Всеволода Некрасова верлибр — пройденный этап, он в своей стихотворческой практике пошел намного дальше уже традиционного — буричевского типа — свободного стиха. Уже в самых ранних из опубликованных стихотворений конца 1950-х годов Некрасов не удовлетворяется обычным “линейным” верлибром: его тексты начинают ветвиться и выстраиваться в параллельные столбики, зачеркиваться, забираться в скобки и рамки, обрастают эпиграфами, посвящениями, сносками и сносками к сноскам, которые в предельно коротких стихах нередко оказываются больше “основного” стихотворного текста. Сам же этот текст, в свою очередь, последовательно и предельно минимализируется: до нескольких слов, одного слова, буквы, чистого листа. Соответственно, другой тип некрасовского минимализма — более или менее протяженные тексты, состоящие из буквальных или слегка варьируемых повторов нескольких слов или фраз.

Именно поэтому сама стиховая природа этого стиха кажется порой совершенно неуловимой: высвобожденный из тесной рамки заголовочно-финального комплекса, комочек стихотворного текста оказывается чаще всего верлибром, однако тоже не вполне обычным: Некрасов постоянно “знакомит”, по-мандельштамовски говоря, свои излюбленные обыденные слова, уснащая текст неожиданными и чаще всего неточными созвучиями, нередко пронизывающими весь текст сверху донизу.

Тем не менее попробуем все-таки провести некоторую инвентаризацию формальных особенностей стихотворений Некрасова (чем уже пробовали заниматься минские исследователи И. Скоропанова и Д. Новикова)¹. Однако для более или менее адекватного понимания того, что именно Некрасов сделал в нашей словесности, прежде всего необходим контекст. Причем не только и в чем-то даже не столько собственно литературный (Лианозово, Айги, Мнацаканова, немецкий конкретизм и т.п.), сколько общекультурный: графика и живопись так называемых “неофициальных” российских художников 1950–1980-х и соответствующая этому кругу “художественная жизнь” со всеми ее особенностями; специфическая культура отечественного самиздата и тамиздата с их принципиальной протестностью и “замороженностью”; наконец, сама русская история советского периода, мало внятная во всем, кроме репрессий, с ее героями-вождями, специфической и непоследовательной, но тоже в конечном счете репрессивной в своей основе культурной политикой; и конечно же — повседневная жизнь советского человека, в том числе и человека искусства. Вне этих контекстов половину стихотворений Некрасова просто невозможно понять и даже прочитать.

Поэтому творчество Некрасова можно было бы, с некоторым пафосом, назвать “энциклопедией русской жизни” его времени, но опять-таки с очень серьезной поправкой — энциклопедией, адресованной тем, кто эту жизнь знает и помнит. Из исторических контекстов Некрасову ближе всего оказывается поэтический авангард, причем в его крайней, наиболее радикальной версии: творчество футуристов и обэриутов; ну и, разумеется, немецкий конкретизм, который он в свое время активно пропагандировал в Москве. Именно в так называемом историческом авангарде следует искать истоки формальных новаций поэзии Некрасова, образующих уникальный ритмический строй и визуальный облик его стихов.

Начнем нашу инвентаризацию с расположения некрасовского стихотворного текста на странице (книги или — в первоначальном виде — машинописи, которую попытался воспроизвести Дж. Янечек, выпуская две первые книги стихотворений Некрасова [2]). Самое радикальное здесь — расположение текстового массива в два, а иногда и более столбцов. В машинописи это, понятно, было непросто сделать чисто технически (сам Некрасов писал, вспоминая по поводу подготовки публикации в ленинградском самиздатском журнале “37”: “...печатавшей все это Наташе печатать все это — да еще в две колонки, которые я с самого начала выторговал, чтоб больше влезло — просто было уже не под силу” [1, 544]). Тем не менее большинство страниц и в “Стихах из журнала”, и в “Справке”, и в “Живу вижу” скомпоновано именно так: в два, а порой и три ряда по вертикали. Это можно назвать своего рода “эстетикой тесноты”, которую можно воспринимать как своего рода диссидентский жест: мне не дают печататься (или дают для этого мало места), так я заполню все доступное пространство по максимуму.

Так, вспоминая о том, как он готовил свою публикацию в журнале “ДИ”, Некрасов пишет: “И наконец идея: страница. Но СТРАНИЦА! Страница как она есть с машинописью (это стихи) и мало ли там чем — картинкой, факсимиле редактора Курбатова и ну всем-всем, чем еще захочу, от себя — но — не больше как на 10 строчек...” [1, 341] (интересно, что в интернет-публикациях — например, на сайте А. Левина — при безграничных, по сути дела, возможностях расширения полосы Некрасов не возражал против вполне традиционного расположения своих одностолбцовых стихотворений друг под другом).

Однако, получив наконец неограниченное пространство в изданном в 2002 году собрании стихов “Живу вижу”, Некрасов и тут заполняет страницу в соответствии все с той же “поэтикой тесноты”: стихотворные тексты располагаются здесь, как правило, в два или три столбца, иногда — со смещением их границ, что создает иллюзию еще большего количества столбцов.

Разумеется, в поздних книгах экономия места — не главное соображение поэта: ведь многие страницы в той же книге 2002 года оказываются заполнены шрифтом наполовину, а то и меньше. А в своих собственно минималистических текстах Некрасов нередко редуцирует объем текстового материала еще больше, оставляя на странице чаще всего одно слово и даже букву (однако воспроизводя в “Справке” американскую книгу Янечека, состоящую в основном из таких текстов, он, по старой памяти, располагает на каждой странице по четыре страницы оригинала).

Таким образом, в эстетике Некрасова оказывается значимой оппозиция *страница, целиком заполненная текстом, — страница, содержащая минимум текстового материала*; последняя чаще всего воспринимается как явление собственно визуальной поэзии, однако и заполненные словами и знаками препинания до отказа “максималистские” тексты тоже имеют чрезвычайно выразительный визуальный облик, сильнейшим образом влияющий на особое восприятие таких произведений.

С точки зрения ритмической структуры условием расположения текста в несколько столбцов становится регулярное использование поэтом кратких и сверхкратких строк, что, как уже говорилось, подчас не позволяет корректно интерпретировать их как принадлежащие к тому или иному типу стиха; однако регулярное использование созвучий разного типа допускает трактовку этих текстов как рифмованных и, следовательно, тяготеющих к акцентному стиху или литературному раешнику (рифменному стиху), обладающему нерегулярной акцентной и слоговой структурой:

* * *

Это я

Это я

Это я

А где моя

Где моя

Где моя

Где		последовательно каждого из столбцов, даже	
Моя		в тех случаях, когда расположение строк на	
Моя		разных уровнях и провоцирует читателя на	
Моя		слитное, последовательное чтение обоих	
Моя		столбцов подряд:	
Моя		* * *	
Моя		Сады	
Яма		солнце движется	
		все выше	все ниже
		и выше	и ниже
		леса	скажи
		из леса	и сказала ель
		выйти	
			свое еловое слово
		травы	
			непонятное
1.			
— Яков?	Яков	травы	
	Абрамыч		темно не то
Яков Абрамыч?!	и Яков	сразу	
	Абрамыч		Не темно
Я —	и я	из травы	
Яков Абрамыч!	как Яков Абрамыч		На замятино
(Вознесенский бы сказал)	(я сказал)	и сестра	
Или:			Не на замятино
* * *		и сестра ее	
да	нет		идти не идти нет
давай с тобой	а так давай	истра	
думать так	мы думать		интересно
	Не будем		

Преимущественно короткими строчками написаны и ветвящиеся тексты Некрасова, создающие видимость вариативности, на самом же деле, как правило, читающиеся все-таки последовательно: сначала левый столбец, затем правый. Такие тексты могут предлагать, например, разные точки зрения на тот или иной предмет:

ПРО САТУНОВСКОГО

1.

— Яков? Яков
Абрамыч
Яков Абрамыч?! и Яков
Абрамыч
Я — и я
Яков Абрамыч! как Яков Абрамыч
(Вознесенский бы сказал) (я сказал)

Или:

* * *

да нет
давай с тобой а так давай
думать так мы думать
Не будем

Кстати, в отличие от распространенных в литературе барокко двухстолбцовых стихотворений, допускающих обычно двоякое прочтение: и как единый текст, и как два самостоятельных “узких” стихотворения, “двухколонники” Некрасова обычно имеют только один логический вариант прочтения:

все выше
и выше
леса
из леса
выйти
свое еловое слово

травы

непонятное

травы

темно не то

сразу

Не темно

из травы

На замятино

и сестра

Не на замятино

и сестра ее

идти не идти нет

истра

интересно

Акцентированный вариант двухстолбцового текста представляет собой текст-таблицу, в котором различные “ветви” параллельного текста помещены в рамы, как на учебных плакатах.

Несколько раз Некрасов обращается также к трехстолбцовому тексту (например, в стихотворениях “Петербург Петербург...” и “квартал...”):

* * *

квартал

квартал

квартал

квартал

и канал

как ты

сюда попал

как ты

досюда достал

да как ты

меня тут отыскал

как ты

меня нашел

а я шел

и думал

Думал

думал 1

1

именно что

шел и думал

что дальше

площади имени

товарища Свердлова-то

ведь и идти

вроде некуда да

Петровка Пушкинская

метро Кропоткинская

думал 2

2

такое же все

дом

весь такой же

надо же

как это я

не тут жил

думал 3

3

думаю так

да

тогда

думаю

а дай-ка
я

дай я

пойду тогда

туда

туда туда

не говоря	да
о проспекте Маркса	
какая как раз там	и попаду
	не туда
красота	
	куда я
	всегда попадаю

Как мы видели, двухстолбцовое (а особенно — трехстолбцовое) расположение чаще всего охватывает не весь текст, а лишь одну его часть: именно ту, где автору хочется показать возможность существования разных точек зрения на одно и то же явление.

Кроме того, визуальная форма таких стихотворений нередко осложняется за счет использования различных отступов строк от края столбца, а также (о чем речь пойдет позже) эпиграфов, посвящений и сносок.

Важной чертой визуальной поэтики стихотворений Некрасова представляется безусловная ориентация их облика на машинописную технику самиздата. Это особенно очевидно в воспроизводящей особенности оригинала 1950-х годов книге, изданной Янечекком. Кроме двухстолбцового размещения текста само по себе, строго говоря, однозначно не соотносимого с машинописью, это следующие приемы:

1) Выделение отдельных слов или фраз с помощью прописных букв – прием, чаще всего, наряду с подчеркиванием, использовавшийся как аналог курсива в машинописном тексте (“РАЗГОВОР С ПОЭТОМ...” и т.д.).

2) Использование специфических машинописных знаков (“/” вместо круглых скобок; этим знаком Некрасов продолжает пользоваться и в более поздних стихах — например, в книге “Живу вижу”; “+” вместо звездочек для обозначения сносок; подчеркивания не отдельных слов, а строки целиком с помощью группы повторяющихся тире между строк и групп точек для обозначения эквивалентов строк и т.д.).

3) Воспроизведение эффекта “ошибка каретки” при переводе строк на пишущей машинке, в результате чего возникают либо ненормативные полуторные интервалы, либо, условно говоря, половинный интервал (в стихотворениях “там так” и “ничего ничего”), создающий впечатление наезжающих друг на друга соседних строк.

4) Использование применявшихся в машинописи зачеркиваний неправильно напечатанных букв с помощью ручки; вписываемых в текст ручкой косых и вертикальных линий, а также проведенных циркулем кругов с буквами, напечатанными внутри — своего рода смешения машинописной и рукописной техники.

Эффект машинописи привязывает стихи Некрасова к традиции диссидентской самиздатской поэзии и, соответственно, заставляет читателя отыскивать в его стихах скрытые протестные смыслы.

С этой точки зрения интересна дискуссия, разгоревшаяся в апреле 2009 года на конференции, посвященной 75-летию Некрасова, в московском Музее Серебряного века (Доме Брюсова). В ходе ее выяснилось, что знаменитое раннее стихотворение поэта “свобода есть свобода” разными исследователями понимается, несмотря на свою предельную лаконичность, совершенно по-разному: как утверждение реального отсутствия громогласно и многократно декларируемой властями свободы в тоталитарном обществе, как обличение либеральных говорунов, лишь толкующих о свободе, и даже как свобода есть (в значении употреблять пищу). Как тут не вспомнить зна-

менитое стихотворение А. Крученых “Дыр бул щыл”, только в последние годы получившее несколько взаимно противоположных (и при этом практически недоказуемых) трактовок в работах известных славистов: от предельного эротизма на грани с порнографией до выражения настроений философизма в связи с делом Бейлиса.

Следующий блок изобразительных приемов, используемых Некрасовым, связан с употреблением ненормативных пробелов: как между словами в строке (что сближает такие тексты с двух- и более столбцовыми стихами), так и между строками (“горе какое оно горькое”). Учитывая минимальный объем строфоидов, которые использует обычно в своих стихотворениях Некрасов, можно и здесь усмотреть некоторую систему знаков, на этот раз организующих текст по вертикали: пробелы могут быть минимальными, полустрочными, “склеивающими” в единое визуальное и смысловое целое соседние строки (об этом см. выше); нормативными (одинарными), увеличенными (причем как между отдельными строфоидами, так и между всему строками текста, которые в результате могут трактоваться двояко: или как состоящие целиком из однострочных строфоидов, или как особым образом организованные визуально и ритмически; например:

* * *

Ну вот
Воздух

Мандельштам

Это он нам
Надышал

Здесь, как видим, используются два типа пробелов: увеличенный междустрофидный (условно говоря, двойной) и междустрочный (полустрочный).

Наконец, в визуальных стихотворениях пробел может или заполняться рядами точек (“как не быть зиме...”), или принимать ненормативно большие размеры (“горе какое оно горькое”).

В условиях минималистских текстов важной характеристикой оказывается также само место размещения текста на странице: как по высоте (вверху, внизу или в середине), так и по центральной оси: в левом или правом крае или в середине. Иногда Некрасов использует также нарочито хаотическое расположение строк на странице:

* * *

(Айги, Кабакову)

как так сделано-то а
моя мама
ну а где она
не моего ума дело
де
божии граждане
сами
должны знать

В одном стихотворении (“Рифмы рифмы”) используется также текст, напечатанный под прямым углом к основному тексту.

Размер и тип шрифта тоже могут выполнять в поэзии Некрасова смысловую, ритмическую и визуальную функцию: так, меньшим по размеру шрифтом могут набираться сноски, иной раз занимающие большую половину текста стихотворения; курсив используется в основном для выделения чужого слова, прежде всего — в эпиграфах.

Выше уже говорилось о таком экзотическом приеме, имитирующем машинный текст, а отчасти и рукопись, — о зачеркивании в тексте отдельных слов или целых строк. Так, в стихотворении “что нас ждет” автор зачеркивает последнее слово-строку “не дождется”, завершающую фразу “ждет / не дождется”

Целиком из строчек, одновременно зачеркнутых и подчеркнутых, состоит стихотворение “жить как причина жить”, в котором эти операции мотивируются заключенным в скобки предложением зачеркнуть и подчеркнуть правильное и неправильное “решение” об уважительности-неуважительности подобной мотивировки жизни.

Кстати, Некрасов (так же, как позднее Нина Искренко) обычно оставляет читателю возможность прочесть зачеркнутые сло-

ва — в отличие от В. Казакова, оставившего нечитаемым свое “Прекрасное зачеркнутое стихотворение”.

Особым ритмическим и смысловым знаком выступает у Некрасова также ненормативно частое использование скобок, обычно — в конце текста; выделяемая таким образом часть текста воспринимается как особого рода авторская сноска-комментарий. Ср. нестандартное использование скобки и текста, заключенного в рамку, в статье Некрасова “Кстати...”:

КСТАТИ...

(Кстати:

очень может быть, я обладатель уникальнейшего печатного продукта. Составительских экземпляров моих “Сказок без подсказки” мне дали пять штук. В каждый вложив нечто (просто же так купить эти “Сказки” в издательстве было нельзя. Предыдущий мой сборник “Между летом и зимой” как и все остальное — сколько хочешь:

На с. 271 напечатано:

Составитель

В.С. Некрасов.

Следует читать:

Вс. Некрасов.

(ошибка допущена по

Вине издательства).

Нечто напоминало ярлык фасовщицы конфет из коробки, но такой ярлык, как и всякая печатная бумажка, снабжался номером заказа и цифрой тиража) [1, 213].

Кстати, подобного рода визуально маркированные фрагменты текста нередко встречаются и в стихах: так, стихотворение “Уже заело...” завершается заключенными в круг словами “заодно / заодно сосны / да звезды”; стихотворение “БОГ / ВОТ...”, наоборот, начинается словами, заключенными в окружность; неоднократно часть текста или весь текст помещаются автором, как мы уже видели, в квадраты и прямоугольники. Иногда часть текста (чаще всего — тоже финальная) отделяется от основного текста так же, как сноски, — чертой, которая может занимать строку целиком или только ее левую часть.

Особое место в поэзии Некрасова занимают разные компоненты так называемого заголовочно-финального комплекса (далее ЗФК); в пределе этот комплекс может превосходить по объему основную часть произведения:

СТИХОТВОРЕНИЕ

*Посвящается Мише Гробману и
его жене Ирине Врубель-
Голубкиной*

У Айги

Две ноги.

6.IV. 1966.

В этом минималистском тексте нарочито тавтологическое заглавие (возможно, пародирующее излюбленное одним из героев стихотворения наименование нескольких стихотворений — “Без названия”) сопровождается развернутым посвящением; завершается текст точной датой его написания. Все это окружает сам текст, состоящий из двух сверхкратких (по три слога в каждой) зарифмованных строк, в то время как заголовочный комплекс состоит из 32 слогов, а финальный — если произносить его полностью — еще из 22.

Собственно заглавия в поэтическом мире Некрасова встречаются достаточно редко, что вполне традиционно для стихотворений малого объема. Чаще всего они однословные, выражены обычно существительным в именительном падеже (“Стихотворение”, “Антистих”, “Считалочка”); однако встречаются и достаточно протяженные, “прозаические” (“И я про космическое”, “Стихи про какие-нибудь нити”, “Нормальная элементарная криминальная Россия”).

Примерно то же можно сказать о посвящениях: их также немного и большинство из них вполне “укладывается” в традиционные формулы (у Некрасова чаще всего — имя и фамилия в дательном падеже).

Однако самое интересное в ритмическом, визуальном и смысловом отношении явление ЗФК у Некрасова — сноски. Прежде всего, они могут иметь принципиально разную природу: традиционные прозаические, чаще всего комментирующие реалии или рассказывающие историю создания

стихотворения (у Некрасова второе даже чаще), и стихотворные, дополняющие и уточняющие основной текст. Если проследить историю некоторых стихотворений, нетрудно заметить, как они постепенно обрастают у Некрасова новыми и новыми сносками.

Так, самое, наверное, знаменитое стихотворение Некрасова “Свобода есть...” в своей первоначальной редакции состояло из семи строк, шесть из которых имели одинаковый вид “Свобода есть”, а в конце седьмой добавлялось еще одно слово (“Сво-

бода есть свобода”); именно в таком виде оно ходило в самиздате и, соответственно, было опубликовано в антологии “Самиздат века” и московской книге Некрасова “Справка”².

Однако позднее, в сборнике 1999 года “Лианозово”, Некрасов напечатал свое широко известное к этому времени стихотворение в сильно измененном виде, дописав к нему комментарий и присовокупив к основному тексту два эпиграфа, еще одно новое стихотворение и два стихотворения в виде приложения — свое и Яна Сатуновского:

* * *

“Хочу ли я посмертной славы?”

“Ха!

А какой же мне еще хотеть?”

(Лианозовский недоживший поэт)

“Тень,

знай свое место!”

(Советский существующий критик — этому поэту и нам)

I

Чего чего?

“Тень

знай свое место”?

Тварь

не забывай

чье корыто

Корыто было

Корыто Партии

Продажная тварь

Теперь

перепродажная тварь

II

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть свобода

(Мои стихи
шестьдесят четвертого года
а пригота
она и есть пригота
внизу
наверху
судя по всему
пригота

и пригота * на всех уровнях
судя по результатам)

* которая
из мокроты
которая
из-подо все того же
Корыта)

(Лианозово — Москва; 1959—1994. Последние стихи написаны (дописаны) в 94, поздней — мелкие доделки и дополнения).

Кроме того, на следующем развороте книги (с. 24—35) Некрасов помещает “Приложение. Еще два стиха”: сначала “1) Процитированные в эпиграфе стихи Сатуновского полностью”:

* * *

Хочу ли я посмертной славы?
Ха,
А какой же мне еще хотеть?
Люблю ли я доступные забавы?
Скорее нет, но, может быть, навряд.
Брожу ли я вдоль улиц шумных?
Брожу,
почему не побродить?
Сижу ль меж юношей безумных?
Сижу.
Но предпочитаю не сидеть.
1967,

а затем “2) Стихи из тех, с которыми я появился в “Синтаксисе” и Лианозово” (далее приводится целиком стихотворение “И я про космическое”, датированное 1959 годом).

Как видим, к основному стихотворению здесь добавилось еще три: открывает мини-цикл новое стихотворение поэта, повествующее о литературных реалиях начала 1990-х, какими они представлялись тогда Некрасову, а завершают цикл два стихотворения давних лет, демонстрирующих литературный “фон” “Свободы”; очевидно также, что поэт посчитал необходимым напомнить современному читателю стихотворение Я. Сатуновского 1967 года.

При этом открывается композиция парным эпиграфом: первыми двумя строчками из этого же давнего стихотворения и переадресованного анонимному “советскому критику” высказыванием, известным современному читателю по перелицовке классического сюжета, сделанной в начале 1940-х Евгением Шварцем (что акцентировано “двойными” кавычками в эпиграфе).

Самостоятельную роль в ЗФК этого текста играют подписи под эпиграфами: Сатуновский назван “Лианозовским недожившим поэтом”, его оппонент — “Советским существующим критиком” (здесь особенно важно актуальное в контексте полемики противопоставление “недожившего” (то есть так или иначе погубленного враждебной властью) поэта и “существующего” (очевидно, уже в новой России, по сути дела, бессмертного, по мнению Некрасова) критика; тут же приводится адрес переадресованного высказывания — “этому поэту и нам”.

Само стихотворение также изменено: Некрасов снабдил его двумя “дописанными” им новыми сносками, которые поэт всегда приводит сразу после основного текста: это помещенная в круглых скобках информация о времени создания стихотворения (1964 год) и его противопоставление “приготе на всех уровнях” — тем явлениям современной культуры, которые Некрасов считал спекулятивными и недобросовестными.

В свою очередь, уже в этом комментарии дается теперь уже традиционная сноска (если не считать ее местоположения), объясняющая суть критикуемого поэтом явления, — тоже в форме верлибра.

Далее, после стихотворения, снова в скобках, даны место написания стихотворения и даты его создания и доработки с небольшим пояснением по этому поводу. Наконец, в приложении оба стихотворения Сатуновского тоже даны с указанием дат их создания и авторскими прозаическими пояснениями.

Таким образом, перед нами своего рода слоеный пирог: во-первых, цикл составили тексты трех различных авторов (Некрасова, Сатуновского и “переадресованного” “советскому критику” Шварца); во-вторых, в тексте дается точное указание на время создания четырех его компонентов: 1959 год — стихотворения Некрасова “И я про космическое”, 1964-й — собственно стихотворения “свобода...”, 1967-й — стихотворения Сатуновского, 1991–1993 годы — первого стихотворения цикла, двух комментариев ко второму и композиции цикла, включая добавление тоже разновременных эпиграфов; наконец, стихотворение Сатуновского двумя точными пушкин-

скими цитатами из стихотворения 1829 года “привязывает” текст еще и к стихотворной культуре XIX века.

Получившаяся в результате конструкция имеет к тому же ярко индивидуальный визуальный облик; тут можно, кстати, напомнить, что именно у Айги и Сатуновского Некрасов отмечал особую “пространственность”: “У Сатуновского же пространственность самая активная: текст не проходит перед глазами, поперек зрения, а, всплыв откуда-то, движется прямо на тебя, пиком вперед, точкой. Ловится самый миг осознания, возникновения речи, сама ее природа, и живей, подлинней такого дикого клочка просто не бывает — он сразу сам себе стих” [4, 40]. Нетрудно заметить, что в этой характеристике поэтики старшего товарища Некрасов формулирует и собственные художественные принципы.

Наконец, последняя версия “Свободы” опубликована Некрасовым в его итоговой (так получилось!) книге “Живу вижу” 2002 года:

свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть
свобода есть свобода
(64)

/ право же

не есть

право есть

право же

есть

то есть

это

если есть

что

и есть

/свобода

свобода да

свобода есть

Когда

тогда

свобода

может быть

		эта
естественно		осознанная необходимость
тут уж		
что дадут		
		а нет
кому есть	свободы нет	
кому пожрать		
		тогда
кому и покушать		свобода есть свобода
(70-е)/		(90-е)/

Здесь Некрасов снимает актуальную, как ему казалось, “злобу дня”, однако сохраняет найденный в начале 1990-х принцип соотнесения времен: стихотворение снабжено двумя одновременными сносками-продолжениями, расположенными в его излюбленной двухстолбцовой (здесь вернее — двухполовинойстолбцовой) форме: обобщенно датированными соответственно 1970-ми (когда актуализировалось как раз физиологическое значение глагола “есть”) и 1990-ми годами.

В связи с этим нельзя не вспомнить замечательно точное рассуждение Романа Тименчика:

“Надо отдавать себе отчет в ответственности за власть сноски. Она, как выше было сказано, феномен временный, отсюда — характерные для всякого временщика черты ее поведения.

“Возмущающая вода” сноска (“The aesthetic evil of a footnote”, — обмолвился Дж. Сэлинджер) властно темперирует текст. Астериск или нумерок — насилие над текстом уже потому, что заставляет остановиться, отвести взгляд, выйти из текста, перечитать его. Порция текста заливаема светом внесенного нами *Nota bene*. Есть сноски, в которых императив паузы важнее подвешенной для мотивировки подстрочной информации.

Внося нумерки или астериски в массив чужого сочинения, мы его подвергаем то расширению, то сужению, сообщая ли, что Париж — столица Франции, предваряя ли объяснение ограничительным “здесь:”. При достройке этого нижнего этажа к тексту, а вернее, что и подполья, с присущими этой зоне инверсиями благочестия по отношению к тексту, вопрос заключается в пределах распространения и усекования семантического запаса комментируемого текста. В каждой нашей глоссе присутствуют оба встречных процесса — расширения текста и сужения его. Комментаторские выноски — произвол, на осуществление которого подписывается каждый, принимающий присягу комментатора. “Несносный наблюдатель” оглашает “всеми буквами” намеки автора, разрушая порой тщательно создававшуюся семантическую атмосферу умолчания, либо несказуемости, либо взаимопонимания с полуслова” [5].

Если попытаться переадресовать замечания исследователя автокомментатору, в качестве которого постоянно выступает Некрасов, становится понятно, насколько осложняются эти и без того сложные взаимоотношения между первичным автором и комментатором.

Однако чаще всего сноски создаются поэтом одновременно с основным текстом;

при этом их конструкция и номенклатура может быть не менее сложной и многоступенчатой. Иногда прозаическая сноска-пояснение помещается автором в середину текста, что делает его прозиметричность еще более очевидной и конструктивно значимой, как это происходит, например, с другим ранним стихотворением Некрасова, снабженным более поздним авторским комментарием:

К юбилею стихотворения (стихи с эпиграфом)

СТИХИ ПРО КАЛЕНДАРЬ

И сентябрь
на брь,
И октябрь
на брь,
И ноябрь
брь,
И декабрь
брь.
А январь на
арь,
А февраль
на аль,
А март
на арт,
Апрель
на эль,
Май
на ай,
Июнь
на юнь...
Июль
На август,
Август
На сентябрь

1961

(Стихи из книжки, поданной в издательство "Детская литература")

Звуковая игра насущно необходима детям. Но и в звуковой игре надо думать не только о звучании, а также и о смысле того слова, которым играет поэт. Иначе появляется явная, не услышанная поэтом бестактность. Как в "Стихах про календарь": "И сентябрь на брь, и октябрь на брь, и ноябрь — брь..." и т.д. Стоит только вспомнить,

какой общепринятый переносный смысл приобрело у нас слово ОКТЯБРЬ даже для маленьких детей! Таковы плоды "нарочной оригинальности"

(Из рецензии на книжку консультанта издательства Бориса Александровича Бегака)

С мнением рецензента редакция полностью согласна: Ваши стихи к изданию отдельной книгой для детей дошкольного возраста не годятся.

(Из ответа зав. редакцией дошкольной литературы Леокадии Яковлевны Либет. 1977)

Стихи
Бедные
От Бегака
И до КаГеБе
ОтКаГеБе
и до Бегака
И будто
Век бы им
Так только и бегать

(Из ответа Б.А. Бегаку. 1977)

...Лишь может быть
Когда-нибудь
Как-нибудь

когда не будет
ябед
и либет

(приписка — 1981)

Отметим, что и здесь перед нами временная (1961, 1977 и 1981 годы) и авторская (их тут трое, кроме того, сам Некрасов выступает в двух ипостасях: поэта-автора и прозаика-комментатора) многослойность. А само раннее стихотворение поэта выступает, по логике Некрасова, одновременно эпиграфом и к его полемической "подборке" из двух стихотворений, и к двум критическим отзывам на первое из них. Соответственно, можно говорить и о двойном заглавии этого сложносоставного произведения.

Стихи с разъясняющими сносками представляют собой один полюс художественного мира Некрасова; на другом сосредоточены предельно лаконичные образцы авторского минимализма. Например, удетеронные произведения, состоящие из одного-двух слов (“господа бог”, “однако”, “- Далее”, “солнце”, “вот”), размещенные к тому же в разных местах белого листа; в пределе такая минимализация приводит поэта к публикации в составе книги среди других удетеронов страницы, на которой расположена одна едва заметная точка³.

Естественно, все произведения такой природы следует отнести к числу собственно визуальной поэзии. Однако Некрасов активно использует визуальность и в своих более протяженных текстах. Так, средствами ее создания могут служить многие из перечисленных выше графических приемов расположения и аранжировки текстов. Использует поэт и собственно визуальные средства: круги, рамки, пиктограммы. В стихотворении “Времена Рабина” использованы, несмотря на минимальный объем произведения, одновременно как минимум три способа создания художественной выразительности: нарисованная вокруг текста рамка, тщательно подобранное созвучие в названии стихотворения, повторенное к тому же в самом тексте и отзывающееся в его последнем слове (при том, что в нем всего четыре фонетических слова!); подзаголовок, характеризующий размеры описываемого культурного явления с помощью экспрессивного фонетического средства (характерного для устной речи удвоения “а” в слове “большаая”):

ВРЕМЕНА РАБИНА
(большаая картина)
Времена Рабина
никак не пройдут

Даже из этого краткого и конспективно-го обзора художественных открытий (авторское право на которые Некрасова всегда так яростно защищал) и новых технологий, которые Некрасов использовал в своей поэтической практике, совершенно очевидно, что его вклад в развитие отечественной поэзии второй половины XIX века трудно переоценить. А для того, чтобы разобраться в нем более детально, нужна не статья, а как минимум солидная монография.

Примечания:

¹ См., например: *Скоропанова И.С.* Стихотворение Ф. Тютчева “Умом Россию не понять...” как объект деконструкции Вс. Некрасова // Динамика и статика: проблемы функционирования литературного текста: Сб. науч. трудов. Минск: БГПУ — ЕГУ — ИСЗ, 2004. С. 72—78; *Она же.* Содружество поэзии и живописи: стихотворения-посвящения Всеволода Некрасова // Вестник БГУ. Сер. IV (Минск). 2008. № 3. С. 3—9; *Она же.* Концептуальная полемика с Достоевским в произведениях Вс. Некрасова // Мова — Літаратура — Культура: Матэрыялы V Міжнар. навук. канф. (да 80-годдзя прафесара Л.Н. Шакуна). г. Мінск, 16—17 ліст. 2006 г. Мн.: ВТАА “Права і эканоміка”, 2007. С. 569—573; *Новикова Д.Г.* Диалог с Пушкиным в поэзии Всеволода Некрасова // Михайловская пушкиниана: Сборник статей. Вып. 42. Сельцо Михайловское; Псков, 2006. С. 206—210; *Она же.* Лексический строй поэзии Всеволода Некрасова // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. V. Минск: РИВШ, 2008. С. 73—81; *Она же.* Аструктурированный стих Всеволода Некрасова // Вестник БГУ. Серия 4. Филол. Журн. Пед. 2006. № 3. С. 38—44; *Она же.* Неоавангардистские стратегии выразительности в поэзии Всеволода Некрасова // Вестник БГУ. Серия 4. Филол. Журн. Пед. 2005. № 3. С. 27—32. Масса ценнейших замечаний по этому поводу содержится также в докладе В. Библера “Поэтика Всеволода Некрасова” (*Библер В.С.* Замыслы: В 2 кн. Кн. 2. М.: РГУ. С. 985—1001).

² По свидетельству главного библиографа произведений Некрасова И. Ахметьева (<http://www.vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1-9.html>), оно было опубликовано в пяти местах; из двух позднейших переделок Ахметьев как отдельное стихотворение учитывает вариант “свобода есть... право же / не есть / право есть...”. Так

же при составлении указателя в 1998 г. не были, естественно, учтены книги Некрасова “Лианозово” (М., 1999) и “Живу вижу” (М., 2002), в которой опубликован еще один вариант этого же стихотворения.

³ Как сообщил нам в письме от 30 августа 2009 года Михаил Павловец, он задал вопрос об этом тексте публикатору книги “95 / 100 стихотворений” Джеральду Янечку. Вот их диалог. Павловец: “На стр. 64 издания “Справка” один из текстов Вс. Некрасова представляет из себя чистую карточку, что, безусловно, гораздо более радикальный шаг, чем “Поэма Конца” Вас. Гнедова. Ни в одном из переизданий стихов Некрасова (как и в издании “100 стихотворений”) такого текста нет, тогда как в нескольких изданиях есть другая его работа — белое поле листа с поставленной в правой нижней его части точкой. Плохая полиграфия издания “Справка” также позволяет “прочитать” пустой текст как лист с точкой (эта точка, по-видимому, просто капля типографской краски, есть во многих, если не во всех, изданиях “Справки” — я проверял). Действительно ли “пустой текст” есть в издании “95 стихотворений” или, быть может, Вам известны другие случаи его публикации?” Янечек: “”Справка”, с. 64: Точка нужна! Это весь смысл этого графического (конкретного) стихотворения! Это не ошибка или плохая полиграфия. Но она должна быть не как в “Справке” 30 мм от низа, а в самом низшем правом углу,

как последний возможный знак в конце пустой страницы. У меня есть экземпляр такого варианта в машинописи от автора, и так я делал в “100 стихотворений””.

Литература:

1. Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М., 1996.
2. Некрасов Вс. 95 стихотворений. [б.м.:] Листы, 1985; 100 стихотворений. [б.м.:] Листы, 1987. 106 л.; четыре года спустя этот сборник под названием “95 стихотворений” поэт воспроизвел в своей книге “Справка” (М.: Постскрипtum, 1991. С. 57–70).
3. Некрасов Вс. Живу вижу”. М., 2002.
4. Некрасов Вс. Справка. М.: Постскрипtum, 1991. С. 40.
5. Тименчик Р. Монолог о комментарии // Тименчик Р. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим; М.: Гешарим; Мосты культуры, 2008. С. 589–590.

Переработанный вариант статьи, опубликованной в журнале “Новое литературное обозрение” (2009, № 99)..

ЛИРИКА СТИХА, КОТОРЫЙ «НИКАК НЕ СДЕЛАН» ВСЕВОЛОД НЕКРАСОВ КАК ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЬ РУССКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

1. Самоопределение метода

Концептуализм — это направление в русской поэзии второй половины XX века с собственной эстетической платформой, разработанной поэтикой и широким кругом представителей. Настолько широким, что между «старшим» и «младшим» поколениями возникают серьёзные разногласия по поводу содержательности приёмов и их духовной нацеленности. Истоком русского концептуализма были «лианозовцы» И. Холин, Я. Сатуновский и Вс. Некрасов, открывшие остранный стих, ломающий представления о художественности поэтической формы и идеальном наполнении «безобразного». Вс. Некрасов, защищая творческие и духовные приоритеты своего поколения, отстаивал гносеологический потенциал этой поэзии: «Концептуализм — никак не искусство концепций, как это ни странно. Не догма (как догма он смешон особенно, хоть первым делом провоцирует догму), а тенденция, и тенденция остроадогматическая» [8]. Отрицается бессодержательная игра формой: «Концептуализм, о котором речь, — не искусство коллекционировать языки культуры и демонстрировать, тужась высунуть как можно длиннее. Не обезьянник, не искусство орать кикиморой — во всяком случае, не обязательно такое искусство» [8]. «Кикимора» и «коллекция языков» адресованы Д.А. Пригову и В. Сорокину, постмодернистам, превратившим литературное творчество в перформанс, т.е. акцию зрелища, но не таинства. Негативные определения концептуализма — «не искусство концепций», «не искусство коллекционировать языки культуры» — свидетельство духовной ответственности той игры-отрицания и представления идеального через неформальное, которую вели первопроходцы. Уйти от заданности так же

непросто, как преодолеть искушение артистизма, не перевоплощения в тип миропонимания, но имитации образа мысли. Очевидно, суть «лианозовского» концептуализма — «самопроявление» органичного, т.е. безусловного, смысла. «Безыскусный» на вид, он остаётся сложноорганизованным, модель его представления подобна природной: он ненавязчив, но составляет условие существования; неочевиден, но многомерен, и так же противостоит бессмыслице, как стихия жизни отрицает смерть — без пафоса, самобытным явлением, неистощимым течением превращений.

«Неоформленное» имело форму не гармоническую, парадоксальную, т.е. провоцирующую и требующую неоднократного взглядывания в себя, переосмысления: «Верно, нам и хотелось конкретности, фактичности стиха. Но характерная настоятельность повторов холинских, моих (вроде приговских в недавнее время), стойкий привкус выходки, акционности у Бахчаняна, сноски, паузы, разрывы между сгущениями, приоткрывающие природу затекстового пространства хоть у Сатуновского или Айги — также и концептуализм, поскольку всё это явно норовит обернуть текст **ситуацией**» [8]. «Ситуация», очевидно, выходит за пределы сиюминутной коллизии и представляет сразу два времени осуществления стиха: время творения (видения-переживания) и безмерное время традиции, отвергнутой данной поэтической формой. Эта форма отрицает все признаки упорядоченности, т.е. совершенства изысканной речи, её законченность, образность, ритм, рифму, строфу и правильный синтаксис, цель поэтической рефлексии — высказать свое видение мира через видение слова. Сравним три стихотворения [9; 16, 28. 43] (подчёркнуто мной. — И.П.).

<p>1</p> <p>Погоди</p> <p>я посмотрю</p> <p><u>как идут</u> облака</p> <p><u>как идут</u> дела</p>	<p>динамикой мысли, сомнениями и оговорками и организует стиховое пространство. Текст предстаёт как пространство, организованное словом в пространстве, не столько озвученном, сколько проявляющем созвучия на письме. Так в стихотворении-3 перекликаются «сыра земля — сразу» и рифмуются «<u>всегда</u> — <u>когда</u> — <u>Весна</u>», а «<u>Весна</u>» резонирует с «<u>надо</u>», но главный смысл созвучия — со словом «<u>всё</u>» из первой строфы и частицей «на» в повелительном значении, т.е. «возьми», поэтому «<u>Весна</u>» можно прочитать «<u>всё-на</u>». И смысл стихотворения — контраст полноты бытия, открывшейся во всей безусловности, неисчислимой безмерности, и раздражённой скудости души, которой не вместить всё, что предлагает «<u>мать сыра земля</u>», обнажившая себя от снега. В стихотворении-2 пульсирует слово «<u>всё</u>», рисуя своеобразный зигзаг мысли: небрежно-фамильярное «<u>всё-таки</u>» ставит под сомнение «<u>всё</u>», которое поначалу является то ли наречием, охватывающим целое, то ли определительным местоимением с совершенно неопределённым значением (от «<u>весь</u>», но что это — «<u>всё</u>?»), а в итоге открывается нечто ещё большее и неисчисляемое — «<u>воздух</u>». Смысл стихотворения — в бесконечном, ничем не удовлетворённом поиске зримого образа бесконечности. В стихотворении-1 антитеза словосочетаний «<u>как идут // облака</u>» и «<u>как идут дела</u>» представлена как антитеза времени — вечности и обыденности: вечность («<u>как идут // облака</u>») оказывается динамичной (словосочетание разделяется на два стиха), а обыденность («<u>как идут дела</u>») — неизбывна. Тема стихотворения — созерцание мира и созерцание слова, которое передаёт этот процесс, причем стёршиеся метафоры «<u>идут облака</u>» и «<u>идут дела</u>» оживают в непосредственном значении. Так пространственная организация текста становится его образом мысли, высказанной не только словами, а конструкцией-переключкой строк. «Текст» — термин собственно концептуалистский, он нейтрализует мистический пафос высказывания и демонстрирует его «рукотворность». Но «старшие» концептуалисты определяют творчество обычно — поэзией: «<u>Главное — // это иметь нахальство</u></p>
<p>2</p> <p><u>всё</u></p> <p><u>всё-таки</u> но что больше <u>всего</u></p> <p>воздух</p>	
<p>3</p> <p>Мать сыра земля</p> <p>и <u>всё сразу</u></p> <p><u>всегда</u> так когда не <u>надо</u> <u>Весна</u></p>	

Во-первых, слово взято в буквальном, прямом значении и остраняется в контексте только благодаря игре повторов-переключек (но не простых рефренов) и разговорной интонации, неожиданной для стихотворной формы. От формы осталось только расположение строк «столбиком» (1 и 2) строфами (3), но главный фактор остранения слова — интонация, которую формирует пространство-время: тишина между строками соответствуют величине пробелов. Во-вторых, слово равно стиху, а конкретная интонация произнесения (вопросительная, утвердительная или иная) не определяется сходу и зависит от прочтения-возвращения, причём неоднократного. В-третьих, слово принадлежит парцеллированной речи, именно её внутренний ритм с собственной

// считать, что это тоже стихи», — как говорил Я. Сатуновский [7; 223].

2. «Противолирика» или поиск безусловности смысла?

Концептуализм — стихотворство как будто совершенно не лирическое, оно не рефлексивно и не предполагает ни открытости, ни эмоционального содержания, ни разнообразия интонаций, ни даже радости от эвристической игры мысли. Так, например, представлено чудо веры: «Есть // Новость // // Христос воскрес // // Воистину воскрес // // Слушай // А хорошая новость // Хорошая новость // Но большой секрет // // Давно уже // Хорошая новость // // Давно уж // Большой большой секрет // // // // Христос воскрес // // Воистину воскрес // // Что и требовалось // // Доказать» [С. 45] (повторение знака // показывает ширину пробела между строками. — И. П.). Чудо как тема сплетни, догмат веры как теорема, «благая весть» как «хорошая новость» — этот контраст ценностных интерпретаций представлен именно как диалог. Но он может быть прочитан и как внутренний монолог сомнения, поскольку отсутствие знаков препинания не даёт никаких точных ориентиров, зато открывает свободу истолкований. Нейтральность интонации только оттеняет значимость высказанной позиции, формы её представления, провоцирует читателя на целый спектр чувств — от недоумения до изумления, в том числе и по поводу авторской бесстрастности. Но такова цель — включить «реципиента» в процесс осмысления «ситуации»-явления узнаваемой темы в «конкретной» обстановке, в неодухотворённом контексте, а «истина» — результат сотворчества поэта и читателя. Некрасов приводит в пример изобразительное искусство: «Художник мажет по холсту. Зритель смотрит. Художник начинает мазать по зрителю» (Кабаков). Эту-то тенденцию и стали у нас называть концептуализмом — тенденцию к изживанию материала и произведения, видимым завершением которой представлялось искусство как бы уже изжившее, отказавшееся от материальности вовсе — искусство ситуации, акции» [8]. «Изжить материал и произведение» — это,

очевидно, освободиться от рамок условности, от барьера между произведением и жизнью, от власти материи, её собственного давления, от установки на пиетет, на проникновение в авторскую идею, т.е. от сугубо духовной интерпретации, что значит сосредоточиться на переживании события — созерцания артефакта как становления смысла.

Для этого нужно радикально преобразовать контекст, в котором является смысл, это не обязательно физическое пространство, но канон раскрытия темы, когда акцент переносится на новые отношения между нормой и формой её переосмысления. Таким образом, «лиризм» открывается как принцип художественного мышления — представить новизну как нечто самобытное, как самопроявление смысла. Главной проблемой является духовное обеспечение нового миропонимания, что даёт право на отрицание. Феномен концептуалистского отрицания — критика не столько содержания, сколько модели мышления, сосредоточенность на отношениях слов в пространстве, т.е. определение возможности не языка, а самой обыденной речи представлять безусловное, проявлять его присутствие в игре, в болтовне и шутке. Например, речь не позволяет сразу различить, какой смысл имеется в виду, когда произносится формула «Слово было Бог», сакральный (из Евангелия от Иоанна), или синтаксический, когда сказуемое «Бог» раскрывает не смысл подлежащего, но конкретное содержание «словаря», поскольку «Слово Бог есть».

Слово было Бог

Слово Бог есть
И слава Богу

Слава Богу
Если есть Бог

[9; 46]

Духовный смысл этого стихотворения — в игре мистической природы слова, которая просвечивает даже в выветрившихся до междометия сакральных приговорах («слава Богу»), но вся зависит от присут-

ствия глагола-связки «быть», который открывает реальность Бога. «Прописной статус» зависит только от положения в начале стиха, и «слава Богу» превращается в «Славу Богу», но союз «если» вырастает до «Если» — условия для проявления самого Бога. Последние две строки можно прочитать и как вздох облегчения по поводу разрешения тайны мироздания, и как молитву, поставленную под сомнение собственной оговоркой «если». Всё стихотворение есть перекомбинация четырех значимых слов («слово — быть — Бог — слава») и двух союзов («и — если»); так расположение слова во времени и пространстве меняет «статус» самого Бога, хотя бы и в тексте стихотворения. Поэт видит духовную направленность своей деятельности в реабилитации (после краха модернистской утопии) образа поэта-творца и мобилизации креативных, а не критических возможностей остраивающей формы: «Важнейшей же стороной, самой сутью и было остроаналитичное — вплоть до отрицания — отношение к языку, материалу и произведению искусства, за которым — сложный подход к «художественному», артистическому началу, отчасти присвоенному официальным искусством, отчасти уничтоженному. Это ставило наряду с задачами анализа, «изживания» встречную задачу «проживания», «отбывания», освоения, реабилитации и создавало внутреннюю борьбу тенденций» [8]. Скепсис служит откровению, но откровение скрывает мистическую природу и под маской иронии.

Опять О

О красивый
Счастливый
Народный
Свободный
Великий
Могучий

в одну кучу

Хоть бы в будущем

там ещё было кому

читать писать на нём
великом могучем

Великому
и могучему

короче чем могу
помогу

Хоть
помолчу лучше

А сказать
может

И то
думаю

Уж как-нибудь я скажу
не хуже вашего по-русски

[9; 57]

Откровение в отношении к языку — это утверждение равноправия поэта и «великого и могучего» на том простом основании, что язык жив осуществлением в речи поэта, не «языкотворца», т.е. не испытателя его форм и автора окказиональных смыслопорождений, какими были Хлебников или Маяковский, а творца простоты безыскусной, прямой и точной. В данном тексте простота и является идеей языка. Поэт, перебирая все хрестоматийные эпитеты И. Тургенева, смешивает их «в одну кучу» с шаблонами дежурной патетики («Могучий — кучу»), сводит на нет пафос веры в язык как самостоятельную силу и даже самобытную стихию, оправдывающую существование народа, которому (тоже «великому») он дан. Под сомнение ставится уже физическое будущее, а не духовная мощь, поэтому помощь «великому и могучему» (то ли языку, то ли народу?) со стороны поэта состоит в открытии внутреннего потенциала слова, хотя бы и средствами игры. «Могучему — чем могу» — эта метатеза как будто уничижительна, но открывает собственную программу — «короче», т.е. по сути, по существу, пользуясь энергией точности. Сомнение, заключённое в трёх строфах — от «Хоть» до «думаю», — может быть, и лишнее, но оговорки де-

монстрируют непосредственность устной речи, а «косноязычие» последней строфы (правильнее было бы «Я выскажусь по-русски уж как-нибудь не хуже вашего») — это игра в «дурачка», ибо все рифмы («уж — скажу — не хуже») свидетельствуют о точности слуха и мысли, а спор неизвестно с кем («не хуже вашего») — это вызов всем предшественникам, включая самых «великих и могучих», нёсших эту «околесицу» восторженных «О». В конечном ударном «по-русски» вступает в силу язык, поэт представляет традицию национального мышления, чувствования, самоопределения в простой и ясной речи. Что будет сказано — пока неважно, но главное — чувствовать в себе волю русского слова к правде и свободе высказывания. «Итак, концептуализм ... — искусство «мазать по зрителю», но не сваливаясь при этом в подчинение, экзальтацию или конвенциональность, «мазать», не оставаясь вымазанным, т.е. искусство... быть искусством. ...Вот в чём смысл множественности «языков» — в выявлении их относительно-сти. В том, что **за языками**. Важней специфичности, наоборот — неощутимости «языка», когда он сам собой разумеется» [8]. Органичность высказывания становится синонимом поэзии и критерием её внутренней одухотворённости — такова эстетика концептуализма Некрасова.

3. Безличная лирика речи — высказывание в пространстве?

Вс. Некрасов убеждён, что живой дух речи представляет творчество в его перманентном процессе — всякий раз это рождение, и как бы ни был ничтожен повод, это всегда единство места, времени и действия и потому чудо воплощения языка. Чудо станет искусством, когда будет отрефлектировано с точки зрения глубины и совершенства высказывания. Совершенство обусловлено не «прекрасной» формой, а остроумным представлением мысли в её речевой наглядности. «Прекрасное» — не гармония частей внутри целого и даже не блеск и выразительность словесных формул (хотя сборник 2002 года назван метатезой «Живу вижу»), а качество организации внутреннего диалога в «случайной» речи, т.е.

«непреднамеренность» откровения: «Речь оказывается куда тоньше и развитей всякого культурного специального поэтического языка, и неудивительно: речь функциональна, она в работе, живёт и совершенствуется непрерывно. И самый большой культурспециалист больше говорит, чем пишет — ведь есть ещё речь пассивная, и речь внутренняя. Речь культурней культивируемого «языка». Опыт этот всосан с молоком, и отнестись, оценить мы готовы. Словом, концептуализм — в пределе, в акции — провозглашает достигнутым наконец слияние искусства и жизни. Но — и это, наверное, самое важное но — слияния, отождествления только в языке искусства» [8]. В стихах эти идеи высказаны через образ места речи во времени — посредством её расположения на чистом листе.

	речь	
	ночью	
можно так сказать		иначе говоря
речь		речь
как она есть		чего она хочет

[9; 41]

Время откровения речи — «ночью», «речь» и «ночью» рифмуются через паузу, чтобы через ещё более длительную паузу дать образ речи в расхожих характеристиках, которые как будто спорят друг с другом, но на самом деле представляют «текст» и «подтекст». Слева — текст, справа — подтекст, слева — выбор формулы высказывания, справа — самодеятельная сила, жаждущая выговориться и диктующая способ высказывания. Поэтому правый и левый столбец рифмуются не как созвучие, а как форма и содержание, как условие равновесия пространства и зеркальная симметрия. Симметричной параллелью первых строк является молчание, т.е. исток речи, белизна (не пустота, а эквивалент тишины), это «иначе» по отношению к «речи //// ночью», тоже рифма, но визуальная и невысказанная. В XIX веке невысказанность требовала описания: «Всё необъятное в единый вздох

теснится, // И лишь молчание понятно говорит» («Невыразимое» В. Жуковского); для концептуализма невысказанность не вопрос адекватности слова и смысла, а приём, требующий внятной расшифровки. Поэт не мучается вопросом «Как сердцу высказать себя?» (В. Жуковский) и сознанием, что «мысль изреченная есть ложь» (Ф. Тютчев), он сосредоточенно разрабатывает найденную формулу тождества — невысказанное как недопроявленное, но просвечивающее в очевидном. Мы имеем дело с новым образом — *пространственным соотношением частей текста*. Он так же иносказателен, внутренне антиномичен, как любой троп, но не суггестивен, поскольку атрадиционен и никак не связан с эмоциональной сферой, зато мобилизует игровой потенциал мышления. Роль пространства — лиро-эпическая, т.е. творческая интерпретация ценностных соответствий (левое-правое, верх-низ, пустота-знак), вольное распоряжение этими возможностями и временное насыщение пробелов-«пустот». Роль автора — демиургическая, но, как и подобает в изначальности и естественности, анонимная, иначе это будет уже не поэзия речи.

Образ поэта совсем иной, это не посредник между тайной смысла и жизнью, а мастер речи, которая и есть сама непосредственная жизнь, являющая себя в игре планов. Если Вс. Некрасову нужна метафора, то — для пояснения своих принципов, когда «художник сводит счёты с **художничаньем**». Описывается обратный процесс «разоблачения» формотворчества: «Последовательно уходят рисунок, композиция, уходит изображение, наконец, и изобразительность — убрана и рамка, остался один лист. На листе — ничего. Что — так и ничего? Не совсем. Не осталось ничего **художественного**, но остаётся **искусство**... Искусство ведь и есть то, что надо уметь. ... Если понимать ничего как **всё**, как **ничего специально художественного**, зато всё по тем же правилам искусства — **что** получится, но **как** можно лучше, тогда другое дело» [8]. Видимо, искусство — это *прозрение совершенства* в единстве непреднамеренности и содержательности. Так, отрицая художественность как «сделанность», поэт полагает

искусство вершиной развития природных форм. Так он апеллировал к выразительности известного монтажа Эрика Булатова «Иду», на котором на снимке дано клубящееся облако и в просвет клином вторгается слово «Иду» (очевидно, аллюзия на название фильма по роману Д. Гранина «Иду на грозу»): «То // небо // // это было бы да // // и то // не было на него // Эрика Булатова // // эх // // облака этого // не хватало» [9; 70]. Небу «не хватает» облака — природная композиция нуждается в соучастии художника, таково предназначение мастера — сотворчество с безусловным. «Концептуализм — первым делом опыт радикальнейшей конструктивной рефлексии, и, по мне, именно как таковой он и принёс самые бесспорные результаты. Реальность первая наиболее жестоко испытывает, проверяет вторую реальность, творимую, и упрочняет её. Особенно надёжно страхует творчество художника от художнических претензий, завирания, авторского произвола. ... Короче, концептуализм — искусство без дураков. Что, чересчур общо? Тогда конкретнее: без хитрецов» [8]. Так реализуется идея слияния искусства с действительностью не в утопии жизнестроения, а в поиске правды и безусловной духовности, не осквернённой «художничаньем», в одухотворённости и материала, и приёма.

Коррелят «духовность — правда» опирается на безличность. т.е. на неприсвоенность, самобытность смысла и его воли к проявлению. Концептуализм в немецкой поэзии родился из чувства вины перед языком, ставшим жертвой человеческой демагогии, немецкие поэты искали противоядие в обозначении конкретных предметов и действий. Некрасов, сопоставляя опыт параллельных поисков, определил это как раскопки смыслов: «открыть, отвалить — остался там кто живой, хоть из междометий» [цит. по: 4; 98]. Некрасов совершал открытия независимо от соседей по времени, избавляясь от всего пафосного, лирического, субъективного: «У меня даже момент такой был, когда я понял что-то такое, что будет потом называться концептуализмом. У меня были два стихотворения — это тоже вторая половина 60-х.

Один стих:

Зима
Зима зима зима
Зима зима зима зима
Зима зима зима зима
И весна

А второй стих такой:

Весна весна весна весна
Весна весна весна весна
Весна весна весна весна

И правда весна

И вот второй стишок, на мой взгляд, это уже осознанный манифестированный концептуализм. В том смысле, что тот, прежний повтор «зима-зима...», — он хочет быть художественным, выразительным, он хочет поймать интонацию какого-то действительного переживания. Притом, конечно, ему это сложно, ирония тут заложена с самого начала, как и во всяком повторе: то ли получается, то ли нет, появляется что-то вроде образа — и в итоге на что-то он «выруливает», действительно, оказывается какая-то ритмическая интонационная фигура именно так, а не иначе, и стих, на мой взгляд, получается и остаётся. Вопреки концептуалистской интенции. А «Весна» получается как раз благодаря этому концептуалистскому заносу, благодаря тому, что читатель попадает в такую ситуацию. С ним начинают играть: долго ты выдержишь такой повтор, действительно идиотский: «Весна весна весна весна» — ну и что? — «Весна весна весна весна» — да сколько можно? — Весна весна весна весна и правда весна» — и тут неожиданным образом оказывается, что это срабатывает, то ли какой-то груз накопившийся убирается, то ли мы отходим в сторону от этой ситуации и получаем свободу — возможность, освободившись, взглянуть с новой точки и отрекомендовать это состояние и собственные усилия. На мой взгляд, здесь что-то получилось. Может, не

бог весть что, но и мне не надо было бог весть что, мне достаточно было чуть-чуть, лишь бы это было фактично, достаточно доказательно. Такова была задача. В общем, если получилось, то именно таким образом: читатель вынужден терпеть. В «Зиме» надежда есть, что читатель будет, скажем так, наслаждаться, а здесь он вынужден как бы претерпеть этот приём автора. Но в итоге я не думаю, что я здесь читателя как-то обидел и доставил ему какую-то неприятность, я думаю, что получился стих, но вот таким образом. Вот это, мне кажется, и есть момент перехода от, скажем так, художественной конкретики к конкретике концептуалистской, здесь его можно поймать...» [4; 338-339]. Автокомментарий 1990-х годов представляет, как «художник мажет по зрителю», отдаваясь в то же время творческой рефлексии, реализуя приём и отслеживания его действенности, т.е. воплощая метод мышления — представления слова и речи в их самобытности.

4. Текст как образ авторефлексии речи?

Главное в теории концептуализма — со-творение особой модели существования искусства: это «направление, объединяющее процесс творчества и процесс его исследования. И потому концептуальные произведения представляют собой не самодостаточные предметы для эстетического переживания, а попытку по-своему сформулировать само понятие «искусство», исследовать условия эстетического восприятия и особый характер функционирования предметов искусства» [1; 4]. Следовательно, некрасовское «сведение счётов с художничаньем» имеет целью не столько разрушение канона, сколько сотворение нового образа духовности, *творчество в условиях пустоты*, открывшейся после тотального отрицания и прежней идеологии, и традиционного художественного мышления. Пустота есть и ощущение от исчерпанности испытанных и скомпрометированных форм, и модель нового стихотворчества как чистого поля, где ничто не мешает эксперименту, а «пустоты» в тексте представляют *пространство, вступающее в диалог со словом*.

Ничего ничего
ничего и ничего

ничего
ничего

всё

[9; 81]

нет нет
нет и нет

нет и нет и нет и нет
и нет и нет и нет и нет
и нет

и я нет

[9; 80]

Отрицание не ведёт к нигилистическому крушению хотя бы потому, что само отрицано, оно не опасная страсть, а инструмент мышления, которым тоже можно играть, как в данном стихотворении. Если первую строку можно принять как констатацию пустоты или же как утешение (хотя в этом случае должен как-то «проявиться» дефис: «ничего-ничего»), то вторая — это уже «переживание» пустоты-простоты, достаточно весёлое. Пауза готовит переживание слова как смысла, которому нет иного определения, кроме его самого, которое и рифмуется только с собой. Слово «ничего» выделено из текущей строки, ритм рефрена превратился в рифму-эхо. чтобы замкнуть все строчки и строфы в кольцо, внутри которого, видимо, исчерпаны варианты повторов, поэтому появившееся после паузы «всё» можно прочитать как выдох облегчения — действительно, вытягивая два «ничто» по горизонтали или вертикали, ничего пространственно нового уже не придумаешь: в этом контексте левое и правое, низ и верх неотличимы друг от друга. Но можно прочитать «всё» как содержание этой пустоты (напомним: «если понимать ничего как **всё**, как **ничего специально художественного**, зато всё по тем же правилам искусства...»), и тогда единственное слово даст новое определение «ничего», а потому предстаёт как содержательная рифма и как итоговый смысл погружения в «ничто». В формировании мысли участвовали пустоты-просветы между строками — зримый образ «ничего». Этот текст ещё не представляет собой «чистое» отрицание, а его вариант, построенный на «нет», приводит поэта едва ли не к самоотрицанию.

Может быть, это вариация на тему «на нет и суда нет», а может быть, игра на «нет». Начало то же: рефрен, пробуя слово «на вкус и вес», переходит в антитезу, а сочинительный союз предстаёт средством усиления отрицания. Но после паузы два отрицания «возводятся в степень», а 4-я строка, начиная с «и», превращает всё в подобие дурной бесконечности, и когда «нет» звучит в тринадцатый раз, наступает прозрение, просвет, после которого следует неоднозначное «резюме»: то ли поэт отвечает на тотальное «нет» своим собственным, то ли, действительно, «нет» подчиняет себе всё, в том числе и грамматику, когда косноязычное «и я нет» сводит «на нет» личное начало, а то и само существование. Вариативность прочтения — достаточно серьёзный аргумент против пессимизма, т.е. окончательного, безусловного отрицания надежды. Концептуальность формы и самого отрицания — в их принципиальной обратимости, а условием обратимости остаётся «живая модель», пульсирующий смысл очевидно негативной формулы. Некрасов настаивает: «Чего стих на дух не терпит, так это преднамеренности» [7; 219]. В его эстетической системе это первейшее условие органики речи, высшим проявлением которой является поэзия. Следовательно, образ поэзии определён не «поэтической» формой (это «художество», «художничанье»), а явлением неординарного смысла в непосредственной форме. Эта игра, но не игра в непосредственность, а испытание эвристического потенциала «простоты».

Разумеется, «непосредственность» тщательно организована, эстетически отрицано и даже выверена в соот-

ветствии с терминологией. Некрасов соотносит свой поиск с формальными определениями: «Понятие *авангардности* тут конкретно и очевидно, как, может быть, нигде больше — речь идет о передней кромке, бегущей грани этого самого нашего критерия — разницы между стихами и нестихами. Живой речевой стих, собственно, всегда на этой кромке — в этом его смысл и природа. Авангарден он по своей сущности, по профессии.. .» [7; 222]. Итак, критерием поэтичности является сам прорыв (таково назначение авангарда) к новой форме, открытие образа одухотворённой «неупорядоченной» речи: «И конечно, решает не степень эмоционального напора. Важно, что этот участок речи или устроен, возделан или просто отмечен, назначен автором быть стихами — и чтобы читателю ... в итоге так или иначе пришлось бы в этом с автором согласиться. Каждый раз в данном конкретном случае. Не могу отвязаться — *не от меня зависит* — значит, *стих*. Стих и значит стих, стихия. Он фиксирует вот эту речевую форму = это стихи. А почему это стихи... По своим причинам» [7; 223]. Критерий поэтичности отрицает какую-либо абсолютную значимость, всё сводится к ситуации, это и есть концептуализм с его принципиальной адогматичностью, контекстуальностью, игрой нефиксированного смысла. Но примечательно, что в формировании ситуации на равных участвуют и поэт, и стихия («не от меня зависит»), т.е. диктат самобытной (или самодеятельной?) воли.

Возможна имитация самодеятельности, например, в игре форм, сталкивающихся в грамматическом подобии глагол и существительное: «светает/// / это бывает // // не светит // // не тянет // // не дремлет // // не Гамлет // // нет никаких нет» [С. 81]. Инерция отрицаний создаёт странный неологизм «не Гамлет», т.е. «не впадает в сомнения», и тогда в конце концов отрицаются все «нет». А может быть, имя собственное — автохарактеристика лирического субъекта, который отторгает то ли трагизм, то ли рефлексию. Формула «нет никаких нет» опровергает самоё себя, оставляя или чувство надежды, или недоумения, или изумления по поводу собственной анти-

номичности. В то же время она является звуковым вариантом четырёх предыдущих строк: начинается с «не» и кончается на «ет» — и потому рифмуется со всем целым. Так остроумие формы побуждает искать разнообразие толкований, и эвристический катарсис поглощает все иные впечатления. «Любой сложности и мудрёности механика **внутри** произведения, очевидно, убога перед «механикой» ситуации, внутри которой и произведение, и автор, и публика — а эта механика и имеет значение, с ней-то и работает искусство на самом деле. Вообще наш этот концептуализм, наверное, точнее бы уж назвать **контекстуализмом**. Первейшие параметры этой искусности — **уместность, точность**» [8]. Вот и явился критерий поэтичности приёма и слова: они обусловлены совсем не естественным «поток» речи, они — от «искусства», а отнюдь не от непосредственности. Что касается «образа» речи, то от её прирождённой характеристики остаётся парцеллированность, дискретность, нарушение грамматических связей, которое, впрочем, в старой поэтике именуется «анаколуф». Некрасов прав: «Концептуализм **был всегда**: всегда было общение автора с публикой, сообщение автора публике, просто материал произведения всё брал на себя без остатка и заслонял, маскировал **ситуацию**» [8]. Но концептуализм 60-х мобилизовал эвристический потенциал иронии. Что же нового может сказать поэт, исповедующий не идеи, а принцип мышления?

5. Откровения речи

Очевидно, это должно быть сообщение не столько о предмете мышления, а о зависимости его постижения от избранной позиции, от типа «дискурса», т.е. логики и образа рассуждения. Как содержание увиденного целиком определяется углом зрения, так и «истина» принадлежит не столько действительности, сколько модели восприятия, которая диктует возможность концептуального истолкования. Например, есть две версии одного некрасовского произведения: одна ограничилась представлением самой игры слов, вторая дополняет текст подобием комментария.

I
 Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть
 Свобода есть свобода

II
 право же
 не есть
 право есть

 право же

 есть то есть
 это если есть что
 естественно

 тут уж что дадут

 кому есть
 кому пожрать
 кому и покушать

[Цит. по: 11; 252]

Первая версия (I) воплощает принцип самодостаточности высказывания — формула «существительное + глагол» как будто исчерпывает смысловую корреляцию в «положительном», утвердительном режиме. Семикратное повторение как будто придаёт формуле необратимость, сакральное число исчерпывает и возможности воспроизведения словосочетания (3 — мало, 12 — много), и «освящает» цикл. Но содержание формулы двоятся, и вопрос упирается в смысл глагола «есть»: омонимия «быть» или «питаться». В первом случае «свобода» постулируется как безусловная данность, но финал представляет подлежащее и сказуемое как зеркальное отражение, как специфический хиазм, который возвращает суть предиката субъекту и констатирует невозможность определения «свободы» иными словами (и понятиями), кроме неё самой. С задачей не могут справиться ни «независимость», ни «воля», ни «бесконтрольность»,

ни что-нибудь иное. Поэт предпринимает попытку вырвать слово из конкретики и представить его в абсолютном значении, но семантика «абсолютного контекста» непроницаема, зато подчёркивает смысл «свободы» как универсального и безусловного «знаменателя» всех вариаций. Можно было бы остановиться на идее неистощимости «свободы», если бы глагол не имел значения «питаться», и опасение впасть в монотонную тавтологию актуализирует именно этот смысл. В результате происходит конкретизация подлежащего, а сказуемое берёт на себя роль своеобразного определения: это уже «свобода поглощать пищу», «насыщаться», из всех свобод избрана потребность потребления, сколь насущная, столь и физиологическая. Разумеется, колебания в оценке глагола начинаются с первой же строчки, и только последний стих «фиксирует» определённый смысл, впрочем, наглядно воспроизводя схему повтора. На этом строится замысел: мобилизовать познавательный поиск и выбор читателя, активизировать его самостоятельной игрой языка, а не организующей волей автора.

Продолжение-комментарий (II) тоже двойственно: первая строфа обыгрывает синонимический потенциал подлежащего — «свобода» как «право» (гражданское, юридическое, моральное). Но у слова «право» есть собственные синонимы-омонимы, в данном случае интеллигентная оговорка, вводное слово: «я, право же, думаю иначе». Формула «право же // не есть // право есть» может читаться и как строгое указание на высокое призвание человека и гражданина («право есть духовная обязанность», т.е. «свобода выше потребления»), а может быть и смущённым, неловким напоминанием о том же самом. На утверждении-оговорке деликатно настаивает вторая строфа. Но дальше игра переключается на сказуемое, и в третьей строфе глаголы отождествляются: «есть то есть // это если есть что // естественно» — поддерживается интонация разговорная, оговорка переходит уже в снисходительную оценку пафоса, вырастающую из самого глагола, и «естественно» оппонирует должному, поскольку природа равнодушна к указаниям духа. Финал

снижает «есть» до семантики потребления и как будто сводит тему к проблеме насыщения. Впрочем, «покушать» несёт ещё, кроме слащаво манерного, и специфический «лагерный» оттенок (доверительная дружба определялась формулой «кушаем вместе»). Акцент на праве «есть» делает обе половины стихотворения контрастной формулой веры и сомнения, пафоса и опыта, экзистенциального переживания и горькой правды о ничтожных возможностях и жалких формах его воплощения. Антиномичность истины — единственно безусловная истина, антиномичность представлена игрой самого языка, вполне равнодушного к трагическому несовпадению представленных им смыслов. Очевидно, «дискурсивный потенциал» высказывания открывает не релятивизм как сосуществования значений, когда смыслы остраивают, уничтожают друг друга, он постулирует речь как условие не только проявления, но и осуществления смысла — не в жизни, но в человеческом сознании, что не менее важно. Осуществление значит со-творение, в котором участвуют автор и читатель, автор открывает «речевой космос», читатель — свободу представления значений в этом «неорганизованном», но живом космосе.

Некрасов ищет подтверждения своих открытий в классике и обращается к опыту обэриутов: «...Хармс и есть первый концептуалист. Он, собственно, один и сумел оправдать манифест обэриу как **реального искусства**. Не **реалистического**, не **реализма** при реальности **изм** (суффикс отвлечённости) вряд ли обязателен. Именно **реального**, возвращающего от второй — изображаемой, творимой искусством реальности к первой, существеннейшей реальной ситуации автор/публика» [8]. Знаменательно, что из всех авангардных открытий (абсурд как особая логика, избывание лиризма, прозаизированный стих как модель инфернальной реальности) выделен аспект коммуникативных отношений. Они залог «живого» осуществления стиха в сознании воспринимающего: «Проблемы всё те же: быть или не быть... Стих высвобождается как бы рывком — из чего высвобождается? Из

небытия — вернее, предбытия, как всякая возникшая жизнь... Стихи, цепляющиеся за наше восприятие теми самыми корявыми крючочками-связями и тем самым активизирующие восприятие, вызывающие читателя на соавторство, на соучастие? Проще сказать, заставляющие себя запомнить не хуже всякого стихослагательства. И не менее стабильно. И запомнить не как мысль, а как речь, с её вкусом. Т.е. именно как стихи» [7; 226]. Итак, «реальность» стиха — это его «живое» осуществление, не только сотворение по воле автора, но внедрение в сознание читателя, завоевание права на эстетическое признание, а новой эстетической ценностью является феномен самобытности, т.е. непринуждённость порождения смысла («речь с её вкусом»). Феномен «живости» трактуется Некрасовым именно как самопроявление стиха — так катарсис от переживания откровения, которое свойственно всей поэзии, дополняется и особой витальностью стиха, т.е. волей к самоосуществлению. Есть даже некое переживание собственной экзистенции стиха — неизбежности явления смысла, самопорождения формы.

Очевидно, все эти свойства «речевой поэзии» — авторские характеристики собственного принципа стихосложения, обоснование его исключительных содержательных качеств и духовных преимуществ перед «стихослагательством». «Речевой» стих превосходит «регулярный» ровно настолько, насколько «онтологическое» превалирует над «искусственным». «Соавтором» в данном случае выступает сама речь, живая и безначальная, внеличностная и непосредственная. «Онтология» речи — чудо безыскусности и проживание процесса порождения смысла, т.е. соединение двух темпоральных восприятий, *длящегося* прозрения от соприкосновения с живым и *вневременным* (но не вечным!) явлением. Процесс ощущает себя в единении с *безначальным*, а экзистенция откровения включает чувство сопричастности великому источнику. Это переживание может быть проиллюстрировано стихотворением об истоках поэзии.

вот
 что вот
 воздух
 Мандельштам
 это он нам
 надышал
 [9; 44]

Смысл сказанного — в определении стихии существования стиха, ведь сама речь — это воздух, но поэтическая речь — особая материя духа. Некрасов пользуется метафорой Мандельштама: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешённые и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» [6; 92]. Некрасов избегает метафор, поскольку они не свойственны прямой речи, потому он «материализует» ключевой образ Мандельштама, указывая на него («вот//// что вот/////воздух») как на атмосферу, незримую и реальную, пронизанную токами судеб тех, кто говорил «с последней прямою» [5; 170], но «за всех с такою силой, // Чтоб небо стало небом, чтобы губы //Потрескались, как розовая глина» [5; 181]. Речь (Мандельштам писал, что он «работает с голоса») беззаконна, как «ворованный воздух», и так же остаётся основой жизни, поддерживает творческие прорывы в невозможное. Экзистенциальное переживание стихотворства, сближающее Мандельштама и Некрасова, находит своё продолжение и в модели представления смысла: «Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нём главное то, на чём держится узор: воздух, проколы, прогулы» [6; 99]. Известно, что по степени загадочности, парадоксальности мотивировок метафоры Мандельштама не знают себе равных. «Воздух» — материал для представления неназываемого, как, например, образа приближающегося конца: «О, этот медленный, одышливый простор! — //Я им пресыщен до отказа. // И отдышавшийся

распахнут кругозор — // Повязку бы на оба глаза!» [5; 231]. В «Стихах о неизвестном солдате» (1937) воздух предстаёт образом пространства, в котором буйствует стихия смерти: «Этот воздух пусть будет свидетелем, //Дальнобойное сердце его, // И в землянках всеядный и деятельный //Океан без окна — вещество» [5; 241]. «Океан без окна» — пароним-оксюморон безмерного («всеядного») удушья, образ тотальной, но неощутимой, дематериализованной смерти. Классический стих Мандельштама представил «пустоту» как смысловое таинство, «речевой стих» Некрасова реализовал этот образ пространственно. В данном стихотворении все просветы «работают» на расширение смысла, каждая строка — строфа, а три последних рифмуются, чтобы отождествить имя поэта с его миссией («это он нам») и формой исполнения («надышал»). Весь текст зримо представляет образ воздуха, прореженного речью, чуть уплотняющегося к концу, чтобы отождествиться с дыханием поэта. «Как тело живо душой, так и видимый текст жив чем-то ещё: невидимым (до поры, по крайней мере) затекстовым пространством речи. Видимая отчётливость, «телесность» «регулярных» стихов маскирует, заслоняет это пространство, хотя на деле этим-то стихи и живы: это оно шевелит-живит сплошную ритмословесную сетку текста» [7; 225-226]. Некрасов представляет собственное открытие как универсальный закон, он не желает быть новатором: он «прописывает», наглядно демонстрирует природу стиха — зависимость его смысла от координат в пустоте.

6. Характер субъективности

Речь в стихах Некрасова бесстрастна, внеличностна, но темперамент первопродца не позволяет скрыть собственное отношение к сторонникам «регулярного» стиха, тянущим пустую ноту: «РАЗГОВОР С ПОЭТОМ // ЕВГЕНИЕМ ЕВТУШЕНКО // // РАЗГОВОР С ПОЭТОМ // АНДРЕЕМ ВОЗНЕСЕНСКИМ // // РАЗГОВОР С ПОЭТОМ // РОБЕРТОМ // РОЖДЕСТВЕНСКИМ // // РАЗГОВОР С ПОЭТЭССОЙ // // Ах // // А разговору-то //// Извините// Если я вас//

Перебью //// Извините //Но я вас // Не люблю // // Всё // Весь разговор» [9; 64]. «Девальвация» жанра «разговора» (с книгопродавцем, с фининспектором, с памятником и т.д.) до полного разрыва отношений не отменяет суть формы-декларации поэтических принципов. Отрицается всё: и проникновенная гражданственность (Евтушенко, Рождественский), и модернизм на грани постмодернизма (Вознесенский), и изысканное плетение чувств и слов («Ах» Ахмадулиной). Контраст шрифта — заглавность «великих» и прописные собственной речи — это «самоуничужение паче гордости», юродство подлинного мастера, оппозиционера не по форме, но по качеству мысли. Этот текст важен как пример открытого лирического высказывания, хотя бы иронического. Своё имя, ёрничая, даже если это «не тот Некрасов» [9; 93], поэт намерен вписать в самый уважаемый ряд русской поэзии: «Вот канал // Вот фонарь // // Тут фонарь // Тут канал // // Тут был Блок // Он стоял // // И макал // // Фонарь // в канал // // Фонарь // в канал // // Фонарь // в канал // // Блок макал // Блок макал // // Бродский Бродский // Помогал помогал // // А Некрасов спал // Некрасов спал // Некрасов спал // Некрасов спал // Некрасов спал» [9; 6]. Сон (петербургская традиция визионерства) или «опадение» формы (стих «спал», опал, как опадает шар с выпущенным воздухом) не менее содержательны, чем в лирике исповеди или напрядённого трагизма.

Отказ от лирической субъективности в якобы безличной «речевой поэзии» отнюдь не отменяет очевидное авторское присутствие. Воля речи («речь // чего она хочет») к самовыявлению не реализуема без субъекта действия с его неизбежной самобытностью. Ирония — первый уровень самораскрытия, нашедший, к тому же, вполне наглядное средство — игру комментария с текстом.

рот заткните
возьмите
потяните за язык

трудно высказать*
и не высказать

и как вам сказать

* чувство
безграничной любви

[9; 32]

В данном случае комментарий «откровеннее», а песенное определение немоты («трудно высказать и не высказать то, что на сердце у меня» — «Подмосковные вечера») обесмыслено антитезой, её демонстративной экспрессией. «Чувство безграничной любви», набранное мелким шрифтом, — ещё один наглядный образ иронии по отношению к самой идее адекватного высказывания. Всё стихотворение — о невозможности молчания и бессилии слов, о косноязычии страсти к выговариванию, когда как будто «кто за язык тянет», только теперь не «кто-то», а собственная воля «тянет-потянет — вытянуть не может». Рефрен последних трёх строк — тоже ироническая рифма, демонстрирующая топтание на месте в этой самой «безграничности», которая повторяет самоё себя, не в силах самоопределиваться. Очевидно, «потянуть за язык» — это уже буквальный жест отчаяния (овеществлённая метафора), когда сам язык уже не помощник, он «показал язык» говорящему, подразнил возможностью осмысленной речи и спрятался за ничего не говорящие вводные конструкции («трудно сказать», «и как вам сказать»). Отсутствие определённого субъекта, переживающего эту муку (тютчевский императив «Молчи, скрывайся и таи» был обращен и к себе, и к человеку вообще), оттеняется обращением к «вы», которое, впрочем, остаётся неопределённо-личным. Этому «вы» адресована мольба о помощи («заткните — возьмите — потяните»), оно является даже в форме приставки в «высказать» и «не высказать», но присутствует в тексте бездейственно и немо, зато демонстрирует потребность в речи. «Лирический субъект» представлен в раздвоенности, как воля к высказыванию и как сознание его невозможности, и оба

обезличены, но в первом случае субъект «недопроявился» вследствие косноязычия, во втором он отождествился с иронией как гносеологической позицией: речь неадекватна чувству. Ироническая ипостась вполне «красноречива», поскольку пользуется не только словом, но и подтекстом, средствами композиции и центонной игры с проникновенным лиризмом всем известной песни. Итак, лирическое сознание в данном «лирическом» тексте раздвоено на искреннее (творящее) и ироническое (остраивающее возможность творчества) — таков дуализм рефлектирующего, самоотчуждённого разума. Но можно ли считать лирическое сознание авторским? Рассмотрим форму вполне «гражданского» высказывания на «скифскую» тему.

Нас тьмы

и тьмы и тьмы

и тьмы и тьмыитьтьмыть

мыть и мыть

[9; 55]

Пафос двух строк саморазрушается самоповторением, неуловимо и очевидно переходя в самоотрицание. Но эффект иронической метатезы эксплуатирует не одну перекомбинацию частей слова («тьмы — мыть»), но и присутствие в множественном «тьмы» местоимения «мы» — как особенной внутренней рифмы с «нас», как утверждения себя в тёмной бесчисленности. Переход существительного в императив «мыть» не упраздняет местоимение, но выносит его на первое место, чуть ли не в корень слова, требующего преобразования от самих себя — «мыть тьму». Так пафос самоутверждения переходит через пафос саморазоблачения в самосознание, уже не патетическое, но и не самоуничижительное. «Мы» — отнюдь не лирическая самоидентификация поэта, в отличие от Блока, оно принадлежит субъекту речи, носителю языка и национального сознания, это «ролевая» лирика, но язык, вступая в действие, «переводит» количество в качество (утверждение в отрицание) разумеется, под контролем

авторской воли. Так реализуется диалогизм авторского сознания — в игре иронии, изнутри, средствами самого языка разлагающей гордыню, но неспособной победить неистребимое «мы», неразложимое на «я» и «они», «я» и «вы»: язык не позволит обособиться. Следовательно, диалогизм сознания «самоустраняющегося демиурга» — творца, скрывающегося за безличной формой высказывания, ищет объективную форму собственной амбивалентности и мобилизует игровой потенциал языка, воплощённый речью. Речь, в отличие от языка, не сакральна: она дискретна, аморфна, самобытна и косноязычна, но так же, как язык, обладает волей к самопроявлению, а если не «доводит до Киева», то «далеко заводит». Она невозможна без субъекта, и если поэт онтологизирует «речь», то он хочет обеспечить безусловность своей позиции. Следовательно, собственный диалог с «речью», опора на речь как на самостоятельную игру смыслов есть «режиссёрский ход» концептуальной акции — представления, в котором автор и маска (простак), и герой-резонёр (но не догматик), и суфлёр (хранитель подтекста), и мотор всей затеи. Игра как театрализация — когда в явлении смысла открывается собственный сюжет стихотворения — с неизбежностью делает сознание автора полифоничным, но не скрывает определяющего качества субъективности: характера мышления.

7. Лирика как характер мышления

Автор мыслит и «за себя», и за некое объективированное сознание, представленное речью. Концептуальное мышление постсоветской эпохи стремилось продемонстрировать и образ коллективной ментальности, и отчуждение от него. Концептуализм в изобразительном искусстве был настроен более радикально: «Кабакوف пишет, что свойственная советско-русскому миру «пронизанность всего всем и отражённость всего во всём», его сверхсовокупность не даёт отдельному суждению и индивидуальному самосознанию вычлениваться, продуцирует «невроз бесконечного говорения»: его инсталляции возникли из

потребности создать пространственную и звуковую метафору мира, в котором рефлексия есть подвиг, а обособление своего сознания — героический акт, аналогичный побегу» [3; 17]. Для поэта «лианозовской школы» «коллективное говорение» не представляется ужасом развоплощения духа, но и не таит в себе особой содержательности, следовательно, критика «коллективного бессознания» не самоценна, а открывает процесс преодоления стереотипа изнутри. Достаточно следовать за словом буквально, и оно «заведёт» в смысловой тупик, но само его и продемонстрирует, как в заклинании официозного трагизма: «это // не должно повториться // // повторяю // это // не должно повториться////повторяю...» [9; 31]. Но игра языка освобождает прежде подлинного раскрепощения духа: «на чём // стояли // // это на чём // мы настаивали ////на чём заваривали////товарищ Сталин //// китайский чай» [9; 25]. Стихотворение похоже и на рапорт, и на череду ассоциаций, синонимы и паронимы перетекают друг в друга («стояли — настаивали — заваривали — сталин»), чтобы заварить не кашу, а нечто бледное. Череду перечислений, в которых можно узнать названия магазинов, разрешается катарсисом: «чулки // носки // галстуки // ткани // книги // огни // обувь // одежда // мебель // надежда // любовь» [9; 67]. Это градация, и катарсис обеспечен неожиданно проступившей рифмой «одежда — надежда», после чего обнаруживается, что рифмуются уже «обувь — любовь», а «ткани» и «книги» с вдруг вспыхнувшим в этой прозе словом «огни», ну а в обратном порядке и всё остальное: «галстуки» — «носки» — «чулки». Не хватает только «веры», но она может проступить на месте «мебели» рифмой-преддверием, за которым уже «надежда», «любовь». Так сталкиваются и рифмуются в сознании имена бытия и быта, поскольку непредсказуемость состояния души реализуется в спонтанной речи. Своеобразный каталог человеческих потребностей демонстрирует не только их равноправие, но и внутреннюю, органичную связь. Речь говорит от имени «природы», автор, создавший «образ речи», открывает её правоту и потенциал развития.

Конечно, «образ речи» — это особый образ мышления: мышления в процессе, в динамике становления пульсирующего смысла, когда критерием не содержательной истины, но истинности подхода является непредуказанность формы как непринуждённость мысли. Это свободный образ мышления, который, напомним, принципиально отказывается дать определение свободе. Это образ мышления, для которого процесс дороже результата, поскольку итог есть тупик, а логика — колея, а убеждённость — предвзятость. Единственное абсолютное убеждение — ненасилие, но и этот принцип высказан иронически: «Людское ли это дело////Дух//Да отделить от тела //// Во-обще» [9; 84]. Не менее безапелляционна требовательность к себе: «Всё // всё хорошо // всё хорошо // всё // // кроме меня // // кроме меня // кроме меня» [9; 86]. В остальном торжествует относительность, буквально — как *отношение* частей и целого, как контраст ожиданий с исполнением. Этот образ мышления имеет испытанные приёмы: ритм повторов с разномерными паузами-пустотами, соотношение слова с пространством, соединение текста и автокомментария (смысла и оговорки), соотношение «своего» и «чужого» слова (центонность и интертекстуальность), соотношение знака и слова (шрифт, заглавная или строчная буква, знаки препинания). Соотнесение инерции и неожиданности — основной принцип: отказ от рифмы и её внезапное появление, отказ от тропов и «вспышки» метафор, символов, каламбуров в ряду банальных клише или междометий: «ну // ну и как //// вороны времена //// оны ли времена // или так // не очень оны» [9; 26]; «Ночь // как загустевает // // Человек // не успеваешь // так // как она загустевает // // Я не успеваю // // Августейшая / / густейшая ночь» [9; 19]; «отборный Бродский // роскошный Кушнер» [9; 90]; «бой часов // спасай Россию // не бойся» [9; 88]). Всё это разные варианты диалогической игры, как метатеза («живу и вижу» [9; 92], «оборона // наоборот» [9; 31]) или присутствие зачёркнутой строки внутри текста («умри // лирик //// лирик // будь лириком //// и публика ждёт //не дожждётся » [9; 38]). Дуализм «не-

посредственности» и «сделанности» переходит в диалогизм, а диалогизм есть условие представления трагизма как варианта миропонимания: «жить // как причина //жить // как причина //// уважительная // неуважительная// // (нужное) // (ненужное) // (зачеркнуть) // (подчеркнуть)» [9; 86]. Последний текст просто невозможно прочитать однозначно, но его и не отнесёшь по разряду речи — это пародия на документ и сложно организованная форма спора то ли с бесспорным хиазмом («жить // как причина // жить»), то ли с возможностью осмыслить сам вопрос о смысле жизни.

Очевидно, что некрасовская идея «речевой поэзии» — это поиск безусловного основания для идеологии относительности, соприродной изменчивости, но сохраняющей онтологический статус, хотя бы и в редуцированном виде (не язык — но речь, не логос — но голос языка). Потому и трудно отнести эту поэзию к разновидности постмодернистской культуры, в принципе отрицающей абсолюты. Аргумент в пользу постмодернизма — использование приёма «деконструкции»: «Всеволод Некрасов, обратившись к феномену клишированного сознания, не только даёт его поэтический адекват, но и стремится взорвать автоматизм стандартизированного мышления, показать пустоту расхожих формул, которыми пользуются “массовые люди”» [10; 197]. Но подчеркивание особой роли Некрасова в «деавтоматизации мышления», т.е. признание эвристического характера творчества поэта, не позволяет отнести его к релятивистскому дискурсу. Другой вариант вписания этой поэзии в контекст современности потребовал «реабилитации» самого постмодернизма как варианта конструктивного мышления. В. Кулаков разделяет теорию и практику направления, полагая, что идея «смерти автора» на деле ведёт к поиску специфического внеличного начала: «Постмодернистское сознание не вмешивается в имманентную природу слова. Художественное измерение выявляется в ходе работы другого рода: организации особой речевой среды, в которой неавторское слово («речевая реальность», по выражению Вс. Некрасова) формирует авторское высказыва-

ние. «Речевая реальность» — искомая точка опоры, гораздо более надёжная, чем «автор-творец» [4; 64]. Действительно, «речевая реальность» как будто соединяет абсолютное с относительным — неизбыточную волю к осуществлению слова в живом времени с недопроявленностью смысла в стихийно складывающейся форме. Но дело в том, что Некрасов отнюдь не отказывается от права на субъективность и на долг ответственности, он убежден: «Смерть автора» опровергается не теоретически, а практически: Это фантом, возникающий, когда практика оказывается попросту, что называется, не на уровне. Козырять смертностью позволяет автор вроде Пригова» [7; 230]. «Авторство» — в остроумии текста и приёма, в изобретательности, открытии новых форм смысловой игры «незначущих» фрагментов, в изощрённом подтексте простоты. Но можно ли отождествить авторство с лиризмом, т.е. непосредственной субъективностью высказывания? В. Кулаков цитирует ещё одно некрасовское посвящение Эрику Булатову: «я уж чувствую//тучищу //// я хотя // не хочу //и не ищу////живу и вижу» — и без особых аргументов утверждает: «художественный метод Некрасова — своего рода критика поэтического разума, но результатом этой критики становится поэзия, и препарированный, девальвированный стих возрождается снова — и это лирический стих» [4; 33]. Видимо, лирикой считается само сакральное отношение к поэзии, утверждение её неизбежности.

В этом тексте, действительно, непосредственность («я хотя // не хочу // и не ищу») переходит в императив духовного переживания: «живу и вижу» — это тождество существования и творчества. Но в сознании Некрасова его собственная художественная позиция представляется отнюдь не сугубо личностной: «И концептуализм — инструмент поставангардизма, который ведь не есть очередной термин, обозначающий направление, а некоторым образом **состояние умов**» [8]. Очевидно, по Некрасову, позиция «поставангардиста» — не только демонстрация формального открытия, но его духовное обеспечение, не один своевольный отказ от классической фор-

мы, но утверждение неизбежности распада «гармонии» как обретение безусловности. Коренной смысл приставки «пост-» состоит, очевидно, в признании локальности задач современной культуры и непритязательного присутствия поэта в жизненном пространстве: «И наше дело не так весь мир, как вот этот его мелкий кусочек, наше искусство» [8]. Но всё-таки «поставангардизм» — не контаминация «постмодернизма» и «авангардизма», а формула прорыва к, казалось бы, невозможному языку — бесформенной, безличной, бесстрастной лирике. Все эти определения — взаимообусловленные синонимы: бесформенность представляет изначальность, равна ей морфологически и духовно адекватна, изначальность тождественна безличности, а из безличности следует бесстрашие. Для лирики важна не столько персонифицированность высказывания, сколько тема, в которой сосредоточен жизненный интерес художника, личностность её интерпретации и осмысление роли поэта и поэзии в реализации экзистенциальной потребности творчества.

8. Феномен безличной и безусловной лирики

У Вс. Некрасова тема (стихотворчество как образ речевого воплощения духовной реальности), цель существования (открытие нового поэтического мышления) и творческая программа (сделать антипоэтическое поэзией) сошлись в одном — в разработке художественной модели безусловной поэзии. Безусловной, т.е. свободной от субъективности (самовольного авторского присутствия), от заданности формы, от сакрального статуса. Сама искусность, без которой не может быть поэзии, освящена «авторитетом» речи, правотой самобытной воли — явлением смысла в процессе самоорганизации. Искусность — в демонстрации природной антиномичности смыслов, в выверенной простоте форм и, главное, в мотивированности «бессодержательного», что и делает эти строки поэзией. Поэтическое (но не поэтичное!) — это чудесная игра превращения бесформенного в совершенное, открытие полноты *проявления смысла* в

том, что его отрицает, — в тавтологии, в дискретном, в пропусках и пустотах. Поэтическое — это свобода творческого сознания, одержимого поиском идеальной модели сращения экзистенциального переживания и критической рефлексии. Поэтическое — это участие поэта в сотворении речи, но не как её субъекта, а как особого ретранслятора — открывателя смысла в бесформенном: «Живу и вижу». Критик полагает, что «главные достижения Некрасова всё-таки ...в том, что он дошёл до границ минимализма. Его стихи почти не существуют, они почти бессмысленны, они почти не речь. Вот в этом самом «почти» и есть главное достижение Всеволода Некрасова.... Выйдя в пограничье абсурда и тишины, он остался в этой области и стал её обживать и обживает уже почти столетия» [2; 166]. Думается, миссия поэта не в том, чтобы перевернуть представления о разнообразии поэтических форм, не в том, чтобы, сужая пространство значимого почти до нуля, тем самым безмерно расширять его. Миссия — в раскрытии духовного потенциала этого пространства, в проявлении не мистического смысла, как у заумников, а внятного человеческого разуму и побуждающего его к открытиям. Лиризм концептуальной классики — это *лиризм самой смысловой игры*, безлично-витальный, полный страсти к самопроявлению, испытующий возможности новых форм и заряженный на умножение их. Все «показатели» страсти работают на достижение духовной цели, только выразителем их становится начало стихийное и внеличностное. объективное и нуждающееся в субъекте, без которого игра неосуществима. Этот лиризм двусубъективен, игра предполагает партнёрство, диалог, сотрудничество. Поэт — проводник и камертон безличной силы, индивидуальное входит в резонанс с неистощимым безначальным и стремится представить его *смысловую потенцию*. Расширение границ субъективности — заветная цель любой лирики, в данном случае этот императив реализован не в раздвигании горизонтов мысли или раскрытии эмоциональных глубин, а в сотрудничестве с процессом смыслопроявления.

Участие в игре проявляющихся, но не навязывающих себя смыслов создаёт свою модель духовности — *эвристическое переживание относительности*. Осознаётся причастность не к абсолютному и бесконечному началу, но к абсолютному и бесконечному процессу, и катарсис возможен только в динамике, при постоянном обновлении угла зрения. Общение с безличным и безусловным в сотворчестве, в создании условий для их проявления отчуждает от субъективности, придаёт экспериментальному если не бытийное, то телеологическое оправдание. Лирика, раскрывающая принцип познания, характер мышления поэта, представляет соучастников познавательного процесса как со-творцов и единомышленников. Так определяет свою позицию автор, так она может быть охарактеризована объективно. Авторское «я» играет две роли: раздваивается на представляющего речь и организующего её представление, такая спекулятивная операция вполне лична, её цель — онтологизировать собственное представление о творчестве, оправдать игру со словом, пространством и временем.

Литература:

1. Бобринская Е.А. Концептуализм. М: Галарт, 1993.
2. Губайловский Вл. Виноградная косточка // Новый мир. 2002. № 10.
3. Дёготь Е. Читать инсталляцию // Кабаков И. Три инсталляции. М: Ad Marginem, 2002.
4. Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М: Новое литературное обозрение. 1999.
5. Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. I: Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990.
6. Мандельштам О. Четвертая проза // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Проза. М.: Художественная литература, 1990.
7. Некрасов Вс. К вопросу о стихе // Новое литературное обозрение. 1998. № 32.
8. Некрасов Вс. Как это было (и есть) с концептуализмом // Литературная газета. 1990. № 31. С. 8.
9. Некрасов Вс. Стихи из журнала. М: Прометей, 1989.
10. Скоропанова И.С. Деавтоматизация мышления, новая модель стиха: Вс Некрасов // Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие. М.: Флинта-Наука. 1999.
11. Янечек Дж. Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие // Новое литературное обозрение, 1997. № 23.

Публикуется по изданию: Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 6: Формы саморефлексии литературы XX века: метатексты и метатекстовые структуры / Ред. Т.Л. Рыбальченко. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004.

ДЕЙКТИЧЕСКИЕ СТИХИ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ СТИХИ ГЕНРИХА САПГИРА

ОПЫТ ОДНОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ

Я существую, значит, я лгу.

*Только засуществовав, я
принимаюсь за то, что спряталось,
так как я заговорил.*

Ханс Фаверей (пер. С. Захаровой)

I Я-ПРОБЕЛ

«То, что может быть показано, не может быть сказано», – утверждает Л. Витгенштейн [7]. Да, но о том, что показано, может быть сказано. И даже если я не надеюсь, что мне удастся высказать то, что показано, я поведу речь о том, что показано, говоря о поэтике текстового и визуального дейксиса.

Два нижеследующих текста Вс. Некрасова [Некрасов, 2008]

<p>(1)</p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>ВОТ</p> <p>а нельзя остаться вот тут</p>	<p>(2)</p> <p style="text-align: center;">* * *</p> <p>ВОТ</p> <p>так и я</p>
--	--

могут быть названы дейктическими, поскольку тематизируются демонстративами «вот», «тут» и дейктически компетентным местоимением «я». Как известно, дейктические частицы не имеют собственной постоянной денотации и самостоятельного значения вне контекста [16; 17]. Употребление в минималистском тексте дейктических слов в качестве единственных тематизаторов имплицитно семантический парадокс:

дейктические частицы не имеют постоянной денотации, следовательно, для своей интерпретации нуждаются в предзаданном контексте, но в данном случае именно самим частицам «поручено» формировать контекст, они несут семантическую нагрузку, обычную для других, однозначных, частей речи. Поэтому, с одной стороны, при поверхностном прочтении мы наблюдаем стремящуюся к нулю тематизацию текста, с другой же, образующийся контекстный вакуум при более близком прочтении заполняется собственным общим смыслом дейктических частиц: быть идентификаторами, указателями, индексальными знаками. Сам дейксис становится *mythos* – «сказанием» в аристотелевском смысле [3] и, как это понимал П. Рикёр, в смысле процесса структуризации, интригообразования [19].

Помимо общей контекстной неопределенности и строкоделения, при котором после начального демонстратива «вот» идет пропуск, примерно соответствующий 5-6 пустым строкам, имеет двоякий смысл. Беглое прочтение с пропуском пустых строк восстанавливает разорванную диалогическую реплику (речевое клише) «вот <...> так и я», «вот <...> а нельзя остаться вот тут», вынося тему текста в пресуппозицию воображаемого диалога. Пресуппозиция оказывается неопределенной, поскольку текст обладает нулевой тематизацией, и читателю парадоксальным образом не на что опереться, кроме как на свою собственную ситуацию, сопутствующую прочтению. Вообразим себе читателя, гадающего по книге: он формулирует вопрос и раскрывает книгу на случайной странице. Он надеется найти и осмыслить совпадение своей пресуппозиции (вопроса) со случайно выпавшей пропозицией (фрагментом текста). Теперь представим себе читателя, который

просто открывает книгу, намереваясь, скажем, «прочсть несколько стихотворений Вс. Некрасова». В первом случае читатель сознательно формулирует свою пресуппозицию, настраиваясь на диалогическое отношение к тексту, как вопрос-ответ, во втором – читатель подразумевает себя в позиции воспринимающего сообщение. А сообщение лишь диалогически возвращает читателю его минутный, сопутствующий чтению контекст:

- читатель: пресуппозиция = «слушающий»;
- Вс. Некрасов: пропозиция = «вот так и я» (текст 2);
- читатель: восстанавливает свою пресуппозицию из наличествующей текущей сопутствующей чтению ситуации = «ты так же, как и я?»;
- Вс. Некрасов: «вот так и я».

Читатель, если он не пропускает дейктический текст как незначущий, переходя к следующему тексту в книге, оказывается лицом к лицу с той своей невольной установкой чтения, с которой он и подходил к самому чтению. Читатель застигнут врасплох. Вероятно, он не задержится на коротком дейктическом тексте. Но дейктические тексты следуют один за другим серией [15], и читатель все же имеет шанс быть невольно втянутым в дейктическую игру. Тем не менее, эта единственная реплика «вот так и я», включающая в себя паузу, лишь усиливает ощущение неполноты контекста. Эта неполнота возвращает нас к визуальному межстрочному пробелу, и тогда при повторном медленном чтении вновь «оживает» разрыв между начальным «вот» и финалом, члена текст на общую двум текстам дейктическую тему «вот» и различно решаемую в текстах 1 и 2 рему. При этом, втором, «разорванном» прочтении демонстратив «вот» относится уже не к финалу стихотворения, а к строчному промежутку.

Б. Рассел называл дейктические элементы языка «эгоцентрическими подробностями». «Все эгоцентрические слова могут быть определены в терминах «это»

го». Так, «я» означает «биографию этого»; «здесь» означает «место этого», «сейчас» означает «время этого» и т.д. Мы можем, следовательно, ограничить наше исследование «этим». Вряд ли так же легко взять в качестве фундаментальных другие эгоцентрические слова, а затем определить «это» в их терминах. Возможно, если дать имя для «я-сейчас» как противоположного «я-тогда», то такое имя может заменить «это»; но ни одно слово обычной речи не выглядит способным заменить его». «Слово «это» предстает как имеющее признаки собственного имени в том смысле, что попросту обозначает объект, ни в какой мере не характеризую его. Можно было бы подумать, что «это» приписывает объекту свойство направленности на него внимания, но думать так было бы ошибкой: многие объекты во многих случаях привлекают внимание, но в каждом случае только один из них представляет это. Можно сказать: «это» означает «объект этого акта внимания», но, очевидно, данное выражение не является определением. «Это» является именем, которое мы даем объекту, попавшему в сферу нашего внимания, но мы не можем определить «это» как «объект, к которому сейчас привлечено мое внимание», поскольку «я» и «сейчас» включают в себя «это» [18]. С одной стороны, Рассел утверждает эгоцентризм дейксиса, а с другой – стремится редуцировать языковое выражение дейксиса к «это». Но дейксис немислим без дейктического центра, и, отталкиваясь от имплицитно включенного в любой дейктический знак «я», в самом общем виде мы можем записать выражение для смысла дейктического знака как «я-и-это-здесь» и «я-и-это-сейчас» или (я^это^х), где х буквально или метафорически выражает пространственное или временное (в общем, порядковое) положение объекта дейксиса относительно дейктического центра, а это означает, что дейктический центр (я), пространство-время (здесь-сейчас) и предмет (это) являются составляющими дейктический акт инвариантами. В этой связи интересна трактовка Бюлером бругмановской типологии дейксиса [6]:

Бругман:

- *der*-дейксис (или *to*-дейксис по Бюлеру) (этот, такой, тот (самый), поименованный);
- *jeper*-дейксис (*ille*-дейксис по Ваккернагелю) (тот, сякой, некий);
- Я-дейксис;
- Ты-дейксис.

Ваккернагель редуцирует Я- и Ты-дейксис к пространственно-метафорическому (с поправкой на Лакоффа-Джонсона точнее было бы сказать «ориентационному») дейксису: Я-дейксис = *hic*-дейксис и Ты-дейксис = *istic*-дейксис. Теперь, как видим, оба этих типа дейксиса учитывают пространственный момент. Бюлер высказывает мнение об уместности предпринятого Ваккернагелем сведения Я-Ты-дейксиса к пространственному дейксису. Мы полагаем пространственный дейксис первичным. И тогда, при условии включения в предметный дейксис пространственного компонента, для трех видов первичного дейксиса (предметный и-персональный, пространственный, временной) логические варианты структуры дейктического знака могут быть выражены следующим образом (здесь и далее вся логическая символика, правила для записи и интерпретации выражений приводятся согласно правилам так называемой комплексной логики А. А. Зиновьева, представляющей собой хорошо разработанную систему неклассической трехзначной логики) [12]. Тавтологии, описывающие три вида дейксиса для «ближнего» первичного эгоцентрического дейксиса:

- { я^это^здесь \supset я – персональный дейксис;
- { я^это^здесь \supset это – предметный дейксис;
- { я^это^здесь \supset здесь – пространственный дейксис.

Эти же тавтологии описывают и ситуации «дальнего» дейксиса, если принять, что: ~это \equiv то, ~здесь \equiv там, аналогично и для времени.

С учетом значения дейктических слов для разных видов дейксиса можем записать:

1. Для пространственно-предметного дейксиса:

- {я, здесь, тут, вот, это} \in Область Я
- {~я, там, ~здесь, вон, то} \in Область \neg Я

(я-и-это\вот-здесь\тут) \equiv (я \in Область Я) $^{\wedge}$
(это \in Область Я) $^{\wedge}$ (это \notin Область \neg Я) $^{\wedge}$
 $^{\wedge}$ (здесь \in Область Я) $^{\wedge}$ (здесь \notin Область \neg Я) $^{\wedge}$ (~я \in Область \neg Я), –

der-дейксис по Бругману или *to*-дейксис по Бюлеру [6] (в несколько утрированном виде: «это – мое», «это включено в мою область пространства», «это принадлежит ко мне»);

(я-и-то\вон-~здесь\там) \equiv (я \in Область Я) $^{\wedge}$
(то \notin Область Я) $^{\wedge}$ (то \in Область \neg Я) $^{\wedge}$
 $^{\wedge}$ (здесь \notin Область Я) $^{\wedge}$ (здесь \in Область \neg Я) $^{\wedge}$ (~я \in Область \neg Я), –

jeper-дейксис по Бругману [6] (в общем виде: «то мне не принадлежит», «то не включается в Область Я, что включается в Область не-Я»). Приводимые примеры с притяжательным местоимением (мое) и личным в дательном падеже (мне) выражают направленность дейксиса, действия, движения, что не отражается в самом общем виде пропозициональной записи для логической структуры дейктического знака, но может быть введено в нее при необходимости как предикат направления. Причем при переходах в случае редукции от вот/вон дейксиса к я/не-я следует иметь в виду, что «в метафорическом пространстве тек-ста модальные частицы *вот* и *вон* сохраняют свое общее значение, а именно – указание на какое-либо содержание, но при этом утрачивают противопоставление по близости-дальности» [17], то есть в случае с дейксисом в текстовом пространстве оппозиция вон/вот может быть несводима к я/не-я. Также очевидно, что описываемая нами логическая структура дейктического знака есть предельное обобщение, сделанное с целью выявления общих черт у различных дейктических ситуаций, и конкретное ее применение к той или иной языковой ситуации требует большой осмотрительности.

Оба выражения можно объединить в дизъюнктивной форме и показать в субъект-предикатной форме: $\{Я(я, \text{это}, \text{здесь}) \vee \neg Я(\sim я, \text{то}, \text{там})\}$. Следует отметить, что мы не рассматриваем третью логическую возможность *неопределенность*, поскольку семантика дейксиса неопределенности требует отдельного лингво-прагматического исследования, и только на его эмпирической основе возможно логическое обобщение. Однако нужно иметь в виду, что логика Зиновьева подразумевает здесь и третью возможность для дейксиса *неопределенности*.

Мы включили предметный дейксис в пространственный, так как, по нашему мнению, предметный дейксис неотделим от репрезентации предмета как находящегося в некоем пространстве, будь то физическое, текстовое или ментальное пространство. Таким образом, мы следуем в русле представления о тотальности пространственной метафорик в человеческом мышлении, находящей свое выражение, в частности, в ориентационных пространственных метафорах [14]. При этом мы предполагаем, что дейксис, как и метафорическая деятельность [1], является в основании своем не столько языковым, сколько когнитивным феноменом. В сущности, это два аспекта одного когнитивного процесса, причем в языке метафора и дейксис пересекаются в случаях ориентационных метафор, специализации и тому подобных явлений – метафора здесь служит целям дейксиса. Вообще, тема соотношения метафоры и дейксиса требует отдельного подробного рассмотрения.

2. Для временного дейксиса:

$\{я, \text{сейчас}, \text{это}\} \in \text{Область Я};$
 $\{\sim я, \sim \text{сейчас}, \text{то}\} \in \text{Область } \neg Я;$
 $\sim \text{сейчас} \equiv (\text{раньше}) \vee (\text{позже}) \vee (\text{никогда});$

$(я\text{-и-это-сейчас}) \equiv (я \in \text{Область Я}) \wedge (\text{это} \in \text{Область Я}) \wedge (\text{сейчас} \in \text{Область Я}) \wedge (\sim я \in \text{Область } \neg Я) \wedge (\text{это} \notin \text{Область } \neg Я) \wedge (\text{сейчас} \notin \text{Область } \neg Я);$

$(я\text{-и-то-}\sim \text{сейчас}) \equiv (я \in \text{Область Я}) \wedge (\text{это} \notin \text{Область Я}) \wedge (\sim \text{сейчас} \notin \text{Область Я}) \wedge (\sim я \in \text{Область } \neg Я) \wedge (\text{это} \notin \text{Область Я}) \wedge (\sim \text{сейчас} \in \text{Область } \neg Я);$

$\{ Я(я, \text{это}, \text{сейчас}) \vee \neg Я(\sim я, \text{то}, \sim \text{сейчас})\}.$

Выражение $(\sim я \in \text{Область } \neg Я)$ описывает подразумевание «я» исключительно в области настоящего (во временном дейктическом центре) и, следовательно, область не-я подразумевается как всегда включающая в себя пустой класс не-я. По сути это означает, что все, что не я-сейчас – это не я, это уже не-я-и-не-сейчас. Таким образом, приведенное выражение для временного дейксиса учитывает самосознание «я» как тождественное лишь в рамках пространственной метафоризации, не временной. Исключение временной тождественности «я» – наше допущение. Временное тождество относится только к сейчас, для прочих случаев, например, «ты и теперь все такая же, что и пять лет назад», мы полагаем тождество установленным в метафорическом ориентационном пространстве, не собственно во времени. Тема тождества в пространстве и во времени сама по себе очень интересна в связи с дейксисом и также должна, как нам представляется, быть подробнее рассмотрена отдельно.

3. Для персонального дейксиса:

$я \in \text{Область Я};$
 $\sim я \in \text{Область } \neg Я;$
 $\sim я \equiv (\text{ты}) \vee (\text{он});$
 $мы \equiv (я \in \text{Область Я}) \cap (ты \in \text{Область } \neg Я) \equiv я \wedge ты ;$

$(я\text{-и-то-ты}) \equiv (я \in \text{Область Я}) \wedge (\text{это} \notin \text{Область Я}) \wedge (\text{ты} \in \text{Область } \neg Я) \wedge (\sim я \notin \text{Область } \neg Я) \wedge (\text{это} \in \text{Область } \neg Я) \wedge (\text{ты} \in \text{Область } \neg Я) - \text{это пример дейксиса от «Я» к «Ты»}.$

Ввиду множественности форм местоимений, несущих дейктическую нагрузку, мы оставим без рассмотрения предикативные подробности включения/исключения (мы/они), направленности (мне, тебе,

ему, нам), принадлежности (мое, твое, его, наше). Отметим лишь, что персональный дейксис мы полагаем частным случаем предметного, а предметный – частным случаем пространственного, так что мы можем редуцировать как персональный дейксис к пространственному, так и временной. Что касается временного дейксиса, то он может рассматриваться как входящий в пространственный также и потому, что это согласуется с большим числом свидетельств о тенденции к выражению временных категорий через пространственные, взять хотя бы, к примеру, понятие «спасиализация»: «...время не может быть представлено самим собой, а заимствует свое представление там, где оно имеет место, у пространственных средств. Так что представление времени... на деле является спасиализацией (оппространствливанием) времени» и «само различие имени и глагола, которое является по сути различием универсума-Пространства и универсума-Времени, имеет, очевидно, свои истоки в той последовательности, с которой разум переходит от исходной бесконечности к конечности и от конечности к финальной бесконечности. Исходная бесконечность – это пространство, финальная бесконечность – это время» [8].

Структура высказывания для пространственно-предметного и личного дейксиса, которые могут быть сведены в один тип, может быть обобщена так:

$$(\forall x)(Я(x)V-Я(x)), -$$

где Я – дейктический предикат (принадлежность к области пространства Я или области –Я), x – дейктический субъектный термин для видов дейксиса: это/то, вот/вон, я/-нея, тут/там, здесь/там, я/ты и т.д. В сущности, пространственный (еще раз подчеркнем, что мы говорим о метафорическом ментальном пространстве, рассматривая так называемое «физическое» пространство как его частный случай) дейксис сообщает нам, что я \equiv я (я здесь, вот это) или яV-я (то там). «Противопоставление «я – не я» лежит в основе главной оппозиции, организующей дейктическую лексику, – оппози-

ции ближнего (проксимального) и дальнего (экстремального) дейксиса» [2].

Учитывая, что мы ввели утверждение о невозможности временного тождества, запись для временного дейксиса должна иметь вид:

$$(\forall я)(\exists я`) я < \alpha я`, -$$

где я, я` – индивидные термины, а α – некий способ упорядочивания времени. Это выражение имплицитно бесконечность временного ряда, так как не допускает тождества я \equiv я`. Такое тождество полагается нами возможным только в пространственной метафорике, в суждениях времени тождество «я» может утверждаться только метафорически. Проще говоря, во времени $(\forall я)(\exists я`) я \neq я`$, что вытекает из определения я и я` как заведомо разных точек временного континуума. Надо понимать, что в случае с предельной логической редукцией и экспликацией на ее основе структуры эгоцентрического дейктического знака мы имеем дело с тавтологиями, а вот уже прагматика дейксиса может сообщать дейктическому акту значения истинности, ложности и неопределенности. Ложность и неопределенность могут быть определены как неуспех обозначивания, успех дейксиса суть успех его акцидентальной референции в коммуникативном контексте.

Но к чему, собственно, эти пространственные выкладки? Мы говорили о том, что для текстов 1 и 2 возможны два прочтения: а) с короткой паузой после «вот», когда текст прочитывается как речевое диалогическое клише с интонационной паузой, и, таким образом, тема текста полностью выносится за скобки текста в воображаемый диалог, а застигнутый врасплох читатель невольно втягивается в достраивание содержания этого диалога из своей невольно обнаруживаемой пресуппозиции чтения; б) с длинной паузой после «вот», когда референция «вот» относится к пустому пространству строкового пропуска и «тематизирует» его, а финал стихотворения становится ремой и подытоживает текст.

Рассмотрим первый случай с точки зрения экспликации структуры дейктического знака, истолкуем текст с помощью приведенных нами тавтологий.

1. «Вот <...> а нельзя остаться вот тут». «Вот» – ближний дейксис, указывающий на Область Я, «а нельзя остаться» – оператор нетождества, «вот тут» – повторный ближний дейксис, что в пространственно-персональной трактовке принятой нами (понятно, что трактовок здесь может быть две: предметно-пространственная (это-здесь) и личностная (я-ты)), структура этого дейксиса может быть записано как: $я \neq я$, что является выражением для временного дейксиса. Временная модальность задана глаголом. Максимально обобщенным смыслом данного текста является утверждение временного нетождества Я.

2. «Вот <...> так и я». «Вот» – термин ближнего дейксиса, указывающий на Область Я, «так и» – оператор тождества, вновь «я» – ближний дейксис, запишем: $я \equiv я$. В данном случае мы имеем дело с пространственно-предметным дейксисом (персональной его вариацией).

Здесь следует заметить, что утверждение о значении частицы «вот» как индекса ближнего дейксиса может быть сделано, но лишь косвенно. Эта пространственная нагрузка «вот» подкрепляется несомненно пространственно-дейктическим «тут», которое возвращает этот смысл «вот», хотя первое «вот» и второе «вот» должны пониматься как выполняющие функцию текстового дейксиса и, следовательно, теряющие пространственную семантику. Тем не менее, в ситуации контекстного вакуума возможно говорить о пространственном смысле «вот» с точки зрения возвращения ему смысла от «тут». Аналогично и в случае с «я», которое, как нам представляется, возвращает значение ближнего дейксиса демонстративу «вот».

Итак, следуя первому прочтению текстов, мы обнаруживаем их провокативный характер: заставить читателя врасплох, вер-

нуть ему его неосознанную пресуппозицию чтения, вовлекая его в воображаемый (фиктивный) диалог средствами одного лишь дейксиса с помощью речевого клише. При этом логическая редукция текста свидетельствует, что двумя текстами Вс. Некрасов полностью исчерпывает логические варианты тождества-нетождества: текст 1 утверждает временное нетождество, текст 2 – возможность самотождественности в метафорическом ориентационном пространстве. Как видим, с одной стороны, продуктивность логической редукции для анализа конкретного поэтического текста кажется сравнительно невысокой, но, с другой стороны, эксплицировав структуру эго-дейктического знака, мы лучше знаем, где и что искать.

Предположим, наш воображаемый читатель вернулся к тексту и медленно перечитывает его с возрастающим удивлением. А ведь как трудно медленно прочесть текст из четырех односложных слов! Я могу допустить близкое прочтение такого текста, только если читатель, заведомо не ставивший себе исследовательской задачи, был втянут автором в воображаемый диалог, в достройку пресуппозиции. «Вот» словно скобка открывает чистое пространство строковых пропусков, указывает на него. Но и это само пространство может быть понято как дейктический жест.

М. Эпштейн полагает, что в тексте пробел (пустое поле белой бумаги) является автореферентным индексальным знаком: «Единственный способ ввести « » в текст – это превратить его в знак самого себя» [23]. Между тем, дейктическая функция нарочито введенного пробела несомненна и интерпретация его как «пробел=отсутствие» кажется вполне очевидной. При этом тезис об исключительной автореферентности представляется спорным, поскольку, будучи дейктическим знаком, «знак пробела», если мы действительно готовы признать его знаком в собственном смысле этого слова, что допускает и М. Эпштейн, имеет акцидентальную референцию – он обретает свой денотат в дейктическом жесте. М.

Эпштейн пишет о своего рода «вычитании» знаков из белой среды печатного листа, и знаковое пространство имеет своим субстратом незнаковую сущность белого листа бумаги. В то же время, будучи тем или иным художественным жестом введено в знаковую среду (рамкой, скобкой, кавычками как у Эпштейна (кстати, кавычки – индексальный знак вторичного дейксиса), в виде межсловного и межстрочного интервала и т.д.), пустое белое пространство (пробел) становится дейктическим знаком со своеобразной семантикой. Мы полагаем, что общий смысл такого дейктического знака в зависимости от прагматической ситуации текста двояк: пробел указывает на отсутствие (быть знаком отрицания «не-») или же пробел означает «начало», если угодно, «первоначало» – тотипотентность (все-/разно-возможность) белого пространства. Но, прежде всего, оно воспринимается как лишнее привычных символических знаков. В графике и живописи оно читалось бы иначе, но мы сейчас рассматриваем случай чтения обычным образом изданной книги. Итак, я полагаю, что белое пространство не только автореферентно (и тогда оно несет нагрузку символики белого – как первоначала, потенции), но и переменено-референтно, в частности, в случае с книгой оно указывает на «вычитание текста». Обычное чтение есть вычитание (вычитывание) текста из белизны, а явное введение в текст заметного пробела есть акт вычитания текста – инверсия ситуации чтения. В случае текстов 1 и 2 пробел введен в текст как знак недвусмысленным образом: он заключен в своего рода «скобки» дейктических слов. Начальное «вот» своим ближним и текстовым дейксисом явно указывает нам на это белое чистое пространство. В тексте 1 в этом пространстве «нельзя остаться». Почему? Глаз ли привычно скользит по бумаге и покидает зону белизны, стремясь к следующей группе привычных символических знаков? Или секундное созерцание белизны отсылает нас к первоначалу нас самих, к тому забываемому факту, что мы – опрокинутый вовнутрь Космос, но вот проходит время, наше внутреннее время, мы заме-

чаем различие и покидаем этот миг, точнее, этот промежуток между мигами – и в этом смысле первое беглое прочтение и логическая редукция были кстати – мы ведь убедились, что в тексте 1 речь идет (может идти, поскольку это текст с открытым контекстом) о нетождестве «я» во времени. Что наводит на мысль о возможности вчитать (я бы сказал «вглядеть») в эти тексты я≡микрокосм, «во мне – всё»? «Вот» указывает на пробел – знак белизны, белизна указывает не на себя, а вглубь меня-читателя, между мигами я могу, имею шанс, увидеть себя как всё – «вот так и я», говорит Вс. Некрасов, и я – тоже, и – ты. К этому меня подводит и сама «эгоцентрическая» тематизация дейктическими частицами. Все-таки, кажется, не зря мы так долго разбирались со «скудной» логической редукцией – сейчас она действительно поддержала нас на пути интерпретации того, что в принципе не должно быть интерпретировано – да, «то, что может быть показано, не может быть сказано».

В связи со стихами 1 и 2 Вс. Некрасова большой интерес представляет приводимый Л. В. Зубовой анализ стихотворения Г. Сапгира «Сущность» (1963, в кн. «Молчание») [13].

СУЩНОСТЬ

Белый свет не существует
Он в сознании торжествует
Вот
Предмет
Смотришь –
Нет
Каждое мгновение
Это пожирание
Стол –
ол –
Растворился и ушел
От зеркала
Осталось –
ло
В книге –
Ни
Одной строки
Только чистые листы

И знакомое лицо –
 Ни начала ни конца
 А любимое лицо –
 Все равно что нет лица
 Но
 Остается
 Карта сущности
 Я видел карту
 Это в сущности
 Слепое белое пятно
 Слегка вибрирует оно.

Момент дейксиса здесь, так же как и у
 Вс. Некрасова в 1, сопряжен с временным
 нетождеством:

Вот
 Предмет
 Смотришь –
 Нет
 Каждое мгновение
 Это пожирание.

Л. В. Зубова обращает внимание на
 близость сапгировского

Белый свет не существует
 Он в сознании торжествует

к солипсизму Дж. Беркли. С не меньшим
 правом можно соотнести оба случая – не-
 красовский и сапгировский – с менее ра-
 дикальной позицией Э. Гуссерля [9], так как
 «дейктическая редукция» текста у Вс. Не-
 красова отсылает к нетождеству субъекта
 в силу выдвинутости «я» как дейктического
 центра, но при этом относительно стабиль-
 ности бытия референта дейксиса «вот тут»,
 где «нельзя остаться», не делается никаких
 заявлений, которые бы позволили нам от-
 нести позицию Вс. Некрасова к собственно
 реалистической. Предположение о феноме-
 нологической редукции, как мне представ-
 ляется, оказывается вполне выигрышным.
 Оно позволяет объяснить распадающийся
 мир Г. Сапгира как мир феноменальный,
 а не предметный. «Пожирание» временем
 обращено, скорее, на феномен предмета,
 нежели на предмет как таковой. Здесь опи-

сывается постепенное угасание ретенции
 конкретного феномена в феноменологи-
 ческом пространстве и переход к созерца-
 нию некой универсальной трансценденталь-
 но-феноменологической сущности, обозна-
 ченной как

Слепое белое пятно
 Слегка вибрирует оно.

Вполне соглашаясь с Л. В. Зубовой в
 том, что белое должно понимать как отсылку
 к первоначальному, я все же осторожно замечаю,
 что, как мне представляется, у нас мало до-
 казательств того, что речь идет о внешнем
 предмете и его бытие ставится под вопрос,
 но зато у нас есть свидетельства того, что
 мы находимся в ментальном пространстве
 (в мире феноменов):

И знакомое лицо –
 Ни начала ни конца
 А любимое лицо –
 Все равно что нет лица, –

где «знакомое лицо» и «любимое лицо»
 даны здесь как феноменологические го-
 ризонты, устойчивые карты объекта, как
 содержание сознания. «Все равно что нет
 лица» означает не исчезновение лица, а ав-
 томатизацию восприятия, когда комплекс
 привычных черт сложился в карту. И исче-
 зает здесь на самое бытие, но восприятие
 бытия автоматизируется и тем самым кос-
 венно «исчезает» как предмет, доступный
 удивленно-пристальному рассмотрению. И
 то, что остается:

Остается
 Карта сущности
 Я видел карту
 Это в сущности
 Слепое белое пятно
 Слегка вибрирует оно, –

есть трансцендентальное феноменальное
 пространство, к которому в созерцании
 могут быть редуцированы ретенции и вос-

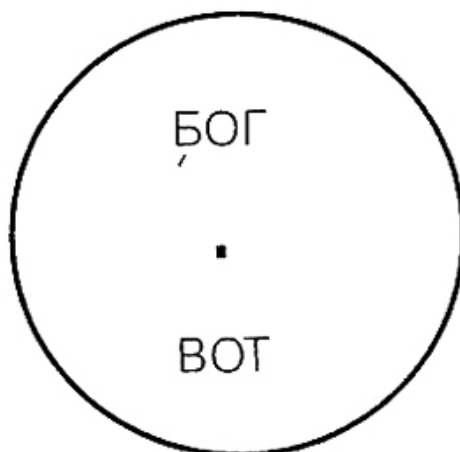
поминания конкретных феноменов. Феноменологическое «эпохе» [10] может быть доведено до своего предела в созерцании динамики привычных феноменов (их «угасания»). У Вс. Некрасова его «а нельзя остаться вот тут» в контексте стихотворения «Сущность» может быть прочтено как возвращение из трансцендентальной «белизны» созерцания, на что указывает «беспокойная» повторяемость дейктического «вот», могущая означать повторяющиеся моменты интенциональных актов, относительно которых дейксис свидетельствует о своего рода «первичном захвате» феноменов, которые этим дейксисом у Вс. Некрасова констатируются, но не называются. То время, относительно которого утверждается нетождество субъекта ($y \neq x$), может пониматься как констатация нетождества субъекта не относительно внешнего времени, а как утверждение о феноменологическом времени субъекта. «То сущностное свойство переживаний вообще, какое выражается рубрикой „временность“, — оно обозначает не только нечто такое, что принадлежало бы к каждому отдельному переживанию, но обозначает *необходимую форму, связывающую переживания с переживаниями*. http://www.lib.vsu.ru/elib/philosophy/b22055/part3.htm -_ftn21 Всякое действительное переживание (мы осуществляем такую очевидность на основе ясного интуирования переживаемой действительности) — необходимо длится, а вместе с длительностью оно входит в бесконечный континуум длительностей — и *заполненный* континуум. Оно необходимо обладает *заполненным* временным горизонтом, каковой бесконечен во все стороны. Одновременно это же значит: оно принадлежит *одному* бесконечному „*поток переживания*“. Любое отдельное переживание как начнется, так и кончится, а кончившись, завершит свою длительность, — таково, например, переживание радости. Поток же переживания не может начаться и кончиться» [9]. Именно фрагменты этого конституирующего потока переживаний, собственно и формирующих

временность субъекта, и есть «смотришь — нет» и «нельзя остаться вот тут» — это моменты, в которых время переживается как внутреннее изменение, у Г. Сапгира показан «вход» в созерцание — движение от конкретного феномена к его трансформации и выходу в трансцендентальность белизны, а у Вс. Некрасова — сам цикл созерцания: вход «вот» и выход «нельзя остаться вот тут» и — в этой белизне, в этом первоначале — субъект увлекается потоком феноменов и вновь может быть поставлен перед лицом конкретности восприятия бытия. В тексте Г. Сапгира я усмотрел бы, пожалуй, оттенок сожаления о том, что эта конкретность может исчезать, — черты любимого лица стираются как конкретно переживаемые, складываются в карту объекта, восприятие автоматизируется, поэту явно хотелось бы здесь возвращения в конкретность восприятия, в то, что называется «свежестью чувств». Мы можем еще отметить и то, что «вот так и я» относительно белизны, если мы принимаем её как знак трансцендентального, может прочитываться и как жест Вс. Некрасова к читателю: «вот» белизна — неоспоримый знак субъективной трансцендентальности — *твоей и моей*, читатель, это момент диалога, момент утверждения интерсубъективности.

Что же, в общих чертах я описал структуру дейксиса в этих двух текстах и дал несколько наметок их интерпретации, но я действительно полагаю, что я не могу сказать то, что показано, я могу лишь сказать о нем — косвенно. Поэтому я оставляю перебор множества интерпретаций этих удивительных дейктических жестов (жестов в большей степени, нежели текстов) читателю. Думаю, в этом — предоставить читателю *пережить* их самому как интимную подробность своей жизни — и был замысел их создателя. Напоследок мне хочется привести один важный для нас фрагмент из «Поэтики пространства» Г. Башляра: «Итак, приняв во внимание жизненный опыт, раздранный нами и раздирающий нас, именно перед чистым листом, белым листом бумаги, ле-

жащим на своем месте у лампы, я обретаю
свою скрижаль существования» [4].

* * *



Только это не Бог
Вот-вот
А Бог
Больше

II ВОТ-БОГ

В этом стихотворении, сочетающем в себе элементы визуального и текстового дейксиса и представляющее собой комбинацию визуального произведения и текстового комментария, мы можем увидеть уже знакомые нам дейктические элементы:

- точка – центр окружности – дейктический центр «я»;

- окружность – область дейксиса, условно – Область Я;

- ВОТ и БОГ – элементы Области Я;

- демонстратив «вот», причем и в удвоенной форме «вот-вот».

Здесь мы, на основании включения элемента БОГ в область дейксиса, сделаем допущение о том, что Область Я есть Мир, то есть речь идет о расширении Области Я по сравнению с предыдущими текстами, где

объем Области Я не был задан в принципе, а не об интимной сфере «я». Окружность заключает в себе «вот» Мир. «Вот» указывает на «эгоцентрические подробности» [18], но также и на «thisness» мира – *haecceitas* Дунса Скота, «этовость» или, скажем лучше, «таковость» мира, индивидуальность мира как простого предмета. Демонстратив «вот» может быть посредником между расселовским эгоцентризмом высказывания «вот» = «я-сейчас» и произведенным из этой позиции суждением о мире в целом, о простом объекте «Мир».

Что заставляет меня думать о мире, когда я вижу окружность, включающую в себя БОГ, ВОТ и дейктический центр «я»? Я вижу устройство Мира, данное дейктическим актом: Мир предъясняется мне как целое самой окружностью, ее предельной симметрией, Мир дается мне указанием «вот», но здесь же в Мир помещается Бог. На простую целостность Мира, *haecceitas*, может быть указано, но Мир Некрасова изначально, как только я увидел его, для меня составлен, сложен: БОГ, ВОТ, центр симметрии, окружность. Значит, речь в ВОТ идет о мире, ВОТ – синоним Мира, Бог, как я о Нем знаю, должен быть вынесен за скобки мира (БОГ не входит в ВОТ). Прочтение «вот Бог» как дейксиса, включающего Бога в Мир (в пределы окружности) ведет к парадоксу: я заведомо знаю, что Бог не включается в мир, но дейктическим жестом я включаю Бога в Мир: «вот Бог», но тут же я должен оговориться, обнаружив ошибку:

Только это не Бог
Вот-вот.

БОГ внутри окружности отрицается как Бог и отождествляется с ВОТ. БОГ и ВОТ сосуществуют в одном Мире, причем этот Мир оказывает дуальным. Двоица «Вот-Вот» – минимальное число объектов в мире, необходимое, чтобы его индивидуальность распалась. Произошла ошибка: БОГ не есть «вот» Мира, БОГ, вписанный в мир, всего лишь еще одно ВОТ, еще одно указание на еще один факт мира. Все факты Мира сходны друг с другом в том смысле, что они

– факты Мира. Всякое ВОТ Мира родственно всякому иному ВОТ тем, что они – ВОТ-факты, факты, на которые указано. Факты познаны в том отношении, что на них может быть указано как минимум как на факты Мира. Есть Некто, указующий на факты Мира. И этот Некто находится в метапозиции к Миру, поскольку может наблюдать его из метапространства, поверх плоскости изображенного Мира. Акт дейксиса здесь есть акт творения Мира.

Что такое Мир в этой окружности? Мир Витгенштейна [7]: «Мир есть все то, что имеет место. Мир есть совокупность фактов, а не вещей. Факты в логическом пространстве суть мир. Действительность, взятая в ее совокупности, есть мир». Речь не идет о вещах Мира, речь идет о фактах Мира. Мир, распавшись на ВОТ и ВОТ (неБОГ) складывается из фактов Мира, из явлений Мира. Все пространство, ограниченное окружностью, есть пространство того, что может иметь место как факт, то есть, в том числе, быть помыслимо, сказано, доступно для репрезентации. Мир универсально предцирован как совокупность $s(x)$, где s – предикат «имеет место тот факт, что». У А. Зиновьева [11] мы находим сходное с витгенштейновским определение Мира: «Мир (Вселенная) есть скопление эмпирических индивидов, в которые включаются эмпирические индивиды, т.е., если x есть переменная для эмпирических индивидов, то:

$$\{ (\forall x) (x \in \text{Мир}), -$$

логически истинно, что всякий x принадлежит к Миру.

Из определения следует, что Мир есть эмпирический индивид, а также единственность Мира в смысле такого утверждения:

$$\{ (\forall x) (\forall y) ((x \supset \text{Мир}) \wedge (y \supset \text{Мир})) \supset (x == y), -$$

логически истинно, что если из x и y следует Мир, то x и y тождественны;

$$\{ E(\text{Мир}) == (\exists x) E(x), -$$

логически истинно, что если Мир имеет свойство E, то существует хотя бы один x, имеющий это свойство;

$$\{ \neg E(\text{Мир}) \Rightarrow (\forall x) \neg E(x), -$$

логически истинно, что есть Мир не имеет предиката E, то всякий x не имеет предиката E.

Логическая физика в понимании А.А. Зиновьева имеет дело не с эмпирическими истинами, составляющими предмет физики и, если угодно, метафизики. Логическая физика и все ее логические символичные высказывания являются логическими экспликациями языковых высказываний физики о мире, пространстве, времени. Мы наблюдаем формы высказываний в символической записи метаязыка логики. В этом смысле суждения поэта о Мире так же могут рассматриваться в рамках языка логики с точки зрения формы этих высказываний.

Итак, Мир есть эмпирическое Всё (совокупность фактов). В этом Всё возможно тождество «вот-вот», что может прочитываться как $\text{вот} \equiv \text{вот}$, «являющееся тождественно являющемуся по признаку явленности», все вещи Мира являются как факты Мира, вещь может быть одной и той же (возможно некое универсальное Вот), в этом мире свойство мира должно быть задано свойством хотя бы одной вещи, фактичность Мира задается фактичностью указания на вот-факт. Мир, сотворенный дейктическим актом Вот, дан нам как окружность, он ограничен. Утверждение об ограниченности (потенциальной конечности) Мира может быть записано так:

$$(3) (\forall x) (\exists y) (x \geq \alpha y), -$$

для всякого x может быть найден меньший или равный y, где α – способ упорядочивания Мира во времени или пространстве относительно некоторого события. Это значит, что для точек, лежащих на окружности и образующих предел Мира, не может быть найдено $x > \alpha y$ относительно α , но только $x \equiv \alpha y$, здесь миру положен предел. В Мире Вс. Некрасова постулируется факт БОГ «есть факт, что Бог», но и

Только это не Бог
Вот-вот.

Это лишь предположение, указание на БОГ=ВОТ, лишь слово «БОГ»:

БОГ \neq Бог
БОГ=ВОТ, БОГ лишь слово («Вот-Вот»).

Где же Бог?

А Бог
Больше

Бог не там, не за пределами Мира, не где-то, не всюду, он «больше». Логическая сущность «больше» в том, что это двухместный предикат xRy (x больше y), «больше» есть отношение двух точек, так же как и запись (3) есть отношение для двух точек в конечном мире. Но Бог «больше», следовательно, $\text{Бог} \neq \text{БОГ} \neq \text{ВОТ} \neq \text{Мир}$. Вс. Некрасов, что очень важно для понимания смысла стихотворения, не локализует Бога там-то и там-то, но задает правило для Мира, рассматриваемого как процесс («философия процесса?»). Именно для такого Мира невыполнимо выражение (3): как бы ни обстояли дела с границами (в нашем случае – окружностью) Мира, любое проговоренное БОГ остается лишь еще одним фактом ВОТ Мира, но Бог – больше, значит, как бы ни был задан Мир, всегда есть нечто, что больше. Сколько бы мы ни говорили БОГ, помещая его в Мир, мы должны будем «отодвигать» Бога за рамки Мира, что он был Богом. То, что всегда больше – то *размыкает* Мир. Для разомкнутого Мира мы можем записать, что:

$$(4) (\forall x) (\exists y) (x > \alpha y), -$$

то есть для всякого x найдется хотя бы один y меньший, чем x, где α – способ упорядочивания Мира относительно некой взятой точки, это выражение (4) можно прочесть и так, что, в зависимости от знака α (+ α или - α), в Мире всегда может быть найдено нечто большее, чем y. Выражение (4), приводимое Зиновьевым в параграфе «Мир вообще» [11], описывает суждение о про-

странственной или временной бесконечности Мира, это выражение тождественно выражению для детерминированности Мира (Мир детеминирован, если для всякого его факта мы можем найти предшествующий факт).

Высказывание (4) описывает Мир как бесконечный, разомкнутый и детерминированный.

Высказывание (4) $(\forall x)(\exists y)(x > \alpha y)$ задает отношение двух переменных, а высказывание «*x больше y*» – его частный случай. Бог, о котором утверждается, что он всегда больше, задает возможность бесконечного и разомкнутого мира – в этом смысле визуальной части стихотворения Вс. Некрасова и высказывания А.А. Зиновьева для бесконечности совпадают.

Предельно абстрактное визуальное стихотворение с комментарием может обнаружить свой смысл на таком же предельном уровне логического абстрагирования, и смысл этот состоит не в том, что Бог помещается вне Мира неким единичным утверждающим жестом, Бог в этом стихотворении понимается как логический оператор «больше» («А Бог больше»). Синтаксис фразы

А Бог
Больше

не обязывает меня прочесть ее как «А Бог – Он больше»), я не нахожу оснований для «Он», напротив – Вс. Некрасов прямо указывает на «больше». Бог не нечто, что больше Мира, Бог есть метод Мира, он мировое «больше». Бог у Вс. Некрасова... уж простите, не могу удержаться от языковой игры... Бог у него – «большевик».

Кто сотворил Мир? Некрасов? Да, вот Мир, сотворенный Некрасовым: точка, окружность, БОГ, ВОТ и небольшой комментарий. Здесь то же, что и в «пушкинских стихах» Некрасова:

Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье, –

я «написал» стихотворенье, я «создал» мир в том смысле, что да – это я фактически написал это высказывание и фактически помыслил такую модель Мира. Но, как и в пушкинских стихах, мир Некрасова (где он написал стихотворенье и создал Мир) параллелен Миру предданному и стиху предшествующему (стихотворению русского классика). Этот параллелизм в нашем случае обозначен комментарием. Комментарий оказывается за пределами Мира, переводя его из тотальности всего лишь в схему, умственное упражнение. Комментарий может быть написан с оглядкой на параллельный, то есть «реальный» Мир, где речь уже не о БОГе, а Боге, а «Бог больше», чем ВОТ-факт Мира. Думаю, диалектика сотворенного (автором-художником) и сотворенного (не нами, реального) миров должна быть рассмотрена отдельно, очень уж это большая тема и для понимания положения, само-чувствия художника в мире, – фундаментальная. Что в мире от меня, а что от мира, что от Бога? Но отметим хотя бы, что эта тема затронута недвусмысленно. Выяснением этого « α » (помните, в выражениях (3) и (4) – означает α способ упорядочивания мира), в сущности, всю жизнь и занимается художник. Из точки «я» он проводит своими «эгоцентрическими» жестами «вот» транссекты сквозь Мир, может быть, к Богу, может быть от Него. В «ВОТ-БОГ» предельная абстрактность схемы, на первый взгляд выводящая нас из области поэтики в область логики, соседствует с такой же предельной облаженностью творческого жеста в самом буквальном смысле этого слова: Мир творится Вс. Некрасовым. Мир творится почти что из ничего – из точки, окружности, возможности факту быть в Мире (ВОТ и БОГ), но этот Мир ограничен, конечен и «не живет», он не развивается. Он только модель. Что сделать, чтобы «макет не оказался сильней»? Нужно последовательно продолжать свою демиургическую деятельность: необходимо ввести такое правило для Мира, которое бы оживило его, нужно вдохнуть даже и в этот примитивный Мир жизнь, иначе это всего лишь схема Мира. Заметьте, что здесь центр дейксиса «я» не совпадает как в тек-

стах (1) и (2) с точкой, из которой разворачивается интрига (*mythos*), здесь демиург находится над Миром, как всякий, кто чертит циркулем окружность, наклоняется над листом бумаги. И тогда из демиургической позиции, из-за пределов Мира утверждает: БОГ не есть ВОТ, есть Бог, но Бог не есть слово среди слов или факт среди фактов (Бог≠БОГ), Бог есть «больше». А «больше» есть тот принцип преобразования фактов мира, который логически размыкает Мир, сообщая ему бесконечность и детерминированность. И Мир оживает.

Как оживает Мир? Пока я не видел комментария к тексту, предположим, я закрыл его листом бумаги, я видел замкнутый Мир, в котором есть пространство, но оно конечно, граница Мира достижима. Да, внутри Мира можно бесконечно двигаться по окружности, совершая один оборот за другим, как стрелка часов, но существо, не замечаящее того, что оно движется по кругу, целиком принадлежит Миру, оно в нашем случае двумерно, для него Бог трансцендентен, но существо будет представлять его себе как лежащее за границами окружности (я предполагаю, что существо двумерное способно обнаружить границы своего Мира). Существо может бесконечно гадать, какое из найденных им в таком Мире ВОТ есть Бог, существо впадает в «политеизм», в «язычество». Если двумерное существо вынесет Бога за скобки Мира, оно тем самым обретет надежду на Бога. Для творца же этого Мира Бог оказывается не по ту сторону границы Мира, а принципом жизни Мира. Прочитав комментарий к визуальной части стихотворения, я больше не могу представлять себе этот Мир как имеющий фиксированный радиус, поскольку введен принцип «больше»: для данного Мира может быть найдено «больше», значит, закрывая книгу стихов Вс. Некрасова, я уже не знаю точно, каким окажется этот Мир в следующий раз, когда я его увижу, – больше, меньше, насколько? Мир разомкнут и бесконечен. Двумерные существа никогда не найдут его края благодаря действию принципа «больше», если сумеют применить его.

Таким образом, если рискнуть на хотя бы предварительные выводы о «теологии одного стихотворения», то мы должны заключить, что принцип творения Мира Вс. Некрасовым включает в себя не просто трансцендентного Бога, но и действующего Бога как оператора, бесконечно размыкающего Мир, в силу чего даже самая примитивная модель Мира может мыслиться как Мир потенциально бесконечный, как Мир, в котором не тесно. Может быть, именно так, как Принцип, делающий Мир «нетесным», и понимал Бога Вс. Некрасов?

«А Бог, как я для себя написал, есть всё и сверхвсё! Только “всё” для Бога мало – он в движении, а в движении всё становится большим. Изменяется, растет» – это говорит уже Г. Сапгир [20], но заметьте, как близка эта трактовка Бога к тому, что мы увидели в стихотворении Вс. Некрасова.

Сделаем еще одно замечание относительно этого стихотворения. Текстовый комментарий выстроен по принципу диалога:

- А: Только это не Бог
 Б: Вот-вот
 А: А Бог?
 Б: Больше, –

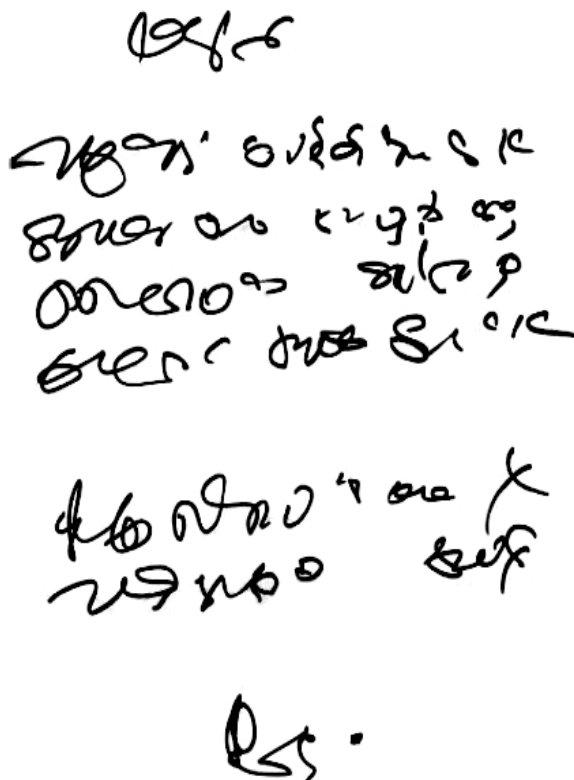
но поддакивание «Вот-вот» наводит на мысль о том, что здесь моделируется не коммуникативный диалог, а фиктивный, то есть *внутренней речи* придана диалогическая форма. Также и «вот... так и я» точнее всего было бы понимать как внутреннюю речь. Эта черта поэтики Некрасова подчеркивалась В. С. Библером: «он воинствующе лаконичен, он доводит синтаксис внешней речи, при помощи пропусков, зияний, умолчаний, лакун, до такой предельной сокращенности, что она оказывается очень близка к характеру внутренней речи» [5]. Причем, в противоположность И. Бродскому, развернутый синтаксис поэтической речи которого имеет, по Библиеру, тенденцию к деструкции и «сворачиванию» во внутреннюю речь, внутренняя речь Вс. Некрасова имеет обратный вектор – движение к экстерииоризации внутренней речи, а сама речь

имеет признаки сокращенной внутренней речи: «Примером типа сокращенного мышления может быть так называемая сокращенная форма внутренней речи. Вот некоторые ее характеристики. С синтаксической стороны эта форма речи крайне отрывочна, фрагментарна и сокращена по сравнению с внутренней речью. Для нее характерно упрощение синтаксиса, минимум синтаксической расчлененности, высказывание мысли в сгущенном виде, значительно меньшее количество слов... Слова здесь представляют конденсированное выражение смысловых групп. Говорят, что в данном случае даже нет слов в их грамматическом значении, а лишь некоторые элементы артикулирования, которые являются носителями общего смысла» [22]. Предполагаю, что во всех случаях языковой дейктической поэзии мы будем наталкиваться на эти характеристики речи. Вопрос о поэтике внутренней речи требует отдельного подробного рассмотрения, пока же отметим, что поставангардная поэзия второй половины XX века может быть вполне поня-

та, только если мы будем рассматривать её именно как переданный стиховыми и визуальными средствами процесс экспликации внутренней речи. Это характерно для таких, к примеру, авторов как Роберт Крили, США; Ханс Фаверей, Нидерланды; Вс. Некрасов и Г. Сапгир, Россия.

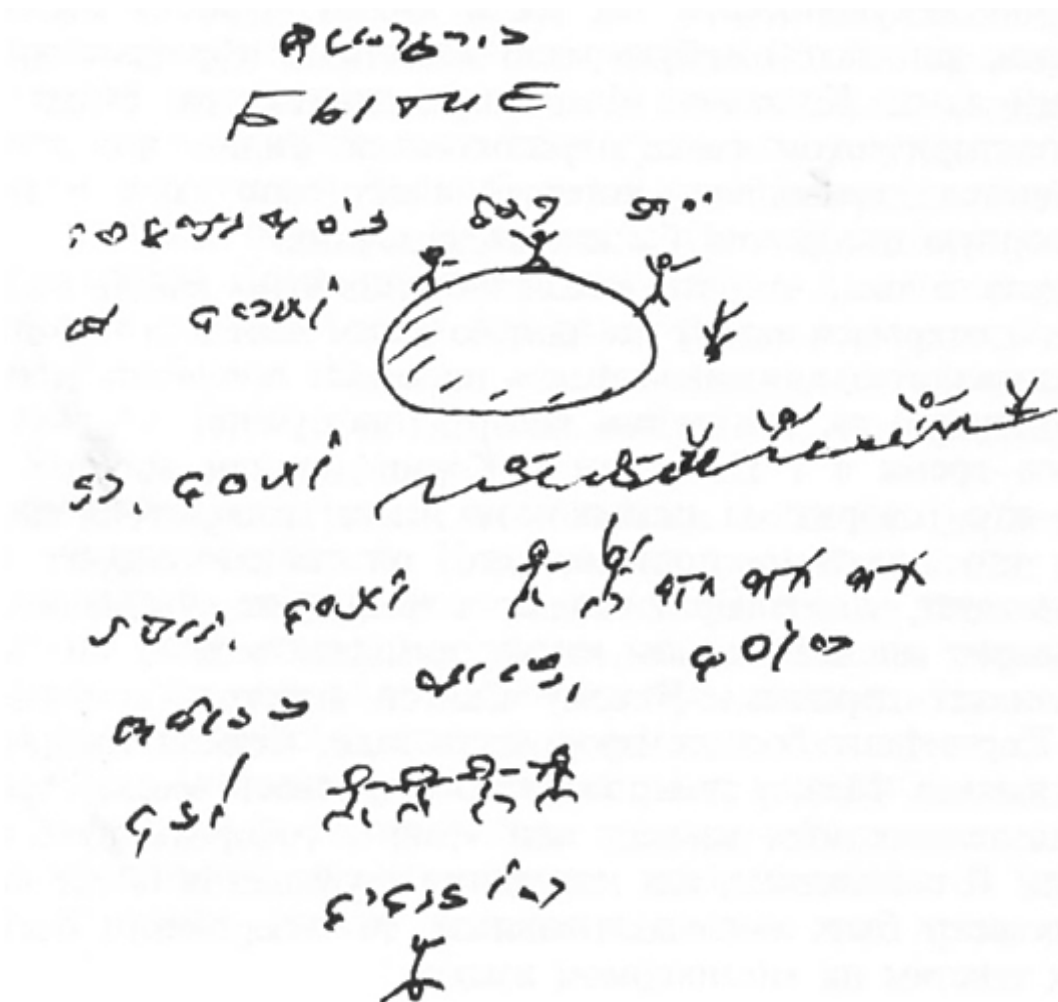
III НЕИЗВЕСТНЫЙ ЯЗЫК

Рассмотрев семантику дейксиса для минимального текста с указующим пробелом и для дейктической визуальной схемы с текстовым комментарием у Вс. Некрасова, мы переходим к дейктическому в визуальных стихах Г. Сапгира, цикл «Тринадцать ниоткуда» и прилежащие к нему произведения, недавно опубликованные Ю.Б. Орлицким [21]. Вот пример такого произведения, которое опознается как «стихотворение» (с оговоркой «визуальное») благодаря тому, что его облик, визуальная структура подобны рукописи «текстового» стихотворения – тот случай, который сам Г. Сапгир называл «стихами на непонятном языке»:



Вот еще один пример из стихотворений, не вошедших в «Тринадцать ниоткуда», где в визуальную среду дополнительно

включены тематизаторы – слово «Бытие» и пиктографические знаки «человек»:



Визуальная структура стиха воспроизведена адекватно: мы видим лексический уровень, строкоделение и даже строфику. Мы не видим только одного: устойчивых графем и чередования регулярных символов, хотя концы строк и образуют нечто вроде «рифмы», опоясывающей и парной в данной случае. Если в стихах Вс. Некрасова мы наблюдали белизну пробела как следствие «вычитания» текста, то здесь мы находим семантическое вычитание одного лишь базового уровня текста – символично-го, причем концы «строк» все же образуют

некую рифмоподобную структуру. Высшие уровни текста обозначены совершенно ясно. По технике своей это, как поясняет сам автор, автоматическое письмо, по результату – рифмованные стихи, по происхождению – наитие, мистический акт: «Как, откуда произошло, а может, произросло, неизвестно, просто я почувствовал, что моя рука, которая сочленена, а возможно, и выросла из моего плеча, иначе почему бы ей здесь болтаться вроде сломанной ветки, сама задвигалась по листу бумаги, выписывая какие-то значки. Как принтер

компьютера. Я сообразил, что, наверно, это — послание, и вложил другой рукой в мою судорожными рывками двигающуюся руку черную авторучку. И вот на изумленно белом поле появились ряды значков, скорее всего, — букв, слова, по-моему, строки на совершенно мне незнакомом языке. Я взял листок, поднес его поближе к лампе — и ничего не смог прочесть. Это были стихи, я видел. Рядом стоящие строки заканчивались подобными знаками, можно было понять, что это рифмованные стихи.

Сказать, что я ничего не ощущал, было бы неправдой. Это была тень чужого, нет, не чужого, какого-то постороннего вдохновения, чувства искреннего и возвышенного. Я почувствовал даже удовлетворение, когда — не скажу, что перечитал, а пересмотрел исчерканный листок, и понял, что стихи определенно удалась. Но чем, чем это стихи? Никаких картин мне тоже не представилось, слишком издали. И что за поэт? Какое он имеет ко мне отношение? Догадка пронизала меня, как укол. Скорее всего это тот же я, но существующий совсем в другом мире, который ему представляется, естественно, как и мне здешнему, нормальным и будничным» [21]. В более позднем интервью Г. Сапгир трактовал свои визуальные стихи как разговор с Богом, форму пророческой глоссологии, ссылаясь на слова ап. Павла о «словах на незнакомом языке» и о разъясняющем внятном пророчествовании [1-Кор.14:2-33]. «И вот я подумал, что искусство состоит из говорения с Богом и из говорения с людьми» [21]. Но здесь надо отметить два обстоятельства: в более ранней версии (в самом предуведомлении к «Тринадцать ниоткуда», 1995) Сапгир утверждает, что это было посланием к себе от самого же себя, существующего в некоем параллельном мире. И ап. Павел говорит: «кто говорит на *незнакомом* языке, тот назидает себя». Отметим этот момент и посмотрим, что, собственно, дейктического в этих произведениях? Как мы уже говорили, дейксис, даже в отсутствие привычных знаков, возникает в пустоте, — там, где нечто вычтено из привычной знаковой среды. Минус-

знак, обрамленный контекстом знаковой среды, утрачивает привычную семантику, но приобретает дейктические свойства. Как минимум, он становится указанием на отсутствие. В нашем же случае визуальный упорядоченный ряд псевдосимволов, слов и строк является дейксисом к тексту. То, что утратило фундаментальное свойство текста — слагаться из опознаваемых символов, подобием своих вторичных (слова) и третичных (строки и строфы) структур, отсылает нас не просто к тексту, а конкретно к стихотворению, к его конвенциональному облику. Как правило, визуальная поэзия идет другим путем — путем деструкции высших уровней упорядоченности стиха (слов, строк, строф), леттризм высвобождает букву, визуальная поэзия, идущая от графики, включает графемы в элементы графики или использует символы в их визуальном, а не знаковом аспекте. Здесь же вторичные (синтаксические) структуры сохранены — стихотворение должно опознаваться именно как стихотворение, но язык его «неизвестен», так как графемы неустойчивы. Тем не менее, на концах строк они иногда повторяются, создавая рифму. Итак, с одной стороны, аутичная дисграфия, с другой — ясный дейктический жест и есть указание на то, что это есть *стихотворение*.

Не случайно поэты Вилли Мельников и Владимир Ломазов пытались интерпретировать эти произведения Г. Сапгира, следуя визуально заданной структуре. К примеру (В. Ломазов):

было ли —
выдохнуло слово — олово
вымахало облако — облако
было ли
было ли
воздуху воздуху
высохла гортань
высохла гортань
по воде что посуху...

Визуальный текст вдохновляет на перевод, но, как при всяком, даже удачном, переводе, остается нечто непередаваемое.

Что же исчезает при переводе визуальных стихов Г. Сапгира на язык текстовой поэзии? Давайте посмотрим прежде, что появляется: регулярные символы, слова, синтаксис, возможность, как нам кажется, точного, а на деле – легкого прочтения. Мы, вслед за автором, склонны определять «нечитаемый» текст негативно: незнакомый язык, нечитаемые символы, невнятный смысл. Но поставим перед собой задачу положительного прочтения, постараемся увидеть то, что есть. От видения того, что есть, нас отвлекает негативный (вычитательный) характер дейксиса, возникающего как «минус-дейксис», при котором знаковость отсутствия знака определяется окружающей знаковой средой. То же, что есть, – это и есть то, что исчезло в переводе на «обычный» язык. Вместе с читаемостью текста возникла (до известной степени, как это обычно бывает в стихах) денотативная определенность. Если эти визуальные произведения представляет собой указание на возможность прочтения, побуждают к ней (судя по результатам творческих прочтений поэтами), сам акт конкретного прочтения (перевода) ограничивает потенциальность конкретностью реализации прочтения. Это были *знаки знаков*, но знаков вообще, а не неких конкретных знаков. Это означивание как таковое. Мы ограничили потенциальную бесконечность означивания. Таким образом, мы можем заключить, что именно эта потенциальная бесконечность означивания, имеющая своим источником вычитание из текста его символической конкретности, и составляет положительное содержание «Тринадцати из ниоткуда».

Вернемся к разговору о послании от себя к себе. У ап. Павла говорящий на незнакомом языке «говорит не людям, а Богу», но, вместе с тем, и «назидает себя». Есть два движения: от себя к Богу и от себя к себе. Ни у ап. Павла, ни у Сапгира нет указаний на откровение – на движение от Бога к «я». Это говорение имеет «я» своим центром. Первоначальная трактовка Г. Сапгира, как она была дана ближе ко времени написания стиха и передающая непосредствен-

ные впечатления автора от самого письма, и поздняя трактовка в духе ап. Павла – обе имеют эгоцентрическую природу. В первом случае «я» раздвоено и говорящий вынесен за скобки этого мира, во втором глоссолатическая речь направлена от «я» за пределы этого «я». Но, так или иначе, мы странным образом видим центр «я» и структурно он совпадает с дейктическим центром, каковым является «я». Случайно ли, что оба автокомментария говорят о посланиях от себя к себе или от себя к Богу, а дейксис – эгоцентричен? Мне представляется, что между этими фактами есть связь. Эта связь – рука: «моя рука, которая сочленена, а возможно, и выросла из моего плеча, иначе почему бы ей здесь болтаться вроде сломанной ветки, сама задвигалась по листу бумаги, выписывая какие-то значки». Рука «выросла», «ожил» и «задвигалась». Рука – дейктический орган. Автоматическое письмо – известный способ выражения «глубинного «я». Здесь индивидуальное «я» раздваивается в воспоминании об акте письма на «я» указующее-пишущее и «я» глубинное, в том числе придающее произведению внешний вид стихотворения, – именно это раздвоение первоначально (1995) и констатировал Г. Сапгир как послание от себя, сообщающего форму, то есть творящего, к себе пишущему. Несмотря на возможное различие «я» и «я», вынос одного «я» за скобки другого, автор все же чувствует, что у него нет возможности как-то поименовать то «я», от которого исходит форма. В авторской трактовке сочетается монологичное «откровение» от «я» к «я» (из ниоткуда) и внутренняя диалогичность «назидания себя», «я» и «я» колеблются как тождество-нетождество. «Ниоткуда» в самом названии цикла говорит об автокоммуникации, поскольку в сингулярности «я» невозможно практически задать направление, указать на внеположный топос, задать отношение последовательности «я» и «я». Внутренний диалогизм представляется таковым только как метафорическая модель диалога «я-я» в ментальном пространстве. Вопрос о подлинности внутренней диалогичности также

должен быть рассмотрен отдельно, пока же мы констатируем тот факт, что, обращаясь к автоматическому письму, Г. Сапгир ставит его самым недвусмысленным образом. Предположение о некоей внутренней доязыковой «прото-речи», думаю, было бы слишком смелым, однако стоит обратить внимание на близость ситуаций: внутренний речевой диалог у Вс. Некрасова и внеязыковое внутреннее со-общение у Г. Сапгира. Пожалуй, мы должны сделать вывод, что визуальные стихи Г. Сапгира – это произведения, положительным содержанием которых является дейксис к внеязыковой автокоммуникации.

IV ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кратко подведем итоги нашего сравнения. Семантика рассмотренных выше минималистических стихов Вс. Некрасова и визуальных стихов Г. Сапгира в своем основании имеет *mythos*, образуемый дейксисом, который задается двумя способами:

1) демонстративами (вот, тут, я), последовательность которых в целом воспроизводит самую структуру дейктического знака, причем Вс. Некрасов своей серией дейктических стихов исчерпывает логические варианты дейксиса в рамках основной его оппозиции Я – не-Я;

2) вычитанием знака из окружающей знаковой среды, что сообщает пробелу (месту вычитания) дейктические свойства:

а) пробел, из которого вычтен текст (Вс. Некрасов), приобретает свойство дейксиса к потенциальности текста, а также к символике белизны, сложение которых становится знаком любого могущего быть здесь текста;

б) в визуальных стихах Г. Сапгира символичный уровень организации текста подвергается деструкции, а образ высших уровней (слова, строки, рифма, строфы) воспроизводятся миметически, таким образом «непонятные» символы приобретают

свойства дейксиса к стихотворному тексту, причем образ его прочтения задается мимесисом высших уровней организации; дейктический характер такого вычитания символов подтверждается тем, что «Тринадцать ниоткуда» побуждают поэтов к «переводу» визуальных стихов на конвенциональный язык.

Эгоцентрический характер дейксиса в обоих случаях выражен полно, причем осознанно, и, несмотря на разность дейктических средств, мы наблюдаем манифестацию автокоммуникации – внутреннюю речь у Вс. Некрасова и автоматическое письмо как доязыковую автокоммуникацию у Г. Сапгира. Бог у обоих авторов не атрибутируется, не получает пластического решения, но понимается как знак персональной когнитивной деятельности – имманентный мировой принцип «больше» (бесконечность и детерминизм) у Вс. Некрасова и Бог как адресат глоссолалии у Г. Сапгира, причем автокоммуникативный характер этой глоссолалии ставит место Бога под вопрос, – не понимается ли он как обратная «темная» сторона «я»? В авторских интерпретациях 1995 и 1999 гг. у Г. Сапгира имеется противоречие, придающее амбивалентность глоссолалической коммуникации, однако более ранняя трактовка, непосредственно примыкающая к произведениям как их автокомментарий, и эгоцентрический характер автоматического письма наводят на мысль о первичности автокоммуникации. Сходная картина и у Вс. Некрасова: в первых двух текстах он, создавая открытую диалогичность средствами речевых клише, вовлекает в диалог читателя, в силу чего дейксис пробела возвращает читателю его же неосознанную пресуппозицию, уловленную актом чтения открытого текста, а в третьем тексте автор воспроизводит внутренний диалог. То есть эксплицированная автокоммуникация (данная в произведении, в отличие от чистой автокоммуникации как психического процесса) означает как замыкание на авторское «я», так может быть и прагматически разомкнутой к читателю.

Рассмотрение этих «когнитивных стихов» ставит перед нами несколько проблем, разрешение которых должно иметь, как нам представляется, решающее значение для понимания основных черт поэтики второй половины XX века:

1) Неопределенность дейксиса – возможна ли она? Если удастся эмпирически показать, что она возможна, то мы должны будем констатировать, что логика поэзии второй половины XX не ограничивается бинарными оппозициями, она – тернарна.

2) Стихотворный текст как экспликация внутренней речи. По нашему мнению, особенность поэзии второй половины XX века состоит в том, что рефлексия когнитивной деятельности, а значит, внутренняя речь и внеречевая автокоммуникация как ее неперенные спутники непосредственно составляют предмет стихотворения.

3) Соотношение метафоры и метонимии. В теории метафоры второй половины XX века (Блэк, Серл) царил своего рода «метафорический монизм», когда метонимия понималась как частный случай метафоры. Но при рассмотрении минус-дейктических стихов, в которых отсутствие знака порождает знак возможности знака (знак из актуального переводится в потенциальное состояние, что расширяет денотацию за счет ее деконкретизации, придавая тексту прагматически диалогический характер), мы замечаем, что метонимия может пониматься как производное от дейксиса, то есть имеет иную природу, нежели метафора. Таким образом, встает вопрос о метафоро-метонимическом «дуализме»;

4) И, наконец, отдельный интерес представляет тема характерных черт строения когнитивного (ментального) поэтического пространства поэзии второй половины XX века. Здесь могут быть поставлены вопросы о временном и пространственном тождестве, а также о строении пространства автокоммуникации – о «расстоянии» от «я» до «я».

Литература:

Lakoff George. *The Contemporary Theory of Metaphor*, 1992. <http://uchcom.botik.ru/IHPCS/MET/WebLibrary/Lakoff/The-Contemporary-Theory-of-Metaphor.html>

Апресян Ю. Д. Избранные труды. Т. II. — М.: Языки русской культуры, 1995.

Аристотель. Поэтика. В кн. Аристотель. Сочинения в 4-х т. Т. 4. — М.: Мысль, 1984.

Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.

Библер В. С. Поэтика Всеволода Некрасова. В кн.: Библер В. С. Замыслы. Кн. 2. — М.: РГГУ, 2002.

Бюлер К. Теория языка. — М.: Прогресс, 1993.

Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. — М.: Наука, 1958.

Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. — М.: Прогресс, 1992.

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии – I. — М.: Дом Интеллектуальной Книги, 1999.

Гуссерль Э. Идеи феноменологии: Пять лекций. — СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия», 2008.

Зиновьев А. А. Логическая физика. — М.: Наука, 1972.

Зиновьев А. А. Очерки комплексной логики. — М.: Эдиториал УРСС, 2000.

Зубова Л. В. Мотивы дробления и пустоты в поэтике Генриха Сапгира. Журнал «Полилог», № 2, 2009 <http://polylogue.polutona.ru>

Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. — М.: Эдиториал УРСС, 2004.

Нечай Ю.П. Семантико-синтаксические средства выражения эмоционально-экспрессивного значения частиц в немецком и русском языках. Дисс. на соискание док. филол. наук. 1999.

Некрасов Вс. Детский случай. 1958-2008. — М.: Изд-во «Три квадрата», 2008.

Овчинникова Т. Е. Пространственная метафора в семантике модальных частиц дейктического происхождения. Дисс. на соискание канд. филол. наук. — М.: МГЛУ, 2009.

Рассел Б. Исследование значения и истины. — М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999.

Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. — М.: ИФРАН, АО «КАМІ», 1995.

Сапгир Г. Рисовать надо уметь, или В искусстве всегда есть что делать. Беседа с Т. Бек. Журнал [«Вопросы литературы», 1999, №4](#)

Сапгир Г. Тринадцать ниоткуда. Стихи на неизвестном языке. Публикация Ю. Б. Орлицкого. Журнал «Полилог», № 2, 2009 <http://polylogue.polutona.ru>

Соколов А.И. Внутренняя речь и мышление. М., 1968.

Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. — М.: НЛО, 2004.

Доработанный текст доклада, прочитанного на Сапгировских чтениях 20-21 ноября 2009 г. Публикуется впервые.

Massimo MAURIZIO

IL CONCRETISMO COME PUNTO DI PARTENZA: CONSIDERAZIONI SULLA POETICA DI VS. NEKRASOV

I

Nella critica contemporanea si indica con concretismo un movimento nato più o meno contemporaneamente (e indipendentemente) nell'area della Svizzera e della Germania da un lato e in Unione Sovietica dall'altro. Il termine comparve in URSS presumibilmente intorno alla meta degli anni '70 per designare l'opera dei *lianozovcy*, senza far riferimento all'omonima corrente letteraria di area germanica¹. Non è casuale che il concretismo abbia trovato terreno fertile nei due paesi che avevano maggiormente sofferto a causa delle manifestazioni più brutali del totalitarismo, il quale aveva trasformato la lingua in uno strumento di propaganda. Proprio nella culla del potere nazista e in Unione Sovietica infatti la violenza perpetrata ai danni della letteratura e della lingua con cui essa si esprimeva era stata più massiccia che altrove. Questo sentimento era chiaramente avvertito anche in altri circoli intellettuali dei paesi che entrarono a far parte del patto di Varsavia dopo la seconda guerra mondiale². Sebbene il realismo socialista, almeno in teoria, rigettasse ogni tipo di coinvolgimento con la sfera extraterrena, in URSS la letteratura era un mezzo per parlare di mete fantastiche ed utopistiche. L'arte realista propagandata dal regime come unica forma accettata per descrivere la realtà (nel suo divenire rivoluzionario) proiettava infatti la pratica letteraria in una sfera ideale, in cui che sarebbe dovuto essere.

L'autore concretista presta invece attenzione a ciò che avviene sotto gli occhi di tutti nel momento in cui si scrive. Il concretismo si presenta come reazione, come difesa della parola e delle sue possibilità espressive, come il tentativo di far uscire la cultura dal vicolo cieco in cui era stata chiusa dall'ideologia realsocialista. M. Ajzenberg vede in questa corrente letteraria una reazione all'uniformità della produzione letteraria del periodo e un modo per liberare la lingua

dall'uso di un lessico pressoché "obbligato" (*objazatel'naja leksika*) e da un lirismo e un sentimentalismo eccessivi³. Lo scrittore concretista tendeva a "ripulire" a parola da tutti i vincoli pregiudiziali imposti dal regime e dalla letteratura politicizzata, funzionale all'ideologia. La volontà di spingere la parola oltre i limiti angusti del "sovietismo" porta gli scrittori concretisti a recepirla come portatrice non soltanto di significato, ma anche di una forza immanente. Lo scopo della loro attività è quello di liberare la lingua da quei vincoli che non le permettono di essere completamente autonoma: non c'è più spazio per suggestioni e metafore, ma soltanto per l'espressione spontanea e diretta. L'unico oggetto di analisi del concretismo è il mondo immanente. L'arte deve farsi reale.

Il percorso di recupero della purezza originaria della parola parte dalla reinterpretazione dei significati della parola stessa; è questo il tentativo di riportare la sfera semantica al punto zero, da cui partire per ricostruire una poesia che potesse essere espressione concreta della realtà. Già negli anni '40 Kropivnickij era giunto ad una poetica personalissima, rielaborando la quale poeti come Cholin giunsero alle innovazioni del periodo del disgelo, che puntavano a fare poesia esclusivamente con gli elementi espressivi di cui qualunque parlante dispone quotidianamente. Questa corrente aveva come fine la *konkretnost' jazyka*⁴.

Le prime notizie del concretismo di area germanica giunsero in URSS nel 1964, quando sulla rivista "Inostrannaja literatura" fu pubblicato un articolo, fortemente critico, di E. Golovin [6; 197-201], che però fu recepito da alcuni degli esponenti dell'*intelligencija* non ufficiale come un momento importante per la cultura del tempo, in quanto, nonostante le parole di denuncia nei confronti di questa scrittura "formalista", l'articolo presentava alcune traduzioni degli autori concretisti occidentali più significativi. In quel periodo alcu-

У меня такое впечатление, что до 60-х годов мы запаяны в огромную жестяную банку, которая гудела, изображая шум мотора, тряслась, голос по радио объявлял, что мы набираем высоту, земля осталась далеко внизу, мы летим к звездам и т.д. И вот в 60-е годы некоторые пассажиры, провертев дырки в стенах этой банки, вдруг увидели, что мы лежим в болоте и вокруг кучи мусора, и не только не приближаемся к звездам, а просто лежим в дерьме.

[11; 172]

Credo che questa sensazione non fosse soltanto dell'artista, ma di molti dei rappresentanti della cultura non ufficiale nel suo complesso. Se questo è vero, allora a proposito di Vsevolod Nekrasov si può dire che fu uno di coloro che aprì il buco nella carlinga, e lo fece con un verso nuovo, insolito, che doveva la sua genesi alle avanguardie di inizio secolo, ma che sicuramente apporta una grande novità in tutto il panorama poetico della seconda metà del XX secolo nel suo complesso. Secondo V. Kulakov nekrasov fu colui che è riuscito più di altri a emancipare la parola, conferendole un "prestigio estetico" ("эстетический вес"), indipendentemente dalla sfera d'uso cui essa fa riferimento⁷. Quest'osservazione marca la differenza del futurismo con il concretismo, nel senso che la pratica letteraria inaugurata dai *lianozovcy* mira a rendere la composizione della parola ("faktura") la natura immanente della parola stessa. In questo senso l'elemento grafico ricopre un ruolo centrale per molti scrittori concretisti.

Nekrasov è l'autore più fedele ai principi del concretismo, ma anche uno dei rappresentanti dell'avanguardia più rigorosa (con la sua opera il minimalismo viene riconosciuto come genere letterario a tutti gli effetti); egli sperimenta inoltre ampiamente nell'ambito della poesia visuale e della grafica, rielaborando i traguardi futuristi proprio alla luce della volontà di riscoprire la parola, in primo luogo, come significante; a differenza delle teorie di V. Chlebnikov e A. Kručenyč, per i quali la

zaum' era una scrittura sostanzialmente evocativa, Nekrasov punta sul significato concreto della parola in quanto tale. Egli ricerca nuove possibilità non per la lingua letteraria, ma per il linguaggio comune e quotidiano⁸, spostando quindi l'asse della ricerca attorno alle nuove possibilità espressive della parola poetica sulla parola in quanto tale, concreta, nata dall'esperienza poetica di Kropivnickij e dei suoi allievi, ma astratta il più possibile dal contesto nel quale essa nasce.

M. Ajzenberg sottolinea come l'uso di mezzi comuni, di repliche abituali e pause, dell'intonazione e delle particelle crei una poetica libera da tutte le imposizioni linguistiche, ideologiche e sociali⁹. La poetica di Nekrasov si fonda su poesie spesso costruite sull'elaborazione e la rielaborazione di una sola parola, che genera una serie di richiami e trasformazioni suggeriti dalla parola stessa, i quali a loro volta diventano l'elemento centrale dell'indagine poetica. Nekrasov inaugura una scrittura nuova, che fa uso quasi esclusivo soltanto degli elementi ritenuti strettamente necessari all'espressione della parola come tale. G. Ajgi definisce il lessico del poeta *slova-paroli*, *slova-ыfry*, *slovopodobija*, sottolineando la precisione di ognuna di esse e la specificità dell'uso in contesti molto particolari [1; 119].

Nekrasov spoglia l'elemento verbale, lo riduce alle componenti minime per farne emergere il significato in maniera autonoma. La sua poesia è l'espressione più compiuta del minimalismo di matrice concretista, idealmente slegato dal contesto e dalla parola, che identifica quest'ultima come un mezzo di comunicazione interagente con altre parole. Nekrasov giunge ad elaborare, in maniera indipendente un verso molto vicino a quello che il concretismo tedesco stava sviluppando negli stessi anni, senza però limitarsi all'utilizzo esclusivo di termini indicanti oggetti materiali, come invece avveniva in Germania, ma considerando ogni parola come portatrice di un significato concreto ed univoco. Se i concretisti tedeschi tendono a privare la poesia del senso delle parole di cui si compone, per farne una rappresentazione extraverbale, per Nekrasov invece è centrale il significato dell'opera, e essenziale che la ricezione non

si fermi alla sfera emotiva, ma che ad essa segua l'interpretazione; l'opera dev'essere portatrice di un senso racchiuso nella struttura e nelle parole di cui si compone e che emerge autonomamente. Il poeta prende in esame il frammento verbale, lo trasforma, lo rielabora per farne risaltare le peculiarità e le potenzialità intrinseche.

Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть свобода

[16; 5]

Per Nekrasov il minimalismo è poetica del rifiuto¹⁰, che si fonda sulla rivelazione dell'artificio scrittoriale e sull'annullamento dell'autore. Esso riserva il ruolo di eroe unico della poesia alla lingua semplice e immediata, senza deformazioni di sorta. Nekrasov afferra frammenti di discorsi e conversazioni e li getta nel calderone dei propri versi, egli "mette la parola in condizione di parlare da сѣ"¹¹, organizzando di conseguenza lo spazio espressivo che le racchiude.

La sua poetica si basa sulla ripetizione, vista come elemento in grado di generare e rigenerare significati e letture sempre diversi e anche di portare la ricezione del lettore oltre la sfera meramente verbale dell'opera poetica¹². Ju. Lotman sottolinea la non identità delle parole in una ripetizione identica (il frammento ripetuto occupa uno spazio nella pagina diverso dal primo, e quindi non può dirsi del tutto uguale [14; 52]). La ripetizione nekrasoviana fa emergere una serie di motivi legati direttamente alla lettura del verso, che non aggiungono però interpretazioni estranee alla parola, ma che nascono dalla combinazione degli elementi verbali nel loro significato primo. L'ultima parola della poesia *Svoboda est'* dissipa la libertà sovietica dei versi precedenti, mutando radicalmente il senso delle affermazioni contenutevi. L'ultima *Svoboda* è parola identica, ma non sinonimica rispetto alle altre: il poeta gioca sul contrasto tra la dichiarazione dell'esistenza

di una presupposta libertà (astratta e sovietica) e l'affermazione dell'uomo-Nekrasov sulla concretezza dell'idea di libertà come qualcosa di estremamente personale e interiore. In queste poesie è centrale il gioco con la lingua, in questo caso incentrato sulla duplice accezione della terza persona del verbo essere che in russo vale sia come *c'è* che come *è*. L'ultima *Svoboda*, autentica e intima, rivela la falsità dell'assolutizzazione del concetto (sovietico) di libertà in un contesto di libertà inconsistenti ed esteriori, affermate soltanto a parole.

Il poeta stesso sottolinea l'importanza della singola parola (*otdel'noe slovo*), affrontando il problema dell'interrelazione tra il verso (*stich*) e i versi (*stichi*) [15; 215-237], costituente di un progetto ampio, ambizioso. L'attività poetica genera quindi non versi (*stichi*), ma interazioni di verso + verso (*stich + stich*). In questo senso il verso nekrasoviano contiene una forza interiore immanente, che permette di esprimersi in maniera autonoma e libera.

La ripetizione di alcuni elementi genera altre parole che emergono dalla narrazione grazie ad un principio di assonanze e rimandi, contenuti nella parola stessa.

И сентябрь
на брь,

И октябрь
на брь

И ноябрь
брь

И декабрь
брь

А январь
на арь

[18; 44]

L. Zubova rileva i principi linguistici di questa poesia, secondo i quali la ripetizione del suffisso dei mesi autunnali e invernali offre l'impressione che sia la parola stessa a richiamare il freddo, ma anche una serie di

sensazioni negative che il madrelingua recepisce immediatamente, come la trasformazione nella mente del lettore delle terminazioni *-br'* in *brr!*, fatto che non manca di sollevare polemiche, in quanto la parola *oktjabr'* era stata sacralizzata dall'ideologia, e quindi non poteva richiamare sentimenti negativi¹³.

Nekrasov scopre l'essenza della parola, celata nella parola stessa e ci gioca, ne fa un trastullo (questi versi furono pubblicati per libri per l'infanzia¹⁴). Si sgretola quindi l'ideale confine di separazione tra i generi, che confluiscono nell'espressione spontanea dell'autore alla ricerca della magia celata nella lingua di tutti i giorni; quest'idea emerge anche dall'organizzazione concettuale delle diverse poesie (come anche dalla loro disposizione) nelle raccolte, quasi sempre compilate dall'autore.

M. Ajzenberg sottolinea che la poesia di Nekrasov ha dato nuova linfa alla letteratura russa¹⁵, grazie alla poetica del "non-detto" che tesse attorno alle unità versificatorie (*stich + stich*) un contesto formato da sospiri, pause e spazi vuoti, dai quali emerge un'espressività molto particolare.

Что делать

Что говорить

Как сказать

[16; 8]

Tra le "questioni eterne" dello scrittore, ma anche più banalmente dell'uomo che riflette, si spalanca un abisso di silenzio nel quale fluisce il tempo che spinge alla meditazione. Le pause tra le repliche fungono da espressione visuale del silenzio. Il compito affidato al lettore è di definire il contesto dal quale nascono queste frasi; la mancanza di segni di interpunzione crea la sensazione di un verso non interpretabile in maniera univoca. La riflessione concettuale attorno alla pausa come segno dello scorrere del tempo è il fulcro e il motivo dominante in altre poesie:

темнеет
нет
темнеет

а светит
нет
светит
нет

светит

нет
светит

[17; 17]

La poetica concretista di Nekrasov sostituisce alla metafora il flusso verbale formato dall'insieme delle parole e da ognuna di esse in particolare. Sono le parole stesse che si compenetrano in maniera apparentemente autonoma e indipendente dalla volontà dell'autore, formando parole nuove e dando vita a sensi inimmaginabili. Anche per Nekrasov il punto di partenza necessario per una poetica del genere è l'atteggiamento ironico nei confronti di se stesso e della propria opera.

НАС ТЬМЫ И ТЬМЫ

И ТЬМЫ И ТЬМЫ ИТЬМЫИТЬ МЫТЬ И МЫТЬ

[16; 12]

La citazione blokiana acquista un senso nuovo grazie agli "slittamenti"¹⁶ che crea la ripetizione all'infinito di una formula, la quale da un lato si desemantizza, come avveniva nell'opera di altri scrittori già negli anni '30 e '40 (predecessore illustre di questo tipo di poetica fu G. Obolduev), ma dall'altro si trasforma. Per Nekrasov la rivelazione dell'artificio è essenziale per mostrare come la "metamorfosi automatica" nasca dal processo stesso di pronuncia e scrittura, dalla parola in quanto tale. Questo tipo di verso rivela al lettore il gioco che si nasconde nella lingua. L'abilità del poeta sta quindi nel saper individuare ciò che ogni parola suggerisce sulla propria natura e sulle proprie possibilità nascoste.

Altrove Nekrasov utilizza l'accostamento etimologico per fare risaltare la somiglianza

delle diverse repliche di cui si compone l'opera, lasciando trasparire l'espressione peculiare di ognuna di esse.

этому дала

этому дала

этому дала

странная страна

странная страна

[17; 15]

La disposizione dei versi citati e delle pause evidenzia l'intonazione specifica di ognuna delle repliche identiche. Le frasi *etomu dala* sottintendono un elenco di oggetti o persone (*eto + eto*), che vengono additati dall'autore. La replica *strannaja strana*, invece, sembra invitare ad una lettura che indugia tra il meditare ed il triste, accennando ad una mesta constatazione dello stato della Russia-URSS. Risulta quindi essenziale per una corretta comprensione di questa poesia cogliere l'intonazione che l'autore suggerisce. L. Zubova afferma a proposito di questi versi che "Тавтологический эпитет превращается в логическое определение" [19; 80]. E quindi ancora una volta la parola a rivelare una logicità a prima vista inesistente.

Nekrasov scrive versi nudi, potenzialmente vuoti, incompleti, ma che appaiono finiti grazie all'interpretazione che suggeriscono essi stessi. Il poeta fa della mancanza un elemento costituente ed autosufficiente per la propria lirica, caratterizzando il minimalismo come poetica dell'assenza, del non detto, del sottinteso.

III

Nekrasov è stato uno dei pionieri del concettualismo in URSS. Se nella produzione di altri *lianozovcy*, come G. Sapgir e, in misura minore, di I. Cholin troviamo elementi che prefigurano il concettualismo maturo, nella lirica nekrasoviana possiamo riscontrare un gran numero di testi scritti con la volontà di creare un approccio nuovo all'opera letteraria.

Зима

Зима Зима

Зима Зима Зима

Зима

Зима

Зима

Зима

Зима Зима Зима

и весна

[18; 56]

Весна весна весна весна

Весна весна весна весна

Весна весна весна весна

И правда весна

[16; 55]

Lo stesso Nekrasov accosta le due poesie sopra citate per rilevare la differenza tra versi "tradizionali" (*Zima / Zima zima*) e concettualisti (*Vesna vesna vesna vesna*); la ripetizione *zima-zima...* è dettata da velleità artistiche, espressive, e vuole restituire l'intonazione, l'atmosfera di emozioni effettivamente provate, nonché il trascorrere del tempo, il senso della monotonia del lungo inverno russo, le diverse condizioni atmosferiche, la fine della stagione fredda e di conseguenza la ripresa della vita naturale. La disposizione dei versi nella seconda poesia crea un tipo di ricezione che trasporta il lettore nella situazione descritta¹⁷, nel contesto della primavera: i primi tre versi creano l'ambientazione (un bosco che si risveglia dall'inverno, per esempio), mentre l'ultimo verso constata l'avvenuta creazione del "contesto-primavera" in cui il lettore è stato catapultato.

Nekrasov ricorre ad artifici chiaramente concettualisti, come per esempio la *apropriacija*, citazione diretta di un testo preesistente, inserito in un contesto diverso dall'originale, su cui baseranno la propria poetica Dm. A. Prigov e L. Rubinštejn. Questo artificio tende a distorcere fortemente il senso del testo di

partenza, a differenza della citazione, che invece può aggiungere al senso dell'originale suggestioni nuove (e non un senso diverso). Nekrasov non "prende" tuttavia versi per rielaborarli e aggiungere la propria voce, ma soltanto per dimostrare la validità delle proprie speculazioni teoriche.

Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение
Люблю тебя Петра творенье
Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье

[4; 303]

La scelta di scrivere "con versi puškiniani" è spiegata dalle ultime due repliche di questa poesia; gli unici interventi dell'autore sono una domanda e la conseguente risposta, collocate dopo tre versi del maggior poeta russo. Lo "ja" dell'ultima affermazione stona con la coscienza di qualunque lettore, che attribuisce i primi tre versi alla penna del poeta del XIX secolo, sebbene la poesia cosm creatasi appartenga indubbiamente a Nekrasov¹⁸. Il centone che nasce da questa scrittura¹⁹ si distingue dalla citazione, che è indice di una scrittura più "discreta", non chiaramente "rubata".

La ripetizione per cinque volte di una terminazione tanto comune nella lingua russa fa acquistare ai versi puškiniani un tono diverso dall'originale; essi sono frammenti resi banali in quanto astratti dal contesto in cui sono nati e fatti propri dal poeta Nekrasov che li traspone in una poesia che risulta essere tale soltanto in virtù della sua volontà. Egli non è interessato all'opera come realizzazione, ma all'idea sottesa alla stessa, che ne ha portato alla composizione. Proprio per questo motivo Nekrasov scrive tante pagine teoriche che accompagnano le sue raccolte: esse sono la spiegazione dell'idea che sta alla base del gesto poetico.

La poesia risulta quindi essere importante non tanto come opera conclusa in sé, ma come dichiarazione di intenti, di un approccio nuovo all'arte, che vede il senso primo della creazione come processo e non come scopo. Considerazioni attorno alla qualità dell'ope-

ra, alla sua identificazione come poetica o impoetica non sono di competenza dell'autore, per il quale l'importante è osare e andare oltre, comunicare.

Il centone nekrasoviano annulla il confine tra poesia e non-poesia: l'utilizzo di pezzi di discorso pronti da inserire nel testo non riguarda soltanto le citazioni letterarie, ma anche la parola comune. G. Janeček rileva come la poesia, precedentemente citata, "Čto delat' / Čto govorit' / Kak skazat'" sia composta da tre frammenti di *ready-made* linguistici²⁰, attinti da una conversazione quotidiana. Proprio la consuetudine d'uso sposta la ricerca di un'espressività nuova dall'ambito della lingua poetica a quello del linguaggio (*reč*) in quanto tale.

Ma la dichiarazione dell'artificio ha anche la funzione di creare metapoesia, tramite artifici visuali che Nekrasov impiega con dovizia, spingendo la poesia ben oltre i confini dell'espressione verbale.

жить как причина жить
как причина
уважительная
неуважительная
/нужное/ненужное/
зачеркнуть/подчеркнуть

[16; 70]

La poesia diventata in questo modo rappresentazione visuale del proprio contenuto, e conseguentemente anti-poesia, nella misura in cui i versi parlano della necessità di annullarsi. L'autore evidentemente cerca una motivazione al suo scrivere (i verbi dell'ultimo verso si riferiscono ad un testo) che non riesce a definire (*nužnoe / nenužnoe*) e agisce quindi in maniera contraddittoria in relazione alla propria creazione (*začerknut' / podčerknut'*). D'altronde è la tematica stessa dei versi che si presenta come duplice: dal discorso sulla vita affiora il doppio come elemento costitutivo e caratterizzante dell'attività poetica. Andando oltre, si può osservare come sia la duplicità stessa, e di riflesso l'incapacità di prendere una posizione definita, a far sparire il testo. La tensione verso una scrittura sempre più avanguardista porta Nekrasov a

sperimentare in ambiti piuttosto insoliti, sviluppando l'idea di un'opera che non si esaurisce con l'apporto dell'autore.

Egli invita il lettore a completare la creazione, come avviene in alcuni testi di G. Sapgir, riflettendo ancora una volta l'esigenza di interazione con il pubblico grandemente sentita da molti rappresentanti della poesia "del sottosuolo"; in questo senso l'autore stesso afferma che il lettore diventa "не только адресат – но и соавтор" [15; 222]. Il poeta deve fornire gli elementi che possono aiutare a "completare" le opere. Quest'idea emerge in maniera particolarmente evidente dalle composizioni visuali.

[18; 140]

Quest'opera è formata da due elementi: il punto, che è stato oggetto di analisi approfondite²¹ e che definisce la fine del testo che dev'essere "inserito" dal lettore e la cornice che marca l'ambito entro il quale deve essere collocato l'intervento esterno. Lo stesso Nekrasov sottolinea che nelle sue opere l'elemento visuale ha senso prima di tutto come definizione dello spazio del discorso²². Questo tipo di composizioni si presenta quindi come una tela su cui la fantasia del lettore inserisce le parole (ma non necessariamente soltanto le parole) che ritiene opportune. La produzione di Nekrasov annovera diverse opere visuali, simili per struttura, ma differenti per le finalità comunicative che si propongono.

- Рано
- Рано
- Рано
- Рано
- Рано
- Рано
- Рано
Пора [18; 136]

Il valore di composizioni del genere sfuma nell'arte figurativa, divenendo espressione visuale di un senso appena accennato, in questo caso del ritardo e dell'incapacità di saper cogliere il momento propizio (quando "è ora" termina lo spazio a disposizione del poeta-lettore). M. Epštejn vede in questa compresenza di generi un tratto caratteristico del concettualismo [5; 173-204], confermando il valore pionieristico dell'opera di Nekrasov ed il suo ruolo per la nascita e lo sviluppo del postmodernismo in URSS.

IV

La cornice manca nelle opere verbali, ma questo non limita il ruolo del lettore-coautore: se nelle opere che ho definito visuali lo spazio della "libertà compositiva" è delimitato in maniera chiara, in altre opere è implicitamente contenuto nelle parole della poesia.

Нить и нить
И нить и нить
И нити нити нити нити

Нити нити нити нити

Нити нити
Не тяните

Не тяните
[16; 5]

Вода
Вода вода вода
Вода вода вода вода

Вода вода вода вода
Вода вода
Вода
Текла

[16; 6]

L'assonanza nella prima parte della poesia e la rappresentazione visuale del senso del testo (nella seconda parte la sensazione dello scorrere dell'acqua) definiscono chiaramente la cornice, cioè lo spazio di azione del lettore-coautore. Nekrasov comunica, attraverso la creazione di legami tra le paro-

le, la sensazione di qualcosa di esterno alle parole stesse tramite assonanze e accostamenti inusuali. Il compito affidato al fruitore dell'opera è creare mentalmente il contesto in cui collocare il contenuto dei versi.

La poetica del "non-detto" è molto duttile, essa accoglie un'ampia gamma di interpretazioni, che nascono dal verso, ma che si realizzano soltanto nel significato concreto e primo delle parole. In questo senso il concretismo si realizza nell'opera di Nekrasov attraverso un'attenta scelta dei termini da impiegare e dei legami che essi instaurano con gli altri elementi della composizione. Con questo l'autore giunge a dimostrare la stretta dipendenza di ogni elemento dagli altri. La lingua è un meccanismo molto complesso basato su semplici regole di combinazione, che ogni termine comunica con la propria struttura specifica.

Nella poesia nekrasoviana il discorso legato alla parola assume tratti extraverbali che dischiudono molteplici chiavi di lettura. Il commento dei versi all'interno della poesia stessa è un procedimento che Nekrasov adotta in continuazione.

Живем
С Богом
Спорим
На начальство
Молимся

На том и стоим

Таком
Чем-то*

Стоим
Стоим
Потом
Как

Подыдемся

И снова стоим

* Таком
Таинственном
Родном и старинном

[16; 12]

L'aggiunta di una "nota a piè di pagina" dischiude nuove dimensioni²³ del testo, che viene letto "tradizionalmente" in verticale, ma anche in orizzontale, nel senso che la "nota" scritta in fondo viene letta dopo il verso cui si riferisce e che porta il rimando. Il testo assume quindi un andamento contemporaneamente diacronico e sincronico rispetto alla lettura.

а луна

голубая*

глобальная

[...]

* я писал уже: нигде в моих
стихах слово голубой не значит
ничего кроме цвета.

[18; 34]

La "nota" introduce nel testo un elemento tradizionalmente estraneo alla poesia, che ne ritarda la lettura e distoglie l'attenzione, conferendo alla composizione i tratti di un lavoro scientifico, che necessita di continui chiarimenti e ramificazioni del discorso. Per Nekrasov l'atteggiamento ludico è essenziale per questo tipo di poetica: la "nota" richiama l'attenzione su ciò che viene negato e che non risulterebbe tanto evidente senza la precisazione dell'autore.

Altrove Nekrasov utilizza diverse influenze, diversi registri, diverse lingue per creare una poesia evocativa e dagli innumerevoli rimandi. L'utilizzo dei collegamenti verbali interni alla parola e del metodo associativo generano un flusso ininterrotto di richiami e concatenazioni fonetiche.

Лондон Донн
Биг Бен

Общий Тон
Всё Туман

Рабин Гуд
Рабин Гуд

1960 [18; 34]

All'eco della parola *London* и sotteso il cognome di John Donne, la cui somiglianza fonica con un rintocco di campana (ma anche il suo celeberrimo verso *for whom the bell tolls*) porta il poeta a pensare al Big Ben, simbolo della capitale inglese; i rimandi e le associazioni sono ulteriormente sottolineate a livello fonico-visuale dallo spazio tra le due parole (questo и il segno dell'ideale pausa tra due rintocchi successivi delle campane). La poesia di Nekrasov usa tutti i mezzi espressivi della lingua quotidiana, evidenziando le possibilità di combinazione che nella conversazione semplicemente non notiamo. Il secondo distico introduce versi creati prima di tutto per la conservazione della metrica e della rima, ma che associano al Big Ben le nebbie londinesi, e quindi la storia di Robin Hood, ironicamente traslitterato come *Rabin Gud* (grazie al fatto che Hood sia in russo scritto Gud), e quindi riferito all'amico pittore che appare dunque come un romantico "fuorilegge" della foresta di Sherwood(-Lianozovo), cosa che nel 1960 poteva avere un fondo di verità, visto che da tre anni il pittore sfidava le autorità mettendo a disposizione del pubblico la propria baracca per offrire una forma di arte non riconosciuta.

Nekrasov scrive poesie idealmente "aperte", cui vengono aggiunti "pezzi" e commenti, proprio come nel caso delle "note", ma a distanza di tempo. Se la poesia *Živem / S Bogom* si fonda sulla contemporaneità di letture, l'aggiunta successiva di frammenti in versi crea invece una lettura tradizionalmente verticale ma dilatata nel tempo, grazie all'inserzione delle date di scrittura delle varie parti, senza le quali l'effetto non sarebbe lo stesso: Nekrasov continua la poesia precedentemente citata, datata 1960, vent'anni dopo, arricchendola di nuovi motivi, sopravvenuti proprio in quei due decenni.

Рабин Гуд
Гуд

Рабин Гуд Бай
1980 [18; 34]

Nel 1978 Rabin fu privato del permesso di ritornare in Unione Sovietica da una mo-

stra a Parigi alla quale era stato autorizzato ad andare. L'immagine di Robin-Rabin Hood diventa il commiato dall'amico, trasformando il grottesco in una farsa tragica. Le parole indugiano sul proprio significato, la pausa e la ripetizione del termine *Gud* fa emergere un tipo di legame tra le parole (per di più in inglese tra due parole diverse, *Hood* e *Good*) inatteso ma molto significativo. L'adozione di parole semplici e della volontà ludica si ammantano quindi di suggestioni fosche, esprimendo non soltanto le sofferenze del poeta, ma anche il contesto di arbitrio e pressione psicologica che il sistema operava su chi si trovava dall'altra parte della barricata ideologica. Questa poesia è incomprendibile senza la conoscenza approfondita del contesto in cui si forma. In questo tipo di opera il non detto risulta centrale non soltanto per la corretta comprensione delle singole componenti, ma anche per definire le linee essenziali della poesia.

Nekrasov scrive versi in lingue "diverse", in realtà semplici successioni di suoni che ricordano le caratteristiche fonetiche del russo, dello slavo ecclesiastico, di una lingua straniera non meglio specificata (*"Stichi na inostrannom jazyke"*, appunto). Questi esperimenti sono dettati anche dalla volontà ludica contenuta nell'atto stesso dello scrivere, ma sarebbe assai riduttivo vedere questi versi esclusivamente come un gioco.

СТИХИ НА НАШЕМ ЯЗЫКЕ

бесе́ме велкесе́ме
гепеу энкаведе
эмгеу векапебе
эсэспе капезэс
[...]
а бе ве ге де её
жезеикелемене

[18; 31]

La "lingua sovietica", "nostra", moderna viene ridotta ad una serie di sigle dal significato piuttosto tetro, per poi rivelare l'inconsistenza delle stesse tramite l'elenco delle lettere dell'alfabeto. Abbreviazioni minacciose e cariche di un senso cupo, come KGB o GPU,

diventano semplici associazioni di suoni, perdendo quindi il loro significato originario per farsi nulle dal punto di vista del potenziale comunicativo. Come la ripetizione priva la parola della sua sfera semantica specifica, anche in questo caso le sigle che ricordano l'oppressione e il terrore vengono ridotte – grazie alla parola poetica – a mere successioni di suoni. Il “gioco” acquista i tratti di una sfida gettata alla situazione di oppressione socio-politica.

Esso diventa semplice *divertissement* poetico in altre composizioni, nelle quali si rivela il sottile gioco di interazioni e implicazioni verbali di cui si ammantava la parola nekrasoviana grazie ad una combinazione sempre molto efficace dei diversi elementi compositivi.

СТИХИ НА ДРЕВНЕРУССКОМ ЯЗЫКЕ

Миссиссипибибиси

за шеломенем еси

Силы

На святой Руси

Гуси гуси

Гой еси

[...]

До ре ми фа соль ля си

Композитор

Тормози

[18; 31]

Le parole straniere *Mississippi* e *BBC* possono diventare foneticamente funzionali alla rappresentazione ludica della lingua sacrale dell'ortodossia russa. Ogni elemento verbale per Nekrasov ha valore in quanto atto e nulla più. In questo senso il fiume americano e la Santa *Rus'* sono accostabili, per caratteristiche fonetiche intrinseche, alla scala musicale, ma anche ad una frase (*kompozitor tormozi*), che non ha alcuna valenza comunicativa all'interno della composizione citata, ma che viene inserita per la musicalità

delle parole, data dalla forte somiglianza fonica delle due (o, o, i, o / o, o, i, ma anche a livello sillabico *kom-po-zi / tor-mo-zi*).

СТИХИ НА ИНОСТРАННОМ ЯЗЫКЕ

галифе

плиссе гофре

чобме чобме

дюшамбе

юманите

юманите дюшамбе

либерте

эгалите

декольте

[18; 31]

In questo caso i valori eterni della rivoluzione francese acquistano i tratti spensierati della parola *Décolleté*, e la parola *Humanité* si trasforma, arricchendosi dell'eco del neologismo *Djušambe*, unione di M. Duchamp con la capitale del Tadžikistan *Dušambe*. Le caratteristiche fonetiche delle parole sono gli unici elementi per la combinazione di diversi elementi verbali, a prima vista piuttosto lontani l'uno dall'altro.

Si vede quindi come il concretismo, cui spesso si riduce la poetica di Nekrasov non sia che un aspetto di una scrittura assolutamente innovativa, che abbraccia mezzo secolo e almeno due delle correnti più interessanti della scena non ufficiale della letteratura sovietica: il concretismo, appunto, e il postmodernismo o concettualismo moscovita.

Note:

¹ Nekrasov sottolinea in più occasioni l'originalità del fenomeno in URSS e la non dipendenza da altre forme simili. (cfr., ad es., Vs. Nekrasov, *Ob'jaznitel'naja zapiska*, in A. Žuravleva, Vs. Nekrasov, *Paket*, Moskva, ed. non ind., 1996, p. 300).

² W. Gombrowicz, per esempio, scrive: "A volte mi piacerebbe mandare all'estero tutti gli scrittori del mondo, lontani dalla propria lingua e da qualsiasi orpello o filigrana verbale, per vedere cosa rimarrebbe di loro. Quando a uno vengono meno i mezzi per realizzare uno studio pulito, ben strutturato dal punto di vista verbale, per esempio, sulla situazione della poesia moderna, egli comincia a meditare sul tema in modo molto piú semplice, quasi elementare e, forse, fin troppo elementare". (W. Gombrowicz, *Contro i poeti*, Roma-Napoli, Teoria, 1995, p. 7).

³ Cfr. M. Ajzenberg, *Točka soprotivlenija*, in *Vzgljad na svobodnogo chudožnika*, Moskva, Gendal'f, 1997, p. 111.

⁴ Termine di Vs. Nekrasov (Vs. Nekrasov, *Lianozovo-Moskva*, in A. Žuravleva, Vs. Nekrasov, *Paket*, op. cit., p. 309).

⁵ I titoli degli articoli sulla letteratura non ufficiale, da parte di critici ufficiali, riflettono chiaramente l'atteggiamento ostile e intransigente che si aveva nei confronti degli autori e degli artisti del circuito non ufficiale in quegli anni (Žrecy "pomojki N° 8", "Moskovskij komcomolec", 29/9/1960, *Bezdel'niki karabkajutsja na Parnas*, "Izvestija" 1960) ma anche dopo il 1964 l'atteggiamento non fu diverso (*Dorogaja cena čečebičnoj pochlebki*, "Sovetskaja kul'tura", 14/6/1966, *Ne izvrašat' sovetskiju dejstvitel'nost'*, "Moskovskij chudožnik", 26/5/1967 N° 5).

⁶ Quest'idea traspare anche dall'analisi del concretismo tedesco, a tratti farraginoso e sicuramente fazioso, di Golovin.

⁷ "Футуристический опыт, конечно, очень важен для конкретистов. Футуризм первым раскрепостил слова, придал им эстетический вес вне зависимости от сферы их употребления. Но "самовитое слово" становился "самовитым", то есть как бы не зависящим от системы языка, точно благодаря тому, что включалось в другую систему – личную, авторскую. Конкретистский автор, наоборот, стремится освободить слово от своей интенции, выявить, сделать фактурной его имманентную природу. Повышенная фактурность, предметность слова увеличивает эстетический вес и его графической оболочки, самого написания. "Графика" активно вклю-

чается в формирование смысла и иногда становится художественной графикой без всяких кавычек". (V. Kulakov, *Poezija kak fakt*, Moskva, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1999, pp. 98-99).

⁸ "Не вижу способа лечить речь, чем-то еще, кроме речи". (Vs. Nekrasov, *Koncept kak avangard avangarda*, in Vs. Nekrasov, A. Žuravleva, *Paket*, Moskva, ed. non ind., 1996, p. 297).

⁹ "Это поэзия из подручных средств. Из изезженной, обесцвеченной привычной реплики, из междометий, из интонации, из пауз. [...] Поэтика, освобожденная от всего необязательного". (M. Ajzenberg, *Nekotorye drugie*, in "Teatr", 4/1991, p. 104).

¹⁰ "Жест отказа от традиционно понимаемой художественной техники, когда читателя как бы втягивают в проблемы и в сам процесс, ситуацию стихописания, занимаясь уже, по сути, больше с читателем, чем со стихом". (Vs. Nekrasov, *Pis'mo v redakciju „Literaturnoj gazety“*, in Vs. Nekrasov, A. Žuravleva, *Paket*, op. cit., p. 378).

¹¹ "Ставит слова в такую ситуацию, когда они могут говорить сами за себя" (M. Ajzenberg, *Točka soprotivlenija*, in *Vzgljad na svobodnogo chudožnika*, Moskva, Gendal'f, 1997, p. 119).

¹² "Множественный повтор неизбежно выводит в визуальность" (Vs. Nekrasov, *Ob'jaznitel'naja zapiska*, in Vs. Nekrasov, A. Žuravleva, *Paket*, op. cit., p. 300).

¹³ "Семантизация основанная на звуковой близости части – брь к междометию брр!, выражающему комплекс негативных эмоции послужила причиной идеологического скандала в связи с публикацией этого стихотворения в детском журнале, поскольку слово октябрь было сакрализованно советской идеологией" (L. Zubova, *Sovremennaja russkaja poezija v kontekste istorii jazyka*, Moskva, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2000, p. 66, nota 47).

¹⁴ Nekrasov non distingueva le opere "adulte" da quelle per l'infanzia, in quanto tutte erano informate dallo stesso spirito: "Свои «детские» стихи я отбирал как детские, но не писал как детские – иногда подобное пишу и сейчас – и сейчас вполне за них отвечаю и отношусь к ним не хуже, чем к остальным. Если не лучше". (Vs. Nekrasov, *Kstati...*, in A. Žuravleva, Vs. Nekrasov, *Paket*, op. cit., 1996, p. 215).

¹⁵ "Через Некрасова в русской поэзии открылось второе дыхание" (M. Ajzenberg, *Nekotorye drugie*, in "Teatr", op. cit., p. 104).

¹⁶ Intendo questa parola nel senso futurista di *sdvig*.

¹⁷ Nekrasov parla di *konceptualistskij zanos* e del fatto che grazie ad esso “читатель попадает в такую ситуацию [которая описывается в стихах; мое – М.М.]” V. Kulakov, intervista a Vs. Nekrasov, in V. Kulakov, *Poezija kak fakt*, op. cit., p. 339.

¹⁸ Su questo procedimento, vd. anche: Dž. Janeček, Vsevolod Nekrasov i russkij literaturnyj konceptualizm, in “Novoe Literaturnoe Obozrenie” N. 99 (5/2009), pp. 201-230.

¹⁹ Birjukov utilizza per questo tipo di verso il termine *centonnost'*, (ibid, p. 300).

²⁰ “Из трех языковых «рейдемидов»”. Dž. Janeček (G. Janeček), Teorija i praktika konceptualizma u Vsevoloda Nekrasova, in “Novoe Literaturnoe Obozrenie” N° 5 (1993), p. 199.

²¹ Vd, ad es., Janeček Dž (Janecek G.), Minimalizm v sovremennoj russkoj poezii: Vsevolod Nekrasov i drugie, in “Novoe Literaturnoe Obozrenie” № 23, pp. 246-257.

²² “Визуальность текста понимаю прежде всего как выраженную пространственность речи” (Vs. Nekrasov, Ob’jaznitel’naja zapiska, op. cit., p. 302).

²³ I. Achmet’ev, allievo di Nekrasov e grande studioso della sua opera parla di *novye izmernenija* dello spazio poetico in Nekrasov, conversazione privata, primavera 2002. A proposito della spazialità nelle opere di Nekrasov, vd anche: “Obernut’ tekst situacij”: prostranstvennost’ poetičeskoj reči Vsevoloda Nekrasova, in “Novoe literaturnoe Obozrenie” N. 99 (5/2009), pp. 231-242.

Letteratura:

1. Ajgi G., Stichi raznych let, In Vs. Nekrasov, Stichi raznych let, in “Družba narodov”, N° 8, 1989.

2. Ajzenberg M., Nekotorye drugie, in “Teatr”, 4/1991.

3. Ajzenberg M., Točka soprotivlenija, in *Vzgljad na svobodnogo chudožnika*, Moskva, Gendal’f, 1997.

4. Birjukov S., *Roku ukor. Poetičeskie načala*, Moskva, 2003, RGGU.

5. Epstejn M., Pustota kak primenennoe slovo i izobraženie u Il’i Kabakova, in *Postmodern v Rossii*, Moskva, Ruslan Elinin, 2000.

6. Golovin E., Lirika «Modern», in “Inostrannaja Literatura” 7/1964.

7. Gombrowicz W., *Contro i poeti*, Roma-Napoli, Teoria, 1995.

8. Janeček Dž., Minimalizm v sovremennoj russkoj poezii: Vsevolod Nekrasov i drugie, in “Novoe Literaturnoe Obozrenie” № 23.

9. Janeček Dž., Teorija i praktika konceptualizma u Vsevoloda Nekrasova, in “Novoe Literaturnoe Obozrenie” N° 5 (1993).

10. Janeček Dž., Vsevolod Nekrasov i russkij literaturnyj konceptualizm, in “Novoe Literaturnoe Obozrenie” N° 99 (5/2009).

11. Kabakov I., 60-e-70-e. *Zapiski o neoficial’noj žizni v Moskve*, Wien, Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 47, 1999.

12. *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren*. Anthologie von Eugen Gomringer, Stuttgart, Philipp Reclam, 1976.

13. Kulakov V., *Poezija kak fakt*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.

14. Lotman Ju., Analiz chudožestvennogo teksta, in *O poetach i poezii*, Sankt-Peterburg, Iskustvo, 2001.

15. Nekrasov Vs., K voprosu o stiche, in “Novoe Literaturnoe Obozrenie”, № 32 (4/1998).

16. Nekrasov Vs., *Spravka*, Moskva, PS, 1991.

17. Nekrasov Vs., *Stichi iz žurnala*, Moskva, Prometej, 1989.

18. Nekrasov Vs., *Živu vižu*, Moskva, ed. non indicata, 2002.

19. Zubova L., *Sovremennaja russkaja poezija v kontekste istorii jazyka*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2000.

20. Žuravleva A., Nekrasov Vs., *Paket*, Moskva, ed. non ind., 1996.

Публикуется впервые.

VSEVOLOD NEKRASOV

*

You?

You

You all?

You

You are many
And we are few

We are feW

Few are We

All our crew

All are mine

*

1

(artists)

to Rabin

THE CACTUS FACTORY*

little houses little houses

the little houses huddle
horribly muddyno problem they muddle on
horrible and muddyno problem there's a little factory
separate sectors
needing passesit makes
produces
ficuseS
and cactuseS

cactuses are prickly
like cat's whiskers
look
on the windowsill
they look
now at the little houses
the little houses modern
little houses like commodes

little houses
at the little houses

such
economy

* I remember this name for one of Rabin's planned paintings.
There is an excellent sketch for it. Later Rabin said that he
didn't remember this name he had given it. Who knows. It
is possible I dreamed it back then.

*

London Donne
Big Ben

General Tone
All is Fog

Robin Hood
Robin Hood
1960

Robin Hood
Good

Rabin Good Bye
1980

Very very good
but only
In St. Petersburg
1993

(Here
verily here
Here)

RABIN'S
TIMES
(the bi-i-ig picture)

Rabin's Times
Will never pass

*

NIKOLAI'S MOON
to N. Vehtomov

the moon
it's the moon

it's
the moon
moon-moon

moon
moon
moon
moon

nailed onto
Nikolai

*

Red ah what a kerchief

and a hundred shirts
a hundred shorts
either of geese
or swans

of some
stems
of other
people

a pile of
Lida Masterkovas
floats flies

the people watch

Lida Masterkova
paints orchestrovally

the word exists

if not it will

*

to Nemukhin

Wall
No wall

Letters
Not letters

And fire

And bark

Three dumbbells
Argue

-- Such are
The times

The second:
-- And so it's bad

The third:
-- And so it's good

But the fourth

No problem

What

His
Own
Business

Whatever you do
That's what you do
What you're content with
That's what you're content with

to Evgeny Leonidovich [Kropivnitsky]
and Olga Ananievna [Kropivnitskaya]

Here's a fir and pine
And a birch itself
Here's a bush, too here's a forest
Here are pine needles and a leaves

And the odd fellow
And whatnot

But what
Is
Not

Not here

Plantains

If something is
Not here

That means
It's not needed

*

Kropivnitsky senior
always said this
Kropivnitsky junior
always said this
Kropivnitsy junior
always said one thing
Kropivnitsky senior
always said one thing
Kropivnitsky senior
always said this
Kropivnitsky junior
always said one thing
Kropivnitsky junior
Kropivnitsky senior
always said this
always said one thing

*

to Erik Bulatov

I already feel

a huge black cloud

I though
don't want
and don't seek

I live and see

Перевод Gerald J. Janecsek.

Wsewolod Nekrassow

Ich lebe

*Ich halt nicht viel
von lauten Worten
von lauten Lehren*

(aus unserer Klassik)

Nicht schlecht
Alexander Sergejewitsch

Nicht schlecht
Michail Jurjewitsch

Nicht schlecht
Alexander Alexandrowitsch

Nicht schlecht Wladimir Wladimirowitsch

Nicht schlecht
Dass Ossip Emiljewitsch

Nicht schlecht
?

*

Da
haben sie wohl die Dämonen
mit Besessenen
ausgetrieben

die Besessenen
mit Teufeln

und die mit Leibhaftigen

Das begreif erst mal
Was für einen Satan
sie uns angetan

Unsere
Große Russische Literatur

Die hat darum ein donnerndes
Hurra verdient

Das weiß Gott allein	und das weiß allein Gott weiß wer
wie das geht	wie das ging
was uns da so tötet	wer ihn da so getötet hat
frag bei Gott	frag beim toten Kostja Bogatyrjow
das ist eben ein Geheimnis	auch das ist eben ein Geheimnis aber das ist nicht das Geheimnis

*

GESPRÄCH MIT DEM DICHTER
JEWGENIJ JEWUSCHENKO

GESPRÄCH MIT DEM DICHTER
ANDREJ WOSNESENSKIJ

GESPRÄCH MIT DEM DICHTER
ROBERT ROSCHDESTWENSKIJ

GESPRÄCH MIT DER DICHTERIN

Ach

Aber für ein Gespräch

Entschuldigen Sie
Wenn ich Sie
Unterbreche

Entschuldigen Sie
Dass ich Sie
nicht liebe

Das war alles
Das war das Gespräch

Trotzdem

wo ist dein Bruder
ich meine Mandelstam
wo?

- O Herr, da kommst du nicht mehr mit
Herr, hättest du doch den Artikel gelesen
ein Genie
und welchen Begriff von diesem Gegenstand
man zu haben befiehlt
im Komitee und im Verband
Herr, hast du das nicht gelesen?

ich bin ungebildet

kannst du das nicht verstehen

Kain

ich bin politisch ungebildet

*

der Hund bellt

der Mond scheint

die ganze Nacht

bellt der Hund
scheint der Mond*

was bellt er nur

- Wsewolod Nikolajewitsch
- Wsewolod Nikolajewitsch
- Wsewolod Nikolajewitsch

*ruft das Land
weiß der Teufel

ich lebe und ich sehe
dass nicht

da leben
Leute

das ist wohl
nichtprinzipiell

und das in der selben
in unserer Heimat

wir leben*

ich lebe

weiter

—————
*auch
aber nicht alle

das Leben

das Leben

ist schrecklich

ist herrlich

aber leben

so einfach

kann man*

das Leben ist herrlich

das heißt dass

ein Gedicht von Nekrassow

das alles

nicht dass man das kann
sondern dass man das muss

ist nicht so schlimm

nicht weil man das muss
sondern weil man schon selbst drüber lacht

—————
*kann auch sein nicht
aber wir hatten Glück

Перевод Günter Hirt, Sascha Wonders. Опубликовано: Die Räumlichkeit
der Rede - Wsewolod Nekrassow. In: Schreibheft Nr. 44, 1994, S. 103
- 140.

Wsiewołod Niekrasow

JA TEŻ O KOSMOSIE

Nie wiem czy kiedyś polecę
Na Księżyc, na inne planety.

Ale co do Księżyca
Brałem go już na ząb
W czasie wojny
Kiedy nas wywieźli do Kazania

Okna
Zaciemnienie
Nade mną
Księżyc

Biały
Śnieg
Białe
Światło
Biały
Chleb
Chleba
Zabrakło
Chleba
Nie ma

Dawno już wróciłem do domu
Prawie codziennie jem obiad

Tak z wyglądu księżyc był smaczny
A w smaku pewnie
był biały

* * *

Wielka
Nowina

Chrystus
zmartwychwstał jest
Dla nas
przykład dan jest

Czy to jest
Dobra nowina

Dobra nowina
Wielka noc

Od dawna dobra
Nowina
Od dawna wielka

Dobra noc
Wesoły dzień
Nam nastał
Chrystus zmartwychwstał
Po śmierci się pokazał

Co było do okazania

* * *

Że widać
Wołgę

i nic
nie przychodzi
do głowy

to nic
dziwnego

nie żeby Wołga
coś
specjalnego

tylko
dużo wody

* * *

przyczyna śmierci
życie
na tym świecie

a bezpośrednia
przyczyna śmierci

życie
w Moskwie

* * *

Żywi żywi
syci syci
w džinsach džinsach

za pięć
piąta

ludzie radzieccy
mocno
śpią

różne rzeczy
im
się śnią

Żydzi
Żydzi
Żydzi

Żydzi
się śnią

I masoni

* * *

Bóg jeden
wie

Jeden
Bóg wie kto

jak
to bywa

jak
to było

co nas
tak zabija

kto go
zabił

spytaj o to
Boga

spytaj o to
zabitego Bogatyriowa*

tak to
tajemnica

to tajemnica tak
ale to nie ta tajemnica

* Konstanty Bogatyriow, poeta, tłumacz Rilkego,
zamordowany w 1976 roku przez "nieznanych sprawców"

Перевел Ежи Чех.

* * *

zatím si takhle
takhle si žijem

patro
za patrem

patro
za patrem

a v noci stejně
a stejně ve dne

se sněhem déšť
a někdy sníh s deštěm

* * *

Tam tam

po cestách
za hrachem
na boso
po prachu
samotní
nocemi
tak pozdě na večer
s měsícem
vedle docela málem

A tam je i dům

* * *

Živí živí
Sytí sytí
Džíny džíny

Bez padesáti pěti
pět

Sověšší lidé
Spí

Některým se
Dokonce zdají sny*

Židi
Židi
Židi židi

I zednáři
I zednáři

*A sny jsou
malebné

* * *

vystřkují plamínky
tenké
drápky

obroučky
s drápky

všechno je ospalé
černé

a nebe
osvětlené

jako nad klužišti je
nebe osvětlené

* * *

žijem
jedním slovem

je to
bída

a tramvaj
tu není k ničemu

a k čemu je tu

a k tomu ještě pláčem

o čem
a vůbec

a s takovým ksichtem

a spíme

a Bůh s ním
se světem

* * *

Bez okolků do posledních pater
A k oknům k nám přímo tam
Nu
Přistávaly
Taxíky
Plné světla
Troubily

A vyháněli
Je

A ony
Přistávaly

Jako novoučké
K oknu
A do okna
Do
Do obou

Do obou okének

Jako obálka

Illo strované

Inu
Illo minované

U mělecké

I plynem nasycené

No všechno co je nejvíc moje
To

totiž

Se švihem
S bleskem
Se sykotem
Se sirupem

I s tím
Se sytě modrým –

Jedním slovem
Se vším

A ne na lístky

Všem Evropám Evropa

Amerika byla

Život

Byl

I já jsem byl

život

* * *

Bezplatná má

Nemocnice

Předrahá má válko

Má

Nemocná matko

Válka je hladová

Velká jáma

Větší než já

Velká Vlastenecká

Válka Josifovna

Válka jej ta páchla

Josifovna

Rodná zem

Nemyslím si

Že já tím vším projdu

Znovu

Ani když mi řekneš

Slovo

Ani když mi řekneš
Slovo
BAM

Ani když mi řekneš
Slovo
BAM

A basta

* * *

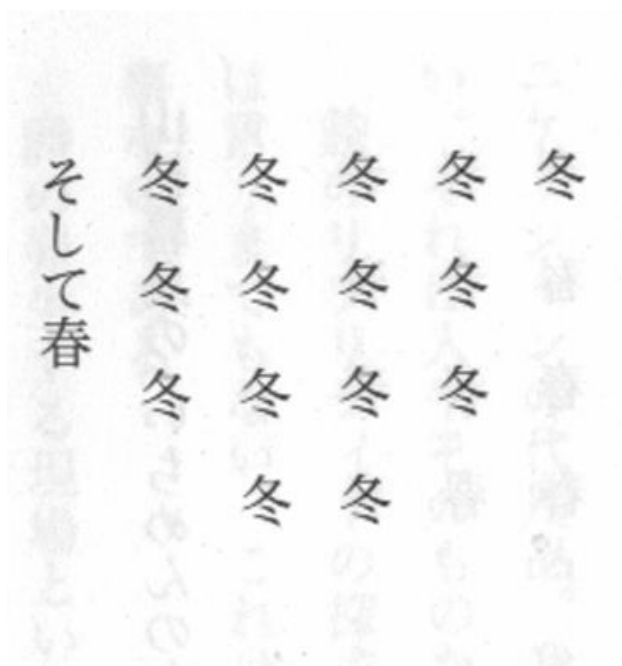
je zima občané
větrno*
ó drazí mí
současníci
jak by poznamenala
Anna Achmatovová
přestěhovaná
do Novogirejeva

* no ne
takovýho místa

a záchod
ani jeden

Перевела Алена Махонинова.

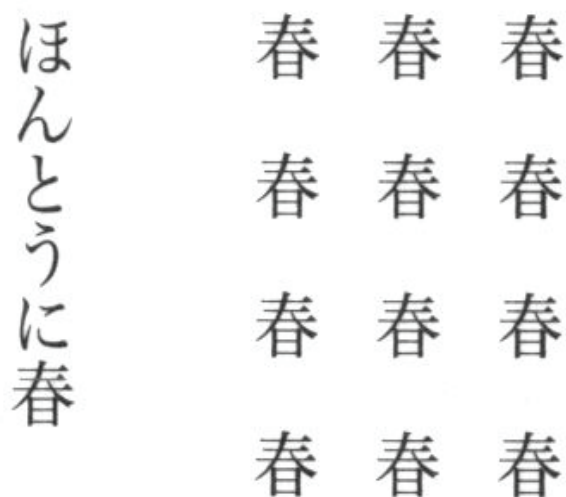
“...Некрасов Николаевич Всеволод, / русский японец” (Я. Сатуновский)



Зима
Зима зима
Зима зима зима

Зима зима зима зима
Зима
Зима
Зима

И весна

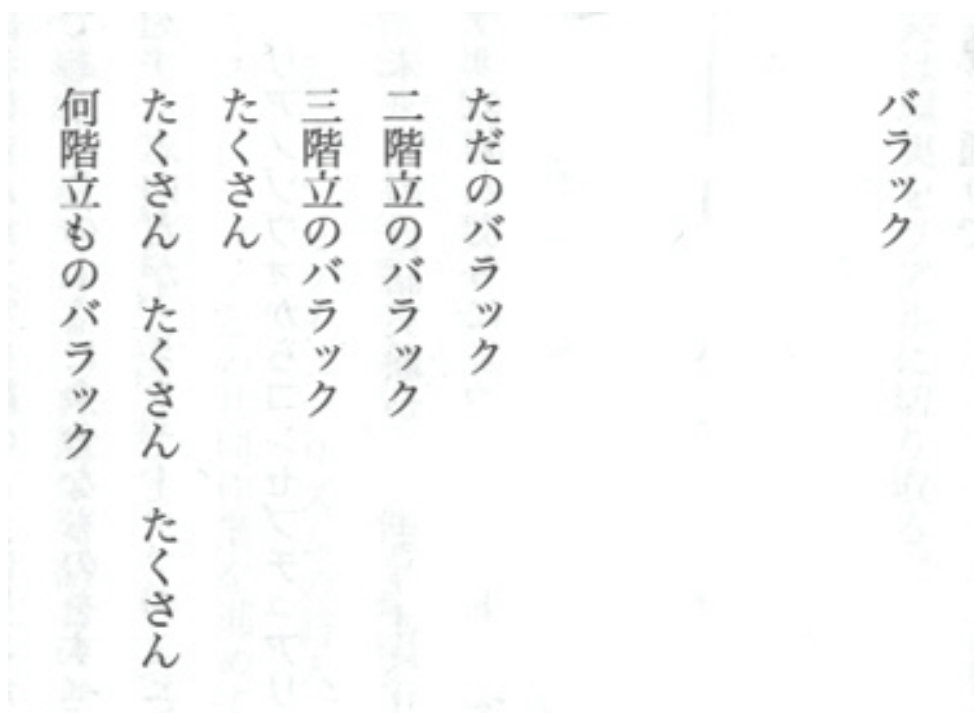


Весна
весна весна весна

Весна
весна весна весна

Весна
весна весна весна

И правда весна



Барак просто барак

2-х этажный барак

3-х этажный барак

МНОГО МНОГО МНОГО МНОГО

МНОГО МНОГО МНОГО МНОГО

МНОГО МНОГО МНОГО МНОГО

многоэтажный барак

Перевел Масами Судзуки.

НЕОКОНЧЕННОЕ МОЛЧАНИЕ СО ВСЕВОЛОДОМ НЕКРАСОВЫМ

Молчу
Молчи

Молчу
Молчи

Чутьем
Чутьем

Течем
Течем

Я думал
Мы о чем молчим

А мы молчали
Вот о чем

...чем дольше и больше человека знаешь, тем сложнее писать о нем, выбрав что-то наиболее значимое, так ведь? Всё ведь значимо, абсолютно всё, не только сделанное им и сказанное, но каждый жест, поворот головы, интонация, усмешка, молчание...

Вот и хожу вокруг да около, словно пес, чувствующий запах, но неспособный достать искомое, и никак не могу понять, с какого края подступить к этим заметкам.

Летом 92-го Всеволод Николаевич с Анной Ивановной отправились «на гастроли» в Германию. Вместе с Холиным и Сапгиром. Недели на три. Этот «лианозовский тур» организовали слависты Сабина Хэнсен и Георг Витте. (Пишу эти строки, а ведь сегодня, 24 января, вроде бы Сабина должна прилететь в Москву).

Так вот, уезжая, Некрасов предложил мне пожить это время у них на даче в Малаховке. «Саша, такое лето замечательное, а дача пустует...».

Когда же они вернулись, он с ребяческой гордостью показывал привезенную из Германии велосипедную «грушу», издававшую протяжный трубный звук в отличие от жалкого звяканья обычного велосипедного звонка. Оказывается, они с Георгом Витте обошли немало специальных магазинов, прежде чем нашли то, что хотелось Некрасову.

В начале 90-х я часто приезжал к Анне Ивановне и Всеволоду Николаевичу на дачу в Малаховку. Тем более, что в 94-95 гг мы с бывшей женой

жили поблизости на станции Ухтомская по той же Курско-Казанской ж/д. Мы катались на велосипедах, плавали наперегонки в пруду (кстати, шестидесятилетнего В.Н мне, тридцатипятилетнему, обогнать практически не удавалось), ходили на лесную поляну кидать пластмассовую «тарелочку»...

Взрослый, но ребенок... Ребенок, но взрослый...
Помните пастернаковское? «Мне четырнадцать лет...»

Мне кажется, не случайно, что последней прижизненной книгой Всеволода Николаевича была – «Детский случай». В ней – стихи 1958-2008 г. Как бы детские стихи. Хотя, как он сам отметил на презентации книги в декабре 2008 года, бывшей его последним публичным выступлением, эти стихи детские в той степени, в какой автор ощущает в них себя как ребенка. Такое подведение итогов и в то же время – возвращение на круги.

Возможно, многие с этим не согласятся, но, по-моему, «детскость», если так можно выразиться, – одно из главных качеств Всеволода Некрасова. Ни в коем случае не инфантилизм, а именно «детскость». Даже нет, не «детскость», но «подростковость», когда еще не наступил тот переломный момент, не стерлась грань, отделяющая юношеский максимализм от грядущего цинизма «взрослого всепонимания».

«стихи не стихи / пиши не пиши /
и что /
ты ж / понимаешь».

Когда на любую «взрослую» фальшь реагируешь, не принимаешь ее, выпускаешь иголки... Непримируемость к любой фальши, речевой ли, поэтической, что для Некрасова было равно, моральной ли... К любой пошлости и подлости... И, соответственно, реакция на эту фальшь... В форме жеста ли, реплики или стихотворения... Не всегда эта реакция была справедливой, нередко – гипертрофированной... Дело вовсе не в «скверном характере» Некрасова или его «обиженности на всех и вся», как утверждали и утверждают многие знавшие поэта, а в том самом отроческом максимализме, когда словам и поступкам, как собственным, так и чужим, предъявляешь безжалостный счет.

Всеволод Николаевич рассказывал, что тем летом 92-го в Германии после какого-то выступления к нему подошел Борис Гройс и протянул руку. Некрасов на это никак не прореагировал. «Не узнаешь, Сева?» – спросил Гройс. «Не узнаю, Боря», – ответил Некрасов.

Кому-то показалось бы, что причины, побудившие Всеволода Николаевича на такой поступок, пустяковые. Какие-то статьи Гройса, в которых он немецкой общественности на свой лад рассказывал, кто есть кто в русском неподцензурном искусстве. У Некрасова на этот счет было свое мнение. Отчасти жест Некрасова был также связан с какой-то статьей Гройса о концептуализме, опубликованной в мюнхенском журнале Akzente. По словам Некрасова, из статьи были убраны цитаты из него. Но это же не повод... Всеволод Николаевич так не считал ...

«Слушайте / ну не врите вы лишнего / свыше необходимого...»

«не бойся Бойса / а если бойся / так горе-Бойса /
бойся Бори Гройса»

Нередко, беседуя с Некрасовым, я слышал от него такую фразу – «А вот за это (этому) надо бы дать по рукам».

«...любого вот / отучу / быть сволочью...»

Весной 89-го я впервые оказался в мастерской Эрика Булатова и Олега Васильева. Вместе с Ваней Ахметьевым, Борей Колымагиным, Андреем Дмитриевым. Привел нас Всеволод Николаевич. Посмотрев картины, мы сидели за столом, пили чай. Некрасов рассказал, что ему предложили опубликоваться в «Дружбе народов». Фактически, планировалась первая публикация его стихов в родной стране. Не считая самиздата и нескольких «детских» стихотворений. Он отдал в журнал довольно большую подборку. Но что-то там у них не помещалось, и подборку хотели было сократить. Некрасов был принципиален: либо все, либо ничего. Мол, меня тридцать лет не печатали, так что вполне могу еще подождать...

* * *

что ты говоришь

скажите пожалуйста

тридцати лет не прошло

и ты прочел

что я написал

да пошел ты

Надо сказать, что публикация состоялась. Стихи Вс. Некрасова набрали в несколько колонок на одной полосе, чего ранее в этом журнале не делали. Всё поместилось. Не без посредничества, кстати, и с предисловием Геннадия Айги, стихи которого были впервые опубликованы в России годом раньше в том же журнале.

Собственным словам и поступкам Некрасов предъявлял тот же самый безжалостный счет в первую очередь. Так, после попытки реставрационного путча осенью 93-го мы, созвонившись, рассказывали друг другу, кто из нас где был... Вопрос, идти или нет, для Некрасова не стоял. Это было и в августе 91-го, и в октябре 93-го. «Когда спросят, где ты был в тот момент, как будешь в глаза смотреть...»

«...а послушали Свету / поглядели / да
да хоть к Моссовету хоть /
хоть / куда»

Однажды, где-то в начале 2000-х, в ответ на привычное предложение почитать что-либо из свеженаписанного, я неосторожно произнес, что, мол, последнее время как-то вот и не пишу ничего. А неосторожно – вот почему. В дальнейшем, при встрече или по телефону, Всеволод Николаевич непременно пенял мне: «Жаль все-таки, Саша, что вы перестали писать...» - «Да не переставал я, ну, не пишется просто...» - «Нет, вы сказали, что перестали...».

Любопытно, что примерно тогда же, в апреле 2001 мне приснился такой вот сон, в котором бродил я по коридорам какого-то здания, где было много всяких литераторов. Потом вышел на улицу, сел на ступеньки у этого дома, стал записывать в блокнот ответы на присланные заранее вопросы для интервью Ежи Чеху. Подошел Всеволод Некрасов. Посидели вместе, поговорили. Потом я снова зашел в здание. Открылась какая-то дверь и вышел Генрих Сапгир. У него на голове была странная копна волос, как у Франциско Инфантэ. Он смотрел словно сквозь меня, не узнавая. Я поздоровался. Он быстро протянул руку, пожал мою и тут же куда-то пошел. Я снова оказался на улице. Подошел к другому зданию. И тут появился кто-то очень знакомый, но кто именно, я не мог понять. Я спросил, не видел ли он Некрасова. Так ведь Некрасов умер, ответил знакомый. Ошарашенный известием, я открыл свой блокнот и рядом со своими каракулями обнаружил свежее стихотворение Некрасова, написанное его рукой.

На самом-то деле Всеволод Некрасов тогда был жив и здоров. А вот Генрих Сапгир умер года за полтора до этого сна. Вопросы для интервью действительно Ежи Чех в то время мне присылал. Оно было опубликовано осенью 2001-го в одном из польских журналов.

А сон, похоже, был ответом Некрасова на мой ответ ему, что, мол, не пишется. С тех пор я в наши все реже происходившие разговоры непременно норовил что-то прочесть новое, видите, Всеволод Николаевич, не перестал, пишу...

С Некрасовым я познакомился в 87-м. Благодаря Ване Ахметьеву. Еще раньше, опять же благодаря Ивану, со стихами Некрасова. Вместе с Ахметьевым мы трудились в «ленинской» библиотеке. Выходили покурить, гуляли в обед. Ваня часто «по памяти» читал любимые стихи. Некрасова в первую очередь. Ну и машинописные листочки мне давал. Кассету из сборника «Культурпаласт», который, кстати, составили и издали в 84-м в Германии уже упомянутые Сабина Хэнсен и Георг Витте. Так что к моменту встречи с Некрасовым я уже неплохо знал его поэзию. Причем, если в первое мгновение я слегка недоумевал, почему же это все-таки – стихи, то уже спустя довольно короткое время стал настолько «зависим» от некрасовских текстов, что они постоянно звучали в моей черепной коробке. А летом 87-го мы с Ваней

перешли работать в маленькую профсоюзную библиотеку, находившуюся в Доме учителя на Пушечной улице, рядом с «Детским миром», куда к нам регулярно заглядывали разные друзья и приятели. И Всеволод Николаевич достаточно часто заходил к Ване, с которым они были давно дружны. Подружились и мы...

А впервые стихотворение Всеволода Николаевича я прочел в семилетнем возрасте. В сборнике детских стихов «Час поэзии» (М, 1966). Автором значился некий Вс. Некрасов. Родители ничего не могли о нем сказать. Но строки – завораживали. Тогда я их знал наизусть. Вот оно:

* * *

Темнота
В темноту
Опускается пыльца
Где-то там
Где-то тут
Где-то около лица
Над покрытой головой
И в канавах у шоссе
Дождевой
Деловой
И касающийся всех
Происходит разговор

Между небом и землей
Между летом и зимой

Когда я бывал у Анны Ивановны и Всеволода Николаевича, мы не только разговаривали обо всем на свете, но и любили помолчать... Иногда по долгу...

Я думал
Мы о чем молчим

А мы молчали
Вот о чем

ИСТОРИЯ ОДНОГО НЕРЕАЛИЗОВАННОГО ПРОЕКТА

Сапгир был сибаритом. Любил окружать себя красивыми вещами: гардероб, интерьер, меню, женщины.

Холин был человеком практичным, относившимся ко всяческим излишествам со скептическим здравомыслием. Заправлял джинсы в кирзовые сапоги – не для понту, а потому, что так удобнее. Гонял техников-смотрителей, наивно надеявшихся демонтировать у него газовую колонку. Подкалывал поэтов, закатывавших во время декламации глаза, жестикулирующих и надувающих воздухом гласные, словно пузыри жевательной резинки.

Некрасов же очень слабо пересекался с миром вещественно-рукотворным. Он не только, например, несколько лет подряд исходил из того, что ничего, кроме привычного джинсового костюма, на людях ему не требуется, но и с недоверием относился к всяческим техническим новшествам. И эти новшества подчас мстили Всеволоду Николаевичу за недостаточное уважение к ним. Так, Владислав Кулаков вспоминает о том, как наладонник, в который поэт записывал свои стихи, в одночасье сдох. И унес с собой в небытие множество гениальных текстов.

Нет, порой он, вероятно, сам того не ожидая, производил какие-то действия в вещественном мире. Например, мне посчастливилось лицезреть грядку на даче Некрасова в Малаховке, на которой он с Анной Ивановной возвращал петрушку и укроп. Но, судя по размерам плантации и внешности растений, это скорее были не реальные петрушка и укроп, а каким-то чудом, в виде каких-то водяных знаков, проступившая в материальный мир идея данных огородных культур.

Создавалось ощущение, что вещи для Всеволода Николаевича были необходимы не столько для их тупого использования по прямому назначению, сколько для того, чтобы они могли резонировать в его стихах. И для этого наиболее пригодными были не обезличенные, не только что сошедшие с конвейера, а те, которые обзавелись собственной историей и выстрадали свою индивидуальность.

Однажды Всеволод Николаевич, считавший выпивание алкоголя делом неправильным, уводящим человека от его собственной сути, все-таки превозмог себя и по своему же собственному почину выставил нам с Макаровым-Кротковым некий графинчик с настойкой. К нему были присовокуплены четыре рюмки. Этот ансамбль произвел на меня неизгладимое впечатление. Рюмки были не только разнокалиберными и имели различную форму и цвет, но и сильно разнились по возрасту. Одна была изготовлена Наркоматом легкой промышленности РСФСР, другая – стеклодувной мастерской на паях некоего Филистратова, происхождение третьей смог бы установить лишь опытный эксперт в области декоративно-прикладного искусства. Ну а

четвертая представляла собой образец народного граненого «лафитника», кои в середине прошлого века были в большом ходу на деревенских свадьбах и поминках.

Это была явно не коллекция. То был именно ансамбль, составленный случайным образом. Но который при этом, как и все вещественное, окружавшее Всеволода Николаевича, обладал своим ритмом. Именно «разговоры», «перемигивания», а то и «перебранки» предметов, до которых Некрасову как бы и не было дела, были ритмической иллюстрацией его стихов.

Блок вслушивался в музыку сфер. Некрасов – в причудливые ритмы бытия. И при этом он был самым музыкальным русским поэтом. Поскольку все наши «самые музыкальные» соотносятся с музыкальными традициями XIX века. Некрасов же – это Шнитке, Штокхаузен, Шёнберг...

К сожалению, этого не понимали многие из тех, кто должен был бы понимать по долгу своих профессиональных занятий. Удивительную глухоту в 1989 году продемонстрировал Михаил Эпштейн, что Всеволодом Николаевичем было воспринято крайне болезненно. С той публикации в «Октябре», по сути, и началось противостояние Некрасова, как он выражался, «литературному блату». А Эпштейн, сравнивая Всеволода Николаевича с Акакием Акакиевичем «всего лишь» продемонстрировал свою филологическую беспомощность: он попытался натянуть на тончайшего лирика ролевою маску, как того «требовала» теория Бориса Гройса:

«Кажется, что такие стихи, сплошь пестрящие “того”, “это вот”, “так ведь”, “ну и” мог бы писать Акакий Акакиевич. Это словарь бедного человека, маленького человека наших дней, завязшего в бурчащей невразумительной словесной каше, состоящей из канцеляризмов или превращающей в канцеляризмы даже такие слова, как “весна” или “синий”: они повторяются в одном стихотворении по 10-20 раз, тоже превращаясь в абстрактный элемент речи, в союз или частицу. Поэзия Вс.Некрасова - это поэзия служебных слов, произносимых с небрежностью ворчуна и настойчивостью заики. Угасающая, иссякающая, задремывающая речь...»

И это столь же нелепо, как попытка оценить стихи Пригова в эстетической системе канонической советской поэзии.

Поэтому удивительно то, как за «абстрактными элементами речи» можно было не разглядеть воздушную сущность текстов Некрасова. Ведь неразрывную связь его стихов с вольным воздухом, с небом прекрасно проиллюстрировал Эрик Булатов в своих работах «Живу – вижу», «Живу дальше», «Свобода»...

И в заключение об одном не состоявшемся нашем совместном «проекте». Дело было зимой. Всеволод Николаевич узнал, что в прошлом я был лыжником. И частенько гонял через весь Лосиноостровский заповедник от своего Королева до Сокольников, рядом с которыми он жил. И предложил он мне синхронно с ним вставать на лыжи и двигаться навстречу друг другу. А,

встретившись, кататься по заснеженному лесу. Я к тому времени уже совсем отошел от лыжных дел. Да и лыжные мои ботинки изрядно погрызли мыши, поскольку в старину их делали кожаными. И дел, как всегда, было невпроворот. Поэтому я максимально дипломатично ушел от данного мероприятия. И аргументы подыскал вполне убедительные: теперь в лесу невозможно перейти через некогда пустынную кольцевую автодорогу, которая к тому времени стала перегруженной в любое время суток.

А теперь нас разделяет преграда, куда более непреодолимая, чем задержанная повседневной суетой автотрасса.

Но если как следует поразмыслить, то не столь уж она и непреодолима.

ВОСПОМИНАНИЕ О ВСЕВОЛОДЕ НЕКРАСОВЕ

Всеволода Николаевича Некрасова я видел раз в жизни, во время моей первой поездки в Москву и вообще в Россию. Мы его навестили вместе с Анной Жебровской. Анна интервьюировала Всеволода Николаевича. Это было 2 октября (октябрь на „брь“) 1993. Вспомнить легко – на следующий день ведь „руцкисты-хасбулатовцы“ взяли мэрию, а на очередное утро – начался расстрел Белого дома.

В.Н. показывал нам картины из своей коллекции. Не все, конечно. Он подарил нам по книге „Справка“. Нам она – по тогдашним меркам – показалась даже красивой. В.Н. же назвал публикацию „безобразной“. Никакого посвящения написать нам не хотел, сказал, что этого никогда не делает. Зато читал стихи из этого сборника.

В.Н. показал нам тоже книгу своих стихов по-английски в каком-то металлическом переплете. Издание – прекрасное, такой же переплет, зато переводы – ужасные, буквальные. «Зачем такие, – думал я, – кому они нужны?»

Был там и Иван Ахметьев, не помню только, явился ли он до нашего прихода или после. Он же четыре года спустя вообще не помнил, что мы там познакомились.

Разговаривали мы много, про поэзию, про Глазкова, про лианозовскую школу. Про политику почти ничего не говорили.

Я задал один вопрос: знает ли В.Н. стихи Мирона Бялошевского? Оказалось, нет, не знает. Вообще из польской поэзии знает мало, и почти ничего ему не нравится. Однако, есть исключение – слова „На небе облаки...“, песни из серии „Четыре танкиста“.

Хотя ему понравилось, когда я читал ему стихи М.Б. „Баллада из коврика“. Вот окончание этого стихотворения - фонетически:

...Грай, пане млоды,
Пуки те огроды
Не страцом уроды,
А же те огроды
Не страцом уроды
Оди риди риди у-ха!

Некрасову это было непонятно, но он не то чтобы засмеялся, а скорее – усмехнулся. Что сделал может быть раза два за несколько часов.

А потом Анна Ивановна угостила нас ужином.

В.Н. включил телевизор и внимательно слушал известия; ведь тогда уже было ясно, что добром это все не кончится.

Из интервью, кажется, ничего не вышло. То ли из-за трудности разобрать, что В.Н. говорит, то ли потому, что, по мнению редакторов, тема неинтересна читателям газеты.

Я тоже записывал все на магнитофон. Эта пленка есть у меня. И в день похорон Всеволода Николаевича у меня в комнате звучал его голос.

УРОКИ НЕКРАСОВА

Среди литературных потерь последних лет уход от нас Всеволода Николаевича Некрасова (1934-2009) едва ли не самая невосполнимая утрата. Переместилась душа человеческая, а вместе с ней переместился целый материк поэзии. Образовался разрыв, бездна, в которую страшно заглянуть... Он был последним из могикан русской независимой поэзии, ее последний маяк, и трудно и не хочется верить, что он погас.

У меня и в мыслях не было писать о Некрасове что-то мемориально-обобщающее, моей первоначальной задачей было подготовить статью о последней его книге «Детский случай», делая упор на детской поэзии и имея в виду, что Некрасов эту статью прочтет, и если даже не во всем со мной согласится, то все-таки она не оставит его равнодушным, как и прежде не оставляли его равнодушным все мои работы, которые он читал. Но жизнь, вернее, смерть так резко поменяла ракурс, что теперь перед моими глазами не одна последняя его книга, а все, не одно его частное мнение, касающееся меня лично, а множество ситуаций, в которых он выступал как поэт и человек.

Творческая работа Некрасова в литературе длилась более 50 лет. Его первая публикация была в 1958 году в «Синтаксисе», а последняя книга вышла за год до смерти в 2008 году. За этот огромный срок в нашей поэзии не один раз происходили, образно говоря, взрывы и распад атома, явные и неявные течения намывали и смывали имена, тексты, идеи. Премии были Сталинские, потом вернулись Ленинские, потом добавились Государственные, потом посыпались разные... Только вчера, кажется, клеймили позором Ахматову, которую, правда, большинство молодых считало тогда уже в загробном мире; будто только вчера партия простила Евтушенко «Автобиографию», изданную в Лондоне, поскольку он покаялся, покорно снеся выволочку старших товарищей; только вчера исключали из Союза писателей Пастернака и судили Бродского; будто бы вчера все,

позабыв про «тихую лирику» и про «Теркина на том свете», по слогам учили слово «постмодернизм»... И всё это на протяжении одной человеческой жизни. Развитие поэзии зависело, увы, не от самой поэзии, а от множества совершенно посторонних ей факторов, и она разными способами – как всякая саморазвивающаяся система – пыталась освободиться от чужого ярма. Вторая половина XX века продемонстрировала это с большой убедительностью.

Поэт в такой ситуации продолжает писать, оставаясь собой, при условии, что уверен в потенциальном будущем своего стиха и поэзии вообще. «Хочу ли я посмертной славы? А какой же мне еще хотеть?» – эти строчки Я. Сатуновского Некрасов не однажды цитировал и «обыгрывал» в своих книгах. Этот риторический вопрос не требовал ответа: в противовес пастернаковской дидактике, Некрасов не рассуждал о славе, красиво или некрасиво быть знаменитым, а на практике понимал всю невозможность ее. В неблагоприятные для себя периоды кто-то из поэтов уходил в детскую литературу, как Сапгир, кто-то в прозу, как Холин, о прочем умолчу. У Некрасова, пожалуй, особо благоприятного периода не было, его поэтика всегда была слишком радикальной для литературного сообщества, и оно оказывалось не готовым принять ее. Что ж, тем хуже для литературного сообщества, по мнению Некрасова. Принадлежит к самой авангардной части отечественной поэзии, он по праву взял на себя роль критика и комментатора событий, происходящих с ним и на его глазах: «... ходить по краю – прямое дело именно авангарда. По этому свойству его и называли, что он ходит по краю, в основном, по переднему...» (сб. «Материалы творческих встреч с писателями», 2006. С. 47). Надо признать, что Некрасов «ходил по переднему краю» всю жизнь, «практически этот край испытывая» (там же), поскольку был убежден, что поэзии этот край нужен, «она с ним работает». В этом его суждении присутствует не персонификация поэзии в

виде некой работающей музы, а понимание поэзии как открытой системы, стремящейся к развитию, готовой к любому рискованному испытанию ради реализации всех заложенных в ней ресурсов.

Реформатор русского стиха, определивший путь развития русской поэзии на многие десятилетия, он был *непримиримый* – по отношению ко всему, что считал несправедливым, равно, касалось это литературных или человеческих отношений. У него была на всё своя точка зрения, общих мнений он не признавал. В стране поголовного конформизма нелегко оказывать сопротивление окружающей среде. Таким людям трудно жить и сложно добиваться успеха. Для многих он был примером отрицательным – смотрите, вот так характер мешает таланту делать карьеру (печататься, издавать книги, получать премии, входить в жюри, получать гонорары и т.д.). Порой он совершал такие явно в ущерб себе поступки, что только руками разведешь: зачем, зачем он это сделал? Самый простой пример: взял и отказался участвовать в первом фестивале Москва – Петербург, зная, что для меня как организатора этого фестиваля его отсутствие знаковое... Не хочу заострять на этом внимание, потому что многие, я думаю, могут привести не один такой пример из своего опыта. Иногда однако он подсказывал: «не путать факт публикации и факт литературы». Всеволод Николаевич учил не проповедями, а именно резкими поступками, конкретными действиями (вот уж точно «Исус Христос явился – И сам удивился»). Сегодня, когда на дворе у нас сезон карьеристов всех поколений, мало кем эти уроки будут востребованы, но не век же мусору цвести, в будущем появятся и антикарьеристы («Пришей кобыле антихвост» – 1960), а тогда уроки Некрасова, данные им, они затвердят намертво, пусть не все, но хотя бы младших классов.

И среди этих уроков первый – **урок свободы**.

I

Не зря Некрасов открыл свой изданный в России сборник «Справка» (1991) программным стихотворением «Свобода

есть...», повторив название цюрихского сборника 1975 года, составленный Л. Уйвари («*Freiheit ist Freiheit. Inoffizielle sowjetische Lyrik*», 1975). Это стихотворение входило также в шемакинский «Аполлон-77». Написанное около 1961 года (в книге указан 1964 год), оно несколько раз комментировалось автором в 70-е, 90-е и 2000-е годы, но эти комментарии даны в сносках, при том, что основной текст не претерпел изменений (за исключением первой заглавной буквы в строчках, которую автор понизил), всего 6+1 чеканных строк:

Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть
Свобода есть свобода

Если бы мне довелось выбирать стихотворение, в котором наиболее полно воплотился дух 60-х, то я бы выбрала это. «Свобода приходит нагая», – написал Хлебников, и стихотворение Некрасова это доказывает. Оно начинается со слова «свобода» и кончается им, и 8 раз повторяется в коротком тексте, и кажется, его можно повторять еще и еще, потому что главное чувство = утверждение, это то, что свобода есть, имеется, присутствует, а то, что определения для свободы нет, так она не нуждается в нем. Она самоценна. Это стихотворение можно назвать гимном 60-х с их надеждами, бескомпромиссностью и категоричностью. «Левой, левой, левой» – в прошлом, но как перекликается! И дело не только в использовании повтора – прием основополагающий у Некрасова, однако ж и до него применялся широко (с разными целями). Дело в энергии стиха – это марш нового времени. И что примечательно – свобода духовная и свобода эстетическая оказались неразделимы в поэзии Некрасова. Новому мироощущению соответствует новая поэтика. Фактор времени определил модель его творчества.

Это новое мироощущение возникло в обществе в 1953 году после смерти Стали-

на. Цифра 53 мелькает во многих статьях Некрасова, она служит точкой отсчета новой – другой – жизни. «... сразу возникло чувство, что отперся запор, открылась форточка, отвалился какой-то груз... Не конкретное чувство, но очень явственное... И для меня к стихам, к поэзии эта явственность относилась в первую очередь» (сб. «Материалы творческих встреч с писателями», 2006, с.70) – вспоминал Некрасов уже на склоне лет. Все они, молодые поэты и художники, в то время были «политизированы до упора» (сб. «Великий Генрих» 2003, с. 233), и надо сказать, у некоторых, в том числе и у Некрасова, это качество сохранилось на всю жизнь. «... по мне политика бывает и поэтичной. И любой, заглянувший в мои тамиздатовские публикации 73-85 гг. или хоть в самиздатовский журнал «37» №№16-17 (а только такими путями и мог я стремиться к читателю – как и другие вне системы), это мое мнение если не разделит, так хоть примет к сведению» («Пакет», 1996. с.376). Сегодня словосочетание «гражданская лирика» вызывает на лица большинства если не отвращение, то скуку. Возможно, потому, что, действительно, жанр особый, работать в нем трудно – не хватает внутреннего именно «упора». Каждое стихотворение Некрасова о власти или обращенное к власти – почти всегда диалог, разговор, рассуждение:

власть
делает подлость
подлость
дает власть

власть опять
делает подлость
подлость опять
дает власть

Так может продолжаться бесконечно, и автор это понимает. Он резко обрывает минималистскую цепочку («Меньше значит больше» – открытие архитектурного минимализма, которое вполне работает и в других видах искусств) и подводит «итог»:

под властью власти
дело обстоит так

власти хоть и крестьян
хоть рабочих
хоть
каких хочешь

Здесь мы видим: минимализм Некрасова – это минимум слов, связанных по жестким синтаксическим правилам, потому что в этом стихотворении и во всех своих стихах гражданского направления автор хочет быть предельно ясным своему читателю и не допускает двойных, тройных и более смыслов. Постмодернистская поливариантность текста ему в этих случаях не нужна. Вообще Некрасов не любил по отношению к себе применять термин “постмодернизм”, “концептуализм” его тоже особенно не радовал. Для него важнее было качество предметности, весомости, фактичности, конкретности стиха – конкрет-поэзия, конкретизм. Традиция, идущая от обэриутов. Еще пример:

господин президент
правильно говорит
господин президент
правильно говорит
да криво
иногда
сильно криво делает
господин президент

(“Живу вижу” 2002. С.142)

Таких “газетных” стихов у Некрасова довольно много. Он до последних лет моментально откликался на разные политические и культурные события. Ощущается в этом родство с поздним Маяковским (“поэт и фельетонист”, согласно определению “Биобиблиографического словаря” 1928 г.). О влиянии Маяковского на него в юности сам Некрасов сказал так: “Я увлекался понравившееся из первого тома собрания его сочинений. Заинтересовало в высшей степени” (сб. “Материалы творческих встреч с писателями”, 2006, с. 52). Маяковский был для него “величайший лирик, эмоциональнейший”. (Может быть, поэтому он остался равнодушен к Хлебникову?) Предполагаю, что и форма записи стихов возникла тоже – в какой-то степени!

– как дальнейшая трансформация знаменитой “лесенки”, отталкивание от нее. “Я не старался делать стихи какими-то раздерганными – хотел, чтобы речь дышала. Была надежда, что оживет слово. Поэзия – не стихосложение, а ожившее слово” (сб. “Материалы творческих встреч с писателями”, 2006, с. 63). Значимость слова многократно усиливается, когда оно одно стоит в строке, то есть равно целой строке. Это своего рода абсолютизация слова. Вообще удивительные вещи творит с поэтическим текстом его графическая запись. Вот, например, стихотворение:

Средняя Россия Средняя Россия
Странные дороги санные пути
ПО полю по поЛю
ПО полю по поЛю
Катится машина катится машина
Господи помилуй, Господи помилуй
Господи помилуй
И уже прости

Это русская песня? Или, может быть, романс? Напевный, раздумчивый? А вот в такой записи:

Средняя Россия
Средняя Россия

Странные дороги
Санные пути

ПО полю
По поЛю

ПО полю
По поЛю

Катится
Машина

Катится
Машина

Господи
Помилуй,
Господи
Помилуй
Господи

Помилуй

И уже
Прости

Это уже Некрасов (“Живу вижу”. 2002. С.47), и называется стихотворение “Некоторое подражание Фету”. Оттого и возникло сразу ощущение, что это то ли песня, то ли романс, что стихотворение, в первую очередь, *интонационно* относится к Фету. Кстати, музыкальную силу повтора Фет очень чувствовал – вспомним “Рододендрон, рододендрон...”, так насмешившее Тургенева.

Новая поэтика показала свою жизнеспособность не только в политических и протестных произведениях, но и в самой что ни на есть “календарной” лирике. Вот весеннее стихотворение, все построенное – виртуозно построенное! – на интонационных и лексических повторах, которые не может перебить даже рифма:

весной весной
смешной смешной
чудной чудной
ночной ночной
самый трамвай
самый самый

постой постой
пустой?
пустой

мой?
да мой

давай домой
давай давай давай

(“Пакет” 1996. с.225)

Сам о себе Некрасов говорил «пишу речью» («Справка», 1991, с. 74). Речевая синтагма – это кирпичик в его стихе, то есть поэт погружен в разговорную, устную стихию языка, он работает с речевыми конструкциями, а интонация – его рабочий инструмент. Именно интонация передает синтаксические связи между словами, удерживает

стих от рассыпания – и позволяет читателю понять его содержание. В приведенном выше стихотворении необыкновенное богатство интонаций, назову основные: повествовательная, эмоциональная, пояснительная, вопросительная, утвердительная, коммуникативная, побудительная, логическая, и все вместе они создают интонационно-смысловое единство в стихотворении. Если говорить о трех китах, на которых стоит поэтика Некрасова, то это, конечно же, интонация, повтор и минимализм. Повтор и минимализм – разнонаправленные силы: первый увеличивает длительность стихотворения, второй сокращает, и оба они «скрепляются» интонацией.

всё
так как-то

так всё-таки
как

по-советски
или по-человечески

по-
нац
спец
русски

или уж наконец
по-людски

В этом стихотворении вовсе нет пунктуационных подсказок, но смысл легко прочитывается благодаря интонации, игре повторов и минимализму устойчивых словосочетаний.

Об особенностях поэтики Некрасова в последние годы выходили статьи и книги, в частности, сошлюсь на серьезные работы Вл. Кулакова, который является одним из первых исследователей творчества Некрасова в нашей стране. Хочу особо подчеркнуть важный факт: именно авангардная поэтика чаще всего и была причиной «непонимания» поэта так называемой образованной публикой. Внешняя простота сбивала с толку. «Это стихи??» – собственноручно начертал на полях против строк Некрасова главный редактор «Литературного обозре-

ния» Л.И. Лавлинский. «Я тоже так могу», – вторили ему некоторые филологи, на что мне приходилось отвечать: «Я посмотрю, что у вас получится». Глупость, написанная некогда горе-критиком, будто поэзия Некрасова это «поэзия служебных слов» (далее даже цитировать не хочу, чтобы заново не углубляться в недостойную чушь), была достаточно растиражирована в конце 80-х годов. Удивительно, когда дело касается поэзии, у нас всегда главными знатоками – и пишущими и печатающими – оказываются непрофессионалы и начетчики. Это просто несчастье для нашей поэзии. «А наука? – может спросить читатель. – Разве ее слово не решающее?» Во-первых, академическая наука не может возместить несостоятельность критики. Во-вторых, наша наука всегда предпочитала безопасно стоять «над схваткой», признавая лишь узаконенные фигуры и не снисходя до современников, если их не одобрил Нобелевский комитет. Характерный пример – покойный М.Л. Гаспаров, чей круг исследований, по его же собственным словам, «был ограничен авторами, официально признанными по тому времени» («Избранные статьи», 1995, с.84), против которого не раз Некрасов обращал острие своей критики. Отсюда и возник образ той науки, которую поэт назвал «наукой как не знать».

Некрасов построил свою поэтику, принципам которой он никогда не изменял. Пятьдесят лет он пробовал-опробовал все виды повторов, все варианты интонационного сцепления синтагм, добиваясь максимального смыслового наполнения при минимальном лексическом составе. Отсюда его смелый шаг в сторону визуализации поэзии. Его стих всегда безошибочно узнаваем, и это совсем не так легко сделать, как представляется ученым филологам; его метод без преувеличения можно назвать революционным. Не только идейно – художественно он был одним из самых свободных поэтов, живших в несвободное время.

Что правда, то правда
Всё правда да правда

...

Сравнивая поэзию Некрасова со многими поэтами второй половины XX века, я вижу, что он, будучи совершенно русским по духу и смыслу своих стихов, был при этом самым европейским по своей поэтике. Ближе всего к нему послевоенное поколение немецких поэтов-конкретистов. «С немцами мы все родня по судьбе и по судьбе нашей речи», – заметил сам Некрасов (“Справка”, 1991, с. 74). Про судьбу понятно – война присутствует в стихах Некрасова («голодная война») как часть его детства. **А вот судьба речи ...**

wir stehen sehr nahe.
 ich komme näher.
 ich bitte sie, nicht zu weit zu gehen.
 sagen wir uns du
 sagen wir uns du
 sagen wir uns du
 sagen wir uns du
 sagen wir uns du
 sagen wir uns du
 sagen wir uns du
 du

Я привела эти строки из произведения Герхарда Рюма не для того, чтобы усмехнуться звуковым переключкам русской и немецкой речи, дающим комический эффект, а чтобы показать, что знаменитый австриец (правда, много лет живущий в Берлине) строит свой стих на тех же приемах, что и наш не менее знаменитый соотечественник Всеволод Некрасов. Они, кстати, почти ровесники – Герхард Рюм всего на четыре года старше. Они встретились в Берлине уже в перестроечные времена и обменялись книгами. Оба стояли у истоков концептуальной и визуальной поэзии у себя на родине. Авангардное прошлое русской и немецкой поэзии – основа схождения и сближения их поэтических систем. Не зря Некрасова издавали и переводили именно в тех странах, где его поэтика воспринималась как близкая к своей: в Германии, в Австрии, в Чехословакии.

Что мог думать об этом десятилетиями не печатающийся на родине поэт? Усомнился ли он в своем новаторстве, ведь

давление было очень сильным (говорю в данном случае не о политическом давлении, а о давлении эстетических ориентиров того времени)? Некрасов на этот вопрос ответил как всегда предельно ясно: «...Когда вскоре ознакомился с пастернаковскими нотациями: «...Но поражение от победы ты сам не должен отличать», – все-таки не послушался...» По-другому и быть не могло: Пастернак мучительно плыл по течению, Некрасов – мучительно против. Ему обязательно надо было отличать один берег от другого. И ему необходимо было отстаивать свое понимание искусства и свое место в нем. И, конечно, второй очень важный урок Некрасова – это **урок борьбы**.

II

В разные времена эта борьба была разной.

С самого начала своего творческого пути, очень рано, Некрасов ощутил искусство своим личным делом. Позже он вспоминал: “... после 53 года, вообще подошло время осознания искусства как факта, прав, достоинства этого факта, чтоб их отстаивать и с ними считаться. Никому не выдавать на расправу. Для чего и различать факт / не факт самому первым делом...”

А расправа могла быть скорой. Андеграундная поэзия и изобразительное искусство, бытовавшие на кухнях и в полуподвальных мастерских художников, в реальной жизни всегда были под угрозой. Угроза эта коренилась в том, что государство признавало не творцов, а их удостоверения: членские билеты союза писателей или союза художников, – как свидетельство о благонадежности, – по которым разрешался вход в искусство, а все остальные были для него в прямом и переносом смысле безбилетниками, то есть их надо было выявлять и выдворять. Правда, и билет не давал гарантии “неприкосновенности” – несогласных легко могли изъять из рядов, как, например, Сапгира. И поэтому совершенно ясно, что первым врагом, с которым приходилось бороться новому искусству, были государственные органы, призванные, “держат и не пущать”, а уж кого они для этого посылали – милиционера с понятиями,

врача в белом халате, цензора на страже соцреализма или искусствоведа в штатском – это частности. Всякое иное – другое – искусство попадало под подозрение в политическом инакомыслии.

Поэты андеграунда могли печататься в этот период только или за рубежом или в самиздате. Альтернатива – писать для будущих поколений, т.е. “в стол”. Художникам было чуть легче – их произведения всё-таки – худо-бедно – стали покупать коллекционеры, свои и иностранные. Фестиваль молодежи 1957 года сыграл колоссальную роль в развитии нового изобразительного искусства, которое уже вскоре определится как неофициальное, в формировании нового поколения художников, подогрел интерес общества к их работам. Вот как описал этот процесс Некрасов: “ Откуда-то явилась общая – относительно общая, конечно – уверенность в реальности или неизбежности вот такого самого нового-иного искусства, новой живописи, новой поэзии – *настоящей* – они есть где-то, были когда-то, еще чуть-чуть – и это будет и у нас, здесь и сейчас...” (сб. “Великий Генрих”, 2003. с.234) Но это “чуть-чуть” само не приходило, за него надо было стоять насмерть.

В своей весьма поверхностной книге “60-е. Мир советского человека” журналисты П. Вайль и А. Генис при всей спорности многих оценок, данных ими культуре той эпохи, все-таки неожиданно сделали вывод: “К концу 60-х подлинная русская культура так далеко отошла от государства, что существовала только в своей катакомбной ипостаси”(1996 г. с.291). Неожиданно, потому что из текста видно, что к этой подлинной катакомбной культуре соавторы относят из литераторов лишь Солженицина, Высоцкого, Вен. Ерофеева и Бродского, что явно недостаточно, поскольку эти четверо никак не могли ни составить, ни исчерпать всю катакомбную, самиздатскую, протестную, андеграундную – называть можно как угодно – литературу 60-х. Чтобы создать какую-то другую – вот ключевое слово! – культуру, искусство, литературу – их четверых явно было мало. И ошибочно полагать, будто обе ветви литературы – официально существующая и андеграундная – в 60-е

нигде и ни в чем не пересекались. Для молодых поэтов того времени ориентирами в поэзии были бывший лагерник Заболоцкий и бывший фронтовик Слуцкий (об этом, в частности, можно прочесть в воспоминаниях А. Сергеева). Некрасов говорил еще о влиянии Глазкова, всегда стоявшего на отшибе, и о своем восхищении поэзией Леонида Мартынова, которого он считал “центральной фигурой нашего века” (сб. “Материалы творческих встреч с писателями”, 2006. с. 45) Лично он с Мартыновым так и не познакомился, но воистину –

Скажи:
Какой ты след оставишь?
След,
Чтобы вытерли паркет
И посмотрели косо вслед
Или
Незримый прочный след
В чужой душе на много лет?

(Леонид Мартынов 1946)

60-е были различны – именно до процесса над Синявским и Даниэлем казалось, что еще “чуть-чуть” и всё у нас с искусством, с поэзией будет в порядке, а после процесса это ощущение исчезло. На некоторый период между андеграундом и идеологической верхушкой оказался “Новый мир” как некая подушка безопасности для верхних и иллюзия возможности для еще не окончательно сформировавшегося литературного подполья. Но вскоре этого уже не требовалось – андеграунд зажил своей жизнью, чем дальше, тем больше своей. Образовывались небольшие группы со своими художественными устремлениями и личными пристрастиями. Члены этих групп поначалу пытались как-то встроиться в “серьезную” советскую литературную систему, но потом плюнули, и некоторые, по примеру предшественников 30-х, начали осваивать смежные искусства – кукольный театр, мультипликацию, литературу для детей. Не у всех это получилось. Так, прекрасные детские стихи и проза Холина проходили редакторские препоны со страшным скрипом и частично, а у Некрасова с детской литературой роман и вовсе

не сложился. Его поэзия не была ни “воспитательной”, ни “игрушечной” – она была музыкально-живописной, в ней было что-то по-детски таинственное – но не для советской редакции:

Ночью
очень чудно

Ночью
очень чудно

Но ничего

Собственно границы между поэзией детской и недетской у Некрасова практически нет. Назидательность чужда поэту. И он не бытописатель – он лирик. Тончайшее лирическое кружево, сотканное из обычных слов, выражает и детскую, и взрослую душу в одинаковой степени.

Молчу
молчи

Молчу
молчи

Чутьем чутьем

Течем течем

Я думал мы о чем молчим

А мы молчали

Вот о чем

Кто с кем разговаривает? Двое детей? Взрослый и ребенок? Двое взрослых? Не важно. Важно то неназванное, о чем молчат. И здесь тайна не только конкретного стихотворения, но и искусства вообще, о чем Некрасов нередко размышлял в своих интервью и статьях.

Однако вернусь к истории. Так же как андеграунд не был однородным явлением, точно так же – вернее, еще более, при своей многочисленности – советская “союзно-писательская” литература не была монолитом. И Некрасов прекрасно это понимал.

Да, его любимый Окуджава сотрудничал в советской “Литгазете” и не разбирался в живописи андеграундных гениальных художников-лианозовцев – жаль, конечно, но от этого Некрасов не переставал меньше ценить творчество барда. То есть факт/не факт литературы был для него важнее, чем политическая стерильность. Поэтому в эпоху отрицания всего советского в 90-е годы он спокойно мог заявить: “...никогда не считал, что все члены КПСС сплошь не-люди, а все члены СП обязательно неписи” (“Пакет”, 1996 с.377). Хотя кто, кроме него, мог еще так метко переназвать: “Союз Советских Приятелей = Советских Писателей и Советских Печатателей” (“Лианозово” 1998 с.47). Как всегда он шел вразрез с господствующим мнением. “Одно дело – плюнуть в советский режим, а другое дело – усвоить привычку плевать кругом щедро и неиссякаемо. Это дешевая штука страшно.”(сб. “Материалы творческих встреч с писателями”, 2006. с.53) Это слова поэта, который от литературного советского режима не получил ничего кроме умолчания и пренебрежения. Если сравнить, к примеру, его позицию с позицией одного весьма успешного и в советские годы, и ныне, “прогрессивного” литературного критика, который мог на всю страну мусолить тему “почему я вышла из КПСС” (вступив со слезами – а вдруг не примут, не придет разнарядка?), то надо признать явное нравственное превосходство отвергаемого системой Автора, поскольку Некрасов, в отличие от нашей “демократической” критики, не имел привычки подстраиваться ни под какое время – как истинный поэт он его создавал. Анализируя его статьи разных лет, видишь постоянство его приоритетов, художественных и нравственных. Он боролся с несправедливостью, и в том числе, с несправедливостью однобоких суждений.

Но по мере того, как времена менялись, менялось и направление борьбы. Кроме вечного врага в лице советской печатно-писательской системы в конце 80-х появились и другие объекты для приложения сил.

Помнится, в тот период, ныне уже довольно-таки подзабытый, тогдашняя моло-

дежь ломила "стенкой" на советские журнально-издательские заборы с криками, нас не печатают, а мы вон сколько лет в литературе, и подсчитывали свои трудовые стажи. Время было застойное, но уже достаточно гибкое, чтобы слегка прогнуться под молодыми-задорными. Старшее поколение андеграунда смотрело на этот процесс с легким презрением или, в лучшем случае, равнодушно. Кажется, один только Некрасов, согласно своей святой обязанности комментировать все ложные пассы литературных игроков вправо и влево, жестко припечатал: "... операция метаморфоза – подмена какого не надо авангарда каким надо" ("Пакет", 1996. с.360). Поэты старшего поколения андеграунда уже привыкли действовать вне рамок официальной литературы. "Мы все хотели печататься, – признавался Сапгир, – но ясно было, что нас печатать не будут". И ради этого печатания подстраиваться под режим никто из них не собирался. Другая была социальная психология, которая и доминировала в личном опыте поэтов.

Но постепенно картина взаимоотношений поэзии и власти стала принимать отчетливо новые очертания. Метаметафористы худо-бедно легализовались. На сцену выдвинулся совершенно разнородный по качеству выступлений "Альманах" во главе с эксцентричным Приговым и метафизическим Рубинштейном, а потом потянулся примитивный соц-арт в лице Кибирова и множества так называемых иронистов... Шумные фестивали верлибра окормляли не только верлибристов, таких, как Бурич, но и всех несогласных с привычной рифмованной силлаботоникой советской поэзии. С середины 90-х понеслись споры и дискуссии о постмодернизме... Ну, понеслись и понеслись. Но вот что важно для понимания позиции Некрасова в эти годы: смену поэтического курса провели не старшие, не поколение Некрасова, а те, которые шли за ними. Произошла смена поколений поэтов и критиков, и младшие как-то быстро ощутили себя, нет, не властителями дум, это бы еще куда ни шло, но первопроходцами, первооткрывателями. А вот это принципиально разные вещи – открыть закон тяготе-

ния или насобирать с земли яблок.

Попробую провести параллель, пусть натянутую, но зато наглядную: аналогично тому, как у нас в экономике появились "молодые реформаторы", точно так же "молодые реформаторы" неожиданно образовались и в литературе. Теперь вспомним, к чему нас вели "молодые реформаторы"? Правильно. К приватизации всего и вся, прозванной в народе прихватизацией, воровству и коррупции. Во всех областях жизни. Так разве могла литература стать исключением? Здесь и надо искать причину литературных скандалов и обвинений 90-х годов.

На фоне полным ходом идущей коммерциализации литературы, при полном спуске всех флагов перестроечной толсто-журнальной писательской верхушки (те же процессы наблюдались в изобразительном искусстве), бывший андеграунд тоже дрогнул, заглотив денежной наживки, выплывая за счет объединения одних и разъединения других. Формула "литература – деньги – литература" пришлась по сердцу довольно многим. Наблюдать это было непривычно и очень противно. "Понимаете, вот есть искусство, литература, берем уже – поэзия, – комментировал Некрасов. – И есть то, что им поперек. Противостоит. Осознанно, стихийно – когда как. Но явственно. Думаю, тут мне можно верить: я с этим дело имею, считайте, полвека без пары лет. Как это называть – антипрофессиональная солидарность, сговор, заговор, бездари, тусовка – важно, что оно есть. Реально" (сб. "Материалы творческих встреч с писателями", 2006, с.69). И по сей день это все реально – и антипрофессиональная солидарность, и закулисные интриги с разными премиями, и бездари, и тусня... И все это знают, а кто может, тот пользуется, – но кому же придет в голову бороться с камарильей? А вот Некрасов боролся со всеми, кто действовал "в литературе-искусстве посторонними литературе-искусству средствами. Хоть через партию, хоть через тусовку, хоть через жопу..." Резко формулировал Всеволод Николаевич. Не знаю, удастся ли мне быть хоть в какой-то степени объективной, обращаясь к этой нервной материи?

Сомнительно. Но все же попробую, если не размотать клубок проблем, то хотя бы потянуть за нужную ниточку.

Даже достижения в науке, в том числе и в фундаментальных ее дисциплинах, не однажды подвергались и подвергаются сомнениям и опровержениям. Не открою америки, если скажу, что и решения Нобелевского комитета в области науки не признаются многими научными сообществами. Что же тогда говорить о литературе? В отличие от науки, давно ставшей коллективным делом единомышленников, хранящих свои секреты внутри группы, – литература является делом абсолютно индивидуальным, личным и при этом открытым. Интеллектуальная собственность в литературе существует только в виде произведения – если его воруют, то это уже считается плагиатом, по закону наказуемым деянием. Но ведь можно не воровать всё произведение, а использовать какой-то его элемент, в поэзии, например, легко заимствовать образ, схему рифм, рифму, графику и т.п. Что многие и делают, отчего начинается бессчетное тиражирование какого-либо оказавшегося очень популярным элемента – до тех пор, пока бывшая новация уже что называется в печенках не засядет. (В советский период повальное увлечение “лесенкой” Маяковского не приветствовалось еще и по причине построчной оплаты стихов.) Вообще это нормальный процесс развития, но при одном условии: нельзя забывать первого, того, кто этот прием открыл и так удачно применил, что всем понравилась. Короче, нельзя забывать Ньютона.

Вот помня обо всем этом, я процитирую из стихотворения Некрасова следующие строки:

приговор
Пригов вор
шутка правда не моя
не моя
но явно же она шутка
и про меня

За ними стоит простая-непростая история. Цюрихский сборник 1975 года, составленный Л. Уйвари, о котором говори-

лось в начале статьи, хоть и попал в Москву в количестве не более 3-4 экземпляров, тем не менее стал своего рода знаменем для московских авангардистов. Его очень внимательно изучали, и Пригов, в частности, тоже. Дальше я дам слово Некрасову, который четко описывает ситуацию: “Он (Пригов – Т.М.) очень заинтересовался этим сборником, ходил знакомиться к разным людям, которые имели к нему отношение... (...) И уж очень стихи Пригова напоминали то, чем особенно выделялся этот сборник: повтор, выход из стиха и тому подобное. Это упор на акцию, на действие, на конкретику общения с читателем... (...) Короче, Пригова объявили первооткрывателем поразительно спешно и подозрительно дружно” (сб. “Материалы творческих встреч с писателями”, 2006. с.43).

Смысл инвективы Некрасова предельно ясен: Пригов шел по чужим стопам и не был первопроходцем как раз в том, в чем некомпетентная критика объявила его первым. Увы, критика и в постсоветский период, к сожалению, не стала ни порядочней, ни умней. Воспитанная на советских образцах, как она могла быть компетентной? Сам Пригов ни письменно, ни устно никогда не возражал Некрасову, и, насколько мне известно, после “квартирных семинаров” у Чачко, пути их не пересекались. Противостояние Некрасова Пригову было публичным и длилось все 90-е и 2000-е годы. Даже смерть Пригова не изменила ситуации. “Это не имеет значения, – возразил мне Всеволод Николаевич, когда я высказался в таком роде, что, мол, о чем теперь говорить, раз человек умер. – Он за всё будет отвечать.” – “На том свете?” – не поняла я. – “Здесь. На этом”, – твердо ответил мне непримиримый Некрасов. Я тогда подумала, что если все, кто должен ответить на том свете, будет отвечать еще на этом, то очередь в суд выстроится невообразимая...

Некрасов восстанавливал справедливость не столько даже по отношению к себе – хотя и к себе тоже ему надо было восстановить справедливость – сколько по отношению к поэтам своего поколения андеграунда. Ведь сам он, говоря о значении своих современников-первооткрывателей

и о приоритетах, всегда первыми называл имена Холина и Сапгира. “Пригов если и имел что добавить к Холину лет через двадцать, то на самом деле мало” (сб. “Великий Генрих”, 2003, с.239), и “... на тогдашний первый вопрос: “А кто сейчас Маяковский?” (в смысле новизны-актуальности) – ответ остается: “Маяковский тогда был Сапгир” (сб. “Великий Генрих”, 2003 с. 241).

“Тогда” – это конец 50-х годов, время, когда волна второго Авангарда поднималась, определяя будущее искусство до конца 80-х. Время, когда учились не только искусству, но и товариществу в искусстве. И вот он третий урок Некрасова – **урок товарищества**. Урок не менее важный, чем первые два, и не менее трудный.

III

Я уже упомянула о постоянстве жизненных принципов для Некрасова – в дружбе это ценнейшее качество. Он много писал и говорил про Лианозово, так много значившее в его судьбе. «Лианозово тем и Лианозово, что жило и действовало как творческое сообщество». (“Лианозово”, 1999). У творческого сообщества было два корня – поэтический и художественный, и соответственно две фигуры стояли у его истоков: это – художник и поэт Евгений Леонидович Кропивницкий и художник Оскар Рабин. “ В 60-е годы это была уже как бы группа единомышленников, за которой до сих пор осталось название “Лианозовская группа”. Поэтическое ядро этой группы составляли: Генрих Сапгир, Игорь Холин, Сева Некрасов, Ян Сатуновский и, конечно, наш общий учитель Евгений Леонидович Кропивницкий” (Оскар Рабин сб. “Великий Генрих”, 2003. с.331). “Как бы” – написал Рабин, и в известном смысле это справедливо, поскольку группа никогда себя таковой не объявляла, не писала манифестов, была открытой для всех и держалась единством художественных устремлений. Все это уже в 90-е годы, когда зашелестели зеленые бумажки, породило множество псевдоискусствоведческого вранья, с которым Некрасов не переставал биться. Кроме него, кажется, некому было. Холин в этот период уединенно писал свою прозу, потом болел...

Лихой Сапгир, на всех перекрестках мира выступая, больше помнил о сегодняшнем дне, хотя и говорил про Лианозово, про Евгения Леонидовича, но замечать какую-то “шпану” (по выражению Некрасова) ему было некогда... А художники – художники, как всегда, были заняты своим делом. И Некрасов стоял за всех. И за себя.

Если для Сапгира и Холина учителем (в самом широком значении этого слова) был “дед” Кропивницкий, то для Некрасова – Рабин. “...В картинах Рабина увидел просто собственные стихи в изображенном виде...” (“Живу вижу 2002, с.159).

Свет свет

Темнота

Остается

На ночь в окнах

В окнах

В окнах

Ничего

Никого

(конец 50-х гг.)

Действительно, это похоже на прямое отображение в поэтическом тексте живописи Рабина.

“Наши художники и мы”, – говорит Некрасов, перефразируя слова Пикассо “Мы и наши поэты”. Новая поэзия формировалась в тесном содружестве с изобразительным искусством. Евгений Леонидович Кропивницкий привил своим ученикам острое чувство личной свободы, а весь художественный опыт 50-х – начала 60-х годов учил свободе творческой. Это было единое поле для развития нового художественного языка, для создания новых эстетических идей. Поэты будто соревновались с художниками в изображении материального, фактического мира. Некрасов не однажды в своих статьях подчеркивал, что для него было необычайно важным то, что делали они все, он воспринимал работу художников как *наше искусство*. Кажется, не было такого случая или повода, чтобы Некрасов не вспомнил о Рабине, в очередной раз не сказал бы о его

влиянии и на художников и на поэтов, о его значении в искусстве. В 1991 году он организовал знаменитую выставку в Литмузее на Петровке «Лианозово – Москва. Художники и поэты». Когда я в 1993 году готовила материалы, для журнала, посвященные Лианозово, он немедленно принес мне из своей коллекции рисунки художников-лианозовцев.

Надо сказать, что на протяжении всей жизни Некрасов оставался верен товариществу художников и поэтов. Почти на всех вечерах, на которых мне довелось быть, он читал стихи, посвященные Евгению Леонидовичу Кропивницкому (хотя и не называл его своим учителем).

Тут и ель и сосна
И береза сама
Тут и куст тут и лес
Тут и хвоя и лист
Тут и зим тут и лет

И чужак человек
И чего только нет

Посвящения художникам – во всех его книгах, так же, при малейшей возможности, он старался, чтобы в его книгах были репродукции картин любимых художников. Это, в первую очередь, Оскар Рабин, Эрик Булатов, Олег Васильев, Франциско Инфанте, Николай Вечтомов, Владимир Немухин и еще, еще, еще...

В последней книге Некрасова «Детский случай» в качестве одной из иллюстраций помещена картина Рабина 1965 года «Прощай, Лианозово». Все 2000-е годы, когда из поэтов «Лианозовской группы» не оставалось никого, кроме него, Всеволод Николаевич один олицетворял это уникальное

явление нашей культуры, он один свидетельствовал о правде рождения неофициального искусства 60-х. Сегодня, когда его уже нет, – неужели надо повторить вслед за художником: «Прощай, Лианозово»?

облака

небеса

полоса
и полоса

и полоса
и полоса
совпала

всё
правильно

всем пора

если и не всем всем
то нам-то там-то
с тобой-то тут
пора

это правда

(Живу вижу. 2002. с 62)

Это печальное прощальное стихотворение, в нем правда – но не вся. Почему-то мне кажется, что художественные идеи 60-х не исчерпали себя. Думаю, они еще пригодятся, когда новый андеграунд поставит своей задачей фактом искусства смести фиктивное море нафталиновой поэзии, залившее нынче поэтическую ниву русской словесности. Уже скоро.

Публикуется впервые.

СЛОВА ПОСЛЕ О ПОЭЗИИ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Стихи Всеволода Некрасова ни в чём не нуждаются. Они – вот они, и каши они не просят. Стихи Некрасова нуждаются в ком – в читателе. Но ещё больше читатель нуждается в стихах Всеволода Некрасова, как всегда нуждается читатель в настоящей поэзии.

Многие люди не любят заборов. Я их тоже как-то недолюбиваю. А для иных из нас стихи Некрасова окружены здоровым, задорным таким забором: авангардизм, модернизм, конкретизм, концептуализм, минимализм, постмодернизм... Хочу успокоить: не бойтесь, забор хоть и здоровый, но вперемежку с хорошими досками понатыкано и всякого некондиционного вздора. Так мне кажется. Во всяком случае, мы не будем сейчас ходить ни вдоль этого забора, ни вокруг да около. В заборе всегда найдётся дыра. Влезем через неё и посмотрим, что там, за забором, интересно. Отойдём от понятий, подойдём поближе к словам.

Ведь Блока читатели любят не за символизм, Маяковского – не за футуризм, Есенина – не за имажинизм. Любят за стихи. Вряд ли какой читатель усомнится, однако, что стихи этих поэтов – это стихи, даже если он кого-нибудь из них и не любит. Стихи же Вс. Некрасова, и не только его, кажутся иным читателям настолько необычными, что они не признают их за стихи или признают их за недостиhi. Правда, отрицать авангард в искусстве становится всё более и более немодным занятием. Но не ругать и принимать – не значит понимать, а тем более любить.

Вот один из первых откликов в советской уже перестроечной печати на поэзию Вс. Некрасова: «Кажется, что такие стихи, сплошь пестрящие «того», «это вот», «так ведь», «ну и», мог бы писать Акакий Акаки-

евич. Это словарь бедного человека, маленького человека наших дней, завязшего в бурчащей, невразумительной словесной каше, состоящей из канцеляризов или превращающей в канцеляризы даже такие слова, как «весна» или «синий»: они повторяются в одном стихотворении по 10–20 раз, тоже превращаясь в абстрактный элемент речи, в союз или частицу». (Михаил Эпштейн. Концепты... Метаболы...: О новых течениях в поэзии. – «Октябрь», 1988, № 4)

Трудно было высказаться более нелепым образом. Здесь буквально все слова – не о Всеволоде Некрасове. Эти слова больше говорят об их авторе – М. Эпштейне, довольно известном и ныне деятеле «культурологии». Почему же многие действительно культурные люди вслед за Эпштейнами не слышат и не видят того, что слышит и видит и умеет это выразить в своих стихах Вс. Некрасов? Вероятно, мешает инерция поэтической традиции. Вообще-то традиция – вещь хорошая, а вот инерция в поэзии нехороша – и инерция стихописания, и инерция стиховосприятия. Так вот я хочу в меру своих сил помочь неподвзтому читателю преодолевать эту инерцию, помочь подойти к поэзии Вс. Некрасова поближе и внимательно взглядеться и вслушаться. Я и сам сделал то же самое.

Вот одно из ранних стихотворений:

Светят фары на театр
И снежинки летят

И пока они летят
Они здорово блестят

Опускается снег
точно вертикально

И ложится везде
Где горизонтально

Дворники кидают снег
С крыш
Чудаки гуляют
Без лыж

Эти стихи ещё похожи на «настоящие». Вроде бы классический четырехстопный хорей. Есть и рифмы. Есть и сразу понятный сюжет – городской зимний пейзаж.

Но есть и странности. Хорей-то хорей, но в него вдруг вклиниваются строки двухстопного анапеста, который, впрочем, напоминает и четырехстопный хорей с пропуском слога в третьей стопе. Интересно, что первая строка задаёт здесь тон, она двоятся: её можно воспринимать как четырехстопный хорей, а можно и как двухстопный анапест (если произносить последнее слово так, как мы произносим в обычной речи: *тятр*). Кстати, именно такое сочетание четырехстопного хорей с двухстопным анапестом встречается у К. Чуковского в «Крокодиле» (а ещё, бывает, и в частушках):

Он по улицам ходил,
Папиросы курил,
По-турецки говорил...

А вот и рифмы – но то они вызываются просты, то почти неощутимы, как *снег* – без. При этом заметно повышенное внимание к звучанию стиха, точнее, к звуковым переключкам: фары – театр, светят – летят, они – они – снег, везде – где, дворники – чудаки, кидают – гуляют. Это даже рифмы или почти рифмы.

Удивляет, что при такой лаконичности описания – такая точность и объёмность картины, живо встающей пред глазами, точность передачи настроения (а ведь здесь нет эпитетов – если не считать за таковой *здорово*). И какой неожиданный и

как бы предсказанный финал: привычные прохожие оказываются странными чудаками. Надо же на лыжах кататься, раз снег! Вот чем сразу берёт в полон Некрасов – естественностью, детской непосредственностью. Мир увиден как впервые, падение снега и завораживает, и заражает радостью.

И смотрите: в конце стихотворения автор с легкостью нарушает разбивку на строки в соответствии с метрической схемой (ведь должно было быть: чудаки гуляют без // лыж). Наверно, такой резкий перенос выглядит в глазах автора нарочито поэтическим, а автор таковым выглядеть не желает. Не дай бог поэтизмами запахнет!

В общем, стихотворение это пограничное такое. На его примере можно увидеть и традицию, на которую ориентируется Вс. Некрасов, и пути отхода от неё. Много из того, что здесь только намечено, станет важным для всего творчества Некрасова, будет повторено и усилено, проявлено. Вот, например, хорей. Он станет метрической основой очень многих некрасовских стихов, при всём при том, что Некрасов упорно расшатывает традиционную силлаботонику, усложняя свою ритмику. Почему именно хорей? Я уже ссылался на заразительный пример К. Чуковского. Можно вспомнить и детского Маршака, Хармса, «Василия Тёркина» Твардовского (сам Некрасов недаром особо отмечает и этих авторов, и эти тексты). И может, не столь явно, на глубине – влияние русской частушки, хорей в которой, как и в стихах Некрасова, весьма свободно себя чувствует, метрически не урегулирован и водит дружбу с ямбом и тоническим стихом. Можно сказать, что Некрасов использует хорей как любимый бойкий размер русской детской поэзии. Но всё дело в том, что специально для детей он не писал и не пишет. Он пишет свои стихи, многие из которых могут прекрасно восприниматься детьми и нравиться им (сам наблюдал такое).

Вот более позднее стихотворение:

Ну
море волнуется

Море не волнуйся

я
не утонул

Ведь это же совершенно детское восприятие мира! Здесь и детское доверие к миру, и одушевление его, и даже детский эгоизм: непоколебимая уверенность ребёнка, что весь мир должен заботиться о нём. Кстати, присмотритесь – опять в основе хорей, осложнённый на сей раз дактилем. Малюсенькое стихотворение всё пронизано игрой повторов и созвучий, например: ну – лну – лну – нул. Это игровая звуковая избыточность ведёт нас к основам авторского мировосприятия: автор вступает в серьёзную, детскую игру с миром. И язык тоже становится такой игрушкой: с удивлением и радостью Некрасов рассматривает его, поворачивает и так и эдак, пробует язык на язык – покатал слово во рту, прокатал, нас прокатил и сам прокатился. То есть есть мир вещей – множество интересных игрушек, и есть мир слов. Слова как-то связаны с вещами, но они и сами как вещи и, как вещи, могут существовать как бы сами по себе. Это же неиссякаемый источник всяких игр! Но в каждой отдельной игре игрушек не должно быть много – иначе ценность их теряется, внимание рассеивается. И может быть, лучшая игра – в которой игрушек совсем немного. Хотя совсем без них почему-то обойтись трудно.

Слов в стихах Некрасова, действительно, обычно не много – тем больше на них нагрузка. И любимые поэтом повторы не мешают – помогают всмотреться и вдуматься и в слова, и в стоящий за ними вещный мир: слова растут в объёме, поворачиваются всеми своими сторонами, как воздушные шарик, но они не лопаются, не сдуваются. С каким вниманием вглядыва-

ется Некрасов в мир, какое возникает при этом напряжение взаимодействия с ним. Люди же, мне кажется, ему не так интересны. Вернее, очень даже интересны, но – как товарищи по играм. Или как создатели других игр и игрушек: ух ты, во молодец, во как умеет! Таких людей Вс. Некрасов очень ценит и по-товарищески любит.

И вот что получается: автор декларирует свободу от заорганизованного, по его мнению, стиха, забалтывающего слова, а на деле противопоставляет ему весьма и весьма организованную якобы неорганизованность. Кроме традиционного поэтического ритма, пробивающегося сквозь речевую интонационную выразительность некрасовских стихов, его тексты насквозь прошиты и крепко сбиты повторами, паронимами, внутренними рифмами, аллитерацией и ассонансами. И всё это на скудном на слова пространстве. И всё это не натужно, не навязчиво, а как бы совершенно естественно. И это всё можно назвать ритмическим многообразием, полиритмией. Ведь что такое ритм? Это повтор. А повторы слов? А повторы созвучных между собой слов (то есть паронимия) и просто звуков – не ритм? А рифмы, внутренние и «окончательные», – не ритм? А паузы – пространство молчания, – которые так любит Некрасов, – повторяясь, разве не создают ритм? А чувство и мысль, пульсирующие вместе с этими повторами, наполняющие их, – не ритм? Ритм. Это всё образует ритмику некрасовских стихов.

Ну вот, такой взрослый ребёночек забавляется себе, а нам-то что, давно уже не детям? Какая радость за этим наблюдать, какой интерес? Ну, во-первых, хоть на миг ощутить себя ребёнком – это ещё какой интерес, для тех, по крайней мере, кто не утратил этой способности. А во-вторых... Ну, чуть погода попробую, чтобы было и во-вторых.

А пока представьте себе: человек с такой детской открытостью миру попадает в мир взрослых, мир солидных партийных товарищей – палачей и убийц, мир всю-

ду проникающей, как песок при пыльной буре, лжи. И вот наступает 5 марта 1953 года, а за мартом – апрель, май, июнь... И всё это совпадает с юностью, с поисками себя и своего пути. Весьма удачное при тех обстоятельствах совпадение, и для многих, не только для Некрасова – для Вознесенского и Евтушенко, для Высоцкого и Бродского, для Андрея Тарковского и Шукшина, для Булатова и Олега Васильева, для Шнитке и Губайдулиной... Другое дело, кто как этим совпадением воспользовался.

Кто-то из немцев, по-моему, – вскоре после Освенцима говорил про стихи после Освенцима: какие тут могут быть стихи? А после такой войны с её освенцимами и после Сталина, да при его последышах – какие могли быть? Для всех, но вот особенно для такого человека, как Всеволод Некрасов? Думаю, его детскость далась ему нелегко, не просто как дар божий. Но всё же и не без этого, как же иначе.

И было отвращение к фальшивому советскому искусству, к фальшивой советской поэзии. Сама поэтическая традиция была поставлена под сомнение. И был, наверно, и страх перед словом, перед речью, казалось, насквозь изъеденной ложью. Но было и огромное желание очистить слово от ржавчины, показать его в первозданной чистоте – как чувствует его ребёнок, только начинающий говорить. Слово должно быть весомо, речь должна быть без вранья. Меньше слов – меньше возможностей для вранья, вранью тогда, как в редком лесу, трудно укрыться. Так что если Всеволод Некрасов и ребёнок, то очень взрослый ребёнок, и очень даже рослый ребёнок при своём далеко не баскетбольном росте. И вот с высоты своего роста он как следует разглядел и новую старую советскую фальшивость, разглядел и не побоялся (как и многие другие) проверить её на вшивость. Фальшивость проверки не выдержала, стала проявлять себя, проявляться – стала нервничать. Советский Юпитер, ты сердисься, и очень даже сердисься, значит, не твоя правда, неправда твоя.

Что правда то правда
То правда что правда

Всё правда
Да правда
Да правда да правда

Взаправду
Про правду
Твердят пропаганду
Да вправду
За правду
Заплатят зарплату

Вот такая «детская» скороговорочка. Если кто подзабыл уже (*sic transit negloria mundi*), напомню: в стихотворении под правдой подразумевается в том числе и газета «Правда» (она и сейчас существует, правда, это не та уже «Правда», хотя всё ещё та ещё). Ну и эта фальшивая правда заставила-таки понервничать и Некрасова. Да и ох как не его одного. Что правда, то правда. И не все после этого остались живы – и это правда. Некрасов, слава богу, остался. Да он, правда, и не сидел, не привлекался. У советской власти были дела поважнее и противники пострашнее – и это тоже правда. Но и Некрасов не молчал, хотя обличать, обличать с пафосом – это, как вы, надеюсь, уже поняли – не его. Его поэзия не выносит излишнего внешнего напряжения, побивается пафоса, с большим доверием относится к иронии, даже некрасовский сарказм как-то игриво ироничен, хотя, правда, в последние годы душевное спокойствие чаще стало покидать поэта. Правда, и есть от чего. Это тоже та же «Правда», но другая, другая, правда. И не та вроде, и вроде совсем даже не та, да всё та же.

я тебе покажу
молчок
сплочённый
плотный
блатной
всякий такой вот
сволоченок

я
 может уже
 не увижу

а ты
 увидишь

увидишь
 я тебе покажу
 бяку
 покажу

тебя покажу

Серьёзный человек Всеволод Николаевич Некрасов, очень серьёзный. По-детски серьёзный взрослый ответственный человек. И относится ко всему ответственно и всерьёз. И пишет всерьёз, не понарошку. И играет всерьёз. Как Маяковский, у которого Некрасов многому учился. Тот тоже попусту не громыхал, старался делать это с пользой для своего дела. Давайте посмотрим, а как своё дело делает Некрасов. Вот тоже из его ранних стихов:

Пере ход
 Тихий ход
 Новый год
 Здоровый дом
 Тёмный двор
 Чёрный ход
 Чёрный кот

Страшный
 Чёрт

Строка становится всё короче, вообще, чем дальше, тем больше стих Некрасова тяготеет к двустопности, двуударности, а то и к одностопности. И здесь мы видим любимый Некрасовым двустопный хорей с переходом в одной из строк на ямб. Ритмически каждая строка двуударна (а в первой строке такая ритмическая чёткость подчеркнута графически, так как слово-то одно), что

дает при чтении какой-то завораживающий скандирующий эффект.

Что здесь *пере ход*? Почему *тихий ход*? Лишь *Новый год*, пожалуй, бросает на первые строчки тень ответа на эти вопросы, и ответ подразумевается явно с метафорическим оттенком. Но дальнейшее очень конкретное описание вновь возвращает началу прямой смысл. *Пере ход* вписывается вместе с *домом* в городской пейзаж, а *тихий ход* воспринимается как неспешная новогодняя прогулка. Усиливается работа на повторах: ход – ход – ход, чёрный – чёрный. Опять же точные рифмы соседствуют с весьма приблизительными, причём есть и внутренние рифмы, и опять весьма насыщенная звукопись, основанная на паронимии (то есть эти созвучия работают на смысл целого): ТЁМный – ДОМ, ЧЁРный – ЧЁРТ, зДОРОВый – ДВОР, сТРАшный – ЧЁРТ. И это только часть звуковых повторов, аугающихся по всем восьми коротеньким строчкам. Вот, например, более сложный случай: строка *чёрный кот* как бы целиком рифмуется с другой – *страшный чёрт*.

Говорят, что аллитерация и паронимия призваны компенсировать размытость ритма в стихах некоторых современных поэтов. Отчасти это так, но не всегда: вот ведь, ритм этих стихов как глухие удары там-тама, а звукопись при этом – как перенасыщенный раствор. Я думаю, что кроме непосредственной радости от звучной вещности речи для Некрасова важна идея общности, взаимосвязи и взаимопроникновения всего сущего в этом мире. Особенно наглядно демонстрирует это автор вот так:

сосны
 а над соснами
 звёзны

и берёзы
 и за берёзами
 звёзны

Ритмы, рифмы, звуки – всё это хорошо, но речь-то в «Пере ходе» о чём? Ну, положим, вот о чём: идём себе по переходу не спеша, идём в гости отмечать Новый год в доме, где ещё никогда не были. И вот он дом – большой, а двор тёмный (вечер, значит). Дом ещё и старый (если есть чёрный ход), а чёрный ход – значит, там тоже темно, скорее всего. И вот в темноте на незнакомой лестнице вдруг пробегает мимо большой чёрный кот – и в незнакомой темноте пугает. Тут поневоле вскрикнешь: ч-ч-чёрт!

А может, и так: вечер, Новый год, возникает несколько мистическое чувство нового, перехода, но неотчётливое (тихое). И место новое, незнакомое, темно – и дом смотрится каким-то замком с привидениями. Новое несколько пугает, и вот и материализация наших страхов – чёрный кот, существо, нагруженное нашими суевериями, и недаром вспоминается тут нечистая сила. А может, на эти пятнадцать слов у кого-то возникнут и иные ассоциации. Ну, на то и стихи. А говорят – как всё конкретно у Некрасова. Конкретно-то конкретно, а всё ж таки...

Вот ещё одно простое стихотворение:

солнце солнце

солнце-то солнце

солнце солнце

а какое у нас сегодня

число?

Тут все ещё проще, в смысле – слов меньше (и опять в основе ритма – двустопный хорей с переходом на дольник анапестического типа). Повтор – проще не придумаешь: шесть раз повторяется одно слово (или три раза по два), а довеском – расходящая фраза, которую любой из нас не однажды в своей жизни произносил. Да, повтор – вещь простая, но как по-разному он может звучать и работать. Вот первая строка: можно воспринять её как восклицание – то

ли своё, то ли самого солнца. Открываешь шторы – и солнце вдруг бьёт в глаза, и повтор здесь подчёркивает силу и неожиданность такой встречи с солнцем. Вторая строка – уже момент рефлексии по этому поводу. Почему так? А виной тому отмеченная графически пауза и маленькая частица то. И вот человек чешет в затылке: солнце-то солнце (совершенно речевой оборот) – задумался. Третий же повтор звучит чуть ли не раздражённо: ну солнце, новый день, а что у меня на сегодня запланировано?

И в целом возникает такая картинка: мир, природа во всей своей красе, человек устремляется ей навстречу, но людские заботы заставляют оторваться, отединиться от природы, в которой и чисел-то нету никаких. И вот уже мир людей противопоставлен миру природы. И солнце – уже не божественное светило, а лишь знак – знак начала нового дня и новых забот. Но и здесь обычная, привычная фраза-вопрос оказывается аллитерационно привязанной к солнцу: СОЛ-Н-це – у НАС СЕГОДНЯ ЧИСЛО. Даже возникает паронимическая рифма (сол – сло): хотя она вроде бы и не должна работать, так как л в *солнце* не произносится, но рифмы ведь могут быть и писательскими.

Посмотрим сразу, как ещё работает повтор у Некрасова. Например, так:

весной весной

смешной смешной

чудной чудной

ночной ночной

самый трамвай

самый самый

Здесь повтор экспрессивный, усиливающий качество, он как бы возводит слова в квадрат. А так повтором можно показать, как наступает темнота, и заметьте, она наступает прямо по мере чтения:

темнеет

нет

темнеет

нет

темнеет

нет

темнеет

В стихотворении «Ночь как загустевает» повтор служит передаче процесса долгого глубокого вдоха в густой ночи и связанных с ним процессов чувств и дум:

дать

дать

дотянуть

дотянуть

дотянуть

хоть хоть

ну хоть

вздохнуть

и хватит

А последняя строка здесь – как физически ощутимый короткий выдох. Повтор может использоваться и как инструмент иронии – например, в стихотворении «Вот канал»:

И макал

Фонарь

в канал

Фонарь

в канал

Фонарь

в канал

А вот в стихотворении «держава держава...» слово, повторяясь, складывается в толстую кирпичную стену, правда, рассыпа-

ющуюся от одного другого слова. И это далеко не всё, на что способен в стихах обычный повтор. Но повторять тоже надо уметь. Некрасов умеет.

У Некрасова есть стихотворение, посвященное памяти поэта Яна Сатуновского, предшественника и современника Вс. Некрасова. Можно сказать про него и глупое, но важное для многих слово *большой* или *великий*, уже можно, ведь двадцать лет прошло, как он умер; но как-то нейдет Сатуновскому такое наименование. Да и что же это за великий поэт, которого мало кто знает хотя бы по имени! Действительно, это довод. Но вот и само стихотворение:

Ничего. И ничего, что

ничего не будет

будет ничего

в том числе и ничего

страшного

Кажется, просто кусочек внутреннего монолога или реплика в разговоре, так естественна здесь речь стиха. Но почему такая странная разбивка на строки? Может, так подчёркивается интонация? А может, автор хочет выделить параллелизм фраз: ничего не будет – будет ничего – с их мнимым или не мнимым противопоставлением? Может, и так, но смотрите – здесь и рифма есть: ничиво – страшнавб. Да, но ведь ударение в слове *страшного* падает на первый слог, почему же хочется ударить и по третьему? Да ведь последняя строка – это наш любимый двустопный хорей! Да и всё стихотворение вовсе не верлибр, как кажется на первый взгляд, а совершенно классический разноstopный (что и сбивает с толку) хорей – и разбивка на строки указывает и на это.

А слов-то опять всего ничего: значимых всего-то штуки три. И что же нам говорят этими тремя словами? Ничего. Точка. Наверно, так: ничего ТАМ нет. А может, просто слово-вдох по печальному поводу: ну, ничего. И пускай ничего и не будет после

смерти, это тоже будет неплохо (а может, и так – будет Великое Ничто). А почему неплохо-то? А потому, что откуда плохому взяться – ведь там ничего не будет, в том числе и ничего страшного. Вот и как бы проговор: ничего-то ничего, а страшно. И последнее слово выделено и подвёрстано хореическим ритмом, усилено добавочным ударением. И вот уже стихотворение можно воспринять и как заговёр от страха смерти, заговаривают этот страх, заборматывают (вот куда речь-то завела!). И аллитерация-то здесь завораживающая, шипящая, на *ч* и *ш*. Привычное, домашнее словцо *ничего* начинает набухать и двоиться, троиться, заполнять собой пространство нашего сознания.

А вот ещё возможный смысл: Сатуновский умер! – а ничего, никто и не заметил смерть такого поэта. Великое Ничто проехало и по его жизни, и по его стихам, и по его смерти. Но ничего, будет ничего, а может, и хорошо иногда будет, будет поэзия Яна Сатуновского, будет. Потому что она есть. И раз уж мы заговорили о Сатуновском, хочу привести небольшое его стихотворение (да они и все небольшие) 1975 года:

Гаспаров перевел Светония.
Переведите меня!
Переведите!
Пере...
...тише, с ума сошёл
вот до чего дошёл.

С сожалением приходится констатировать, что Михаил Леонович так и не перевёл Якова Абрамовича, не переварил. Да и Всеволода Николаевича тоже. Да и не их одних. Да и не один Михаил Леонович. Сложная это наука, непростая – стиховедение. Гаспаровы едут, когда-то будут. Ну ничего, подождём ещё – вечность впереди. Жалко только, что Яков Абрамович не дождался, жалко его.

Акстати, что ещё интересного может найтись стиховедение у Вс. Некрасова? Ну вот, например, начало стихотворения «Река Ока»:

Река Ока
река песка
песка
песка
пескарика

Благодаря совпадению слово- и стопоразделов и тому, что все слова рифмуются между собой, эти строки можно воспринимать одновременно и как двустопный, и как одностопный ямб. И тут получается самое интересное: по стиховой инерции слово *пескарика* тоже делится на две строки (что поддержано паронимом *река песка*). Дальше в этом стихотворении тоже есть интересные вещи:

ВИДИМО ВИДИМО
ВИДИМО НЕВИДИМО

.....

ВИДИМО
ВОЛОДИНО

НЕВИДИМО
ЛИДИНО

При том что эти стихи ритмически чрезвычайно отчётливы, их невозможно однозначно метрически интерпретировать: то ли трёхстопный хорей в сочетании с двустопным дактилем и амфибрахийем, то ли сочетание одностопного хоря с ямбом с дактилическими окончаниями, то ли... И хоть это выглядит и необычно, я всё же склонен считать это прежде всего сочетанием двустопных хоря и ямба. Или сочетанием двустопного хоря с четырёхстопным хореем же с вкраплением одной строки двустопного ямба. И заметьте, всё это в рамках традиционной силлабо-тонической системы, где, казалось бы, какие могут быть сюрпризы.

А вот ещё более интересный случай в стихотворении «Тут и ель и сосна». Если попытаться увидеть за очень чётким ритмом этого стихотворения метрическую схему, то, как это ни странно, кроме двух обеспеченных смыслом ритмических перебоев всё остальное легко укладывается в схему двустопного хорей с исключительно мужскими окончаниями. Но – о ужас! – в таком случае в двух случаях слова просто разрываются метрическим окончанием строки.

Вот как начало стихотворения выглядит у Некрасова:

Тут и ель и сосна
И берёза сама
Тут и куст тут и лес
Тут и хвоя и лист
Тут и зим тут и лет

А вот так это выглядит при метрическом членении:

тут и ель
и сосна
и берё
за сама
тут и куст
тут и лес
тут и хво-
я и лист
тут и зим
тут и лет

Мне скажут: да всё метрически правильно расположено у Некрасова – ведь это никакой не хорей, а обычный двустопный анапест. Да, отвечу я, похоже и на анапест, но больше всё-таки на хорей. У меня и аргументы есть, но сейчас их приводить не буду, и так уже многим, наверно, заморочил голову. Это только некоторые примеры ритмического и метрического разнообразия некрасовских стихов. Необычно уже и то, что чаще всего строка в его стихах двударна, а то и одно. Ведь до этого подобные стихи были редки и писались почти всегда как некий кунштюк, упражнение по стихо-

сложению. Кстати, сам Некрасов явно недолюбливает правильные метрические стихи и своей нередкой «правильности» часто любит поставить ритмическую подножку и при этом ещё и спрятать свою «правильность» за такой разбивкой на строки, которая выделяет скорее интонационное членение стихов. Таким образом он показывает, что главное для него в стихе – живая интонация, и пытается передать её графически. Но метр и ритм тоже никуда не деваются, ухо их ловит даже при расшатанной ритмике и «подпорченном» метре. И это ничуть не ухудшает, а лишь обогащает звучание стиха и его смысл.

В стихах Некрасова весьма часто при всей их конкретности и простоте есть не то чтобы сложность, а некая загадочность, многовариантность. Автор оставляет читателю возможность сотворчества и как бы и для этого оставляет весомые паузы между словами, стихами. Паузы – они же и пространство. И это пространство можно заполнить читателю, вернее, оно уже заполнено, полно смысла – но ты можешь добавить и своего. Вот одно из нехарактерных, а может, наоборот, из самых характерных, по крайней мере одно из самых загадочных стихотворений Всеволода Некрасова:

золотой свет

золотой
свет

то есть
всё-таки нет

этот

ну

юность

я не боюсь

В чём его странность? Оно совершенно невелико, эфемерно. Нет ни одного слова, которое можно было бы потрогать, не то что им стёкла бить. Ну что такое *золотой свет* – только бездна символических ассоциаций и на *золотой*, и на *свет*. Вспоминается и *золотой дождь*, пролившийся на Даная на картине Рембрандта. Да и вообще золото – явно не некрасовская вещь, не любит он ювелирные украшения.

А что такое *этот*? Одна подсказка: *этот* слабо, но рифмуется со *свет*. Этот свет, а *золотой* – тот? *Золотой свет* – свет бессмертия? А это *ну* – кого понукает? Трудные, повисающие после каждого слова паузы – ну, скажи, прыгни. Юность – в полном одиночестве и наготе; её и понукали, понуждали появиться.

НУ – ЙУНАСТЬ – ЙА – Не – БАЙУСЬ

Похоже, что *ну* самим своим звучанием вызвало на свет юность, а та, в свою очередь, финальную, ключевую, рифмующуюся с юностью неожиданную загадочную фразу. Эта фраза одновременно и самая, пожалуй, понятная: *ну, не боюсь так не боюсь*. Но её прямому смыслу как-то и не веришь – так трудно и неуверенно звучит

она, да и во всём стихотворении разлита неуверенность.

И опять же: метрическая основа этого весёленького стихотворения – всё тот же бойкий наш двустопно-одностопный хорей. Хотя замечу, если вы ещё не заметили, читая Некрасова, – его стихи далеко не только хореические.

Вот вам и Акакий Акакиевич с его «ну и» и словарём бедного человека! Конечно, много и ещё чего хорошего можно написать о поэзии Вс. Некрасова, но надо же что-то оставить и для других, и до другого раза. Ведь что бывает после слов? Правильно – другие слова. А статью, пожалуй, закончу на оптимистической ноте вот такими некрасовскими стихами:

жизнь
прекрасна

так просто

жизнь прекрасна
стихи некрасова

всё
не так страшно

Статья опубликована в литературном альманахе
“Продолжение”, №2, Калуга, 2004.

ПУНКТЫ и ПУАНТЫ (некоторые сопоставления и сомнения)

Тексты Всеволода Некрасова принято как-то сопоставлять с немецкоязычной конкретпоэзией.

С которой и действительно есть нечто общее.

Понятно, что открытия, пред- и заоткрытия носятся в воздухе.

Ноосфера же существует.

И там записываются письма и считаются наиболее подключенными к этому источнику. Ну можно еще объяснять социальной чувствительностью.

Посмотрим немного иначе.

Я согласен с Владиславом Кулаковым, что поэзия Всеволода Некрасова – это собственно и возрождение поэзии как таковой.

Но поэзию каждый понимает так, как он понимает.

И никакими трактатами не введешь единообразия.

Мы можем только предполагать, что такое есть поэзия, как впрочем, что такое есть творчество, жизнь и тому подобные абстрактные вещи.

Но даже вещи конкретные, например, стол, могут быть разнообразными по форме.

Футуристы говорили, что стихи должны пробивать настоящее.

Хармс говорил о разбивании стекла стихотворением.

Речь идет об энергетике.

И такая энергетика содержится в стихах Всеволода Некрасова.

При всем его отрицании пафоса, иронии и как бы антилиричности.

Поэзия Вс. Некрасова – это поэзия диалога.

Диалог вроде бы даже внутренний.

А выплескивается наружу

И оказывается диалогом с миром, ну или менее глобально – с друзьями, а то и с недругами тоже.

Вроде бы пафос отрицается!

А с другой стороны – нарастает.

Хотя бы известное

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть свобода

Что здесь происходит?

Мы же знаем, в каких условиях это написано. (Другое дело, что существует и будет существовать реципиент (!), которому условия неведомы).

Но мы знаем.

И поэтому можем правильно прочесть.

Повтор здесь просто буквально увеличивает присутствие свободы и в количественном отношении.

Можно произносить и якобы небрежно, через губу так, таким плевком.

Все равно свободы получается много, в принципе вполне достаточно, чтобы написать такой текст в условиях вообще-то не-свободы или “осознанной необходимости”.

Знаете, кто это сказал?!

То-то...

И заключительная строка вроде не допускает никаких иных толкований:

Свобода есть свобода

В определенной интонационной проработке эта строка даже вполне дидактична.

Но и опять же в небрежном произнесении эта строка все-таки показывает значительное превосходство произносящего

над теми, кто не понимает и не чувствует, что свобода, во-первых, есть, а во-вторых, что свобода есть свобода, а не что-нибудь иное.

Это замечательное произведение. И я его очень люблю.

И я с ним решительно согласен.

Но возможен совершенно противоположный текст.

И в некоторых обстоятельствах он не менее важен и актуален, чем некрасовский.

Этот текст:

Свободы нет

Свободы нет

Свободы нет

Свободы нет свободы

Что здесь происходит?

Во-первых, именительный падеж изменился на родительный. Была Свобода, а не стало Свободы. Можно ведь сказать, что Свобода, да, есть, а Свободы вот нет.

Получается, что текст Некрасова оптимистический, а вот этот текст пессимистический.

То есть в то время, когда писался текст Всеволодом Николаевичем Некрасовым, не только можно было надеяться, что свобода есть, но и утверждать, что она есть.

Ну а потом произошло нечто такое, что другой автор вдруг допер, что на самом деле как бы свободы-то и нет. И самое интересное, что именно Вс. Некрасов написал на эту тему несколько ярких памфлетов, не лишенных поэтической остроты, что в условиях "свободы нет" свобода все-таки есть. По крайней мере, для волеизъявления автора по имени Вс. Некрасов.

Получилось, что его жест тех времен и новых времен абсолютно романтический.

И вот тут мы вступаем в область некоторых различий между конкретными поэтами и Вс. Некрасовым. У конкретистов романтизм трудно найти. Поскольку иллюзий у них не то что не было совсем, но было значительно меньше. Например, знаменитое произведение Ойгена Гомрингера *kein fehler im system* (нет ошибки в системе) строится на том, что уже в следующей строке происходит сбой в системе и буквы меняются местами и так на протяжении всего текста, сбой сбой, сбой...

Относительность всего полностью признана, никакой лирики, никакого упования. Да и сам текст фактически такое безобидное упражнение, вполне технологичное, из которого можно даже извлечь пользу такого рода: "несмотря на то, что заявлено, что система безошибочна, в этой системе могут быть ошибки на разных уровнях".

Это все-таки не глобальная постановка вопроса о Свободе.

Или в письме-комментарии в газету "Московский комсомолец" самого Вс. Некрасова в 1989 году: "И почему же это ,Нет, не политика...'? Нет, по мне политика бывает и поэтичной" (Вс. Некрасов. Справка.: Стихи. М.: Постскриптум, 1991, с. 75).

Вопрос сопоставления, надо признать, всегда сложный. Возникает много сомнений при множестве вроде бы совпадений.

Особенно эти повторы.

Они у них и у нас.

Как будто пункты, переходящие в пуанты.

А иногда наоборот.

Публикуется впервые.

К РАЗГОВОРУ В МАЛАХОВКЕ В 95 ГОДУ

Поймать себя не просто на слове, но на слове, которое в процессе речи – самая что ни на есть некрасовская задача, основать свой метод в самой речевой природе поэзии. К сходным вещам подошёл чуть раньше Некрасова его старший товарищ по искусству, приехавший в Лианозово с 61 г. Я.А. Сатуновский. У него внутренняя речь напрямую формирует стих, она и диктует, и выверяет все внешние стиховые особенности-признаки. Но ни у кого сам процесс становления стиха не демонстрировался так, как у Всеволода Некрасова, становясь собственно стихом. Мало – демонстрировался, – работал, убеждал. Сам процесс-балансирование «между...проектом...текста и реальным текстом... состоянием процесса и фиксируемого результата», как он сам написал в комментарии к тексту «Правила исключения».

Думаю, этот текст занимает совершенно исключительное место во всём, что написано Некрасовым. Как никакой другой, он выражает творческий метод автора. Да он и мыслился «чем-то эмблематичным, центральным, базовым» для всего им написанного.

А в комментариях к нему, кстати, тоже есть что прокомментировать. Там упоминается «бумажная каша-лапша». Это ни что иное, как полоски бумаги, на которых писались слова, много слов, в основном, в повторах, как это видно в «уцелевшей от воровства» (когда в 98-ом на даче украли компьютер с текстом 25-летней работы) части поэмы «Правила исключения» на мягкий знак.

Но ещё в 95 г. в Малаховке, когда мы говорили об отношениях между замыслом и его воплощением (я связывал это с одной своей вещью, «Это сочинение»: «...это сочинение находится в процессе сочинения...»). Некрасов читал кусочки «Правил» и рассказал мне, что на первых этапах, в 60-х, он пользовался такой вот «вариативной матрицей»... Это было что-то вроде кляссера для марок, такая кассета-картонная пло-

щадка с зажимами по обоим вертикальным краям, куда можно было вставлять и переставлять в разных сочетаниях слова, написанные на бумажных полосках. Для того «лапша» и нарезалась.

По-моему, это замечательный факт. Значит уже с самого начала Некрасов относился к слову как к пространственному объекту, работал с его визуальностью. Неслучайны в связи с этим и повторы. «...Повтор... выводит в визуальность» («Объяснительная записка», литературный «А-Я», 85). А визуальная демонстрация слова как объекта подразумевает материально-осязаемый процесс: нарезка полос, запись слов на них, вставка нужных фрагментов в картонную кассету, сопоставления, перестановки нарезанных полос в ней – целая технология. Думаю, Всеволода Николаевича она вытеснила не только «к Эрику и Олегу», но и в свою манеру, собственный большой стиль, когда, обходясь уже без нарезанных полос и кассеты-матрицы, его стих унаследовал все признаки этой технологии: потянул в себя и запечатлел сам **процесс своего возникновения** из речи. Стих-процесс – вот что интересно.

закат
закат закат

кто так сказал
закат
закат закат

кто-то сказал
закат
закат закат

как скажут
закат
закат закат

закат

а я так и знал

Всего шаг назад, к самому себе, во внутреннюю речь. Но так ведь и пишутся стихи: через повторения, перебирания слов, созвучий, вариантов интонирования, разговор с кем-то в самом себе.

У меня есть вариант «Правил исключения», после которого эта вещь приняла окончательный вид. Если 2 эти текста сравнить друг с другом, будет видно, что и самим текстом автор пользовался как визуальным объектом: оперировал сразу большими кусками, выстраивая не только грамматическое целое, но и визуальную структуру на странице. Структура эта держится не только повтором соседних слов, но некоторые слова, как темы, пронизывают текст на большом его протяжении, задавая ему, каждое – свой ритм:

нибудь попить сире ре рень.
нибудь, попить,

Одно из предполагаемых названий, собственно, и было «Сире ре рень». Структура эта не жёсткая, беспрекословная и непререкаемая раз и навсегда. Но она открытая, как бы на правах заготовки в рабочем порядке, «в работе», в процессе.

Нельзя не сделать здесь небольшой оговорки о структурах в творчестве Некрасова, и особенно в этой вещи. Мне кажется, что термин «минимализм» в том значении, в котором он вошёл в лексикон искусствоведения и критики начиная с конца 60-х г.г., было бы неверно приравнивать к поэзии Некрасова (последнее время это не раз происходило). В разговорах о ней он ни разу на моей памяти не ссылался ни на Карла Андрэ, ни на Сола Левита, хотя, конечно, отлично их знал. К их времени у него уже был десяток лет собственной работы за плечами. А вот Поллока поминал неоднократно, начиная с американской выставки в Сокольниках где-то около 60-го года, где он впервые его увидел, и увидел в нём прежде всего движение, траектории тянущихся по холсту цветных полос, льющихся из дырявых банок с краской вслед за переходящим с места на место художником – как раз тот самый процесс-генезис, втянутый в произведение через перемещение в простран-

стве. Говоря о своих параллелях с западным искусством, вспоминал всегда и немецких конкретистов: Гомрингера, Мона, Рёма, Янделя... Но всегда оговаривался: о параллелях этих можно говорить только «на схожих основаниях». Разниц было не меньше чем сходств, поэтому и терминология западного искусствоведения, со всей своей оптикой перенесённая на почву нашего искусства, может сместить смысловые акценты, спутать картину того, что здесь действительно происходило. Это тонкий момент, требующий осторожности.

В «Правилах исключения» голос автора узнаётся нами как бы «в обратной перспективе», по уже известным нам стихам и словесным повторам. Интересно, что бы мог сказать об авторе этой вещи читатель, совсем не знающий остального его творчества? Материал настолько прост, обиходен (что может быть обычнее словаря, хотя бы и «попробованного на зуб» удвоениями!), что автор становится как бы прозрачным, почти невидимкой, предельно приближая (хочется сказать: «отдавая») свою работу к читателю. Да из этих «СЛОВ», пока их не украсили, собственно, и вышло множество некрасовских стихов. Да и не только его. Он, например, указывал мне на связь между:

власть
власть
взялась
взялась

(см. «Правила исключений»)

и стихотворением И. Ахметьева:

неужели наша власть
наконец за ум взялась?

Таково свойство этого текста – провоцировать продолжение, давать побегу*.

Вариативность и прозрачность – свойства ещё одного произведения, недавно изданного в русском переводе: «Exercices de

* Прошу заметить: цитирование текста И.А. Ахметьева никак не связано здесь с темой воровства.

style» Раймона Кёно (Т. Бонч-Осмоловская, С. Федин, С. Орлов «Занимательная риторика Раймона Кёно», М., «Книжный дом «Либком»», 2009). Эти 2 вещи хочется сравнить как образцовые в своём роде. «Упражнения» - это 99 литературных форм (каждая со своими стилистическими и жанровыми оттенками) одной и той же, казалось бы, слишком обыденной ситуации. В 42 г. их автор оказался свидетелем сцены в автобусе, каких миллион бывает каждый день и где угодно. Парень с длинной шеей в шляпе ругался в толкотне с пассажирами, потом он занял освободившееся место и вышел. На обратном пути Кёно видел его у вокзала Сен-Лазар, где приятель указывал ему на оторванную пуговицу. Всё. Ситуация ничем особенным не примечательна. Этим-то и интересна. Потому что где он, автор? Автор неприметен, он где-то среди нас, смотрит на им же описанную сцену глазами читателя, и вот уже сценка оборачивается документом, фактом, тем, что близко каждому. Неслучайно поэтому во второй части книги предлагается ещё 129 «упражнений» на ту же тему, выполненных тремя авторами: Бонч-Осмоловской, Фединым и Орловым. Свой вариант-листовертень написал в 03 г. Д. Авалиани, существуют «упражнения в стиле», как новые ракурсы всё той же истории, ещё одного французского автора, Стефана Тюффери (Stéphane Tufféry. *Le style, mode d'emploi*. CyLibris, 2002). Ситуация явно тя-

готеет к коллективному творчеству.

А что было вначале – ситуация или слово (яйцо или курица)?

В «Упражнениях» ситуация порождает слова. В «Правилах» – скорей, наоборот: за словами проступает ситуация автора. И это не только свидетельство, оборванность, обворованность... Это ещё и насущность. Как в случае с чешским художником и поэтом Карелом Фляйшманом (его рассказ «Полочка»). Когда его пришли арестовывать для отправки в Терезин, он мог взять с собой только 1 книгу. У них дома была хорошая большая библиотека, но он взял с собой даже не Библию, но словарь языка, потому что из всего, что написано, ничего более насущного, соединяющего нас с человечеством, для него просто не оказалось.

Тогда в 95-ом в Малаховке мы говорили о произвольности в «Правилах». Как сделать, чтобы эта произвольность была бы и не случайностью, и в то же время не становилась системой, как такую вещь можно закончить.

С уходом из этой жизни Всеволода Николаевича время само подвело итог (что он, конечно, и предугадывал, когда в 2001 году писал предисловие к этой вещи): ничего более насущного и в то же время открытого в будущее нашей поэзии мне на сегодняшний день неизвестно. То же можно сказать и о всей его поэзии.

Публикуется впервые.

Борис КОЛЫМАГИН**МЕТАФИЗИКА ОБЪЕКТИВНО СИЛЬНОЙ РЕЧИ
(Памяти Всеволода Некрасова)**

Современную поэзию не читают. Об этом говорят, например, тиражи стихотворных сборников: 200, 100, 50 экземпляров. Да и те не расходятся. Их используют в качестве визитной карточки: при знакомстве авторы обмениваются друг с другом книжками. Похоже, они остались единственными читателями своих произведений.

И все же, несмотря на маргинальность такого явления, как современная поэзия, поэт продолжает играть важную метафизическую роль. Можно согласиться с джойсовским героем Стивенсом, утверждавшим: «Поэт есть центр жизненных напряжений своей эпохи, и он пребывает в таком отношении к ней, что никакое иное отношение не может быть более существенным».

Конечно, такое можно сказать не о стихотворцах, а о поэтах. К ним относится Всеволод Николаевич Некрасов, последний великий писатель ушедшей эпохи.

Сейчас, когда сквозь призму языка трактуют все сферы человеческой деятельности, от политики до экономики, филологический (в самом широком смысле) аспект творчества Некрасова воспринимается в историческом ключе, в качестве того, что уже стало. Наоборот, метафизика и традиция, от коих поэт открепивался, неожиданным образом напоминают о себе во весь голос.

К таким традиционным ценностям можно отнести органику некрасовской речи, цельность и ясную сложность прямого поэтического высказывания. Нацеленность поэта на выделение речи из языка, на объективно сильную речь, которая цепляется, остается в памяти, позволили ему совладать с новоязом. Не заслониться от него, как делали это многие, броней классики, а сделать шаг вперед, оставаясь верным правде жизненных обстоятельств.

По Некрасову, удачное стихотворение, даже строчка вызывает чувство восторга. Этот восторг был хорошо знаком читателям

ушедших эпох, но совершенно исчез на равнинах современной культуры.

Модернизм Некрасова оказался крепко связан с традицией, прежде всего, в поиске живого, точного слова, чего не хотели понимать советские критики. Интересно, что совсем в другую эпоху, в девяностые и нулевые годы Некрасов продолжил модернистский проект. Тем самым, он наглядно продемонстрировал, что постмодерн допускает не только деконструкцию, но и реконструкцию.

Реконструкция словесного поля, по Некрасову, неотделима от этики. Он чувствовал качество стиха и резко протестовал против раскрутки сомнительных авторов. Да и поэтов скромного дарования, вознесенных благодаря пиар-технологиям на олимп славы, он не жаловал, потому что иерархия ценностей не была для него пустым звуком. Многие высказывания Некрасова в адрес поэтов-современников (вроде «пригота и натиск») расставляют точки над «и».

Правдолюбие Некрасова касалось не только поэзии. Он был погружен в социум и реагировал (в стихах, естественно) на фигуры поведения и риторику элиты. Новые контексты старых слов также воспринимались им сквозь призму этики. Скажем, на своих вечерах он специально оговаривал: «Нигде в моих стихах слово «голубой» не значит ничего, кроме цвета».

Верный речи «чего она хочет», Некрасов всю свою жизнь выстроил как служитель Слова. Он вел аскетический, подвижнический образ жизни и на дух не переносил богему. При этом мог, умел выстроить пространство общения, диалога. Знакомил разных людей между собой. В мастерских художников, на вечерах читал сам и приглашал читать других. В числе таких авторов встречались поэты неизвестные, но чем-тоглянувшие ему. Так, он высоко ценил стихотворный цикл «о бородатеньком» Андрея Дмитриева и все ждал (так и не дождался), когда тот издаст книжку.

Однажды Некрасов подарил автору этих строк свой сборник с дарственной надписью: «Кто/русский интеллигент?/Иван Телегин/и Борис Колымагин». Шутка – шуткой. Но тема интеллигенции, ее пути в творчестве Некрасова отнюдь не проходная. Он много писал, говорил о русской литературе, о ее тупиках и прозрениях. И был укоренен в русской культуре. Не случайно им, в соавторстве с женой, Анной Ивановной Журавлевой, написана книжка о драматурге А.Н. Островском.

В стихах Некрасова мы встречаем немало колких словечек в адрес классиков. Но это не меняет сути дела: диалог с великими писателями неизбежно вводил Некрасова в область метафизики. В качестве иллюстрации можно привести фрагмент его спора с Достоевским: «Это/демонов что ли/изгоняли/бесами/бесов/чертями/тех дьяволами/вот и пойми/какого это тоже она/дьявола/делала/наша/Великая Русская Литература/и тут-то ей/и ура».

Некрасов критиковал «пророческий» тренд русской литературы, но как истинный поэт сам изрекал пророчества. Например, утверждал, что если в России не будет суда, то не будет и России. Как раз накануне реформы Конституционного суда.

Сегодня модно рассуждать о литературных стратегиях писателей. Но применительно к Некрасову эти постмодернистские ходы не очень работают, потому что не учитывают глубинные мотивы тех или иных жестов поэта. Лучше говорить о пути, в традиционном его смысле. О пути, связанном

с радостью, стойкостью, верностью, крестоношением. Некрасовским крестом было существование на периферии т.н. «культурного сообщества» и жесткое одиночество, ощущение неслышанности, непрочитанности.

К счастью, рядом с ним была Анна Ивановна Журавлева, не только верная жена, но и друг. Симптоматично, что она умерла сразу после смерти мужа. Выполнила свой долг – и ушла. По ассоциации здесь возникают фигуры св. Петра и Февронии, Муромских чудотворцев, оставивших нам образец семейной святости.

В каком-то смысле о Некрасове можно говорить как об анонимном христианине. Конечно, в его поэзии присутствует и дух века сего. Конечно, не все его фигуры поведения соответствуют заповедям Христа. Но Бог, и это сказано в Писании, смотрит на весь путь человека. Не на отдельные его ошибки, заблуждения, а на весь путь.

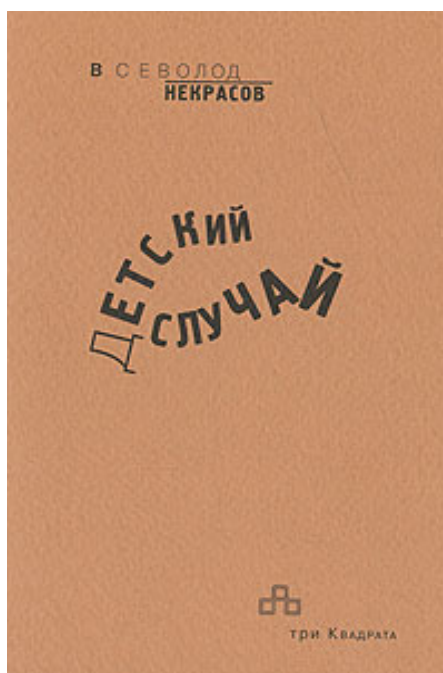
Иван Ахметьев однажды написал о Некрасове: «Всеволод/всем/всем/всем/владеет миром/как Владимир/или Велимир».

Со смертью Некрасова у нас не осталось авторов, владеющих «всем миром». Есть поэты-бренды. Есть замечательные писатели, работающие в определенных областях. Но Поэта в понимании Стивена, героя произведений Джеймса Джойса, сегодня не видно. Может быть, он существует как виртуальный персонаж, как собирательный образ. Но этот образ, в таком случае, нуждается в проявлении.

Статья также помещена в журнале «Стороны света»
- <http://www.stosvet.net/13/kolymagin/>.

Наталья ОСИПОВА

**Вс. Н. Некрасов Детский Случай. Стихи 1958 -2008.
Издательство «Три Квадрата» 2008.**



Возможно эти стихи не детские. Но это, несомненно, стихи моего детства. Хотя, конечно, таких стихов тогда у меня не было. Но такое чувство, что времена года, свет, ветер или дерево являются событиями, может быть, единственными настоящими событиями, я думаю, было не только у меня. Годы лишений и разочарований, похоже, научили тогдашних людей интересоваться существенным, а они научили меня, хотя бы на время.

С этой точки зрения вот это раннее стихотворение Некрасова кажется мне манифестом:

Темнота

В темноту
Опускается пыльца

Где-то там
Где-то тут

Где-то около лица

Над покрытой головой
И в канавах у шоссе

Дождевой
Деловой

И касающийся всех

Происходит разговор

Между небом
И землёй

Между летом
И зимой

Важными персонажами становятся
темнота и тишина:

тише
тише
тише
тише

тише

наша тишина

наша тишина

и тишина
тишина
тишина

тише нашей

А всякий электрический свет завора-
живает:

Выпускают огоньки
Тонкие
Коготки

Ободки
С коготками

Сонное всё
Черное

А небо
Освещенное

Как бывает над катками
Небо освещенное

Фонари персонифицируются:

Под ногой от порога
Чувствуешь
Что листва

Тут должна быть
Дорога

Там должна быть
Москва

Темнота
Нежилая

Дождевая
Тишина

Окликает
Дальним лаем

Один фонарь
Другой фонарь

Казалось бы, не понятно, что же дис-
сидентского в этих превосходных стихах?
Почему их тотально нигде, никогда не пе-
чатала, отовсюду старательно вычищали
правдами и неправдами, открыто и испод-
тишка?

Возможно, дело было в совершен-
но реальном и узнаваемом ощущении
зябкости:

Наверное
Уже не рано

Верно

Даже не то что
Не рано
Но как-то
Поздно просто

Ладно
Холодно
Ветрено вероятно
Но ничего же не видно

Темно
Вот именно

Темно
И кроме того
мокро

хорошо?

Что хорошо
То хорошо

Что плохо
То плохо

Кажется, в те годы никто ни у кого, тепло ли ему, не спрашивал. Разве что, Мороз Красный Нос в сказке спрашивал: «Тепло ли тебе, девица?» Что очень все любили повторять.

А есть ещё коллективный персонаж – тучи:

И опять
Тут как тут
Видишь –
Собрались

Тучи-то
Кучи туч
Серых и сырых

Сколько ж их тут штук
Душ
Что тут они ждут

Нет
Чего-то же они ждут

Глядя на ночь

Идут тучи
Оттуда
Откуда-то
Идут

Идут тучи
Видят
Чудо

И я
Туда хочу

И ещё важный персонаж – сосны. Интерес к сосне у Некрасова достоин приверженцев Атиса.

изо всех нас
и за всех
одна сосна
сосне
весна
осень
и все одно
небо

холодно
хорошо

тепло
тоже неплохо

ей-богу

хвоя
облако
и все
барахло

сосны
и ничего
страшного

сосны сосны
сосны сосны
сосны сосны
и сосна

все-таки
и насколько она

сосна
 сосна

 и сразу все
 ясно

 ясно
 ясно
 ясно

 я
 снова я

Некоторые стихотворения в книжке
 близки к апории, например:

Говорила тётя Мотя
 - Ведь же вы же
 Все помрете
 Вот когда же вы
 Помрете
 Вот тогда же вы
 Поймете

 - Тетя
 А я не помру

 А помру
 Тогда пойму

В книге есть стихотворения, написанные давно, некоторые пятьдесят лет назад. У автора была привычка постоянно редактировать старые стихи, что-то немного в них изменяя, переставляя слова, менять интонации и акценты. И хотя книга эта могла бы быть издана лет пятьдесят назад, тексты в ней звучат современно, не так, как звучали бы бы году в 1958-60.

Уместно вспомнить о печальной премиальной судьбе этой книги. Изданная в 2008 году, она оказалась номинирована на премию «Московский счет» лишь в 2009. 15 мая 2009 года Вс. Н. Некрасов умер. Уже номинированная книга была немедленно вычеркнута из списка книг, предлагавшихся для голосования. После некоторой переписки, где я настаивала на нравственной некорректности такого изъятия и обращала внимания модераторов премии на то, что издатель книги, Петр Митурич, жив, секретарь премии, Дмитрий Дмитриев, сообщил мне, что рассматривается возможность отметить дипломом выпустившее книгу издательство «Три квадрата». Это случилось. Но Всеволод Некрасов так и остался поэтом, никогда не получившим за свои стихи ни одной денежной премии.

Публикуется впервые.

ЗАМЕТКИ О ПОСЛЕДНЕЙ КНИГЕ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

Вс. Некрасов. Детский случай. 1958-2008. – М.: Три квадрата, 2008. – 232 с.

Слова «великий русский поэт» от долгого употребления изрядно поистерлись. Кого только так не называли – одно перечисление имен могло бы, наверное, занять несколько страниц убористым шрифтом. Однако есть один существенный критерий, без которого великого поэта не бывает и после применения которого имен на странице останется не так уж много. Этот критерий – наличие внятной эстетической позиции. У Всеволода Некрасова такая позиция, безусловно, была. Недаром Владислав Кулаков в своей статье «Больной вопрос» назвал его крупнейшим теоретиком искусства [1]. По моему же скромному мнению, для конца XX – начала XXI века это определение вообще во многом является уникальным. У нас много практиков, более или менее достаточно критиков, есть некоторое количество эффективных литературных стратегов, но при этом – абсолютная нехватка именно теоретиков, способных рассмотреть сложившуюся картину в целом и проследить общие тенденции с момента их зарождения до момента упадка. Всеволод Некрасов как раз и был таким уникальным теоретиком, хотя с его позицией многим согласиться довольно-таки сложно. Именно поэтому, видимо, так часто возникает желание как бы упростить точку зрения Некрасова, объяснив ее на бытовом уровне – «невыносимым характером» поэта или же вписав ее в рамки разработанной им поэтики. Например, Юрий Орлицкий в статье «Преодоление поэзии» включает публицистические высказывания Некрасова в его художественную систему и рассматривает эти статьи исключительно как «прозу поэта», полностью снимая таким образом существующее теоретическое напряжение [6]. С этой точки зрения действительно было бы

интересно посмотреть собственно на стихи Всеволода Некрасова, на его творческий метод, который не мог не отразиться и в других его высказываниях.

Так вышло, что книга «Детский случай» оказалась последним прижизненным изданием стихов Всеволода Некрасова, а ее презентация, которая прошла 3 декабря 2008 года в московском клубе «Русского института», – его последним публичным выступлением. В начале вечера поэт объяснил, что по замыслу эта книга должна как бы подчеркнуть своеобразный юбилей – прошло ровно пятьдесят лет с тех пор, как в первый раз стихи Некрасова не были приняты детским издательством. Именно поэтому на первой странице эта примечательная дата указана как “1958 – 2008 = (-50)”. Впрочем, на презентации сам поэт назвал эти стихи «относительно детскими», а затем признался, что когда писал их, ему в первую очередь был интересен его собственный внутренний ребенок. Конечно, стихи эти предназначены не столько для реальных детей, сколько для «детей изрядного возраста», но детское в них – и тут с Некрасовым не поспоришь – несомненно, присутствует. И заключается оно, как мне кажется, в непосредственности зафиксированного в этих стихах переживания. Для Некрасова, как и для ребенка, снег – это именно снег, облака – именно облака, небо – это небо, а не источник метафор. И если считать, что символисты «заколдовали» этот мир, выстроив бесконечные цепочки уходящих в пустоту ассоциаций, то Некрасов, наоборот, его расколдовывает, возвращая предметам и явлениям их исконные имена и значения.

Возьмем, к примеру, следующее стихотворение из книги «Детский случай» [2, 24]:

тоже
не так
плохо

около батарей

в виду
фонарей

Что мы тут можем прочитать? Стоит зима, и зима эта уже, видимо, изрядно поднадоела, поэт подошел к окну и пытается как-то себя подбодрить – мол, и тут, у окна, не так плохо. От батарей – тепло, за окном – фонари, отбрасывают на снег тени, так что и действительно, быть может, не так уж и плохо зимой-то... Это предельно сконденсированное выражение лирической ситуации, но при этом – хотелось бы обратить особое внимание – ситуация эта отсылает к личному опыту читателя, никак культурно не опосредованному, что отчасти объясняет выводы процитированной выше статьи. Это именно очень простое «детское» ощущение, которое неизбежно ускользает, если к нему приближаются во всеоружии «взрослого» интеллектуального опыта. Или вот еще одно стихотворение, построенное на повторе, и казалось бы, такое необыкновенно простое на первый взгляд:

Весна весна весна весна
Весна весна весна весна
Весна весна весна весна

И правда весна

[2, 56]

Первые три строчки похожи на сведенную к минимуму фольклорную закличку. Уставший от зимы поэт напрасно призывает весну и вдруг – невероятно удивляется, потому что и правда пришла весна. В этом стихотворении есть и ожидание, и удивление, и радость – причем весь сложный спектр эмоций передан минимальными средствами. Ничуть не удивительно, что эта поразительная экономия художественных приемов заставляет сомневаться в том, что

перед нами действительно стихи, и простых читателей, и исследователей – т.е. читателей искусственных. Например, Юрий Орлицкий пишет в своей статье о том, что «стиховая природа этого стиха кажется порой совершенно неуловимой». Тут мы, собственно, немедленно упираемся в необходимость определить, что же такое «стиховая природа» и чем вообще поэзия отличается от не-поэзии. Однозначного ответа на этот вопрос, разумеется, не существует. Однако если обратиться к упомянутой выше статье, то получится, что искусство, и поэзия в том числе, должно отличаться искусственностью и быть противопоставленным жизни именно по этому признаку: «...эстетика самого Некрасова с ее уникальной “реалистической” <...> телеологией: сделать художественный текст неотличимым от обыденной речи, “уравнять” искусство и жизнь — по крайней мере, в их языке. Если хотите, преодолеть искусство (=искусственность) речи, преодолеть саму поэзию» [6].

Повод к такому заключению, как мне кажется, отчасти дал сам Некрасов, неоднократно повторявший, что поэзия должна прислушиваться к речи. Слова эти были восприняты критиками и интерпретаторами один к одному, тем не менее, стоит, наверное, все-таки задуматься, что именно поэт понимал под «речью» и почему он противопоставлял ее «языку». Не исключено, что под «языком» понимался советский официальный литературный стиль, которому противопоставлялась живая неофициальная речь. Это, впрочем, вопрос для отдельного большого исследования, пока же хочу заметить, что утверждение, будто стихотворения Некрасова ничем не отличаются от обыденной речи, было бы значительной натяжкой. Взять хотя бы приведенное выше стихотворение о весне – при некотором напряжении воображения можно, конечно, представить ситуацию, в которой оно будет произнесено, но для того, чтобы счесть такую ситуацию «обыденной», уже никакого воображения не хватит... Думается, в данном случае речь идет все-таки не о совпадении

с реальной речевой ситуацией, а об отсутствии в стихотворениях Некрасова тропов и привычных формальных признаков (звукоспись, на которой построено большинство его стихов, пока что для нашей поэзии «привычной» не является). Вот, к примеру, еще одно стихотворение:

Ночью
Ничего нет

Ночью
Ничего нет

Черный дождик –
Черный дождик

Белый снег

Наверно белый снег

[2, 36]

Построено оно на повторах – и это снова отсылает нас к опыту фольклора. Поэт в этом стихотворении, казалось бы, занимается исключительно констатацией простых и очевидных фактов, что ночью – темно и ничего не видно и что за окном идет дождь, а быть может, не дождь, а снег. Между тем упоминание дождя и снега одновременно точно указывает на сезон – самый-самый конец осени, что сразу же оживляет первую фразу. «Ночью ничего нет», потому что за окном – глухая ноябрьская чернота, так что даже не хочется подходить к окну, и потому поэт не знает – черный дождик там идет или уже белый снег. Интересно также сочетание черного и белого, которые фактически содержатся в ночном «ничего», взаимно дополняя или даже уничтожая друг друга. Получается, что нам только кажется, будто ночью ничего нет, а на самом деле в этой пустоте происходит своя житейская и философская драма. С виду простое стихотворение Некрасова, таким образом, оказывается на самом деле крайне сложным и многоплановым. Как видим, тут никак нельзя говорить о «преодолении поэзии» пу-

тем сближения ее с жизнью и последующего растворения в ней. Некрасов, как мне кажется, поступает совсем наоборот – он выявляет поэзию, которая и так уже содержится в жизни. Метод его, пожалуй, условно можно назвать феноменологическим – Некрасов последовательно отслаивает все лишнее, оставаясь как бы один на один с самым явлением, которое по своей сути оказывается необыкновенно поэтичным. И тропы ему тут, понятное дело, совершенно ни к чему.

Если принять эту версию, то несколько понятнее становится и литературная позиция Некрасова. В своей статье Орлицкий, на мой взгляд, совершенно правильно указал на связь его стихов и прозы. Однако свидетельствует эта связь не о «художественности», т.е. надуманности и предзаданности, теоретических построений поэта, а о едином отношении и к поэтическому, и к теоретическому высказыванию. В стихах Некрасов ориентируется исключительно на подлинное и стремится отбросить все лишнее, точно такой же подлинности и неподдельности требует он и от всех остальных участников литературного процесса, да и от самой современной литературы в целом. Слово «компромисс» – не из некрасовского лексикона. И как раз именно максимализм оценок и бескомпромиссность позиции неоднократно давали поводы обвинить Некрасова в преувеличенном авторском самолюбии.

Книга «Детский случай», как уже было сказано выше, подчеркивает некий юбилей – ровно пятьдесят лет с тех пор, как стихи Некрасова в первый раз не были приняты детским издательством. Для многих представителей неофициальной культуры детская литература была своеобразной нишей, единственным способом получить хоть какое-то признание. Известным детским поэтом был, к примеру, Генрих Сапгир, но для Всеволода Некрасова даже эта ниша почему-то оказалась закрытой. Именно это – несуществование своих стихов в «признанном печатном обиходе» (определение

самого Некрасова) – и хотел, видимо, подчеркнуть поэт на той самой презентации, во время последнего своего публичного выступления. Вопрос о том, нужно ли вообще поэту публичное признание, является достаточно сложным. Но бывают ведь и поэты с неистовым публицистическим темпераментом, для которых рамки изоляции неизбежно окажутся не только слишком тесными, но еще и нарочито сужающими. Яркий литературный критик, теоретизирующий исключительно на своей кухне, бунтарь без возможности бунта, полемист без площадки для полемики – есть в этом безусловный привкус общего абсурда советской эпохи или даже, если хотите, своего рода экзистенциальная трагедия. Казалось бы, советская эпоха окончилась в 1991 году, но Некрасов, так и оставшийся невостребованным в качестве литературного деятеля, закономерным образом ставит под сомнение фундаментальность и глубину произошедших изменений.

Многие, впрочем, говорят о том, что эта позиция непризнанности была у Некрасова во многом надуманной, что никто его специально не зажимал, что его были готовы печатать и даже печатали при первой же возможности, что во всем был виноват его собственный «невыносимый характер» и неумение ладить с людьми. Насколько все это верно – судить не мне. Отмечу только, что изоляция эта была с его стороны совершенно сознательной. В статье «История невышедшего предисловия» Некрасов прямо пишет о том, что не видит своего места в сложившейся литературной ситуации – «новом русском литературном обиходе». Более того, он идет на обострение наметившегося за эти годы конфликта совершенно сознательно: «Теперь уже давайте так – либо я сбоку, либо это вы сбоку, и позвольте, наконец, мне вам это выговорить – и прежде всяких стихов» [4].

Фактически Некрасов ведет самую настоящую войну – войну за свободное искус-

ство. Он не устает повторять: «Литература не устраивается, а создается. Насчет нее не договариваются, ее пишут» [5]; «... искусство никак не закрытый клуб с мудреным порядком приема-посвящения. Только открытое сообщество, куда входят те, кто захотели, а из тех, кто захотел – кто сумел. Кто сумел лучше. Зрители-читатели тоже ведь умеют кто получше, кто похуже. Всё более или менее нормально – равенство-открытость обеспечивает конкурс-отбор лучше/хуже, конкурс-отбор лучше/хуже обеспечивает равенство-открытость...» [3, 199]. И его собственная литературная изоляция есть лишь один из тактических маневров в этой непримиримой и бескомпромиссной борьбе. Его принципиальное неучастие в литпроцессе создало особый полюс пустоты, к которому поневоле притягивались самые разнонаправленные литературные силы. И в то же время эта изоляция, как мне кажется, привела, во-первых, к дезориентации значительной части литературной молодежи, которая сталкивалась с Некрасовым и его творчеством исключительно случайно и оценивала его не столько по текстам, сколько по бытовым эксцессам. Во-вторых, к искажению картины происходящего у самого Некрасова, что не могло не отразиться в его публицистике и не лишить его некоторой части естественных союзников. Однако разбирать, где поэт прав, где – не очень, а где совсем неправ, это уж совсем не мое дело. В заключение этой несколько затянувшейся заметки хочу лишь привести слова, услышанные в кулуарах некоего литературного мероприятия. Один значительный современный поэт, прослушав помпезную официальную программу, заметил, что если бы не стихи Всеволода Некрасова, то представленная на вечере картина русской поэзии конца XX века была бы в литературном отношении на редкость унылой и безрадостной...

Литература:

1. Кулаков В. Большой вопрос // НЛО, 2009, № 99. Цит. по: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1572/1592/>
2. Некрасов Вс. Детский случай. 1958-2008. – М.: Три квадрата, 2008.
3. Некрасов Вс. ЖИВУ ВИЖУ. М., 2002.
4. Некрасов Вс. История невышедшего предисловия. Цит. по: http://old.russ.ru/krug/19991105_nekrasov.html
5. Некрасов Вс. К истории русской литературы последних десятилетий. Цит. по: <http://old.russ.ru/journal/krug/99-03-18/nekra.html>
6. Орлицкий Ю. Преодоление поэзии // НЛО, 2009, № 99. Цит. по: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/99/or21.html>

Доработанный вариант рецензии, опубликованной в № 11 (2009) журнала «Новая реальность» <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1049&PHPSESSID=14d36b87c97fec45bef8456e76180169>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

Владимир Библер (1918 – 2000) – российский философ, культуролог, историк культуры. Создатель учения о диалоге культур, автор работ по истории европейской мысли, логике культурного развития, теории научного познания.

Сергей Бирюков – кандидат филологических наук, доктор культурологии, преподает в университете им. Мартина Лютера города Галле (Германия); научные интересы: русский и европейский авангард, современная поэзия.

Олег Бурков – окончил филологический факультет Новосибирского Государственного Педагогического Университета, исследователь неофициальной поэзии советского периода, журналист.

Татьяна Бонч-Осмоловская – кандидат филологических наук, аспирант Университета Нового Южного Уэльса, преподает на факультете Гуманитарных наук (МФТИ); научные интересы: работы группы УЛИПО, современная русская экспериментальная поэзия.

Георг Витте (Georg Witte) – профессор компаративистики и славистики (Peter-Szondi-Institut der Freien Universität Berlin). Область научных интересов: неофициальная русская культура, история самиздатской поэзии; русская литература екатерининской эпохи, русская психологическая эстетика 1920-х годов.

Анна Голубкова – кандидат филологических наук; научные интересы: литературная критика В.В. Розанова, теоретические аспекты современной литературы, структура литературного процесса.

Александр Житнев – кандидат филологических наук, доцент Воронежского государственного университета; сфера научных интересов: типология модернистского художественного сознания, эстетические универсалии и художественные стратегии, современная поэзия.

Борис Колымагин – бакалавр богословия, аспирант Института культурологии; научные интересы: религиоведение, современная русская поэзия.

Александр Макаров-Кротков – поэт.

Массимо Маурицио (Massimo Maurizio) – кандидат филологических наук, младший преподаватель Туринского университета; научные интересы: «забытая» поэзия 30-80-х гг.

Алена Махонинова – магистр, аспирантка философского факультета Карлова университета в Праге, специальность – компаративистика; преподает чешский язык и литературу в Московском государственном университете; научные интересы: русская неофициальная поэзия и изобразительное искусство второй половины XX века.

Татьяна Михайловская – поэт, прозаик, редактор.

Павел Настин – поэт, фотохудожник, координатор проекта «Полутона».

Дарья Новикова – учитель русского языка и литературы технологической гимназии 13 г. Минска, в 2003-2006 гг. – аспирантка кафедры русской литературы БГУ, г. Минск; научные интересы: творчество Всеволода Некрасова.

Юрий Орлицкий – доктор филологических наук, главный редактор «Вестника гуманитарной науки»; научные интересы: история и теория стиха, поэтика современной русской литературы.

Наталья Осипова – поэт.

Михаил Павловец – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы и методики Московского гуманитарного педагогического института; научные интересы: теория и практика русского поэтического авангарда, современный литературный процесс; общее направление исследований: русская литература XX века.

Ирина Плеханова – доктор филологических наук, профессор Иркутского государственного университета; научные интересы: русская классика и литература Сибири XX века, новейшая проза и поэзия.

Сергей Путилов – филолог.

Масами Судзуки (Masami Suzuki) – переводчик, музыкант, профессор Ниигатского университета.

Михаил Сухотин – поэт.

Владимир Тучков – поэт, прозаик.

Сабина Хэнсен (Sabine Hänsgen) – славист, историк медиа, переводчик, куратор (доктор филологии, Ruhruniversität Bochum). Область научных интересов: неофициальная русская культура, история самиздатской поэзии; интермедиальная эстетика, теория и практика концептуального искусства.

Ежи Чех – польский поэт, критик, переводчик русской литературы; издал свыше двадцати переводческих книг; также пишет поэтические миниатюры на русском языке.

Джеральд Янечек (Jerald Janecsek) – получил докторат (PhD) по славистике в Мичиганском университете, ныне профессор русской литературы в Университете штата Кентукки, специалист по русскому авангарду начала XX века и по современной русской поэзии. Пишет книгу о Московском концептуализме.