

Сергей Бирюков

Seminar für Slavistik, Philosophische Fakultät II
Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg

Слово-звук-образ в русской авангардной поэзии

Word-Sound-Picture in Russian Avant-garde Poetry

Słowo-dźwięk-obraz w rosyjskiej poezji awangardowej

Abstract

The article deals with the problem of the interaction of words, music and visuality in Russian avant-garde poetry. Analyzed are theoretical constructions and practical gains in this area, both in the historical (first half of the twentieth century) and in the non-historical avant-garde (second half of the twentieth – early twenty-first centuries). Poetry appears in new guises. On the one hand, it is sounding matter, born of a special phonetic tension. The author introduces a special term for such poetry – “wordmusic”. On the other hand, poetry appears in the form of visual images. At the same time, the author notes that all these forms can interact with each other, shows how visual works can transform into sound and performative ones. The author, being an avant-garde theorist and practitioner, considers the problem from several positions, as a participant in the process and its analyst.

Keywords: avant-garde, poetry, visuality, sonority, concrete poetry, graphics, word-music

Ранние русские авангардисты сами не называли себя так, они были футуристами, имажинистами, конструктивистами, формлибристами, люминистами и так далее. Но потом термин «авангард» вошел в обиход, и уже в 60-е годы были определены авангардисты начала 20-го века как исторический или классический авангард, а направление второй половины XX века стали именовать поставангардом, неоавангардом и другими авангардами с приставками. В результате исследований я пришел к необходимости дать новое, на мой взгляд, более емкое определение – внеисторический авангард. Внеисторический авангард как раз осознает себя именно авангардом, в отличие

от исторического. И в историческом и во внеисторическом авангарде визуальное и звуковое довольно сильно связаны друг с другом. Эти формы можно рассматривать и отдельно друг от друга и во взаимосвязанности.

Что касается трансформации поэзии на основе обращения к смежным искусствам, то поэзия, безусловно, родственна музыке. В новейшее время такое творческое взаимодействие получает новое наполнение и в значительной степени проблематизируется, в том числе буквально по техническим причинам. Изобретение звукозаписи и появление радио позволило услышать собственный голос со стороны. И значит узнать новые возможности для поэзии! Параллельно в России были сделаны важные лингвистические открытия, среди них определение фонемы и ее составляющих (кинаемы и акузмы) И.А. Бодуэном де Куртэне, разработка фонемного состава русского языка Л.В.Щербой, работы Л. Поливанова, Л. Якубинского и других¹. Воздух буквально наэлектризован поисками и открытиями, мимо которых не могли пройти поэты. И вот уже Велимир Хлебников (1885–1922) моделирует новую поэтику.

Хлебников углубляется через наималы (мельчайшие единицы языка) как бы в ЗА слово, пытаясь проникнуть в его первородный смысл. Вообще вся его поэтика: использование имен, словотворчество, числа, диалогизм, полифонизм, полиритмия – это движение к выявлению той тайны, которая остается нераскрытой, потому что постоянно шифруется. Она вроде бы открывается Хлебникову, но вновь скрывается уже в его тексте. Возьмем такое знаменитое стихотворение как «Заклятие смехом»:

О, рассмейтесь, смехачи !
 О, засмейтесь, смехачи !
 Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,
 О, засмейтесь усмеяльно !
 О, рассмешниц надсмеяльных – смех усмейных смехачей !
 О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей !
 См'ейево, см'ейево,
 Усмей, осмей, смешики, смешики,
 Смеюнчики, смеюнчики.
 О, рассмейтесь, смехачи !
 О, засмейтесь, смехачи !

Хлебников вроде бы ставит перед собой формальную задачу – по скорнению, сопряжению слов. Он работает как бы просто с языком, стремясь максимально выявить возможности корневого гнезда, к которому принадлежит слово "смех". Заметим, кстати, что на мысль о скорнении Хлебникова мог натолкнуть «Словарь

¹ Подробнее см.: С.Е. Бирюков, *Авангард: модули и векторы*, Москва 2006, с. 10–23.

живого великорусского языка» В. И. Даля, построенный на словесных гнездах. Однако Хлебников не просто выписывает лексемы в корневой связке, а строит из них произведение, довольно сложно разработанное, в котором начальный посыл получает усиление видоизменением слова: мало того, что «смеются», но еще «смеются смехами», мало, что «смеяются», но делают это «смеяльно» и т.д. Это динамика стиха, а вот и статика - повтор одного слова: «См'ейево, см'ейево». Однако динамика и статика находятся в более сложных отношениях, тут все зависит от прочтения вслух, мы можем сами ускорять или замедлять темпы, варьировать интонацию. Перед нами своего рода urtext – в практике барочных композиторов (например, Баха) текст без указаний темпов, штрихов, динамики, состава исполнителей, инструментов, такое произведение можно исполнять на скрипке, флейте, петь и т.д. В этом смысле «Заклятие смехом» можно сопоставить с «Искусством фуги» И.-С. Баха, в котором он ставит чисто формальные задачи вскрытия возможностей полифонии, содержащихся в одной теме. «Заклятие смехом» содержит в себе такие же многообразные возможности трактовки.

Можно прочесть «Заклятие» как легкую пьесу – скерцо. Возможно лирико-трагическое прочтение. Само слово - «как таковое», взятое даже в самом чистом виде, не только не избавляется от различных смыслов, диктуемых интонацией и представлениями, но и обнаруживает все эти «примеси». Хлебников ставит формальную задачу, и в результате получает множественность смыслов. Корневое «сопряжение» выявлено, но однозначное толкование невозможно. Ибо само «скорнение» шифрует прямой смысл. И мы уходим за него, обновляя наше представление о смехе, как о чем-то однозначном – смешном, например. Здесь гамма, веер смеха. В том числе мы можем вспомнить, что психофизиологические области смеха и плача сильно связаны. Если смех или плач только слышишь, не видя человека, то не всегда можно определить – плачет он или смеется.

Итак, «Заклятие смехом» вскрывает смыслы, но тут же шифрует их, побуждая ко все новым прочтениям.

Еще больший диапазон прочтений вызвало стихотворение всего из семи строк, появившееся в печати в 1913 г. и с тех пор не перестающее тревожить воображение филологов. (Р.О.Якобсон, Ю.Н.Тынянов, Р.В.Дуганов, М.И.Шапир ...)².

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,

² См.: Р.О. Якобсон, *Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову*, // *Мир Велимира Хлебникова*. Москва 2000, с.77; М. И. Шапир *О «звукосимволи-зме» у раннего Хлебникова*. // *Мир Велимира Хлебникова*. Москва 2000, с. 348–354.

Пиэо пелись брови,
Лиэээй - пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

В дополнение к существующим трактовкам можно предложить еще одну – исполнительскую. Композитор не всегда хороший инструменталист. Хлебников (по воспоминаниям) проборматывал свои стихи, но очевидно, что хорошо слышал изнутри. «Бобзоби ...» – блестящий пример такого слышания. Именно в чтении это стихотворение постигается, именно озвученное голосом оно раскрывается как грандиозная картина.

Здесь два ряда: звуковой и логический. Левая сторона представляет собой чистое звучание, дающее настрой правой стороне – логической. Здесь двойное взаимодействие: чистый звук наполняется отсветом словесной логики, а последняя вбирает в себя приемы звуковедения. Поэтому правая часть интонируется и артикулируется в соответствии с тем, что задается в левой части.

Проработанность звукового ряда обостряет привычное звучание слов логического ряда, перестраивает слух. Известные нам слова мы как бы произносим и слышим впервые. Они отражаются в своих звуковых подобиях.

Так «на холсте» музыкальных и словесных соответствий возникает Лицо. И это лицо Гармонии, Природы, Бога, Гения, Автора, Читателя...

Звук и слово, движутся, как параллельные прямые, вне протяжения и пересекаются в точке Лица. Само Лицо можно представить поэтическим видением.

Перед нами не только блестящее произведение, одно из первых в мировой практике звуковой поэзии, но и собственно трактат о новой поэтике. Трактат, конечно, лишенный объяснительных средостений, просто луч направлен на объект и все детали объекта укрупнены, преувеличены, чтобы мы могли их внимательно рассмотреть и запомнить.

Звук, звучание в поэзии Хлебникова играет доселе невиданную роль. Если воспользоваться его же образованиями, например, «сверхповесть», можно сказать, что он слышит и воссоздает некий «сверхзвуковой» мир (не исключим из этого понятия и современное значение). У него есть «звуколюди» и «населенные людьми звуки», «государство звуков».

Шедевры Хлебникова «Заклятие смехом», «Кузнечик» и многие другие на несколько десятилетий опередили и определили поиск в области поэтической вокализации. Открытие и признание стихотворений Хлебникова – как явлений сонорной поэзии – состоялось во второй половине 20 века. Тем не менее, уже при своем появлении тексты Хлебникова оказали стимулирующее и вдохновляющее

воздействие на современников, соратников и параллельно идущих – Давида Бурлюка, Владимира Маяковского, Василия Каменского, Алексея Крученых, Казимира Малевича, Ильи Зданевича, а также на ближайших идейных последователей, таких как Александр Туфанов Алексей Николаевич Чичерин, Даниил Хармс и даже на немецких и французских дадаистов.

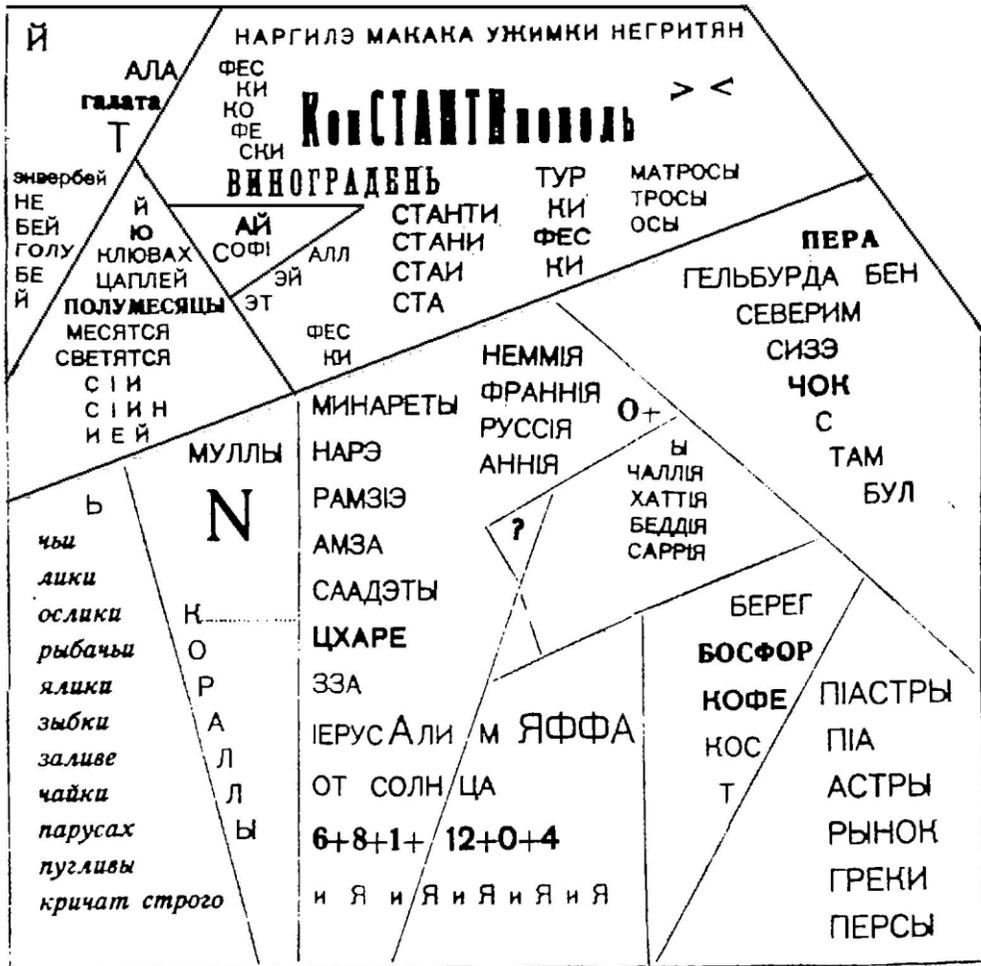
В 1913 году Алексей Крученых (1886–1968), по совету Давида Бурлюка, представил в поэтической книжке «Помада» триптих на собственном языке, первая часть которого приобрела всемирную известность:

Дыр бул щыл
убещур
скуп
вы со бу
р л эз

Крученых активно экспериментировал с фонетикой, с особой подачей фонетических текстов в чтении. Он говорил, что «Поэт зависит от своего голоса и горла». Его поиск был сосредоточен в основном в направлении к индивидуальному слову, к тому что он называл заумью, или «собственным языком». Это особая ступень выразительности, основанная в том числе на выявлении музыкальных потенций.

Крученых представлял крайний вариант такого письма и его озвучания. Параллельно Владимир Маяковский, Василий Каменский и Давид Бурлюк разрабатывали свои варианты неклассического чтения. Маяковский писал: «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего». И он действительно демонстрировал глубокое баритональное, действительно «бархатное» чтение, осложненное проработанной нюансировкой.

Василий Каменский (1884–1961) также был замечательным чтецом, он переходил и на пение, аккомпанируя себе на гармошке. Как и его товарищи, он занимался и визуальным искусством. Причем в ранний период подходил к этому весьма радикально. Так он открыл совершенно новый жанр «железобетонных поэм». Книга железобетонных поэм Василия Каменского «Танго с коровами» вышла в 1914 году. Книга была пятиугольная, что было тоже очень новаторски, был срезан угол, поэтому у нее оказалось пять углов. И кроме того, он использовал принцип железобетонной конструкции, потому что это опалубка, разделение на сегменты, и засыпается туда вместо щебенки и цемента – буквы, слова, и все это создает какую-то картину. Одна из таких поэм называлась «Константинополь». Действительно, Каменский побывал в Константинополе, был впечатлен им и предложил вот такую картину.

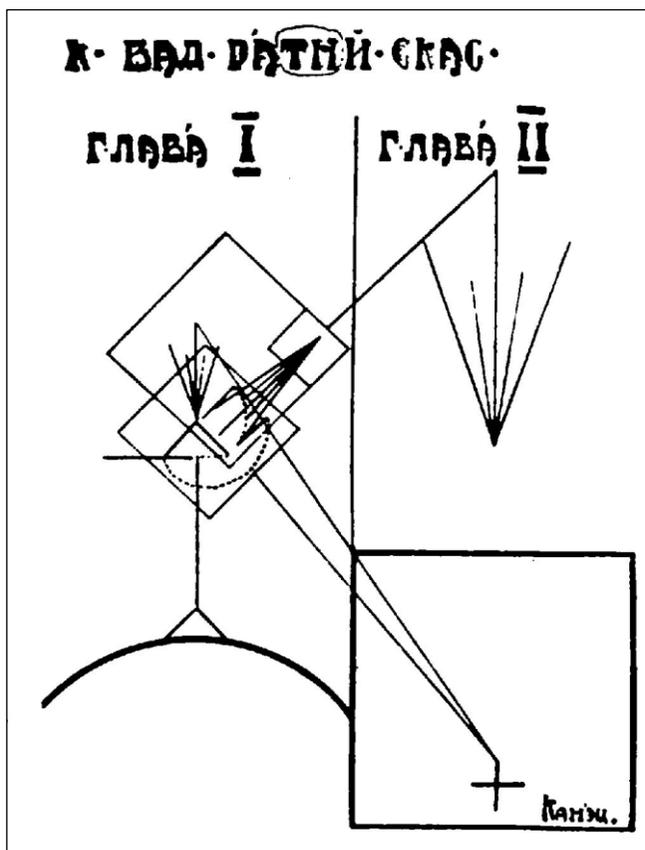


1. Василий Каменский, «Константинополь» (1913)

К сожалению, не сохранились ни записи, ни свидетельства того, как читал Каменский сам это произведение и читал ли он его. Но известно, что Каменский очень хорошо рецитировал, очень хорошо продуцировал свои тексты и был одним из лучших чтецов своего времени, наряду с В. Маяковским, А. Крученых и С. Есениным. Мне пришлось в качестве представителя внеисторического авангарда реконструировать варианты прочтения.

Вариантов может быть достаточно много. Как раз эта поэма интересна тем, что предлагает разнообразные формы прочтения. Василий Каменский писал визуально, он делал это в том числе на ткани и демонстрировал на выставке как визуальное произведение. Но вот оказалось, что во внеисторическом авангарде произошло и озвучивание.

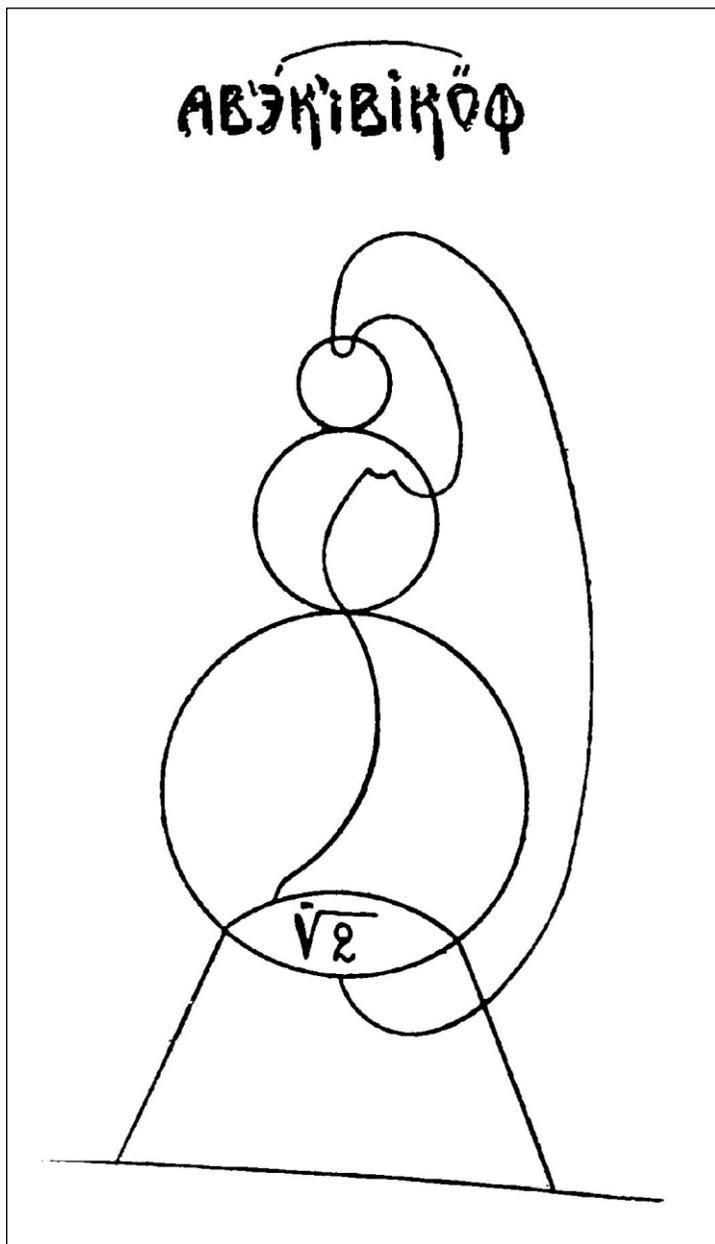
В другом ключе работает в 1920-е годы конструктивист Алексей Николаевич Чичерин (1889–1960), который говорит о том, что слово разъедает поэзию, как рак, и надо от слова отказаться. Он активно работал с фонетикой и с фонетическим письмом, даже придумал термин «фонограмма», но затем перешел к графическим конструэмам. Вот, например, графическая конструэма, которая называется «Квадратный сказ» (название у Чичерина дано в фонетической транскрипции).



2. Алексей Чичерин, Конструэма «Квадратный сказ» (1923)

Я бы предположил, что конструктивист на сей раз изобрел некий аппарат для трансляции лучевых событий. Героем здесь становится Луч, который зарождается на некоторой сферической поверхности и посылается в систему квадратов (зеркал?), в левой части мы видим четыре квадрата, причем один из них не полностью обозначен. В этой системе создается вихрь порождения лучей: пучок лучей пробивает стенки квадратов, преобразуется в концентрированный луч и на некоторой высоте превращается в пучок, направленный на квадрат с правой стороны. Между тем от креста, находящегося в правостороннем

квадрате, исходит луч, который пробивает оболочки квадратов, преобразуется в пучок, от удара этого пучка еще один луч устремляется к верхней оконечности креста. На этом история заканчивается, мы видим слово, записанное в такой транскрипции: «Кан'эц» («вот и весь сказ», так сказать!). История Луча закончилась, но сам аппарат остался, как прообраз будущих изобретений (телевизор? компьютер?).



3. Алексей Чичерин, Конструэма «Ав'эк'івікоф» (1923)

был съеден настоящими любителями поэзии! То есть Чичерин вводит, так сказать, в поэтический оборот материал³.

Переведем взгляд с визуального на фонетическое. Тут я нарушу хронологию и обращусь к произведениям современной авангардистки Ры Никоновой, которая, к сожалению, пять лет назад ушла из жизни (1942–2014). Она как раз является продолжателем, развивателем идей исторического авангарда уже в наше время, это 1960-е – 2000-е годы, она работала с различными визуальными и фонетическими структурами. Это партитура, которая создавалась на протяжении десяти лет и потом уточнялась.

Она сама исполняла эти партитуры и находила каждый раз к ним новые подходы. В то же время это не только само произведение, но и схема вариативности исполнения. Здесь есть и определенные указания, от чего что исходит. Она из пейзажа берет такую надцель, задействует какие-то посторонние знаки и посторонние движения, акцентирует детали, выводит это к перформансу, там она производит взломы, создает особые ситуации, закладывает цитаты. То есть, с одной стороны, это пособие для изобретателей визуальной и звуковой поэзии, а с другой стороны, само произведение, которое она особым образом артикулирует. Таким образом во внеисторическом авангарде мы видим целеноправленное создание произведений, в которых соединяется визуальное и звучное. Партитурное письмо, если учесть, что Ры Никонова была профессиональным музыкантом и преподавателем музыки⁴.

Обратимся вновь к историческому авангарду. Именно там зародилось партитурное поэтическое письмо. Вот «Цыганская рапсодия» Ильи Сельвинского.

Поэт написал рапсодию в форме обычного стихотворения, но в это время он сотрудничал с поэтом-конструктивистом Александром Квятковским, и Квятковский избрал такой подход к чтению, исполнению произведений, который он называл тактометром. Он распределял звуковые массы на особой таблице, каждый столбец – отдельный такт. Это была совершенно новая ритмическая и просодическая организация текста, которая требовала особого

³ О Чичерине см. также: R.-G. Grübel, *Russischer Konstruktivismus*, Wiesbaden 1981, S. 130–145. Grübel R. *Abstraktion und Hypostase. Das Artefakt als Ding im Konstruktivismus Aleksej Cicerins – das dementielle Ding*, hg A. Henning, G. Witte, „Wiener Slavistischer Almanach“ 2008, Bd. 71. S. 197–247; J. Janeczek, *A.N. Čičerin, Constructivist poet*, „Russian Literature“ XXV, p. 469–524.

⁴ См. также: Д. Янецек, *Тысяча форм Ры Никоновой*, „Новое литературное обозрение“ 1991/1, №35, с.283–319. С. Е. Бирюков, *Авангард: модули и векторы*, Москва 2006, с. 231–241.

прочтения. Квятковский сделал несколько таких таблиц, в том числе со своими стихами.

ЦЫГАНСКАЯ РАПСОДИЯ

I		II		III		IV	
НА	ЗА-	ПА-	ДЕ	БУ-	ЛА-	НО-	Ю
ПО-	ЛЯ-	МИ	ДА	МЕ-	ТЕ-	ЛИ?	ЦА.
ПО-	ЛЫ-	МЯ-	А	ПА-	ДА-	ЛИ-	ЦЕЙ
ДО-	ЛА-	МИ-	И	ПРЯ-	ДА-	ЕТ-	СЯ.
НА	ЗА-	ПА-	ДЕ	ПО-	ЛЫ-	МЯ-	Я
БУ-	ЛАН-	НО-	Ю	ПА-	ДА-	ЛИ-	ЦЕЙ
ПО-	ЛЯ-	МИ	ДА	ДО-	ЛА-	МИ-	И
МЕ-	ТЕ-	ЛИ-	Щ	ПРЯ-	ДА-	ЕТ-	СЯ.
ГЕЙ-	ТА-	ГОП-	ТА	ГУН-	ДА-	А-	ЛА.
ЗА-	ДЫ-	МИ-	ЛО	ДУН-	ДА-	А-	ЛА
ПРЭН-	ДЭ	АН-	ДЭ	ДЕН	ТИ-	ВО-	ЛЯ.
ТИ-	ДЫ	РУН-	ДЫ	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
ДУ.	ДУ	В ВО-	РО-	ТА	БУ-	РАН	—
В БО-	ЛО-	ТАХ	ПО-	ГА-	НО-	ВИТ-	СЯ.
ОГ.	БИ-	ЛИСЬ	ОГ	ТА-	БО-	РА	—
ЦЫ.	ГАН	И	ЦЫ-	ГА-	НО-	ВИ-	ЦА.
ГЕЙ,	—	ГОП!	—	ГУН-	ДА-	А-	ЛА.
ЗА-	ДЫ-	МИ-	ЛО	ДУН-	ДА-	А-	ЛА
ПРЭН-	ДЕ	-АН-	ДЕ	ДЕН-	ТИ-ДА	ВО-	ЛЯ.
ТУРУМ	ДЫ?	ДУРУН-	ДЫ?	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
А-	ТУ	Е	ГО,	ЖАРЬ	Е-	ГО-	О
ПУР-	ГЕ	МЕЖ	ДО-	РОГ	НЕ-	НО-	ВО.
ДУ-	ЕТ	В ШЕ-	КИ	ЗА-	РЕ-	ВО-	—
ДО-	БЕ	ЛА	ОГ	ОГ-	НЕН-	НО-	ГО.
ГЕЙ	-ТА	ГОП	—	—	ТА-	А-	ЛА?
ЗА-	ДЫ	МИЛ	—	—	ТА-	А-	ЛА?
ПРЭН-	ДЭ	-АН-	ДЭ	ДЭН	ТИ	-ВО-	ЛЯ
ТУН-	ДЫ	-РУНД?!	—	—	ТА-	А-	ЛА
ОГ	ОГ-	НЕН-	НА	ДО-	БЕ-	ЛА-	А
ПО-	ВА-	ЛИ	ЛА Ж	ЧЕР-	РН-	НЫ-	МИ
ЗА-	РЫ-	ЛА,	УГ-	РО-	БИ?-	ЛА-	А
О-	СЫ-	ПА-	ЛА	ВО-	РО-	НА-	МИ.
ГЕЙ	-ТАРА	ГОП	ТАРА	ГУН-	ДА-	А-	ЛА.
ЗА-	ДЫ	МИ-	ЛО	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
ПРЭН-	ДЕЛЕ	АН-	ДЭЛЕ	ДЭН-	ТИ (ДА)	ВО-(ДА)	ЛЯ (ДА)
ТУРУН-	-ДАРА	ДИРА-	ДАРА	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
ГО-	ПЫ	ГО-	ПЫ	ГО-	ПЫ	ГО-	ПЫ!
ОИ-	И	МОР-	(Ы)	БУ-	ДЭ	-У-	ДЭ
АИ	-ДИ	ДУ-	ДИ	ДЫ-	ДИ	ДУ-	ДИ
ДУ-	ДИ?	ДЫ-	ДИ?	ДУН-	ДА-	А-	ЛА.
АС!	(ЭСТА)	ОП!	(ЭСТА)	ИШО	РАЗ!	(ЭСТА)	(ЭСТА)
ПО-	(ТЫ)	ЛЫ-	(ТЫ)	МЯ-	(ТЫ)	ПА-	ДЫ
ЛЫ-	(ТЫ?)	МЯ-	(ТЫ?)	ПА-	ДА-	ЛИ-	ЦЕЙ.
ПО-	ЛЫ-	МЯ	—	ПА-	ДА-	ЛИ-	ЦЕЙ
ДО-	ЛА-	МИ?	—	ПРЯ-	ДА-	ЕТ-	СЯ
В ЗА-	ПА-	ДЕ Ж	БУ-	ЛАН-	НО-	Ю-	ПО-
ЛЯМЬ	—	ДА	МЕ-	ТЕЛЬ-	—	ЦА!	—

5. Илья Сельвинский, «Цыганская Рапсодия» (1927)

К сожалению, в то время эти открытия не были приняты, не были актуализированы. Тактометрические партитуры звучали только в исполнении самого Сельвинского и Квятковского. Но Квятковский заглядывал в будущее и писал, что поэт станет композитором звуковой музыки, и будет сочинять особенную словесную музыку⁵.

Параллельно Квятковскому к фонической музыке обращается в 1920-е годы еще один поэт, который жил в Петербурге-Ленинграде, это Александр Туфанов (1877–1943). Поскольку он работал на грани заумного и фонетического, то эти произведения составлены из слов, которые не имеют, на первый взгляд, никакого смысла, как будто это собственные (изобретенные им самим) слова. Произведение называется „Весна“:

Сиинь соон сийй селле соонг се
Сиинг сеельф сиик сигналъ сеель синь

—
—

Лийй левиш ляак ляйсииньлюк
Ляай луглет ляан лилиин лед

—
—

Сясиинь соо сайлен саайсед
Суут сиик соон росин сааблен

—
—

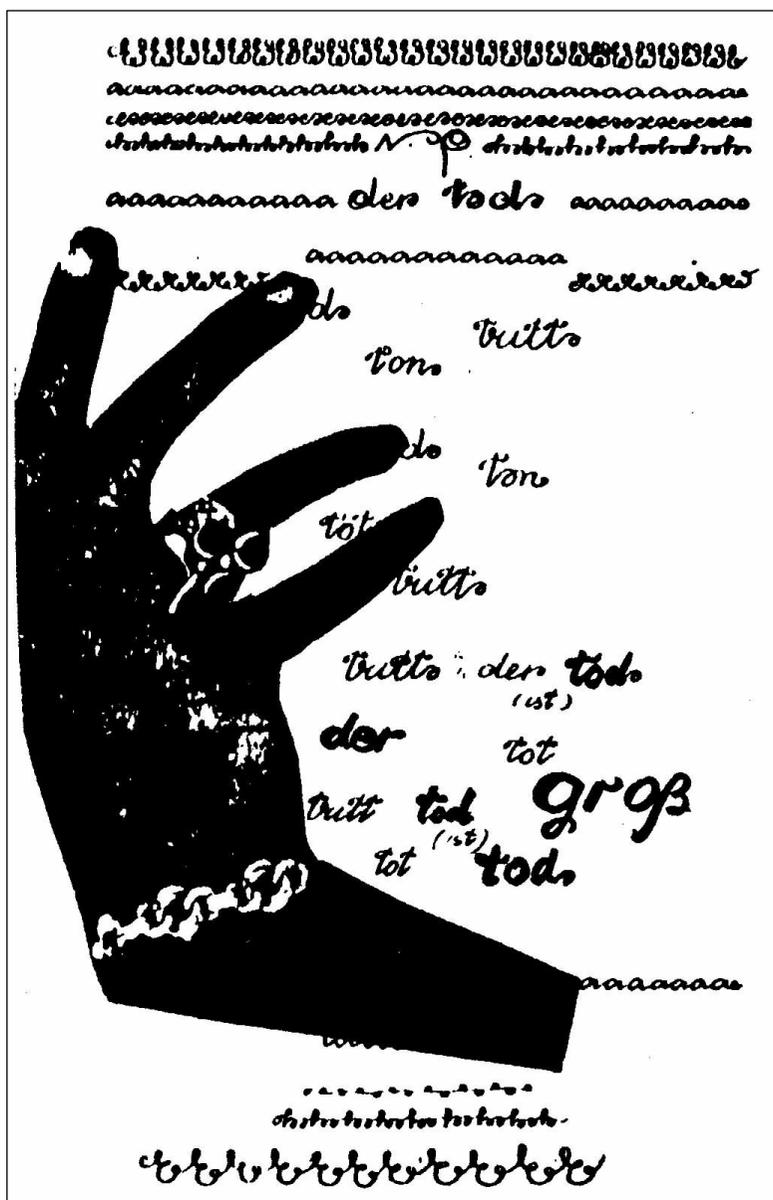
Ляадлюбсон лилилияслуб
Соолёнсе сеервеселиб

Как видим, Туфанов берет определенный набор фонем, которые можно отнести по звучанию к китайскому языку, и пытается сделать из них фоническую музыку. И он называет поэтов уже композиторами фонической музыки и работает с новым своеобразным заумным звуковым письмом. По мысли Туфанова, заумные фонемы дают достаточный простор для создания фонической музыки.

На грани визуального и звучного еще недавно работала современная поэтесса и музыкант Елизавета Мнацаканова (1922–2019), которая много лет жила в Вене. Она использовала орнамент, который близок к армянскому, и часто переводила звучание просто в визуальный ряд, такие картины, написанные

⁵ О поисках и обретениях А.П.Квятковского подробнее см. R.-G. Grübel, *Russischer Konstruktivismus*, Wiesbaden, 1981, S. 195–198. С. Е. Бирюков, *Авангард: модули и векторы*. Вест-Консалтинг, Москва 2006, с. 50–56.

пастелью или акварелью, где звук переходит в цвет. Собственно говоря, это давняя теория еще Хлебникова, который говорил, что поэты должны смело следовать за живописцами, и создавал звуковые картины, близкие к изобразительным картинам. Например, его знаменитое произведение – „Бобзоби”, оно, по сути, из словесного ряда переходит в изобразительный ряд.



6. Елизавета Мнакачанова, «Без названия» (1979)

Елизавета Мнакацанова берет какой-то сюжет, но сюжет этот рассматривает совершенно музыкально. Она профессиональный музыкант, закончила Московскую консерваторию как пианистка и аспирантуру там же как теоретик. Вот ее текст «Псалом N°4»:

услышится
и ны и ны
и ны не и ное и но
не и ныне
иное то пение
услышится
иное то пение и присно
и песни и присно прекрасно
приснится и ныне иное
песнопение
прекрасное
долгое долго приснится и ныне
и ныне и но и но не не не
прекратится
песнопение долгое снится иное прекрасное
и долго и не не не пре
катится катится дорога катится кратная краткая
дробная дорога
вьется стелется
дорога
гробная дооол
долго доооолго
дорога дорога надолго
дорога
отсюда от сюда от суда от ту
да да дорога надоооолго дорога
надооолго на на недооолго
дорога та долгая дооолго
-вечно-
дорога земли
-верно-
дорога земли дороги
вели ведут те дороги на вееечно нааа дооолго
дороги земли
у ве ли
при вели
при
вели
дороги

земли
вели

Когда Мнацаканова читает, она отдельные слова распевает, другие проговаривает, иногда имитируя легкое заикание, как будто иронизирует над собственным лирическим текстом.

Если отрешиться от биографических моментов, то перед нами – прямое продолжение и развитие на новом этапе принципов авангардного письма. Это переразложение слова, словослияние, анаграмматизм. Но если, скажем, у Алексея Крученых такого рода техника вела к созданию „шероховатых”, принципиально антимзыкальных текстов, то в данном случае перед нами явные музыкальные структуры. Здесь последовательно соблюдаются законы организации материала – тематизм, связность и протяженность музыкальной ткани, сотканной однако из слов. По форме такая ткань близка фольклорным заклинаниям и заплачкам, а также литургическому распеву.

Авангардизм Мнацакановой в том, что она отказывается от традиционной стиховой и грамматической структуры в пользу традиционной (!) музыкальной структуры. И создает своеобразную словомузыку!

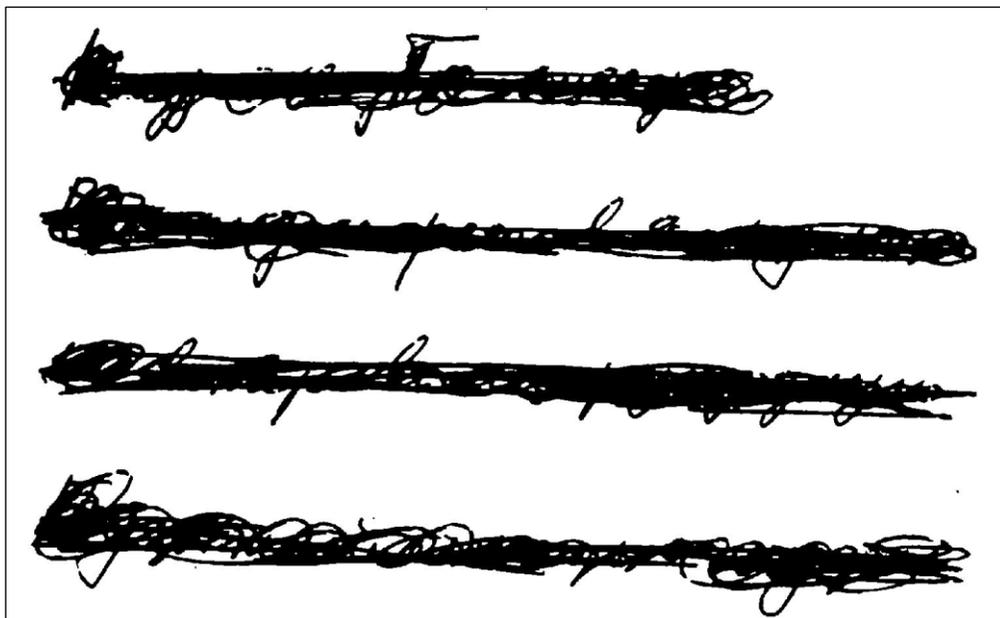
Приведу еще один характерный пример. В цикле „Veim Tode zugast” (а Мнацаканова работала также с немецким языком) есть одна часть, в которой напряжение, сходное с тем, что присуще народным заплачкам, создается необычным звуковым перераспределением: консонанты приобретают вокалическое звучание, а вокализмы – консонантное (при отрывистом произнесении). Вокализм в скоплении консонантов типа „вдв” порождается как бы восстановлением редуцированного „Ъ”, голосом подставляемого: „вдьвь”. Очень важно здесь при чтении распределение дыхания, подсказанное записью текста.

а я думала мы
с тобою вдвоем я
думала мы вдвоем с тобою
мы с тобою вдвоемывдв
о я такятаду
маламы
вдв
о, я так, ятак дума
ламывдвдемы
всегданавсе
гдамывдв
о, я так ятакду
маламымымы
стобоймы

ВДВ
оемы вДВ
о,о,о,

Подчеркнутый перенос технологических принципов одного искусства в другое и есть настоящий авангардный подход⁶.

Снова сделаем переброс к визуальности. Наиболее радикальным произведением в области визуальной поэзии является знаменитое «Прекрасное зачеркнутое четверостишие» Владимира Казакова (1938–1988).



7. Владимир Казаков, «Прекрасное зачеркнутое четверостишие» (1969)

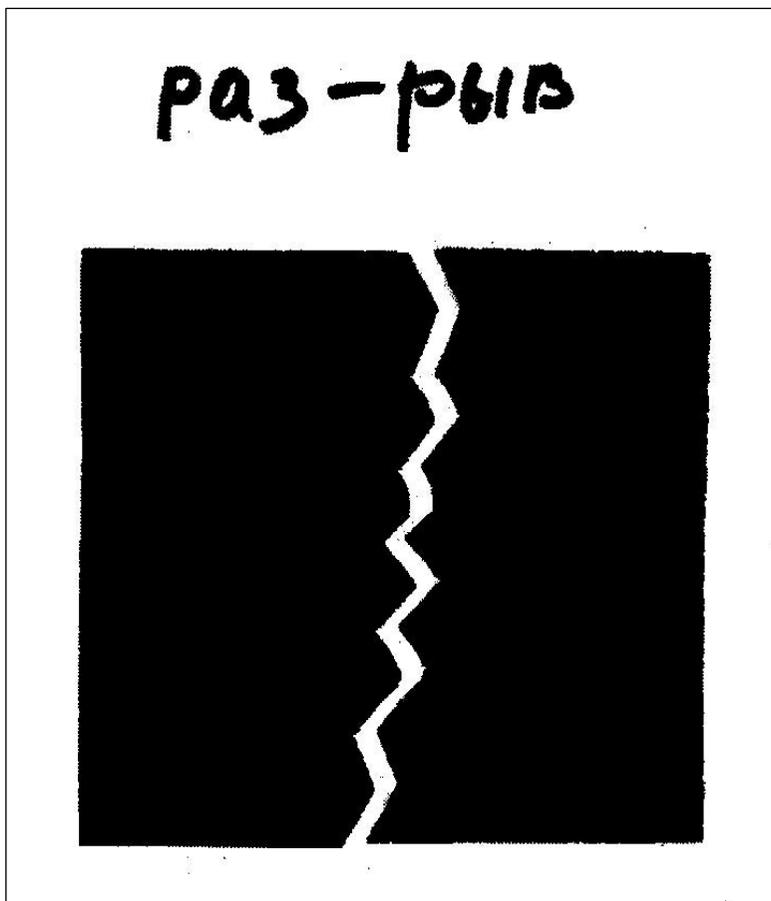
Если мы говорили о визуальном репродуцировании текста, о звуковом репродуцировании текста, то сейчас мы можем говорить о том, что текст может быть безмолвным. С одной стороны, закрыт, а с другой стороны, он дает огромные возможности для домысливания, для дописывания, для работы с этим зачеркнутым текстом, когда подразумевается, что он прекрасный. Когда дешифровывались эти строки, высказывались различные мнения, и все эти мнения могут быть приняты к сведению, тем не менее, остается этот шедевр середины 20-го века Владимира Казакова, блистательного поэта, драматурга

⁶ Подробнее о Е. Мнацакановой см.: С.Е. Бирюков, *Амплитуда авангарда*, Москва 2014, с.298–309.

и писателя, автора романа „Мои встречи с Владимиром Казаковым” и других замечательных романов, пьес⁷.

В заключение представлю собственный опыт в области визуальности и звучания, связанный также с историческим авангардом.

Вот это уже «классическое произведение», созданное в 90-е годы. Как видим, это квадрат, который разрывается. Исполняется перформативно, но в данном случае предлагается к аналитике в виде визуального образа.



8. Сергей Бирюков, «Разрыв» (1995)

В продолжение темы связи исторического и внеисторического авангарда можно показать прямое взаимодействие. У Хлебникова есть такое произведение:

7 О В.Казакове см.: С.Е. Бирюков, *Амплитуда авангарда*, Москва 2014, с.233–246.

О дostoевскиймо идущей тучи!
 О пушкиноты млеющего полдня!
 Ночь смотрится, как Тютчев,
 Замерное безмерным полня.

И на эту тему я написал вариационное произведение «Реконструкция», с эпиграфом из Хлебникова. Это своего рода небольшая фонетическая поэма, в которой используется один из приемов, предложенный Хлебниковым. Но прием, разумеется, переосмыслен автором и переведен в сторону словомузыки.

Реконструкция

(вариационный метод)

*О дostoевскиймо
 Велимир Хлебников*

о дostoевский мо
 о дostoевский ло
 о дostoевский но
 о дostoевский ро
 о дostoевский со
 о дostoевский до!

о дostoевский зо
 о дostoевский во
 о дostoевский то

о дostoевский ре
 о дostoевский ми
 о дostoевский си
 о дostoевский соль!

о дostoевский ты
 о дostoевский вы
 о дostoевский ды
 о дostoевский зы
 о дostoевский ры
 о дostoевский бы
 о дostoевский мы!

о дostoевский э
 о дostoевский ю
 о дostoевский я!

о дostoевский хо
 о дostoевский че

о Достоевский шо
о Достоевский бо!

В заключение следует сказать, что все представленное в данной статье ведет к определенному обобщению. Мы видим, что авангардисты занимаются трансформацией поэзии. Трансформативные, или иначе, генеративные процессы (если вспомнить о теории Наома Хомского) идут с некоторыми паузами уже в течение века в мировой поэзии. В данном случае мы показали некоторые примеры такой трансформации, позволяющие говорить о порождающей поэтике авангарда. Эта поэтика создает особое напряжение в пространстве искусства, осложняет и проблематизирует его существование.

Литература

- Андреев А., *К истории европейской музыкальной интонационности*, Музыка, Москва 1996.
- Бергер Л.Г., *Звук и музыка в контексте современной науки и в древних классических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стил*, Изд-во Тбилисского университета, Тбилиси 1989.
- Бирюков С.Е., *Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма*, Наука, Москва 1994.
- Бирюков С.Е. *Теория и практика русского поэтического авангарда*, ТГУ им. Державина, Тамбов 1998.
- Бирюков С.Е. *Поэзия русского авангарда*, Изд-во Р. Элинина, Москва 2001.
- Бирюков С.Е. *Року укор. Поэтические начала*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва 2003.
- Бирюков С.Е., *Авангард: модули и векторы*, Вест-Консалтинг, Москва 2006.
- Бирюков С.Е., *Амплитуда авангарда*, Совпадение, Москва 2014.
- Бодуэн де Куртенэ. *Избранные труды по общему языкознанию*, В 2 томах. Москва, 1963.
- Гаспаров М.Л. *Избранные статьи*, НЛО, Москва 1995.
- Григорьев В.П. *Будетлянин*, Языки русской культуры, Москва 2000.
- Дуганов Р.В. *Велимир Хлебников. Природа творчества*, Советский писатель, Москва 1990.
- Казаков Владимир. *Slucainyi vojn*, München, 1978.
- Каменский Василий. *Танго с коровами. Железобетонные поэмы*, Москва 1914.
- Квятковский А. *Тактометр // Бизнес*, Москва 1929.
- Крученых А. *Кукиши прошениям*, Москва 1992.
- Лотман Ю.М. *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, Просвящение, Ленинград 1972.
- Медушевский В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*, Музыка, Москва 1976.

- Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998), Под общей ред. А.Е.Парниса. Языки русской культуры, Москва 2000.
- Мнацаканова Елизавета. *Vita breve: Из пяти книг. Избранные работы 1965–1994*, Изд-во Пермского университета, Пермь 1994.
- Панов М.В. *Современный русский язык. Фонетика. Учебник для университетов*, М.: Высшая школа, 1979.
- Плоткин В.Я. *Фонологические кванты*, ВО «Наука», 1993.
- Поэзия русского футуризма*, Составление и подготовка текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого. Академический проект, Санкт-Петербург 1999.
- Поэтика исканий, или поиск поэтики*. Материалы международной конференции-фестиваля „Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современные литературные стратегии”. Редактор-составитель Н. А. Фатеева. Редакторы художественной части А. А. Альчук, С. Е. Бирюков. Институт русского языка РАН, Москва 2004.
- Русский Футуризм. Теория, практика, критика, воспоминания*, Составители: В. Н. Терехина, А. П. Зименков. Наследие, Москва 1999.
- Сахно И.М., *Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика*, Диалог-МГУ, Москва 1999.
- Точка зрения: Визуальная поэзия: 90-е годы*, Составитель Дмитрий Булатов, Симплиций, Калининград 1998.
- Туфанов А., *К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем*. Петроград 1924.
- Фещенко В., *Литературный авангард на лингвистических поворотах*, Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург 2018.
- Хлебников В., *Творения*, Советский писатель, Москва 1985.
- Шмидт Э., *Авангард есть авангард"? К вопросу о современном литературном авангарде*, „Canadian-American Slavic Studies” 2002 nr 4, с. 377–390.
- Чичерин А.Н. *Конструктивизм воскрешения. Декларации, конструиемы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии* / сост. А.А.Гончаренко, под ред. А.А.Россомахина. Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург 2019.
- Эйхенбаум Б.М., *О поэзии*, Советский писатель, Ленинград 1969.
- Ното sonorus. Международная антология саунд-поэзии*, / Составитель Дмитрий Булатов, ГЦСИ, Калининград 2001.
- Janecek G., *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego State University Press, San Diego 1996.
- Russian Literature LVII-III/IV, 2005. Special issue Contemporary Russian Avant-Garde. / Guest-red. Sergej Birjukov. Editor W.G.Weststeijn. Amsterdam.
- Schmidt Henrike, *Poetische Grundlagenforschung. Die Poesie des russischen Dichters Sergej Birjukov // Sergej Birjukov, Ja ja, Da da oder Die Abschaffung des Artikels*. Erata, Leipzig 2004, S. 114–129.
- Włodzimierz Majakowski i jego czasy*, (red.) W. Olbrych i J. Szokalskiego, PAN, Warszawa 1995.

Streszczenie

Artykuł podejmuje problem interakcji słowa, muzyki i wizualności w rosyjskiej poezji awangardowej. Przeanalizowano konstrukcje teoretyczne i zdobycze praktyczne w tym zakresie, a także awangardy historycznej (pierwsza połowa XX wieku), jak też w nie-historycznej (druga połowa XX – początek XXI wieku). Poezja pojawia się w nowych odsłonach. Z jednej strony to brzmiąca materia, zrodzona ze specjalnego napięcia fonetycznego. Autor wprowadza specjalne pojęcie określające taką poezję: „słowomuzyka”. Z drugiej strony poezja pojawia się w postaci obrazów wizualnych. Jednocześnie autor zauważa, że wszystkie te formy mogą ze sobą współgrać, pokazuje, jak dzieła wizualne mogą przekształcić się w dźwiękowe i performatywne. Autor, będąc awangardowym teoretykiem i praktykiem, rozważa problem z kilku stanowisk, jako uczestnik procesu i jego analityk.

Słowa kluczowe: awangarda, poezja, wizualność, dźwięczność, poezja konkretna, grafika, słowomuzyka