



МИХАИЛ ПАВЛОВЕЦ



НЕО АВАНГАРД
В РУССКОЯЗЫЧНОЙ
ПОЭЗИИ

вторая половина XX — начало XXI века



Издательский дом Высшей школы экономики
Москва 2025

УДК 82.0
ББК ББК 83.3(2=411.2)6
П12



<https://elibrary.ru/ygbccc>

Рецензенты:

Ю.Б. Орлицкий, д.филол.н., ведущий научный сотрудник
учебно-научной лаборатории мандельштамоведения
Института филологии и истории РГГУ;
И. Кукуй, PhD, литературовед

Павловец, М. Г. Неоавангард в русскоязычной поэзии:
П12 вторая половина XX — начало XXI века : моногр. / М. Г. Павловец ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2025. — 536 с. + 16 с. цв. вкл. — 600 экз. — ISBN 978-5-7598-2961-4 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-4269-9 (e-book).

Монография посвящена изучению истории генезиса и развития во второй половине XX — начале XXI века художественной системы позднего, послевоенного авангарда — неоавангарда. Эта система рассматривается в ее преемственной связи с историческим авангардом 1900-х — 1930-х годов, в сложных отношениях отталкивания и притяжения как с типологически родственными ей художественными явлениями мирового искусства (прежде всего словесного — с различными течениями и группами западного неоавангарда), так и с синхронными им явлениями искусства отечественного, главным образом неподцензурного. Особое внимание уделяется проективным аспектам творчества неоавангардистов, их стремлению к взаимодействию поэзии не только со смежными видами искусств (живописью, музыкой, перформансом), но и с наукой, к использованию современных технических изобретений (например, возможностей кибернетики).

Книга адресована исследователям литературы и культуры, широкому кругу читателей.

18+

УДК 82.0
ББК 83.3(2=411.2)6

На обложке — картина Бориса Констриктора «Без названия». 2019.

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики
<http://id.hse.ru>

doi:10.17323/978-5-7598-2961-4

ISBN 978-5-7598-2961-4 (в пер.)
ISBN 978-5-7598-4269-9 (e-book)

© Павловец М.Г., 2025

Оглавление

Благодарности.....	7
Введение.....	10
Глава 1. Авангард — неоавангард — поставангард	23
1.1. Неподцензурная литература и исторический авангард	23
1.1.1. <i>Неподцензурная литература: после «разрыва»</i>	23
1.1.2. <i>Футуризм как прецедентное для авангарда литературное течение</i>	30
1.1.3. <i>Исторический авангард vs Большой стиль</i>	37
1.1.4. <i>Неофутуристические группы XX — начала XXI века</i>	43
1.1.5. <i>Неофутуризм как исследовательский концепт</i>	65
1.2. Неоавангард как теоретическая проблема	70
1.2.1. <i>Исторический авангард vs неоавангард</i>	70
1.2.2. <i>Между авангардом и поставангардом</i>	85
1.2.3. <i>Неоавангард: системность эклектики</i>	92
1.2.4. <i>Принцип «творческого разрушения» в неоавангарде</i>	96
1.2.5. <i>Неоавангард как «академический авангард»</i>	103
Глава 2. Поэты неоавангарда.....	108
2.1. Александр Кондратов	108
2.1.1. <i>«Мои “троицы”» Александра Кондратова: матрица приемов</i>	108
2.1.2. <i>«Конкреции» и «Программы»: генеративная поэзия Александра Кондратова</i>	126
2.1.3. <i>Заумь у Александра Кондратова</i>	146
2.1.4. <i>Нулевые и пустотные тексты Александра Кондратова</i>	153
2.1.5. <i>Жизнь как «конкретный театр»: хеппенинги и перформативная поэзия Александра Кондратова</i>	174
2.1.6. <i>Протоконцептуализм Александра Кондратова</i>	183

2.2. Трансфуристы и их «Система»	192
2.2.1. Будущель, или анархофутуристы	193
2.2.2. Уктусская школа.....	201
2.2.3. «Транспонанс. Журнал теории и практики дилетантизма»	207
2.2.4. «Система» Ры Никоновой: «Литература и вакуум».....	223
2.2.5. Понятие «вакуума» у Ры Никоновой	229
2.2.6. Дмитрий А. Пригов и трансфуристы.....	236
2.3. Константин К. Кузьминский.....	247
2.3.1. Неофутурист Константин К. Кузьминский	247
2.3.2. «Тематические книжечки» Константина К. Кузьминского	254
2.3.3. «Вавилонская башня» как «сверхтекст».....	264
2.3.4. Константин К. Кузьминский — антологист и организатор художественной жизни неофициального Ленинграда. «У Голубой Лагуны».....	269
Глава 3. Около неоавангарда	281
3.1. Генрих Сапгир	281
3.1.1. «Развитие метода»: введение в экспериментальную поэтику Генриха Сапгира	281
3.1.2. Поэмы Генриха Сапгира «Быть — может!» и «МКХ — мушиный след»: к вопросу об эсхатологии неоавангарда	292
3.1.3. Деструкция словесной формы в поэзии Генриха Сапгира.....	316
3.1.4. Генрих Сапгир и конкретизм	335
3.1.5. Генрих Сапгир — трансфурист	344
3.2. Всеволод Некрасов	355
3.2.1. Всеволод Некрасов и конкретизм.....	355
3.2.2. «Ритмический словарь» Вс. Некрасова: между неоавангардистскими «системами» и поставангардистскими «сериями».....	364
3.2.3. «Листки» Всеволода Некрасова и «карточки» Льва Рубинштейна — два подхода к одному принципу организации поэтической книги.....	378
3.2.4. Всеволод Некрасов и концептуализм	388

Глава 4. Неоавангард постсоветского времени.....	399
4.1. Сергей Бирюков	399
4.1.1. «Внеисторический авангард» Сергея Бирюкова	399
4.1.2. «Код Хлебникова» и поэтический канон Сергея Бирюкова	412
4.2. Герман Лукомников	422
4.2.1. «Перформансы» в контексте системной поэтики Германа Лукомникова	422
4.2.2. Субъектность в условиях предельной минимализации формы	443
4.2.3. «Собрание сочинений, или Избранное и Забракованное, или <i>Under construction</i> и другие слова» Бонифация и Германа Лукомникова как опыт авторского самоархивирования	449
Заключение	473
Библиография	481
Список иллюстраций.....	521
Именной указатель.....	523

Памяти Оли

Благодарности

У истоков замысла этой книги стоит научно-исследовательский семинар, посвященный изучению неподцензурной литературы; он существовал в 2008–2012 годах в небольшом столичном Московском гуманитарном педагогическом институте, где возник по инициативе двух важнейших для меня до сих пор моих собеседников и консультантов — тогдашних коллег по институту Юрия Орлицкого и Ильи Кукулина. Им — наипервейшая и наиглубочайшая благодарность (как и другим коллегам по институту и семинару — Евгении Вежлян и Элеоноре Шафранской). Из этих семинаров возникла вначале научная секция, а потом и серия конференций, посвященных неподцензурной словесности, сперва на базе МГПИ, а впоследствии НИУ ВШЭ, под общей шапкой «Русская неподцензурная литература XX века: индивидуальные практики, сообщества, институции»; материалы публиковались в составе соответствующих сборников статей, доклады одной конференции вышли при поддержке главного редактора Захара Давыдова в журнале “Toronto Slavic Quarterly” (2017, No. 61), другие — в сборнике «Вакансия поэта»-2 (Воронеж, 2020) под нашей с Александром Житеневым редакцией.

В 2008 году благодаря приглашению профессора Хенрике Шталь (без которой это издание вряд ли бы состоялось) я получил возможность участия в исследовательской группе DFG (Немецкого научного общества) FOR 2603 “Russischsprachige Lyrik in Transition” («Русскоязычная поэзия в транзите») в Университете Трира (Германия): за полгода пребывания в Трирском университете я получил возможность поработать в архиве Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете (апрель 2018) и продуктивно общаться в научном семинаре с другими участниками проекта — Катериной Бахаровой, Петером Гайстом, Райнером Грюбелем, Людмилой Зубовой, Массимо Маурицио, Юрием Орлицким, Ангеликой Шмидт, Анной Фис (Гаврилюк), Екатериной Фридрих (Евграшкиной) и др., а также внешними участниками проводимых в его рамках воркшопов и конференций.

Со всеми ими мое сотрудничество выходит далеко за рамки трирского проекта — и всем им я выражаю глубочайшую признательность и благодарность за общение. Именно в Трире была написана первая, черновая версия моей работы. Еще один коллега, без которого этой книги не было бы, — Илья Кукуй. Один из лучших в мире спе-

циалистов по неподцензурной литературе, литературному и кино-авангарду, он был среди самых внимательных и взыскательных читателей моих первых опытов; по его приглашению я в том же 2018 году принял участие в недельном семинаре, посвященном изучению архива Константина Кузьминского, в Центре русской культуры Амхерстского колледжа (август 2018): работа с материалами архива, а также продуктивное общение с Ильей Кукуем и коллегами по семинару Томашем Гланцем, Энсли Морс и Кристианом Цендером весьма обогатили мою работу над книгой.

Из-за ряда сторонних проектов вновь вернуться к моему исследованию я смог только весной 2022 года, благодаря данному мне при личной поддержке научного руководителя НИУ ВШЭ Ярослава Кузьмина четырехмесячному научному отпуску, за время которого я смог пересмотреть концепцию работы и подготовить основную рукопись. Значительная часть материалов была оформлена и защищена в качестве докторской диссертации в июне 2023 года в Диссертационном совете по филологии и лингвистике НИУ ВШЭ. Ее рецензенты на предзащите Галина Зыкова, Елена Пенская и Лариса Шестакова, а также члены комиссии по защите Нина Барковская, Александр Житенев, Корнелия Ичин, Массимо Маурицио и Энсли Морс были не просто критиками моей работы, но и помогли существенно ее доработать и улучшить. Кроме того, промежуточные результаты исследования были представлены мною более чем в семи десятках научных статей, первая из которых появилась в 2004 году, когда в поле моего научного интереса попала рецепция исторического авангарда поэтами второй половины XX века (основные из этих статей можно найти в библиографии к книге): анонимные рецензенты и вполне известные мне редакторы некоторых из них также сделали важный вклад в мою работу. Всем им мое сердечное спасибо!

Книга писалась без научного консультанта де-юре, но де-факто им был Юрий Борисович Орлицкий: именно он не только натолкнул меня на ее непосредственную тему (когда вовлек меня в регулярную работу Сапгировских чтений, а затем в подготовку к публикации произведений ленинградского неофутуриста Александра Кондратова), но и первым прочитал заверченный вчерне текст и исчертил рукопись критическими пометками и рекомендациями. На разных этапах работы над книгой я пользовался любезностью многочисленных моих коллег: Юлии Валиевой, Александра Грищенко, Данылы Давыдова, Максима Дрёмова (бесценной была и его помощь в составлении именного указателя к книге), Петра Казарновского, Евгения Казарцева, Романа Кривко, Арсена Мирзаева, Марка Липовецкого, Марии Майофис, Владимира Орлова, Бригитты Обермайер,

Елены Пенской, Марион Рутц, Станислава Савицкого, Ольги Соколовой, Дарьи Суховей, Клавдии Смолы, Дирка Уффельмана, Владимира Фещенко, Михаила Шейнкера и др. — боюсь упустить кого-то, чьими любезными советами и консультациями, а то и просто человеческой поддержкой я пользовался. Кроме того, занимаясь периодом, не так далеко отстоящим от сегодняшнего дня, я имел счастливую возможность, недоступную, например, пушкинистам, получать информацию от непосредственных участников событий и героев моего исследования: Ивана Ахметьева, Сергея Бирюкова, Георга Витте и Сабины Хэнсен, Бориса Констриктора и Надежды Таршис, Владислава Кулакова, Германа Лукомникова, Павла Митюшёва, Льва Рубинштейна, Лизл Уйвари и др. Один из промежуточных результатов моей работы — выход в издательстве «Новое литературное обозрение» при поддержке главного редактора Ирины Прохоровой тома статей и материалов «Лианозовская школа. Между барачной поэзией и русским конкретизмом» (2021); моими соредакторами были Галина Зыкова и Владислав Кулаков. Всем им, дорогим коллегам, собеседникам и соавторам, выражаю самую глубокую свою признательность.

Наконец, нельзя не упомянуть здесь трех докторов наук — Елену Наумовну Пенскую, подхватившую меня с моими научными интересами и пригласившую на работу в Школу филологии НИУ ВШЭ, доктора технических наук Георгия Яковлевича Павловца — моего отца и руководителя моей кандидатской диссертации Владимира Вениаминовича Агеносова. Несмотря на преклонный возраст и недуг, Владимир Вениаминович прочитал рукопись моей книги, как до этого читал мои статьи, был на защите моей диссертации, задавал вопросы — и, большое горе для меня, это стало нашей последней встречей: я успел по телефону сообщить ему о вручении мне диплома доктора наук, а 3 сентября 2023 года профессор ушел из жизни.

Все трое были как те чеховские «люди с молоточками», которые не позволяли мне забывать, что научная монография — не формальность, а насущная необходимость для ученого, если ты хочешь не только фиксировать отдельные аспекты твоих научных изысканий, но всерьез обобщить результаты многолетней работы.

Ну а завершить этот перечень благодарностей я бы хотел именем моей жены — и соавтора в самых разных делах и проектах — Екатерины Асоновой, а также наших детей Володи, Ильи и Ульяны: на их плечи легли основные тяготы, неизбежные, если кто-то из членов семьи всерьез и надолго заболел наукой в ущерб многим прочим радостям и заботам быстротекущей жизни; без их поддержки и снисходительности к этой моей слабости не вышло бы ничего хорошего.

Введение

Известны слова Бориса Пастернака из его статьи «Несколько положений»: «Символист, акмеист, футурист? Что за убийственный жаргон? Ясно, что это — наука, которая классифицирует воздушные шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие им летать» [Пастернак, 1991, IV, с. 369]. Однако у науки своя логика — и ярлыки литературных течений и групп нужны исследователям, прежде всего для того чтобы размежевывать исследовательское поле, выявлять общность контекстов, влияний и контактов у подчас довольно далеко отстоящих друг от друга авторов, иногда даже не догадывающихся о существовании друг друга. Особенно эта ситуация была характерна для советского культурного андеграунда, когда в разных местах страны — столичных Москве и Ленинграде, провинциальных Вологде, Ейске или Тамбове — появлялись, как правило, совсем молодые люди, не имеющие полноценного доступа к знаниям о дореволюционной эпохе. О первом послереволюционном десятилетии они были осведомлены лишь отчасти, получая нужные сведения искаженными, через идеологические фильтры и призмы советского литературоведения да из рассказов участников процессов первых десятилетий XX века. Сбор по крупицам этих знаний — переписывание от руки книжек в читальных залах библиотек, розыски в букинистических лавках и частных собраниях, коллекционирование архивов деятелей Серебряного века и первого послереволюционного десятилетия, поиск единомышленников и обмен информацией — создавал сообщество людей, для которых архивное собиранье и общение с деятелями до- и пореволюционного времени становилось источником собственного творчества — и одной из специфических форм творчества как такового. В условиях дефицита литературной среды, и писательской, и читательской, такие авторы словно пытались встроиться в художественные процессы, некогда искусственно оборванные и как бы взывающие к тому, чтобы быть бережно подхваченными, восстановленными и продолженными (а может быть — и завершенными). Далеко не только русские эмигранты ощущали свою миссию по сбережению национальной культуры, попавшей в колесо истории: чувство миссии было известно и тем, кто еще не родился, когда принудительно была завершена целая эпоха. Любопытны размышления в 1985 году Геннадия Айги, не только много сделавшего для реабилитации «исторического авангарда» —

авангарда первой трети XX века¹, но и черпавшего в нем собственное вдохновение:

Татарские набеги «авангарда» на неизведанные «поэтические земли» даже за один 1913 год были совершены — на сто лет «вперед». Ставились «вехи» за «вехами», одно «открытие» в поэтике следовало за другим, — все более дерзостное, все резче закинутое в некую даль — некоего «будущего». «Вехи» оставались отмеченными на огромной карте Поэтики, а само пространство оставалось «необработанным», неукрепленным, — оно просто пустовало, во многом пустоует — и доньяне.

Теперь с этими «землями» имеем дело мы, и труд наш — заведомо неблагодарный. Это — заполнять, — упорно, терпеливо, «бессенсационно», — территории, пройденные «авангардистами» воинственным маршем, без старо-душевной трудовой заботы об их «земном» состоянии. Заполнять — духовным содержанием (не жить же одними «вехами», — надо жить — самой землей, плодоносит ли она сегодня или нет) [Айги, 2001, с. 89].

Однако есть разница между тем, чтобы обращаться к наследию авангарда, к арсеналу выработанных им средств и приемов как к традиции, вызов которой некогда бросал этот самый авангард, чтобы в итоге в нее превратиться, — и тем, чтобы включиться в авангардную работу, переосмыслив некоторые из положений авангардной программы, но сохранив верность ключевым его принципам, прежде

¹ Разные исследователи по-разному указывают точные хронологические границы исторического авангарда, но обычно они варьируются незначительно, см., например: «Под “историческим авангардом” я подразумеваю период примерно с 1905 по 1935 годы, когда европейское искусство боролось за коренное обновление всех аспектов господствующей художественной системы» [Грыгар, 2007, с. 14]. При этом я отказываюсь, вслед за рядом исследователей, расширенно трактовать понятие «авангард» как обозначение любого периода в истории литературы последних трех веков, который отличается достаточно радикальной сменой эстетических конвенций (см., например, концепцию «трех авангардов» Олега Клинга [Клинг, 2001]), считая такое обозначение своего рода анахронизмом. Кроме того, признавая аргументированность позиции Рудольфа Нойхаузера, предлагающего различать «авангард» как любые деструктивные по отношению к прежним конвенциям течения и «авангардизм» как совокупность авангардных явлений конкретного культурно-исторического периода (1910–1930-х годов) в России и на Западе (см.: [Нойхаузер, 1992]), не считаю необходимым ей следовать, дабы не создавать лишнюю терминологическую путаницу, так как подавляющее большинство цитируемых исследователей (и я им в этом следуя) употребляют понятия «(нео-)авангард/(нео-)авангардизм» и «(нео-)авангардный/(нео-)авангардистский» как синонимы.

всего — установке на радикальное обновление языка искусства. Как я постараюсь показать ниже, уже в первые годы после окончания Второй мировой войны появляются авторы, противопоставившие себя и на уровне творческих деклараций, и на уровне художественных практик не только советским авторам, «принявшим как упряжь» (Пастернак) официально насаждаемую соцреалистическую эстетику, но и тем литераторам, кто не спешил встраиваться в матрицу советского искусства, однако с подозрением или неприятием относился к любым формам радикализма, не только политического или социального, но и эстетического.

Именно авторов, основной установкой которых было обновление языка современной им поэзии с опорой на тщательно собираемый, исследуемый и осваиваемый ими опыт исторического авангарда, я называю неоавангардистами. Приставка «нео-» понадобилась, чтобы различать их не только с предшественниками — представителями авангарда 1900–1930-х годов (футуристами, дадаистами, обэриутами и проч.), но и с теми из современников, кто признавал эвристичность авангардных открытий скорее как лабораторную, экспериментальную, существующую якобы вовсе не для того, чтобы ее продукты в чистом, неадаптированном виде были перенесены в творческие практики.

Для меня ясно, что литература андеграунда, в том числе ее авангардная, экспериментальная составляющая, является неотъемлемой частью нашей национальной культуры и истории, преломляя их в себе. Более того, как все больше становится очевидно, именно она стоит у истоков значительной части явлений современного литературного процесса: целый ряд нынешних его участников либо начали свою деятельность в культурном андеграунде, либо в творчестве ориентировались на те традиции, которые были заданы (сохранены и развиты) неподцензурной литературой. Однако идеологизированность советского литературоведения исключала ее из поля легального научного рассмотрения, так что долгие годы она входила в сферу научного интереса лишь зарубежных славистов или тех исследователей, которые сами принадлежали к неподцензурной среде. Только в постсоветское время читателю была возвращена значительная часть литературы андеграунда, а вместе с ней — пробудился широкий интерес к ее описанию и изучению. Однако наиболее радикальные, авангардные ее формы оставались в тени более традиционного сегмента неподцензурной словесности, тогда как эстетические запреты советского времени именно туда вытеснили большинство авторов, чьи творческие практики носили поисковый, экспериментальный характер. При этом отсутствие строгих терминологических рамок

и релевантной исследовательской оптики размывало представление о месте целого ряда значимых для второй половины XX века авторов-неоавангардистов в литературном процессе того времени, не позволяло осмыслить значимость их вклада и причины скепсиса в отношении некоторых из них со стороны не только легальной словесности и литературоведческой науки, но и представителей иных поэтических течений андеграунда.

Без изучения этого пласта неподцензурной словесности — архивно-поисковой работы, описания, комментирования и интерпретирования, публикации и популяризации — нельзя получить объективную картину русской литературы XX века в ее связи с предшествующими периодами и мировым литературным контекстом, а также во всех трех ее составляющих — легальной, неподцензурной и эмигрантской (особенно с учетом осмысляемой ныне размытости границ между ними и наличием сильных линий взаимодействий и взаимовлияний).

В настоящей книге я постараюсь на материале творчества ряда авторов второй половины XX — начала XXI веков, продолжавших наиболее смелые эксперименты исторического авангарда, определить общие особенности их творческих практик, что позволит говорить о существовании в этот период прежде всего в неподцензурной литературе (в андеграунде и в эмиграции) такого течения, как неоавангард. Это дает возможность не только провести параллели между литературными процессами, происходящими в послевоенное время на Западе и в СССР, но и выявить некоторые общие закономерности формирования и функционирования традиций исторического авангарда (во многом строившегося на декларативном отрицании традиций и непосредственного наследования) в принципиально разных социокультурных и политических условиях послевоенного мироустройства.

Для этого придется рассмотреть основные признаки исторического авангарда в России в контексте мировой культуры и искусства и причины его кризиса в 1930-е — начале 1940-х годов; определить истоки интереса, возникшего у некоторых авторов послевоенного времени, прежде всего неподцензурных, к собиранию авангардного наследия, его продолжению и рефлексии над возможностью его наследования по образцу других художественных систем модернизма. Обратившись к конкретным художественным практикам избранных мною авторов, я рассмотрю различные стратегии выстраивания ими преемственности по отношению к наследию исторического авангарда в литературе второй половины XX — начала XXI века, прежде всего через обращение к арсеналу выработанных им художественных форм и приемов, с целью их систематизации и возможного допол-

нения в рамках неоавангардной художественной парадигмы. Будет проанализирована полемика (и дискурсивная, и на уровне творческих практик) исследуемых авторов с авторами-современниками — и теми, кто не разделял радикальных экспериментальных установок, и теми, которые проблематизировали эти установки в рамках постепенно утверждающейся поставангардной (прежде всего концептуалистской) художественной системы.

Безусловно, объем и глубина сделанного моими предшественниками на этом пути впечатляет — и несет для исследователя угрозу утонуть в обзоре существующих концепций и объеме обработанного с использованием научного инструментария эмпирического материала. Тем не менее придется изучить опыт современного авангардоведения, особенно исследований русскоязычного литературного авангарда в его связях как с авангардом в смежных видах искусства (изобразительном, театральном, книжного дизайна и др.), так и с мировым авангардистским контекстом. Я буду опираться на исследования и концепции исторического авангарда Петера Бюргера, Игоря Васильева, Бориса Гройса, Моймира Грыгара, Жана-Филиппа Жаккара, Розалинды Э. Краус, Андрея Крусанова, Игоря Смирнова и Ренаты Дёринг-Смирновой, Александара Флакера, Оге А. Ханзен-Лёве, Джеральда Янечека и др. Рассмотрение авангарда в контексте типологий литературного модернизма/авангарда и постмодернизма/поставангарда потребовало обращения к соответствующим концепциям Дубравки Ораич-Толич и Дмитрия Голынка, определившим теоретические основы различения авангарда и поставангарда. Установление международного художественного контекста для выявления характерных черт исследуемого предмета заставило воспользоваться результатами исследований западного неоавангарда в изобразительном искусстве — Беньямина Бухло, Хэла Фостера, в западной литературе — Энрики Шмидт, Анны К. Шаффнер и др. Для определения характера взаимодействия русскоязычного авангарда со смежными и родственными ему литературными течениями в западной литературе был использован инструментарий компаративистики: так, для настоящего исследования актуально заложенное Виктором Жирмунским и закрепленное словацким ученым Дионизом Дюришином различие «генетических сходств» и «типологических схождений»².

² В русском переводе книги Дюришина «Теория сравнительного изучения литературы» понятие “*súvislosti*” переводится именно как «схождения» [Дюришин, 1979, с. 173–201]; в отличие, к примеру, от понятия немецкоязычной компаративистики “*Ähnlichkeit*” — «сходство, связь» (см., например: [Von Ähnlichkeiten..., 2011]), в понятии «схождение» важны коннотации «сближение», «движение навстречу».

Невозможно было не учесть концепции «неомодернизма» в русскоязычной поэзии XX — начала XXI века Александра Житенева; «неофутуризма» 1950–1980-х годов Наума Лейдермана и Марка Липовецкого (а также развивающего их идеи Кирилла Корчагина); лингвопоэтическую концепцию неоавангарда Ольги Соколовой, культурологическую — «Авангарда-3» Игоря Смирнова. Первенство идеи различать в русской литературе второй половины XX века нео- и поставангард следует оставить за Кристофом Фельдхузом, оговорив, что мысль не была им развернуто фундирована, причем в близком настоящему исследованию смысле понятие «неоавангард» встречается в работах Сергея Бирюкова, Валерия Гречко, Ильи Кукуя и др. В монографии также рассматриваются авторские (художнические) концептуализации понятий «второй авангард» художника и поэта Михаила Гробмана, «внеисторический авангард» поэта Сергея Бирюкова, «третья литература» Ры Никоновой и Сергея Сигея и др.

Для осмысления неоавангарда как целостной художественной системы, опирающейся на предшествующие традиции, коррелирующей со схожими процессами в иноязычных культурах и вступающей в сложные отношения притяжения и отталкивания со смежными системами исследуемого периода, я опираюсь на работы по анализу литературного процесса представителей русской формалистической школы литературоведения (прежде всего Юрия Тынянова и Виктора Шкловского, особенно чувствительных к современному им литературному процессу), представителя ленинградской семиологической школы Игоря Смирнова, автора концепции литературного наследования и эволюции художественных систем; учтены также наработки современных последователей литературно-социологического подхода Пьера Бурдьё, Евгении Воробьевой (Вежлян) и Ильи Кукулина. Важными для настоящего исследования оказались концепция рефлектирующей и реставрирующей ностальгии Светланы Бойм, позволяющая описать специфику отношения неоавангардистов к предшествующей традиции; концептуальные работы Татьяны Бонч-Осмоловской и Александра Бубнова, посвященные литературе формальных ограничений; концепция различения «семантической» vs «синтаксической» и «прагматической» линий в неоавангарде Валерия Гречко; концепция гетероморфных и удетеронных форм в поэзии Юрия Орлицкого.

Наконец, один из ключевых исследовательских контекстов монографии создан исследованиями неподцензурной литературы и самиздата советского времени — Ильи Кукулина, Владислава Кулакова, Станислава Савицкого, Жозефины фон Цицевитц; исследованиями творчества конкретных авторов и групп неоавангарда

Михаила Айзенберга, Юлии Валиевой, Шарлотты Греве, Данилы Давыдова, Людмилы Зубовой, Галины Зыковой, Дениса Иоффе, Петра Казарновского, Ильи Кукуя, Тима Клэна, Массимо Маурицио, Энсли Морс, Юрия Орлицкого, Елены Пенской, Дарьи Суховой, Павла Успенского, Сабины Хэнсен, Натальи Фатеевой, Энрики Шмидт и ряда других ученых и литературных критиков.

Анализ работ, посвященных как неподцензурной литературе в целом, так и традициям исторического авангарда в ней, показал, что, несмотря на впечатляющий объем уже сделанного и размеченного на будущее, ни в отечественном литературоведении, ни в мировой славистике нет монографических развернутых исследований, концептуально обосновывающих существование русской поэзии неоавангарда, которые бы описывали как генетические связи, так и типологические схождения индивидуальных поэтик ряда авторов, очевидно принадлежащих к одной художественной системе, объясняя их общими для них историко-культурными и литературными предпосылками, общим полем творческого наследования и контекстом, общей художественной повесткой и осведомленностью о процессах в современной им мировой поэзии.

В настоящем издании впервые вместе рассматривается творчество Александра Кондратова, трансфуристов Ры Никоновой и Сергея Сигея, Константина Кузьминского, важный неоавангардный субстрат обнаруживается у поэтов Лианозовской школы Генриха Сапгира и Всеволода Некрасова, объясняются причины существования современного неоавангарда и характеризуются некоторые его черты на примере творчества Сергея Бирюкова и Германа Лукомникова. Данное исследование существенно меняет прежние представления об устройстве послевоенного литературного поля — прежде всего в неподцензурной среде, о связях неподцензурной поэзии и ряда современных ее течений, о значимости той или иной фигуры в ряду поэтов второй половины XX — начала XXI веков.

Монография вводит в читательский и научный оборот большой архивный материал из собраний Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, Архива Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете, Центра русской культуры Амхерстского колледжа, Гуверовского архива, ряда частных собраний. Некоторые из этих материалов при моем участии были опубликованы: в сотрудничестве с Юрием Орлицким подготовлен тематический номер журнала “Russian Literature” с обширной подборкой не печатавшихся прежде произведений Александра Кондратова [Кондратов, 2015]; опубликовано и прокомментировано письмо Г. Струве «Об антологии Голубой Лагуны» [Павловец, 2022];

совместно с Владиславом Кулаковым и Галиной Зыковой подготовлен большой том исследований и материалов, посвященный Лианозовской школе [Лианозовская школа..., 2021], в котором, в частности, опубликована переписка поэтов-лианозовцев, а также мой перевод на русский язык важной для истории неподцензурной поэзии статьи Лизл Уйвари [Уйвари, 2021] и др. В 2023–2024 годах, когда книга «Неоавангард в русскоязычной поэзии...» уже была закончена и сдана в издательство НИУ ВШЭ, силами коллектива под руководством Юрия Орлицкого (Данила Давыдов, Светлана Артемова и ВПС) вышло наиболее полное, четырехтомное собрание сочинений Генриха Сапгира в издательстве «Новое литературное обозрение». В этом собрании мне достался третий, «авангардный» том «Глаза на затылке» [Сапгир, 2024а], состав которого во многом определялся с опорой на концепцию, сформулированную в моей работе³.

Задаче постепенно ввести читателя в мир литературного неоавангарда — попутно отмежевав его от иных художественных систем, возможно более известных и даже респектабельных, как по линии синхронии, так и на диахронической оси, — подчинена композиция настоящей книги: в силу своего объема она вряд ли претендует на то, чтобы быть прочитанной целиком, но знакомство с ее первой, историко- и теоретико-литературной частью, поможет восприятию любой из прочих, посвященных конкретным авторам частей.

Книга разделена на четыре главы, в каждой из которых от двух до трех разделов. Первая глава «Авангард — неоавангард — поставангард» носит не только историко-литературный, но и отчасти теоретико-литературный характер. Понимая, что более или менее репрезентативное изложение истории понятия «авангард» и кипящих до сих пор вокруг него идейных баталий потребовало бы объемов, соизмеримых с объемом самой этой работы, я вынужден был искусственно ограничиться изложением в первом разделе («Неподцензурная литература и исторический авангард») соображений, почему именно в культуре андеграунда возник острый интерес к историческому авангарду и как русский футуризм стал прецедентным течением для большинства русскоязычных авторов и литературных групп, которые выбрали линию преемственности по отношению к искусству первой трети XX века в ее авангардной составляющей. Отдельное внимание здесь уделено так называемому «Большому

³ Хотя практически все тексты Генриха Сапгира, которые цитируются или хотя бы упоминаются в работе, включены в это собрание поэта, я, после некоторых размышлений, решил не обновлять ссылки на них в своей книге, за исключением текстов, опубликованных прежде только в самиздате, поэтому включил четырехтомник в библиографию.

стилю» советской культуры — социалистическому реализму: критически рассматривается известная концепция ответственности авангарда за утверждение в ряде стран Большого стиля, но при этом не отрицается и существование между ними определенных связей, далеко не только генетических. Так, утверждение социалистического реализма в качестве единого метода советской литературы и искусства в начале 1930-х годов привело, с одной стороны, к официальному сворачиванию авангардного проекта (хотя, как мы теперь понимаем, он продолжался в творчестве ряда его представителей — в основном потаенном, например бывших обэриутов, а также был привлекателен для ряда представителей молодого поколения конца 1930–1940-х годов, достаточно упомянуть поэтов-«небывалистов»). Но с другой стороны, запрет авангарда послужил мощным стимулом интереса к нему во второй половине XX века. Завершается раздел обзором литературных групп и фигур, которые позиционировали себя как неофутуристов либо были определены таким образом в научных исследованиях. Предлагая различать «неофутуризм» как самоименование и как исследовательский концепт, автор ставит вопрос о том, всегда ли одна только работа с футуристическим наследием дает основание считать адептов подобной работы (нео)авангардистами.

Во втором разделе первой главы («Неоавангард как теоретическая проблема») исследовательское поле сужается, включая только тех авторов или литературные группы, для которых определение «неоавангард» остается релевантным, если ввести несколько дополнительных параметров в описание их программ и творческих практик. Это и временные и пространственные рамки (открытые сегодняшнему дню и существованию за пределами метрополии), и учет литературной конъюнктуры (прежде всего неподцензурность бытования, избавляющая автора от задач соизмерять свой эстетический радикализм с рамками официально допустимого), и ряд других признаков, ключевым из которых видится установка на радикальный творческий эксперимент, унаследованная от исторического авангарда и конфликтующая с конвенциями не только официальной, но и неофициальной литературной среды. Речь идет в первую очередь о вызове не идеологическим или этическим конвенциям (к которым неоавангард, в отличие от своего исторического предшественника, обычно более или менее равнодушен), но конвенциям эстетическим, о превращении радикального сдвига в области художественных форм и приемов в основное содержание творчества, что, в противоположность прежде всего левым течениям исторического авангарда с их политическим утопизмом, замыкает его преимущественно в сфере эстетического.

Вторая глава книги, «Поэты неоавангарда», состоит из трех разделов, посвященных соответственно поэту ленинградской «филологической школы» Александру Кондратову (1937–1993), свердловско-ейским трансфуристам Ры Никоновой (Анне Таршис, 1942–2014) и Сергею Сигею (Сигову, 1946–2014), а также заметной фигуре ленинградского, а затем и американского литературного андеграунда Константину К. Кузьминскому (1940–2015). Всех четырех поэтов объединяет не только последовательная работа с авангардистским наследием — как на уровне творческих практик, так и (за исключением разве что первого из них) активного его собирания, изучения и популяризации. Общая их черта — исключительная продуктивность оригинального творчества и известная утопичность — граничащая с мегаломанией — «тотальных» проектов. Для Кондратова таким проектом стал недоовощенный замысел масштабного собрания сочинений, которые охватывают не только три рода литературы (эпический, лирический и драматический), но и всю парадигму жанровых форм и приемов, как существовавших в литературе самых разных культур и периодов (прежде всего в авангарде или авангардом актуализированных), так и изобретенных самим автором по всему спектру поисков — от предельной минимализации до предельной усложненности в рамках так называемой «комбинаторной» поэзии. Цель проекта была, как можно предположить, в разработке алгоритма, который позволит передать задачу генерирования любой художественной формы — от традиционной до самой авангардной — кибернетическим машинам, тем самым упразднив, «обнулив» творящего субъекта. Схожим был проект и трансфуристов: на странице издаваемого ими журнала «Транспонанс» (а также в многочисленных рукодельных, а затем и изданных книгах) Сергей Сигей собирал наследие исторического авангарда (иногда подвергая его «транспонированию» — творческой деструкции), а Ры Никонова разрабатывала грандиозную «систему» художественных приемов, представленных как в теоретическом изложении, так и в практическом исполнении не только ею самой и ее ближайшим окружением, но и широким кругом авторов, «рекрутируемых» в транс-поэты и в авторы журнала. Тем самым транс-поэты одновременно с двух сторон — синхронически и диахронически — решали задачу по синтезированию всего наследия исторического авангарда, в том числе и потенциального, невыявленного из-за искусственного обрыва, по сути возложив на себя миссию по его завершению. Наконец, Константин Кузьминский также реализовывал характерный для неоавангарда систематический — и архивирующий — подход к художественному наследию

исторического авангарда, не столько вырабатывая индивидуальную манеру, сколько стараясь в своем творчестве использовать всю парадигму художественных форм и приемов из его арсенала. Так что на одном полюсе его творчества можно видеть эксперименты в области трансрациональной (заумной) поэзии и предельной минимизации художественных форм вплоть до так называемых «нулевых» текстов, на другом — опыт создания «сверхтекстов», метажанровых, метатекстовых и метамедиаальных. Той же стратегии он придерживался, расширяя тематический диапазон и последовательно нарушая существующие в литературных кругах корпоративные и общеэтические табу, что принесло ему славу известного провокатора и эпатера. Квинтэссенцией всей творческой деятельности Константина Кузьминского стала девятитомная авторская «антология» неофициальной поэзии «У Голубой Лагуны», в которой впечатляющая подборка в основном неизвестных за пределами художественного андеграунда имен и названий, фактов и событий неофициальной литературной среды пропущена через отбирающее их, систематизирующее и стратифицирующее субъективное сознание автора-составителя.

Третья глава монографии, «Около неоавангарда», посвящена анализу художественных систем, авторы которых лишь отчасти могут быть рассмотрены в неоавангардистском контексте благодаря тем интервенциям, которые они совершали в своем творчестве на поле радикального художественного эксперимента, в остальном придерживаясь более умеренной художественной программы. Два раздела этой главы посвящены двум ключевым фигурам Лианозовской школы — Генриху Сапгиру (1928–1999) и Всеволоду Некрасову (1934–2009). Первого с неоавангардом роднила установка на систематическую разработку конкретного художественного приема, а также широта и разнообразие форм — от самых традиционных и классических до радикально экспериментальных, например представленных на страницах «Транспонанса», к сотрудничеству с которым он был привлечен издателями. Что касается творчества Всеволода Некрасова, оно рассмотрено в пограничной зоне между тремя крупными литературными явлениями, с которыми он вступал в творческий диалог, не растворяясь в них. Отталкиваясь от наследия исторического авангарда, Некрасов дал свой вариант поэтического конкретизма, скорее совпав во многих поисках с авторами немецкоязычной конкретной поэзии как крупнейшего явления западного неоавангарда, нежели испытав на себе ее влияние. Кроме того, Некрасов предварил целый ряд приемов поэтического концептуализма, согласившись на роль его основоположника, но не типичного представителя, а под конец и вступив с ним в принципиальную полемику.

Наконец, последняя, четвертая глава носит название «Неоавангард постсоветского времени» и посвящена двум современным авторам из целой плеяды, так или иначе развивающим свое творчество в рамках неоавангардной парадигмы: Сергею Бирюкову (род. в 1950) и Герману Лукомникову (род. в 1962). Оба поэта начинали свое творчество на этапе легализации литературы авангарда, будучи связаны с ней генетически; оба дают максимально широкий спектр художественных форм — склоняясь к акустической, «звучарной» их разновидности, а также перформативной (но отдавая дань и визуальной поэзии, а также прочим формам поэтической трансгрессии). Разработанная Бирюковым концепция «внеисторического авангарда» (неоавангардная по своей сути) упраздняет идею поступательного развития искусства: авангардная специализация (опространствование времени) во «внеисторическом авангарде» приобретает черты своего рода музеефицирования — превращения всего авангардного наследия в «музей» или «художественную галерею» со множеством залов, заполнением которых наследием авангардистов и «протоавангардистов» Сергей Бирюков занимается как исследователь и публикатор. Творчеством же своих современников — как критик и организатор литературной жизни, а своими собственными поэтическими практиками — как поэт-экспериментатор. Что касается Германа Лукомникова, он также немало сил уделяет собиранию и презентации малоизвестных или вовсе забытых имен близких ему авторов. Неоавангардным масштабом отличается его проект сетевого «Собрания сочинений...» — это не просто свод авторских произведений, но особое собрание текстов, часть которых не принадлежит самому автору, но апроприирована им через разрабатываемую стратегию творческого присвоения — «плаги-арта». Для целого ряда текстов, возникших ситуативно или существовавших лишь в устной форме или в частной коммуникации их авторов, такое присвоение становится способом их сохранить, и в итоге корпус текстов самой разной родовой, жанровой и др. природы, разной этиологии и генезиса приобретает гибридный характер, одновременно являясь авторским собранием произведений, дневником — и архивом неподцензурной и актуальной культуры.

Безусловно, за рамками настоящего издания осталось творчество целого ряда авторов, которых можно с уверенностью отнести к неоавангардной парадигме — как минимум в некоторых из их художественных проявлений. К ним можно причислить русско- и немецкоязычного автора сонорной и визуальной поэзии «скрибентиста» Валерия Шерстяного (род. в 1950), «заумника» Глеба Цвеля (1960–2006), поэта, разрабатывающего «полифоносемантику», Алек-

сандра Горнона (1946–2024), полиглота, автора «интроксианалингв» и «лингвобеленов» Вилли Мельникова (1962–2016) и ряд других авторов. Кроме того, настоящие неоавангардистские интервенции в области радикальных экспериментов с языком и формами поэзии можно найти в творчестве в целом куда более умеренных авторов — «хеленукта» Владимира Эрля (1947–2020) (см. его неоавангардистскую «Кнегу Кинга», 1965–1967), транс-поэтов Бориса Констриктора (род. в 1950) и А. Ника (1945–2011), наших современников Константина Кедрова (род. в 1942), Светы Литвак (род. в 1959), Павла Митюшёва (род. в 1957) и многих других. Наконец, отдельная тема — это эксперименты поэтов-поставангардистов, прежде всего концептуалистов Дмитрия А. Пригова (1940–2007), Льва Рубинштейна (1947–2024), Андрея Монастырского (род. в 1949), Константина Звездочетова (род. в 1958) и др.: деконструируя саму неоавангардистскую установку на достижение принципиальной новизны в формальных поисках, они получали результаты, опознаваемые, к примеру, трансфуристами как близкие их собственным поискам, тем самым действительно пополняя арсенал авангардных поэтических форм и приемов.

Однако передо мной не стояла задача исчерпывающего обзора всей неоавангардной поэзии второй половины XX — начала XXI века: где-то названы значимые имена, где-то даны краткие характеристики произведениям или ссылки на существующие исследования, не исключая возможности в будущем обратиться к более подробному рассмотрению этих авторов. Исследование поэзии неоавангарда позволит не только заполнить зияющую лакуну между поэзией исторического авангарда и современной, но и лучше понять механизмы литературной эволюции, влияние на нее как литературных, так и внелитературных факторов (каковым стало для большинства неоавангардистов существование в андеграунде и/или эмиграции), расширить современные представления о доступном вербальному искусству арсенале художественных средств и форм.

Глава 1

Авангард — неоавангард — поставангард

1.1. Неподцензурная литература и исторический авангард

1.1.1. Неподцензурная литература: после «разрыва»

Революция 1917 года и последующие за нею события разделили прежде единую русскоязычную литературу на три достаточно независимых поля: легальную¹ литературу советской метрополии, литературу русского зарубежья и неофициальную, или неподцензурную, литературу². Неподцензурная литература как целостное явление сложилась позднее. В 1920-е годы писатели, оставшиеся в метрополии или вернувшиеся из эмиграции, в основном еще только искали возможность приспособиться к новым политическим и цензурным условиям, а в 1930-е годы, с огосударствлением литературы и всех ее институций, любая несанкционированная деятельность в области культуры была опасна и пресекалась властью. Это не значит, что в то время не писались неподцензурные произведения, — нередко они не предназначались для публикации как минимум в обозримый период и не всегда были доступны даже конфидентам их авторов, будучи

¹ Литературу, вынужденную существовать в условиях более или менее жесткого идеологического и эстетического диктата, внутренне ему сопротивляясь, иногда называют предложенным Мариэттой Чудаковой термином «литература советского времени» (см.: [Чудакова, 2001; 2007]) — концепция, в ряде положений оспоренная Евгением Добренко [Добренко, 2009, с. 324–326].

² Понятие «неподцензурная поэзия» ввел в оборот поэт Виктор Кривулин, обозначив им поэзию литературного андеграунда, иначе — неофициальную поэзию, создававшуюся официально не признаваемыми (или не ищущими официального признания со стороны литературных властей) авторами в условиях культурного подполья советского времени (см.: [Каломиров, 1979]). Подробнее об этом понятии см., например: [Кукулин, 2019, с. 19–30]; Станислав Савицкий подвергает его критике, но тем не менее использует как синонимическое для предпочитаемого им понятия «неофициальная» [Савицкий, 2002, с. 50–51].

выключены из текущего литературного процесса, лишены возможности влияния на него (так, после 1929 года не было опубликовано ни одного стихотворения М. Кузмина, Г. Оболдуева, А. Николаева (Егунова) и многих других).

Все изменилось в начале 1950-х годов. Именно в это время неподцензурная литература в СССР перестает быть уделом одиночек. Начинается процесс ее институционализации: возникают закрытые литературные группы, кружки, мизерными тиражами начинают выходить рукописные или машинописные книжки, сборники и периодические издания — альманахи и журналы, появляются первые зарубежные публикации. Постепенно складывается отдельное поле андеграунда — со своим литературным процессом и литературным бытом, институциями и иерархиями. Илья Кукулин периодом его формирования называет 1951–1960 годы, причем для него «верхняя граница — выход первого самиздатского поэтического журнала “Синтаксис” под редакцией Александра Гинзбурга (1959–1960) и первое публичное выступление Иосифа Бродского 14 февраля 1960 г.» [Кукулин, 2019, с. 32]. Самоощущение человека, принадлежащего к этой литературе (пусть, возможно, разделявшееся и не всеми современниками), как мне видится, точно передал один из крупнейших поэтов неофициальной литературы Иосиф Бродский в своем интервью Джону Глэду:

Мы все пришли в литературу Бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр, не то чтобы от станка или от сохи, гораздо дальше — из умственного, интеллектуального, культурного небытия. И ценность нашего поколения заключается именно в том, что, никак и ничем не подготовленные, мы проложили эти самые, если угодно, дороги... Мы кого-то читали, мы вообще очень много читали, но никакой преемственности в том, чем занимались, не было. Не было ощущения, что продолжаем какую-то традицию, что у нас были какие-то воспитатели, отцы [Глэд, 1991, с. 126].

Об ощущении разрыва в преемственности по отношению к прошлому в послевоенное время писал в эссе «Возможность высказывания» и представитель следующего по отношению к Иосифу Бродскому поколения поэт и эссеист Михаил Айзенберг, по мнению которого «...слова “пустыня” и “выжженная земля” не будут слишком сильными» для характеристики художественной ситуации 50-х — начала 60-х годов, так как в эту пору

сам образ поэта нужно было создавать заново. <...> Всё нормально-обыденное осталось за дальними временными границами, и рассчитывать можно было только на то, чтобы уловить эхо, идущее

оттуда — из Серебряного века, из рая цветущих художественных возможностей. То, что развитие было репрессивно оборвано, сделало цветение вечным. Достаточно было просто обернуться назад [Айзенберг, 2005, с. 23–24].

Чувство искусственного разрыва с прошлым, в том числе со всей довоенной литературой и культурой, было известно в этот период и на Западе, главным образом в странах, переживших опыт тоталитаризма — и потерпевших крушение во Второй мировой войне. Так, в Германии возникли понятия «литература дня ноль», или «литература руин»³, ими обозначалось творчество писателей, пытавшихся осмыслить новые реалии — произошедший обрыв преемственности и необходимость заново, как бы с нуля отстраивать национальную культуру с учетом страшного опыта тоталитаризма и мировой войны. Однако возникновение подобного литературного течения в СССР в первые послевоенные годы в условиях ужесточения политического режима было невозможно, что только усилило ощущение разрыва между прошлым и настоящим у чувствительных к проблематике неподцензурных авторов.

Дело в том, что механизм этого культурного разрыва в СССР был осознанно инспирирован режимом, что точно описала Мариэтта Чудакова, говоря о естественности «культурной паузы», которая возникает после прекращения творчества (а то и самой жизни) автора — и «началом активных действий по освоению его наследия».

В советское время вместо внутренним движением культуры обусловленной паузы — декретированное забвение, предполагаемое вечным. В него погружалось постепенно все то, что получило отказ (обоснованный идеологически и политически) в советской санкции, в том числе — с посмертным возвышением Маяковского (уже в виде издавна пугавшей его самого «мумии», с «хрестоматийным глянцем») — футуризм, на материале которого и при участии которого вырос ОПОЯЗ [Чудакова, 2001, с. 431–432].

Ясно, что «декретированное забвение» предполагалось утопическим проектом «литературы социалистического реализма», который на уровне государственной идеологической политики насаждался в СССР начиная с 1930-х годов, фактически искусственно пресекая

³ После выхода в 1952 году эссе Генриха Бёлля «Исповедование литературы руин» (“Bekanntnis zur Trümmerliteratur” [Böll, 2007]). Обычно с «литературой руин» ассоциируется объединение немецкоязычных писателей «Группа 47», образовавшееся вокруг мюнхенского литературного журнала «Призыв» (“Der Ruf”, 1946–1947).

многие традиции дореволюционного прошлого, прежде всего — эпохи русского модерна (Серебряного века русской литературы). Этот проект изолировал советскую литературу и от значительной части процессов, происходящих в мировой литературе, поскольку власть довольно успешно пыталась модерировать литературную жизнь, вмешиваясь в ее имманентные законы и деформируя их. Поэтому для многих авторов неподцензурной литературы важной задачей было как восстановить преемственность с предшествующей культурой, прежде всего дореволюционной и первых лет революции, так и включиться в общемировые процессы, в том числе синхронизировать свои художественные поиски с актуальными поисками коллег за рубежом. Закрытость советского общества, пресловутый «железный занавес» препятствовали проникновению нужной информации из-за границы, ее приходилось собирать по крупицам, а сами процессы, происходящие в искусстве, в значительной мере были рассинхронизированы с общемировыми.

Этот разрыв, а вернее — ощущение разрыва, присутствующее в сознании ряда авторов второй половины XX века, не могли компенсировать ни относительная доступность большинства изданий первых десятилетий столетия благодаря домашним и государственным библиотекам, букинистическим лавкам, ни даже общение с живыми носителями культурного сознания рубежа веков, прежде всего поэтами — Борисом Пастернаком (1890–1960), Анной Ахматовой (1889–1966), Алексеем Крученых (1886–1968), Евгением Кропивницким (1893–1979), Игорем Бахтеревым (1908–1996), Василиском Гнедовым (1890–1978) и др. И на изданиях, и на самих этих авторах лежал отсвет чего-то полузапретного, репрессированного в рамках текущей культурной ситуации, их творчество воспринималось не как то, что *предшествует* сегодняшней, официально легитимной культуре, лежит у ее истоков, — но как *противоположное* ей, не имеющее ныне естественных продолжателей, законных наследников. В это наследство еще следовало вступить — причем не в качестве самозванцев.

Так, паломничество начинающих стихотворцев к Борису Пастернаку в Переделкино, например ленинградских молодых поэтов Леонида Виноградова, Михаила Еремина и Льва Лосева (тогда еще Лифшица) 29 января 1956 года, было вовсе не поиском литературного покровительства — скорее попыткой заручиться признанием большого поэта, находящегося на обочине официальных иерархий, но возглавляющего альтернативную иерархию «подлинных классиков литературы», дабы получить подтверждение собственной к ней причастности. Ощущение разрыва и неудачи их миссии (но не самого визита!) пронизывает воспоминание Льва Лосева об этом паломни-

честве: значимы и акцентуация им слов Пастернака «Я противоположен вам, не поймете», и сообщение об отказе поэта слушать стихи пришедших к нему посетителей («Я в этом ничего не понимаю...») [Лосев, 2010, с. 243]⁴. Данила Давыдов, со ссылкой, в частности, на Александра Жолковского [Жолковский, 2005] и его деконструкцию «ахматовской школы» в молодой неподцензурной поэзии Ленинграда, справедливо пишет о «мифопорождающей» роли таких фигур-наставников, важных более для самоопределения начинающих поэтов, нежели для их собственно творческого становления⁵, так что исключения (Владимир Казаков как «официальный» ученик Алексея Крученых) только подтверждают правило [Давыдов, 2010а, с. 235–236].

При этом само наследие русского модернизма рубежа веков, как и наследие исторического авангарда первой трети XX века, не воспринималось неофициальными поэтами как нечто цельное и неделимое, подобно предшествующему ему пространству «классической» литературы XIX века: уже в последнее десятилетие XIX столетия оно распалось на рукава литературы реалистической и «нереалистической», неклассической, и процесс этого деления продолжился уже внутри литературного модернизма, приобретая как поколенческий характер (противостояние старших и младших символистов или символистов и постсимволистов⁶), так и внутрисистемный (полемика акмеистов с футуристами, полемика между петроградскими и московскими футуристами или борьба между литературными группировками конца 1910-х — начала 1920-х годов), и это противостояние усложнялось наличием авторов «вне групп», каждый из которых по-своему выстраивал свою позицию внутри литературного поля.

Авторы неподцензурной литературы, прежде всего в соответствии со своими эстетическими предпочтениями, вольно или не-

⁴ Воспоминания Андрея Сергеева о неудачном опыте общения с Николаем Заболоцким и Алексеем Крученых см.: [Кулаков, 1999, с. 347–348]; см. также: [Сергеев, 2013, с. 310–315].

⁵ Так, Иосиф Бродский предпочитал говорить о человеческом, а не о творческом влиянии Ахматовой на него и его круг, в диалогах с Соломоном Волковым — см.: [Волков, 1998, с. 223–256].

⁶ Я опираюсь на концепцию постсимволизма Игоря Смирнова [Смирнов, 1976], учитывая альтернативные концепции, например проблематизацию этого понятия Олегом Клином, утверждающим «продленное», в последней, послереволюционной своей стадии «латентное» существование символизма с середины 1890-х — и до 1934-го — года смерти Андрея Белого и проведения Первого Всесоюзного съезда советских писателей (см.: [Клин, 1999]).

вольно определялись по отношению к литературе прошлого, выбирая из ее наследия то, что было актуально и органично для их собственного творчества. Судя по всему, у участников литературного андеграунда вызывала интерес поэзия Серебряного века больше, чем проза, а из поэзии — различные изводы постсимволизма, то есть те художественные системы, которые возникли во втором десятилетии XX века в отталкивании от символизма и в полемике с ним. Причина такого интереса, возможно, объясняется тем, что русский символизм в его двух поколениях имел возможность прийти к своему логическому завершению и как проект был объявлен закрытым, растворившись в творчестве следующих поколений авторов. Напомним, в статье «О секте и догмате» (1914) Вяч. Иванов заявлял:

Мы упраздняем себя как школу. Упраздняем не потому, чтобы от чего-либо отрекались и думали ступить на иной путь: напротив, мы остаемся вполне верными себе и раз начатой нами деятельности. <...> Прямой символист... заботится о том, чтобы установить некий общий принцип. Принцип этот — символизм всякого истинного искусства. Мы убеждены, что этой цели достигли, что символизм отныне навсегда утверждён как принцип всякого истинного искусства [Иванов, 1994, с. 196–197].

Постсимволистская же поэзия воспринималась как искусственная оборванная, вобравшая в себя все предшествующие традиции, включая символистскую, но не исчерпавшая всех своих трансформационных потенций. Более того — в силу возраста именно ее отдельные представители были еще живы (Алексей Крученых, Василиск Гнедов, Виктор Шкловский, Николай Харджиев), кто-то из эмигрантов (например, Давид Бурлюк или Роман Якобсон) получил возможность в период «оттепели» приехать в СССР и встретиться со своими почитателями; некоторые же (как Анна Ахматова или Николай Асеев) продолжали публиковаться, связывая собою две эпохи, и при этом опекали молодых поэтов.

Две основные линии притяжения в этой среде — это наследие русского акмеизма и русского футуризма как двух крупнейших постсимволистских художественных систем, разработавших повестку для поэзии на десятилетия вперед. Повестку, которая, судя по всему, так и не была выполнена в силу прежде всего экстралитературных (то есть политических и социально-исторических) обстоятельств. Существовало даже не лишнее оснований представление, сложившееся более по инерции того геопозитического мифа, который бытует вокруг двух культурных столиц России — культурного, аполлонического, оксидентального Ленинграда/Петербурга

и стихийной, дионисийской, ориентальной Москвы. Согласно этому представлению, ленинградская школа поэзии в неподцензурной среде тяготела к неоклассицизму и парнасизму акмеизма, тогда как московская — к авангардизму футуристического и отчасти дадаистского толка. Одним из первых это заметил поэт Виктор Кривулин в своей опубликованной под псевдонимом статье «Двадцать лет новейшей русской поэзии»:

Период с 1960 по 1965 год отмечен усиленным освоением акмеистического (по преимуществу в Ленинграде) и футуристического (в Москве) наследия русской поэзии. Это был период ученичества, усвоения уже накопленного, наведения мостов между настоящим и прошлым [Каломиров, 1979, с. 246].

Стереотип этот разделялся и самими неофициальными поэтами: поэт и идеолог неоавангардистской группы трансфуристов Ры Никонова писала о ленинградском поэте Леоне Богданове, противопоставляя его поэтическому сообществу «северной столицы»:

Традиция авангардизма, не ленинградская по самой своей сути, была забиваема крепко и повсеместно: ее замазывали символизмом, зашивали акмеизмом, били Блоком, топтали Ахматовой, исправляли в подвалах и архивах, прятали по частным портфельчикам, кипятили в концептуализме, кидали на камень «презрения» (особенно технократического), давали возможность поскользнуться на «призрении»⁷, били справа и слева, с Запада (устарело-отмерло!) и с Востока (о «душе» надо думать, а не о «зауми») и т.д. и т.п. [Транспонанс, 1985, 27, с. 95].

Любопытно, что позже, в 1993 году, осмысляя процесс возникновения культуры поэтического андеграунда, Михаил Айзенберг, сам принадлежавший к этой культуре, утверждал: «Именно поэты Серебряного века (в основном акмеисты) стали главными культурными героями той среды, что возникала из небытия» [Айзенберг, 2005, с. 24] — то есть и он, большой знаток неподцензурной словесности, значение акмеистической линии преемственности ставил выше прочих (возможно потому, что сам, будучи «московским» поэтом, скорее склонялся к ней)⁸.

⁷ Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография и пунктуация источника.

⁸ Дмитрий Кузьмин говорит о Михаиле Айзенберге как об одном из тех «авторов, для которых постакмеистический канон в том или ином своем проявлении — не свой мир, который можно развивать и обустраивать, а то, от чего можно оттолкнуться в движении к каким-то иным поэтическим мирам» [Кузьмин, 2008, с. 15].

Очевидно, что какие-то мягкие формы наследования обеих традиций были возможны и в русле легальной советской поэзии. Так, Екатерина Фетисова причисляет к неоакмеистам Арсения Тарковского и Давида Самойлова, пишет о неоакмеизме Беллы Ахмадулиной, Александра Кушнера и целого ряда других советских поэтов [Фетисова, 2016]; как о наследнике футуристической линии говорят об Андрее Вознесенском [Михалькова, 2017]; появляются работы о Викторе Сосноре — неоавангардисте [Соколова, 2019] и т.д. Однако если для продолжателей обеих линий в позднесоветское время творческие ограничения носили главным образом идеологический характер и с целью их обхода поэзия вырабатывала специфический эзопов язык, то именно для второй актуальны были еще и эстетические запреты, наложенные советской цензурой на более или менее радикальные творческие эксперименты, без которых любой художественный авангард сразу же утрачивает свой новаторский пафос. Поэтому авторы, настроенные на продолжение авангардистских поисков радикального обновления в области языка искусства (и поэзии в том числе) и не желающие сковывать себя специфическими конвенциями легальной словесности, вынуждены были выбирать либо внутреннюю эмиграцию литературного андеграунда, либо эмиграцию внешнюю.

1.1.2. Футуризм как прецедентное для авангарда литературное течение

Футуризм воспринимался его адептами не как литературная группа или узко локализованное в предреволюционном семилетии течение поэзии, но как *прецедентное* явление в литературе и искусстве, продолжающее служить источником художественных идей для современной поэзии — по крайней мере той ее части, которая была нацелена на поэтический эксперимент, на обновление языка литературы. Некогда Владимир Маяковский, всего через год после Вячеслава Иванова, повторил его словесный жест, на этот раз по отношению к футуризму, в манифесте «Капля дегтя», открывающем альманах «Взлял. Барабан футуристов» (1915), провозгласив:

Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением. <...> Первую часть нашей программы — разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках вы увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди [Взлял..., 1915, с. 2].

Уже в первые послереволюционные годы появился целый ряд литературных групп, так или иначе соотносивших свою деятельность с русским футуризмом, что подчас находило отражение и в их названии, и в манифестах, но, как правило, они полемически отталкивались от футуризма, развивая лишь некоторые из его аспектов (краткой истории такого рода групп и отдельных авторов посвящен раздел 1.1.4). Прецедентность русского футуризма осмыслялась и многими деятелями неподцензурной литературы, ориентирующимися именно на футуристическую линию наследования. Так, трансфурист Сергей Сигей в статье «Смыслы “футуристического письма”», посвященной творчеству одного из самых радикальных последователей футуризма Сергея Подгаевского, определяет эту линию наследования при помощи понятий «футуристическое письмо» и «футуристическая программа». Первое, как поясняет Сигей, «вовсе не является принадлежностью именно футуристов, но существует на протяжении столетий как сумма определенных поэтехнических приемов» [Сигей, 2002, с. 92] — это утверждение близко вышеприведенному тезису Маяковского. Под «футуристической программой» Сигей понимает, как явствует из контекста его статьи, программные установки, роднящие авторов с теми, что были выражены в многочисленных футуристических декларациях, лекциях и манифестах: их наличие — обязательное условие для того, кто претендует на наследование футуризму. При этом Сигей делает важное замечание, свидетельствующее, что для него принадлежность к группе футуристов еще не означает подлинной футуристичности автора:

Именно «футуристическая программа» и тем более «футуристическое письмо» только и могут быть главными, а может и единственными критериями при определении истинных величин в футуризме. Написанное Гнедовым, Крученых, Подгаевским или Зданевичем безусловно принадлежит «футуристическому письму», а написанное Маяковским — нет [Сигей, 2002, с. 98–99].

Отказ считать Маяковского (и не только его) настоящим футуристом был характерен и для некоторых представителей исторического авангарда. Одни видели в Маяковском автора, который скорее отступил от футуристической, радикальной линии, нежели с самого начала ей не соответствовал; так, А. Крученых, первоначально апологетически относившийся к Маяковскому⁹, впоследствии утверждал, что «Маяковского еще надо футурнуть» [Крученых, 1918, с. 10]. Другие сомневались в его изначальной принадлежности к «истинному футу-

⁹ См. его первую брошюру о Маяковском «Стихи В. Маяковского: Выпыт» [Крученых, 1914].

ризму»; так, Ильязд (Илья Зданевич) в докладе «Поэзия после бани», посвященном группе «41°» и прочитанном в парижском кафе «Хамелеон» 28 апреля 1922 года, утверждал: «Маяковский не имеет ничего общего ни с русскими кубофутуристами, ни с будетлянами, ни с “41°”. Он символист, и как символисту ему переступить через порог не было дано» [Ильязд, 2021, с. 149]¹⁰. Очевидно, что линия разделения проходит по вопросу о степени художественного радикализма автора, причисляемого или не причисляемого к «футуристической программе». К отношению представителей андеграунда к Маяковскому, можно предположить, дополнительно примешивается реакция на его известную ангажированность политическим режимом. Тем не менее речь у Сигея идет о «сумме определенных поэтехнических приемов», набор которых у Маяковского, по сравнению с его товарищем по кубофутуризму Крученых, соседом из эгофутуристической ассоциации Василском Гнедовым, членами группы «41°» Терентьевым и Зданевичем или не входившими «официально» в поэтические футуристические объединения Сергеем Подгаевским и Неолом Рубиным, выдает в нем куда более умеренного новатора, возможно даже — популяризатора наиболее смелых находок своих коллег по поэтическому цеху. Так, по замечанию Михаила Гаспарова, «все черты поэтики Маяковского возникли в литературе русского модернизма до него, но только у него получили единую мотивировку, которая сделала их из экспериментальных общезначимыми» [Гаспаров, 1995, с. 364]¹¹.

¹⁰ Чуть позднее, в докладе, прочитанном в студии М.А. Олениной-д'Альгейм 28 ноября 1922 года, Илья Зданевич выдвинул идею, что «внутри русский футуризм распадается на две обособленные школы — школу футуризма именно, во главе которой стоит Маяковский, и школу заюште... во главе которой стоят Крученых и Зданевич» [Ильязд, 2021, с. 229]. К первой он, по-видимому, причислял Северянина и Пастернака, ко второй — еще и Хлебникова, которого считал ее основоположником, хотя в определенный период видел и в его творчестве отступления от радикализма заюшти в сторону символистской «таинственности» [Там же, с. 201–203].

¹¹ Показательна и позиция филолога Вяч.Вс. Иванова, отметившего, что формальные поиски для Маяковского быстро перестали быть приоритетными, будучи подчинены задаче обретения своей Темы: «Маяковский начинается в период увлечения в Европе и России (в том числе и в артистическом, поэтическом и филологическом окружении Маяковского, в объединениях молодых художников-авангардистов, поэтов-футуристов и русских формалистов-создателей Общества по изучению поэтического языка, ОПОЯЗа) художественной формой как таковой и словом как таковым вне или по ту сторону его смысла. Маяковский поначалу (в виртуозных стихах вроде “У- / лица. Лица / у...” как будто вписывается в этот общеевропейский и общерусский интеллектуальный пейзаж и явно грозит стать чемпионом и в этом виде литературных занятий. <...> Чемпионом он быстро становится,

Судя по всему, базовым признаком «футуристического письма» для Сигея и его единомышленников служит именно «формальный принцип», сформулированный деятелями футуристического движения и концептуализированный учеными ОПОЯЗа. В упрощенном виде этот принцип можно сформулировать как приоритет формы над содержанием, его мотивированность формой: используя формулу А. Крученых, идущую первым пунктом¹² в его совместной с Николаем Кульбиным «Декларации слова как такового», в футуризме «...новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот» [Крученых, Кульбин, 1913, с. 2]. Поэтому для Сигея Хлебников или Подгаевский отвечают «футуристической программе», а вот Маяковский для соответствия этой «программе» недостаточно радикален. Новизна здесь — не столько новизна темы, сколько формальная новизна — приема, жанра, композиции. «План выражения» футуристического текста и становится планом его содержания; по формулировке Игоря Смирнова, «футуризм сообщил смыслу свойство вещи, материализовал семантику художественного знака, уравнивал идеологическую среду с эмпирической», а следовательно:

«Художественный смысл» — это не то, что артикулируется, а то, как артикулируется, сам звуковой, графический или мимико-жестикуляционный акт. Внешняя, материальная сторона знака отождествляется с его идеальным аспектом [Смирнов, 1976, с. 103–104].

Собственно, ключевой послереволюционный раскол в стане футуристов состоял в том, что часть их была готова перенести свои новации во внеэстетическую реальность, превратив в материал творчества социум, человека, мир в целом, что неизбежно послужило фактором смягчения эстетического радикализма¹³; другие же (например, поэты группы «41°») уклонились от прямой политической ангажированности, предпочтя остаться в зоне эстетического эксперимента.

однако характер его поразительных рекордов отличается от того, чем заняты многие современники. В центре его поэзии всегда находится Тема» [Иванов, 2007, с. 263].

¹² Впрочем, в этой декларации намеренно перепутан порядок следования тезисов, так что процитированный хоть и идет под пунктом 1, но в действительности лишь пятый в ряду из восьми тезисов — характерная для авангарда игра с перечнями и иерархиями.

¹³ Так, смену в 1923 году Маяковским «прямой лесенки» — то есть вертикального расположения разбитых на полустигии стихов — на «косую», где полустигии даются со сдвигом вправо, проявляя графически рифмованные клаузулы, можно интерпретировать как уступку демократическому читателю, нуждающемуся в более четком графическом обозначении рифм, которые становятся заметнее.

Интересно, что, как показал Андрей Крусанов, изначально (то есть во времена существования авангардных групп и группировок) понятие «авангард» носило скорее социально-политический характер и ассоциировалось с политическим радикализмом, тогда как понятие «левое искусство» (в противоположность «правому искусству» как более консервативному, классическому) в большей степени указывало на эстетическую инновационность. Лишь во второй половине 1920-х годов эта пара понятий («авангард» vs «левое искусство») обменялись своими значениями — и «левое» перестало означать непременно эстетически радикальное, «авангардное». Это позволило Крусанову предложить понимание термина, давшего название его многотомному труду «Русский авангард», не как теоретического понятия (до сих пор не получившего однозначного толкования в авангардоведении), но как «имени» определенного художественного и социального мега-явления, существовавшего в определенный исторический период.

Термин «русский авангард» в качестве посмертного имени конкретного исторического события обозначает социальное движение в области искусства, охватившее художников, поэтов, композиторов, режиссеров театра и кино, архитекторов и других деятелей искусств, объединенных в такие группы, как...¹⁴ будетляне («Гилея»), эго-футуристы, «Мезонин поэзии», «Центрифуга», «Лирень», «Синдикат футуристов» — 41°, «Творчество»... МАФ — ЛЕФ — РЕФ, Литцентр конструктивистов, ОБЭРИУ, объединение «Октябрь» и других. Совместная деятельность этих групп и объединений в 1907–32 гг. способствовала формированию нового культурного пространства, очерченного такими художественными направлениями, как... кубо-футуризм... имажинизм, конструктивизм... литература факта и т.п. родственными концепциями в искусстве. Возникновение групп, их сотрудничество и соперничество, активная деятельность и общность воззрений на искусство (главенство формы над содержанием, культ новаторства, изобретательство, эксперимент с художественным материалом) — все это привело к формированию нового социального движения в области искусства, прошедшего в своем развитии стадии роста (1907–1916), господства (1917–1921) и постепенного распада (1922–1932) [Крусанов, 2010, с. 16].

И тут показательно, что среди представителей андеграунда интерес — и творческий, и собирательский, и исследовательский — фиксируется в основном к раннему авангарду, а также к политиче-

¹⁴ Мы сознательно в цитате из обширного перечня оставляем название только групп, доминантой художественной деятельности которых было именно литературное творчество.

ски неангажированным течениям и группам 1920-х годов¹⁵, прежде всего ОБЭРИУ («Объединение реального искусства») и творчеству отдельных представителей конструктивизма — опять же наиболее радикальных в своих формальных поисках, например Алексея Чичерина. С иного ракурса это можно определить как интерес к авангарду в его аналитической стадии. Как замечают Игорь Смирнов и Рената Дёринг-Смирнова,

«исторический авангард» пережил две стадии развития — аналитическую (начиная с 1910-х гг.) и синтетическую (начиная приблизительно с середины 1920-х гг. или чуть раньше, когда, в частности, сложились такие писательские группировки, как ленинградское Объединение реального искусства и московский Литературный центр конструктивистов, когда возникло Общество художников-станковистов, а затем Изобригада и т.п.) [Смирнов, Дёринг-Смирнова, 1980, с. 441].

Для аналитической стадии характерен интерес к деструкции, расщеплению художественной формы, “creative destruction” — творческому разрушению, и именно с этой установкой обычно ассоциируются наиболее смелые поиски исторического авангарда, тогда как по окончании Гражданской войны в послереволюционном авангарде столкнулись два понимания творчества как «производства вещи»: первая, эстетистская, наделяла вещь искусства самостоятельным автономным бытием (вплоть до знаменитого тезиса Хармса «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется» [Хармс, 2002, II, с. 78]); второе уводило в сторону утилитаристского понимания «вещи искусства», закладывая основы современного дизайна. Понятно, что такая утилитаристская установка большинством деятелей послевоенного андеграунда не разделялась (а если и реализовывалась — то за пределами литературы, например в знаменитых пиджаках и брюках, которые шил для заработка Эдуард Лимонов). В основном эстетика андеграундного самиздата — это альтернативная эстетика или даже антиэстетика, противопоставлявшая себя официальной культуре, — как футуристические издания на обоях или оберточной бумаге противопоставляли себя роскошным

¹⁵ Так, в антологии К. Кузьминского, Дж. Янечека и А. Очеретянского «Забывтый авангард» представлены следующие группировки: «кубо-футуристы», «эго-футуристы», «футуристы», «акмеисты» (в лице одного Владимира Нарбута), «центрифугисты», «заумники», «супрематисты», «ничего-ки», «экспрессионисты», «Московский парнас», «биокосмисты», «фуйсты», «беспредметники», «акцидентисты», «конструктивисты» и некоторые авторы «вне групп» — но не «пролетарские поэты» и не «лефы» [Забывтый авангард..., 1988].

альбомам «Мира искусства» или изданиям символистов: невысокое качество печати (вплоть до использования наборных резиновых штампов) и бедный репертуар доступных машинописных шрифтов, дешевизна материалов, скудость или лапидарность оформления, эстетика небрежности и т.п.¹⁶

Поэтому путь многих авторов неподцензурной литературы, интересующихся экспериментальной инновационной литературой эпохи исторического авангарда, был таким — от легальных авторов к забытым и сознательно умалчиваемым, от осторожного формального эксперимента к самым смелым опытам, радикализм которых воспринимался как способ автономизации неподцензурного поля от официальной литературы. Сам герметизм такого рода опытов служил средством разделения на профанов — и посвященных, своих, способных понимать ценность автономного формального (прежде всего языкового и версификационного) эксперимента.

Неслучайно для большинства таких поэтов, по их собственному свидетельству, исходной точкой становилось творчество Маяковского — как автора одновременно легального и потому доступного, но при этом «левого», противостоящего основной массе официально признаваемых и утверждаемых литераторов. От его творчества, как правило — дореволюционного (с флером «неодобряемого»), они уже двигались к куда менее известным фигурам: так, Лев Лосев отмечал в мемуарном очерке «Тулупы мы», что для их поколения приход в поэзию осуществлялся через фигуру Маяковского — к Хлебникову:

...ибо Владимир Владимирович, хотя и служил исправной пропагандистской завитушкой на ихнем (большевиков. — *М. П.*) бетоне, но также прикрывал и не замеченный товарищами пролом в стене, через который можно было проникнуть к футуризму, к Хлебникову, к главному стволу. В сорок седьмом или в пятидесятом году школьники читали не только «Стихи о советском паспорте», но и «Человек», и «Облако в штанах» (в 1956 году именно ранний Маяковский стал нашим паролем, пропуском к Пастернаку) и вслед за этим отправлялись в рискованное путешествие по недочищенным библиотекам, по лавкам букинистов, по барахолкам, где невероятные

¹⁶ Даже визуальные экзерсисы на печатной машинке В. Эрля или роскошные издания «Транспонанса» несли на себе печать рукодельности, кустарности, так что авторы, ориентировавшиеся на традиции андеграунда, и свои позднейшие типографские издания старались стилизовать под эту эстетику (см., например, антологию «У Голубой Лагуны» или типографским образом изданную при содействии «Крокин галереи» книгу Вс. Некрасова «ЖИВУ ВИЖУ», лишенную, однако, привычного издательского аппарата [Некрасов, 2002], и др.).

книжки Бурлюка и Кручёных считались в те времена копеечным хламом. <...> Русский футуризм заражал приобщавшихся воинственностью, установкой на эпатаж, т.е. необходимыми душевными качествами, а русский формализм (как теоретический сектор футуризма) обеспечивал универсальный подход, метод, систему. Итак, от Маяковского шли к Хлебникову и Кручёныху, а затем назад уже через Заболоцкого и обэриутов, т.е. приобщаясь к наивысшей иронии и философичности, которая только существовала в русской культуре [Лосев, 2010, с. 279–280].

Лев Лосев говорит прежде всего о тех авторах, для кого знакомство с крайностями авангардистских поисков было лишь необходимым этапом для освоения всего поля литературных поисков, альтернативных легальному советскому, после чего они возвращались «назад уже через Заболоцкого и обэриутов» к «наивысшей иронии и философичности». Но были и те, для кого сами эти поиски требовали своего продолжения — прежде всего в области формального эксперимента — и завершения. По-видимому, здесь и проходит нащупываемая нами граница между авторами, взявшими курс на прямое наследование историческому авангарду, — и приверженцами более умеренных течений в послевоенной литературе, учитывающими его опыт, но лишь в ряду иных, обычно более для них релевантных.

1.1.3. Исторический авангард vs Большой стиль

Причины недоверия, а временами и враждебности советской власти и ее идеологов почти ко всем деятелям и наследиям исторического авангарда понятны и неоднократно становились предметом научного рассмотрения, причем исследователи нередко указывали на парадоксальную связь авангарда и утверждаемого в стране в 1930-е годы Большого стиля тоталитарной культуры. По-видимому, последней авангардистской группой довоенного времени, успевшей заявить о себе перед демонстративным разгромом, стало ОБЭРИУ. Начатая коллективизация затронула не только крестьянский, но и писательский труд (разгон литературных объединений с последующим объединением лояльных литераторов в Союз советских писателей, стимулирование коллективных форм творчества, усиление роли журнальной и издательской редактур при приеме рукописей и проч.). Эксперименты 1920-х годов по индустриализации литературы приобрели директивно обязательный характер, что обеспечивалось утверждением единственного соцреалистического канона, опирающегося на литературный канон идеологически и эстетически препарированной русской классики.

Концепция ответственности авангардистов за утверждение Большого стиля имеет немало сторонников (см., например: [Голомшток, 1994; Гройс, 2003; Серс, 2004] и др.) — но важно помнить, что 1920-е годы в целом были своего рода художественной эпохой-лабораторией по выработке идей, которые впоследствии легли в основу эстетики и доктрины социалистического реализма: не только теории «социального заказа» и «литературы факта» ЛЕФа, «пролетарского искусства» РАППа, «производственной теории» конструктивистов, но и идея «синтеза фантастики с бытом» Евгения Замятина [Замятин, 2004, с. 168 и др.], и даже переосмысленная в новом ключе символистская «теургия» были переплавлены в доктрину соцреализма¹⁷.

Основы для будущего утверждения единого метода тоталитарного искусства были заложены сразу после революции — посредством огосударствления культурных и образовательных институций (национализация музеев и частных собраний, создание государственной системы СМИ, образования, библиотек — с упразднением их частных форм), именно это послужило эффективным инструментом унификации советской культуры и искусства. Через образовательную систему в 1930-е годы транслировалась непротиворечивая модель литературного развития в России последних трех веков: стадийная (от классицизма к реализму) и телеологическая, упирающаяся в вершинное достижение литературной эволюции — литературу социалистического реализма, которая наследует «лучшие традиции» отечественных и мировых фольклора и литературы. В такой модели литературного развития не советская, но литература модернизма и авангарда представляется его побочной и тупиковой ветвью и потому вытесняется из программ и образовательных практик, возможность же продолжения их традиций купируется борьбой с «формализмом» (см.: [Добренко, 1997, с. 137–151; Павловец, 2016, с. 80–91]). Начавшись с дискуссии на Первом съезде советских писателей (выступления Ивана Кулика, Владимира Киршона — и возражения Ильи Эренбурга и др.), она вскоре обернулась проработочными кампаниями, которые уже невозможно было интерпретировать в рамках

¹⁷ Показательно, что далеко не все разделяли восторг перед этой эпохой: так, по свидетельству Карла Проффера, «для Н. М[андельштам] 1920-е гг. были особой темой. В этой расхваленной эпохе она находила мало хорошего. Для любого специалиста по русской литературе, приезжавшего в Москву в 1960-х и 1970-х, это было неожиданной и обескураживающей ересью. Целое поколение славистов, доминировавших в русистике в 1950-е и 1960-е гг., и почти все эмигранты первой и второй волны рассматривали двадцатые как захватывающий период экспериментов и относительной свободы» [Проффер, 2017, с. 58].

литературной полемики: первая волна их прокатилась в 1936 году (ее запустила редакционная статья в газете «Правда» от 28 января 1936 года «Сумбур вместо музыки», а также статья Максима Горького «О формализме»), вторая — в 1948-м (после совещания деятелей советской музыки, состоявшегося 10 февраля 1948 года под председательством члена Политбюро Андрея Жданова).

Из-под удара было выведено только творчество Владимира Маяковского, после известного обращения к Сталину Лили Брик с жалобой на то, что наследие поэта замалчивается — чинятся препятствия его мемориализации и выпуску собрания сочинений, «по распоряжению Наркомпроса из учебников по современной литературе на 1935 г. выкинули поэмы “Владимир Ильич Ленин” и “Хорошо!”» [Между молотом..., 2010, с. 444]. Знаменитая сталинская резолюция наркому НКВД Ежову (!), криминализирующая подобное отношение к памяти поэта («Маяковский был и остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. Безразличное отношение к его памяти и его произведениям — преступление» [Там же, с. 445]), с одной стороны, помогла творчеству Маяковского не быть задвинутым на периферию, с другой — канонизировала поэта как «певца революции», основоположника советской поэзии, так что дореволюционное, футуристическое, наследие Маяковского по-прежнему замалчивалось и отсутствовало, к примеру, в школьных программах советского времени: стихотворения «Вам!», «Нате», «Послушайте» попали туда только в 1991 году, а поэма «Облако в штанах» присутствовала в период с 1940 по 1951 год и всего на несколько лет была возвращена во второй половине 1970-х¹⁸.

Однако канонизация Маяковского позволила его бывшим соратникам по футуристско-лефовскому цеху использовать имя поэта в литературной борьбе и полемике с противниками любого новаторства в поэзии, обличаемого как «формализм». Так, Николай Асеев в своей монументальной «повести в стихах» «Маяковский начинается» (1936–1939), не только пронизанной реминисценциями из Маяковского, но и интонационно зависимой от его творчества, выступил по сути дела с политическими обвинениями в адрес тех, кто участвовал в травле поэта в последние годы его жизни (воспроизведя логику сталинской резолюции на письме Брик). Более того, эта поэма стала своего рода манифестом «школы Маяковского», утверждаемой

¹⁸ В своих данных мы опираемся на датасет «Программы по литературе для средней школы с 1919 по 1991 гг.» репозитория открытых данных по русской литературе и фольклору ИРЛИ («Пушкинский Дом»). <<https://dataverse.pushdom.ru/dataset.xhtml?persistentId=doi:10.31860/openlit-2022.9-B006>> (дата обращения 24.06.2023).

в советской поэзии в 1940-е годы¹⁹. В ней назывались имена ближайших соратников Маяковского — Каменского, Крученых, Бурлюка; Хлебникову же была посвящена целая глава поэмы, утверждающая ученичество Маяковского по отношению к «будетлянину»: «Он был Маяковского лучший учитель, / И школьную дверь запахнул навсегда, / А вы в эту дверь напирайте, стучите, / Чтоб не потерять дорогого следа» [Асеев, 1967, с. 598].

Оговорка Асеева про навсегда затворенную дверь в школу Хлебникова была неслучайной: именно Маяковский, а не Хлебников своим творчеством обозначал красную линию поэтического эксперимента, допустимого для советских поэтов (хотя книги Хлебникова до войны были доступны массовому читателю, с 1930 по 1940 год вышло четыре издания, включая пятитомное под редакцией Н. Степанова и Ю. Тынянова²⁰). Неудивительно, что для молодых поэтов именно Маяковский, как правило, ассоциировался со смелостью поэтических экспериментов, причем не только формальных: таким он выглядел на фоне легальной поэзии, куда более традиционной даже по сравнению с поздними произведениями поэта, формальная новизна которых сильно уступает ранним. Кроме того, усилиями и советской системы литературного образования, и подавляющего большинства детских и молодежных поэтических кружков и ЛИТО культивировались представления о магистральном развитии поэзии как пути прямого наследования классических традиций и отношение к поэтическим экспериментам как к чему-то скорее побочному, вторичному.

Не только послевоенный период, но и сменившая его «оттепель» демонстрировали лишь ограниченную терпимость к авангардной традиции в литературе. С одной стороны, на переименованной еще в 1935 году в честь Маяковского бывшей Триумфальной площади возле установленного в 1958 году памятника возникла традиция поэтических чтений — что знаменовало выход поэзии из отведенных ей властями границ в публичные сферы городских пространств. Любопытно, что, по воспоминаниям Рубины Арутюнян, «главные» поэты

¹⁹ К этой школе разные критики причисляли Семена Кирсанова, Николая Асеева, Сергея Третьякова, даже известного оппонента Маяковского Илью Сельвинского, отчасти Александра Межирова, Алексея Недогонова, Михаила Луконина и др. Противопоставляли же ей поэзию приверженцев мелодичного силлабо-тонического стиха с опорой как на народно-песенную традицию, так и на традицию русской классической — домодернистской поэзии (Александр Твардовский, Алексей Сурков, Михаил Исаковский, Степан Щипачев). О полемике вокруг наследия Маяковского и его «школе» в современной советской поэзии см.: [Наумов, 1964, с. 42–43, 88–95].

²⁰ См.: [Хлебников, 1930–1933; 1936; 1940а; 1940б].

«Маяковки» даже стилизовали себя под поэтов начала века: «Шухт — под Хлебникова, Шукин — под Маяковского, Каплан — под Есенина» [Арутюнян, 2002, с. 8], имевших отношение к историческому авангарду (Есенин через причастность к имажинизму), причем только Маяковский на тот момент был канонизирован советской литературой, другие двое — пусть не запрещены, но и не рекомендованы.

Бывший член «Бригады Маяковского» Савелий Гринберг откликнулся на проведение первой выставки Пабло Пикассо осенью 1956 года²¹ стихами, формально смело выдвинутыми за границы относительно допустимого для современной ему поэзии, с характерными аллюзиями на поэзию Маяковского — и на его строки (из поэмы «Хорошо»: «И жизнь / хороша, / и жить / хорошо»), и на характерные для него приемы (вроде составной неравносложной рифмы «Пабло / толпа была» или отыменных окказионализмов «паблокачиваться», «припикасаться»):

Выставка Пабло
 Когда тряхануло земную палубу
 Выставка Пабло
 Большая толпа была...
 Жив был пока Сосо
 не могло быть показа
 выставки Пикассо
 ПИКАССО
 АПОКАЛИПСИСА
 А покамест
 Не паблокачиваться
 Не припикасаться
 ...И ЖИЗНЬ ПИКАССА
 И ЖИТЬ ПИКАССО [Гринберг, 2003, с. 190].

²¹ Важное высказывание Киры Долининой о значении той выставки: «Перечислить имена художников, на которых повлияла та выставка Пикассо, невозможно просто потому, что так или иначе она повлияла почти на всех. Попытки понять Пикассо, как правило, проваливались, попытки научиться чему-то — тоже: слишком сильным был удар, нанесенный в один миг художником, который невольно готовил его полувековой своей работой. Эффект был скорее этическим, чем художественным — говорить на языке почти уже ушедшей эпохи по эту сторону занавеса было поздно. Следов уроков Пикассо в советском андерграунде явно меньше, чем свидетельств знакомства с куда менее популярным в стране Матиссом. Пикассо войдет в словарь русских художников как герой советской мифологии — одними из последних, например, в этом распишутся Вагрич Бахчанян в цикле “Пикассо СССР” или Дубоссарский с Виноградовым, сделавшие выставку “Пикассо в Москве”» [Долинина, 2010].

С другой стороны, советские институции — как литературные, так и культурно-образовательные — с подозрением относились к литературному авангарду; авангардистов прошлого, за исключением уже признанных, после 1940 года практически не издавали: между 1940 и 1984 годами выходит всего один томик Хлебникова в «Малой серии Библиотеки поэта» [Хлебников, 1960], прочим поэтам повезло еще меньше — первая волна «возвращенной литературы» их не затронула²². Их имена отсутствовали и в программах школьных и вузовских курсов: школьная реформа конца 1950-х годов почти не коснулась программы по литературе, советская ортодоксальность которой была особенно заметна на фоне оттепельных процессов, происходивших в обществе (проявятся в школьной программе они только в 1991 году). Свою роль сыграло и жесткое предубеждение Никиты Хрущева против авангардистов, обернувшееся знаменитым погромом 1 декабря 1962 года выставки художников студии «Новая реальность» в Манеже (см.: [Герчук, 2008]). Парадоксальным образом возвращенная некогда на авангардистских дрожжах тоталитарная эстетика даже в условиях смягчения политического режима с подозрением относилась к эстетическим новациям, видя в них угрозу не только эстетического обновления, но и провоцирования социального взрыва. Это создавало поле напряжения между властью и теми молодыми авторами, кому были близки левые ценности в социальной политике (дешевизна продуктов питания, жилья и транспорта, бесплатность медицины и образования), даже неоромантическое неприятие мещанства, но чужда официально насаждаемая эстетика: можно вспомнить шутивное высказывание одного из таких авторов, Андрея Синявского, в его статье «Диссидентство как личный опыт» (1982): «у меня с Советской властью вышли в основном эстетические разногласия» [Синявский, 1985, с. 132]²³.

Таким образом, место свободному художественному творчеству, без угрозы прямого столкновения с режимом, оставалось главным

²² Если речь не шла о признанных в качестве советских поэтов бывших центрифугистах Борисе Пастернаке [Пастернак, 1965], Николае Асееве [Асеев, 1966] или кубофутуристе Василии Каменском [Каменский, 1967], чьи вышедшие во второй половине 1960-х годов книги в серии «Библиотека поэта» включали десятки стихотворений дореволюционного периода.

²³ Впрочем, важную для него мысль писатель первоначально сформулировал вполне всерьез на заседании суда над ним 11 февраля 1965 года: «Как литературный критик я довольно хорошо представлял вкусы и нормы, распространенные в нашей литературе. В ряде важных пунктов они не совпадали с моими писательскими и литературными вкусами. Особенности моего литературного творчества достаточно отличаются от того, что у нас принято и что у нас пропускают. Отличаются не политикой, а художественным мироощущением» [Гинзбург, 1967, с. 240].

образом в зонах неподцензурных, недоступных контролирующим органам, где автор мог встретиться с подготовленным реципиентом его художественных опытов. Безусловно, это творчество вовсе не обязательно должно было быть радикально новаторским: не менее значимые точки напряжения между художником и властью относятся к проблемно-тематической сфере — политико-правозащитной, религиозно-философской, даже эротико-порнографической, и на этом фоне формальный художественный эксперимент, не затрагивающий чувствительные для власти идеологические зоны, казался скорее чуждым или подозрительным, чем по-настоящему опасным или даже враждебным. К тому же известный герметизм некоторых авангардистских форм затруднял их идеологическую дешифровку — и потому они, как правило, осуждались за «безыдейность», «бессодержательность» и «бессмысленность», вредные сами по себе в условиях обязательной высокой идейности искусства.

1.1.4. Неофутуристические группы XX — начала XXI века

Понятие «футуризм» уже к середине второго десятилетия XX века перестало быть собственностью его первых адептов: так, Сергей Буданцев на одном из смотров поэтических школ в Политехническом музее выступил от лица следующего их поколения — неофутуристов, провозгласив новый «принцип: важен лишь сам человек и его время» (цит. по: [Фефер, 1976, с. 811]), а Валерий Брюсов причислил к неофутуристам не только Аделину Адалис и Бориса Лапина [Брюсов, 1975, с. 522], но и Бориса Пастернака [Там же, с. 475]!²⁴ В Петрограде в самом начале 1919 года по инициативе Маяковского делается попытка создания организации «комфутов» — коммунистов-футуристов, во главе с Борисом Кушнером, однако власти отказали ей в регистрации. По сути дела, реинкарнацией футуризма стали группа «заумников»²⁵

²⁴ Впрочем, первыми понятие «неофутуризм» употребила еще в 1913 году группа авторов, выпустивших в Казани сборник «Неофутуризм. Вызов общественным вкусам» [Неофутуризм..., 1913], судя даже по подзаголовку, пародирующий футуристический сборник «Пощечина общественному вкусу» не только отсылкой к «общественным вкусам», но и абсурдным по отношению к новейшему течению актуальной поэзии префиксом «нео-». Кстати, еще один интересный случай пародийной мистификации — «Футуральманах вселенской эго-самости» «Я» [Я..., 1914], выпущенный якобы существующей в Саратове группой «психо-футуристов», в действительности придуманной Львом Гумилевским и Семеном Полтавским (см. об этом: [Ефремов, 1963; Голубинов, 2015]).

²⁵ Игорь Терентьев в дискуссионной статье «Кто леф, кто праф» (1924) утверждал: «Наша обязанность показать, что футуризма нет... вне зауми!» [Терентьев, 1988, с. 287].

«41°» в Тифлисе, дальневосточное «Творчество», омские футуристы из групп «Червонная тройка» и «Артели поэтов и писателей» и др.

Впрочем, немало возникших в так называемый «кафейный период» (1917–1922) [Брюсов, 1975, с. 500] поэтических объединений и групп, даже декларативно порывая с футуристами, тем не менее в той или иной степени ориентировались на их теоретическое и поэтическое наследие. При этом некоторые из этих сообществ свою эстетическую программу строили на том или ином пункте доктрины русского футуризма, что было отмечено еще в 1919 году лидером новообразованной группы экспрессионистов Ипполитом Соколовым²⁶. Сама декларация смерти футуризма нужна была ему более для того, чтобы утвердить себя и своих последователей как силу, способную заново собрать, синтезировать расщепленное наследие предшественников: «Мы синтезируем в поэзии все достижения четырех течений русского футуризма (имажизма, ритмизма, кубизма и евфонизма)...» (цит. по: [Русский экспрессионизм, 2005, с. 61]). На то, чтобы считаться главными наследниками футуризма, претендовали и левовцы: напечатанная в первом номере журнала «ЛЕФ» «Программа» прямо возводит создаваемую литературную группировку к дореволюционному футуризму²⁷; и через пять лет, в 1928 году, открывая журнал «Новый ЛЕФ», Сергей Третьяков подтвердит: «Мы, левы, ведем свое начало от “Пощечины общественному вкусу”» [Третьяков, 1928, с. 3]. Отдельная большая тема — футуристические корни эстетики ОБЭРИУ и ЛКЦ («Литературный центр конструктивистов»): обе группы никак нельзя считать прямыми наследниками дореволюционного футуризма²⁸, да и сами они подчеркивали свою несхожесть с предшественниками, но этими группами фактически завершается история русского исторического авангарда. Впрочем, некоторые исследователи предпочитают говорить применительно к этому периоду о «втором авангарде»²⁹

²⁶ «Русский футуризм умер лишь потому, что за 9 лет своего существования распался на множество отдельных фракций. <...> Каждая фракция футуристов культивировала что-нибудь одно: имажисты — образ, кубисты — новый синтаксис и новую этимологию, центрифуристы — ритм и евфонисты — рифму и ассо-диссонанс» (цит. по: [Русский экспрессионизм..., 2005, с. 50]).

²⁷ «Левых, ждущих Октябрь, окрестили “большевиками искусства” (Маяковский, Каменский, Бурлюк, Крученых). К этой футуристической группе примкнули первые производственники-футуристы (Брик, Арватов) и конструктивисты (Родченко, Лавинский)» [Арватов и др., 1923, с. 4].

²⁸ Важные наблюдения на тему футуристических корней как эстетики, так и поэтики этих групп можно найти в работах: [Жаккар, 1995; Кобринский, 2000; Казарина, 2004, с. 404–411] и др.

²⁹ Его не следует смешивать с понятием «Второй авангард», которым оперирует художник и поэт Михаил Гробман, а вслед за ним и ряд исследователей, применяя к послевоенному авангарду, о чем еще будет сказано в разделе 1.2.1.

или «авангарде-2» ([Казарина, 2004, с. 210–411; Троицкий, 2017; Смирнов, 2018, с. 63] и др.).

Вопреки расхожему мнению, начавшаяся на рубеже 1920–1930-х годов унификация советской литературы не привела к абсолютному обрыву заданной футуристическим импульсом авангардной традиции даже в тяжелые 1930–1950-е годы, пусть и бытовала в сильно редуцированном виде. Ее следы можно обнаружить в советской поэзии, во многом благодаря той борьбе, которая развернулась вокруг наследия Маяковского после его смерти. Официальное признание Маяковского в качестве «крупнейшего поэта современности» во второй половине 1930-х годов позволило отстоять право соратников поэта на существование в советской литературе: как уже говорилось, поэма «Маяковский начинается» Асеева стала своего рода манифестом на уровне свободной «маяковской» строфики и метра. Однако возможности этого течения были ограничены ритмическими и строфическими вольностями, в нагрузку к которым почти обязательно шла необходимость «гражданского звучания».

Вопрос о том, когда же начался процесс институционализации неподцензурной литературы, уже получил, с нашей точки зрения, убедительное освещение. Так, по мнению Ильи Кукулина,

сложение неподцензурной литературы в качестве автономного субполя... можно отнести приблизительно к 1951–1960 гг. Нижняя хронологическая граница — завязывание первых контактов, которые потом привели к формированию важнейших направлений свободной русской поэзии в период «оттепели»: знакомство будущих участников (ленинградской. — М. П.) «филологической школы» (Юрий Михайлов, Эдуард и Александр Кондратовы, Михаил Красильников) в конце 1951 г... формирование кружка Леонида Черткова — «мансарды с окнами на запад» (1953), начало сложения круга авторов «лианозовской школы» (знакомство Генриха Сапгира и Игоря Холина — 1953). Верхняя граница — выход первого самиздатского поэтического журнала «Синтаксис» под редакцией Александра Гинзбурга (1959–1960) и первое публичное выступление Иосифа Бродского — 14 февраля 1960 г. [Кукулин, 2019, с. 31–32].

Однако отметим, что, обозначая самое начало 1950-х годов как точку отсчета для начала институционализации неподцензурной литературы, исследователь говорит о формировании тех групп («филологическая школа», кружок Леонида Черткова, «лианозовская школа»), которые стали питательной средой для ряда профессиональных литераторов или по крайней мере заметных фигур неподцензурной словесности. При этом все три упомянутые группы объединяет общий факт: их участники не осмыслили свою деятельность как именно

отдельной группировки, настаивая на том, что в их случае правильно было бы говорить лишь о дружеском круге, о форме общения по интересам³⁰. Тогда как позиционирование себя в качестве литературной группировки почти непременно приводило ее членов к мысли о необходимости выпустить собственное разовое или даже периодическое издание, в котором можно опубликовать собственные произведения, а также близких ценностно и эстетически авторов, вписать группу в определенную традицию и контекст, выступить с манифестом, раскрывающим творческое кредо.

Александр Даниэль выделяет несколько этапов развития самиздата, к которому он не причисляет рукописную литературу 1940–1950-х годов, относя ее к литературе «студийной» или «кружковой» [Даниэль, 2005, с. 17]: подобные рукодельные издания скорее служили для самоидентификации и крайне редко предназначались для внешних реципиентов, о чем говорят мизерные тиражи, почти никогда не превышающие числа самих участников, а иногда это и вовсе единственный экземпляр. Кружковый «протосамиздат» лишь закладывает основу для появления в конце 1950-х — 1960-е годы изданий, выходящих за рамки студий или кружков, то есть собственно самиздата, первоначально — главным образом поэтического.

Для возникновения такого протосамиздата должно было сложиться несколько факторов, и прежде всего — снизиться градус страха, почему это мало представимо в 1930-е годы: так, по свидетельству Якова Друскина, «Чинари» «мечтали о совместном журнале, особенно Хармс» [Друскин, 1989, с. 108], однако их мечтам не суждено было воплотиться. Впрочем, в те годы унификация официальной советской литературы имела своей оборотной стороной атомизацию любых иных литературных сообществ: не было таких неформальных кружков литературной молодежи, в которых могла бы вызреть идея разового или периодического издания или общего сборника. Интересный случай: компания выпускников Брюсовского института с самоназванием «пискаторы», собиравшаяся на Новинском бульваре, 9, в доме Константина Блеклова, категорически не позиционировала себя как творческое объединение; из воспоминаний писательницы Елены Благиной, жены неподцензурного поэта Георгия Оболдуева, явствует, что это был дружеский круг творческих людей, практиковавших в основном закрытые капустники с их «домашней семанти-

³⁰ Даже поэты «Мансарды» скорее ощущали себя «цехом» (С. Красовицкий) и не пытались сформулировать общей эстетической позиции (см. об этом: [Кулаков, 1999, с. 138–139]). Упомянем и то, что только авторы «филологической школы» выпускали студенческий рукописный альманах «Брынза», две остальные группы публиковались на «чужих» самиздатских площадках.

кой» и устной формой бытования текстов, большинство которых в результате оказались утрачены. Да и самоназвание «пискаторы», от слова «писк»³¹, обыгрывало неслышимость их голосов в непроницаемой атмосфере 1930-х годов (см.: [Благинина, 2003]).

Так что первая известная нам попытка обратиться к опыту Серебряного века и послереволюционного «кафейного периода», с их массовым «литературным строительством» литобъединений, произошла в период, иногда именуемый «бериевской оттепелью», — конец 1938 — 1939 годы. Эта попытка связана с фигурой Николая Глазкова, в то время студента МГПИ им. А.С. Бубнова, придумавшего литературную группу «небывалистов». По воспоминаниям Евгения Веденского:

Как-то в одну из наших встреч (это было еще в 1939 году) Коля неожиданно сказал:

— А не выпустить ли нам сборник стихов поэтов-небывалистов?

— А кто такие небывалисты? — удивился я.

— Это я придумал. Мы — основоположники нового литературного течения — небывализма.

— А много нас?

— Наберем человек десять, а может, и поболее. У меня уже и название сборника есть: «Творческий зшиток». Зшиток — это тетрадь. Творческий — творческий.

— Это я понимаю. Но зачем эти слова?

— Чтобы труднее отгадать было, — ответил Глазков и тут же предложил мне подумать над заголовком сборника.

— Подожди, — сказал я. — Нужно сначала иметь в наличии все содержание.

— Поскольку в основном стихи будут мои, я редактором сборника не буду. Это право предоставляю тебе, а потом вместе посмотрим, что туда войдет [Веденский, 1989, с. 61].

В результате было выпущено два рукописных сборника. Первый — уже упомянутый «Расплавленный висмут. Творческий зшиток синусоиды небывалистов» (начало 1940 г.), в который, помимо стихотворений самого Николая Глазкова, вошли произведения Евгения Веденского, студентов МГПИ Алексея Терновского, Николая Кириллова и Ивана Кулибабы; кроме того, среди авторов значился «Петр Васьков — крестьянский поэт» (мистификация Глазкова). Сборник был выпущен тиражом в 4 экземпляра — даже меньшим, чем число

³¹ Само слово, очевидно, иронически переосмысляло фамилию немецкого левого театрального режиссера Эрвина Пискатора (1893–1966), о чем Благинина не упоминает.

его авторов. Теоретиком группы стал Юлиан Долгин, провозгласивший в «Манифесте века», по воспоминаниям Алексея Терновского:

«Да здравствует имажинизм, футуризм, конструктивизм! <...> Да здравствует небывализм!». Именно он разработал эстетическую программу небывализма, базирующуюся на четырех главных принципах, или «китах»: «алогизме», «примитиве», «экспрессии» и «дисгармонии» (цит. по: [Терновский, 1989, с. 91]).

Вторым сборником небывалистов стал рукописный альманах «...Настоящее и лучшее»: названием послужил «завершающий стих последней строфы» «Стансов» (1939) Николая Глазкова: «Я хочу, чтоб все были поэтами, / Потому что поэзия учит, / Потому, что это — мир / Настоящих и лучших» [Там же]. Альманах уместился в обычной записной книжке с красным переплетом, открывала его небольшая декларация, авторства Николая Глазкова:

Поэтическое здание веков — небоскреб.

Пушкин и классики — фундамент.

Блок, Гумилев, Хлебников, Маяковский, Пастернак — лучшие этажи.

Мы — строители очередного этажа, в настоящее время самого верхнего [Там же, с. 80].

Обращает на себя внимание ориентация небывалистов прежде всего на опыт русских кубофутуристов, что, в частности, проявилось и в очевидных аллюзиях декларации на «Пощечину общественному вкусу» («С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!...» [Пощечина..., 1913, с. 3]), и в том, что некоторые из небывалистов именовали себя неофутуристами или просто футуристами, как, например, и сам Николай Глазков³² в стихотворении 1940 года «Себе»:

Свои грехи преодолей,

Как Эверест турист,

И ты не протоиерей,

А неофутурист [Глазков, 1989, с. 46].

Собственно, само слово «небывализм» — еще один, помимо хлебниковского слова «будетлянство», способ перевести «футуризм» на русский язык: то, что принадлежит будущему, в некотором смысле

³² В письме Лиле Брик сам Николай Глазков рассказывал о своем первом публичном выступлении на расширенном заседании институтского литературного кружка МГПИ: «Это было 15 декабря 1938 года в не помню какой аудитории МГПИ. Было сорок человек народу <...> На вечере оном я читал стихи 1935–1938, говорил, что я гений и футурист» (цит. по: [Винокурова, 2008, с. 36]).

действительно еще никогда не было (впрочем, к этому значению добавляется еще и сема ‘чудесное’, ‘исключительное’).

В этом смысле показательны стихи другого небывалиста — Николая Кириллова (1915–1968), собранные им в 1940 году в рукописный сборник «Музыка суеты» и подаренные, судя по авторскому инскрипту, самому Николаю Глазкову. Эпиграфом к книге служит палиндром «Вол лирики Кириллов» — само использование палиндромической формы, как и «маяковское» сравнение себя с волем, указывает на эстетические ориентиры автора. О том же, как и об уровне его мастерства, говорит финал программного стихотворения «Врагам»:

Мир мной осознан, понят, признан,
А лозунг мой не «эгоизм»:
Пусть на обломках футуризма
Воспрянет мной открытый «изм»! [FSO, 134: 8].

В стихах начинающего стихотворца встречаются и хрестоматийные образы вольнолюбивой пушкинской лирики (ср. «Россия воспрянет ото сна, / И на обломках самовластья / Напишут наши имена» [Пушкин, 1977, I, с. 307]), и футуризм, легший в основу нового «изма». В другом стихотворении — «Стихи, написанные во сне» — поэт прямо называет трех своих кумиров, связывающих три поэтических века — золотой, серебряный и нынешний: «Пушкин, Маяковский и Глазков» [FSO, 134: 19]. Книга Кириллова эклектична: есть стихотворения довольно традиционные, риторические, но и в них чувствуется влияние прежде всего Маяковского: строфическая лесенка, составные рифмы, эпатажная образность. Есть и попытки более радикальных экспериментов с формой, например стихотворение «Бесконечное» [FSO, 134: 16], построенное на пермутации повторяющихся строк, или заумные «Стихи на выдуманном языке» (так! — М. П.):

Отпа́ ту флёр ричь,
Сум нёрд сум фёредан...
Нурбёргстх чан эрох трич,
Чоб шёркфт сот чёре данн.

Эйя вот! Эйя вот!
Тэнн!³³
22.2.40 [FSO, 134: 27].

³³ Слово «тэнн» — по-видимому, из «Цыганского вальса на гитаре» Ильи Сельвинского: «Тáратинна-тáратинна-тан...» [Сельвинский, 1972, с. 65] (но скорее — из пародии на него Маяковского в первом вступлении к поэме «Во весь голос»: «таратина тина тен» [Маяковский, 1958, X, с. 280]).

Любопытно стихотворение «Предсказание, записанное во сне»: в нем поэт расписывает ближайшее десятилетие по годам — каким будет каждый из них. Возможно, это дань не только пророчествам Маяковского («в терновом венце революций / грядет шестнадцатый год» — «Облако в штанах»), но и Хлебникова.

Еще раз отметим общую ориентацию «небывалистов» прежде всего на футуристическую традицию в поэзии, и этому есть объяснение. С одной стороны, именно футуризм нес в себе мощный революционный заряд, что в эпоху сталинского «консервативного поворота» означало обновление застывающих поэтических форм: так, по свидетельству Елены Муриной, Николай Глазков

жил сообразно своим богемно-эпатажным вкусам, позиционируя себя наследником футуристов — Бурлюка, раннего Маяковского и Хлебникова, которого он боготворил. Гордился, что Лиля Брик, ценившая его стихи, сравнивала его с великим Велимиром [Мурина, 2005, с. 262–263].

С другой стороны, футуристы, в отличие от представителей других литературных группировок Серебряного века, были легитимизированы прежде всего благодаря канонизации фигуры Владимира Маяковского: их наследие и традиции были разрешенным субстратом «левизны» в советской культуре, составляя вынужденный противовес традиционалистской поэзии, опирающейся на соцреалистические принципы народности и следования классическим образцам.

Определенную связь с русским футуризмом можно усмотреть и в доктрине «необарокко», разрабатываемой студентом Литературного института, учеником бывшего опоязовца Виктора Шкловского Аркадием Белинковым: неслучайно в сознании некоторых мемуаристов или исследователей именно так — «Необарокко» — назывался литературный кружок, собиравшийся у него дома, в основном для слушания его романа «Черновик чувств» и размышлений о кризисе соцреализма и формировании новых принципов искусства, обозначенных им этим понятием. Кружок собирал студентов ИФЛИ, Литературного института, Московского университета, но не успел оформиться в художественное явление, так как 29 января 1944 года Белинков был арестован органами госбезопасности.

Из хранящегося в Архиве ЦК КПСС документа под названием «Справка о некоторых фактах нездоровых явлений и выводов в обла-

сти идеологии», адресованного Секретарю МК и МГК ВКП(б) А.С. Щербакову, о программе «необарокко» можно узнать следующее:

Заслуживают внимания факты, имевшиеся в Литературном Институте Советский район. Здесь... группа студентов (Беленков, Штейн, Привалова и Рашаева во главе с Беленковым) выдвинули новую «литературную платформу», именуемую «нео-барокко» (так! — *М. П.*). «Нео-барокко» выводится следующим образом: в настоящее время в литературе застой. Война должна произвести перемену в направлении литературы. На смену классических периодов культуры приходили периоды, отрицавшие классику, — эти периоды условно обозначаются термином «барокко». В наше время на смену классической тенденции, осуществляемой поэтом Симоновым и др., должно прийти новое барокко. Новое барокко должно ориентироваться на высококультурного и подготовленного читателя. Это должна быть высшая литература, как например, высшая математика. Поэтому круг читателей такой литературы первоначально очень мал, «все они могут уместиться на одном диване». Формальные принципы Нео-барокко заимствует у конструктивистов³⁴.

О конструктивистских корнях эстетических воззрений Аркадия Белинкова, любимого ученика Ильи Сельвинского, говорил Илья Кукулин³⁵, мы же оговоримся, что в пересказе автора «Справки...» Е. Леонтьевой взгляды идеолога «необарокко» могли быть искажены, но тем не менее ряд моментов — в частности, вера в обновление культурной атмосферы в результате войны и несвойственное конструктивистам декларативно отрицательное отношение к классической культуре — сближает эти взгляды с футуристической программой, как, собственно, и сама эстетика барокко, от которой отталкивался Белинков, важная для основоположников русского авангарда³⁶. Отметим и тот факт, что одним из посетителей кружка был создатель

³⁴ Архив ЦК КПСС. Ролик 1385. Ед. хр. 212. Л. 181.

³⁵ С довольно подробным изложением его доклада “Regeneration of the Method: The Leader of the Literary Center of Constructivists and His Pupils in 1938–1944” («Возрождение метода: лидер Литературного центра конструктивистов и его ученики в 1938–1944 годы») на Междисциплинарной конференции «“Иллюзии, убитые жизнью”: посмертная жизнь (советского) конструктивизма», проходившей в Принстонском университете 10–12 мая 2013 года, можно познакомиться в отчете Юлии Карповой [Карпова, 2014, с. 392–393].

³⁶ Подробнее в основополагающей статье [Смирнов, 1979]; о барокко и Хлебникове см.: [Заярная, 2004]; см. также материалы сборника: [Барокко в авангарде..., 1993].

программы «небывализма» Юлиан Долгин, а сам Николай Глазков относился к Белинкову — строго в традициях противоборства футуристических группировок — с большой ревностью, принимаемой мемуаристами за недоброжелательность.

Вообще, в 1940-е — начале 1950-х годов именно школьные и студенческие кружки — дружеские и литературные — становились средой для вызревания неподцензурной литературы, с ее протестом против литературного и идеологического официоза и попытками издания самиздатовских книг и периодики. Здесь складывался особый круг единомышленников, имевших возможность неформального общения, обмена книгами и информацией, а свойственная подросткам и молодым людям склонность к игровой деятельности находила выражение в создании литературных кружков и групп по образцу тех, что возникали в эпоху модерна.

Появление такого рода объединений в «бериевскую оттепель», и особенно в годы войны, неудивительно: по свидетельству Елены Муриной,

в начале войны перестали сажать «всех и каждого» и привычная атмосфера страха чуть-чуть развеялась, образовалась какая-то отдушина. Стало казаться, что ослабел контроль «недреманного ока», что можно начать думать и даже говорить, что думаешь [Мурина, 2005, с. 261].

Однако это были лишь единичные случаи не просто юношеского вольнодумства, но попыток объединения в некие довольно стабильные кружки, сплоченные далеко не только родственными связями и потребностью в совместно проводимом досуге. Как и в случае с небывалистами, наличие своего рукописного издания было основным стержнем, вокруг которого выкристаллизовывалась группа, так как другие формы неподцензурной литературной жизни были почти невозможны.

Достаточно массовый характер, судя по всему, зарождение таких сообществ приобрело в первые послевоенные годы, что было связано, с одной стороны, с ослаблением мобилизационной составляющей в советской идеологии и дальнейшим ослаблением политических репрессий, с другой же, как показала в своем исследовании Юлиане Фюрст, — с появлением нового поколения, которого не устраивали официозные формы молодежных (в том числе и творческих) объединений:

В то время как некоторые молодые люди в послевоенное время видели решение для своего поколения в обновленной и радикальной коллективности, все больше было тех, кто считал себя личностями, которые свободно входят в общественные пространства и покидают

их, создавая свои коллективы, параллельные тем, которые утверждались советским государством. Послевоенный период ознаменовался расцветом «компаний» — групп друзей, которые регулярно встречались, разделяли общие интересы и в целом формировали частный коллектив, представляющий собой альтернативу бригадам и кружкам, создаваемым школой, университетом и комсомолом [Fürst, 2010, p. 308]³⁷.

Это недовольство обычно не носило антисоветского характера — скорее недовольные выступали против официоза, проникшего и в организацию коллективной жизни молодежи, и в литературную жизнь. И апелляция к опыту исторического авангарда начала века, по мысли Юлиане Фюрст, во многом предварила увлечение им в эпоху хрущевской оттепели.

В школьной и студенческой среде, по крайней мере согласно доступным нам источникам, Хлебников был не столь популярен. В послевоенное время имя «будетлянина» исчезает из школьных учебников, гораздо меньше присутствует в учебниках для вузов и научных работах³⁸: сама система литературного образования избавляется от изучения «нереалистической» литературы, простирая прямую линию наследования от дореволюционного реализма (называемого еще «критическим») непосредственно к реализму социалистическому, минуя модернистские и авангардистские отклонения от генеральной линии и делая исключение только для канонизированных советской литературой авторов. Увлечение Хлебниковым становится уделом наиболее продвинутых одиночек — вроде Николая Глазкова: «будетлянин» попросту выпадает из поля зрения советской молодежи, желающей создавать новое, не ангажированное и не официозное (что для нее не значит — не советское) искусство, и образцом для подражания все более делается именно Маяковский — как воплощение не столько футуристического бунта, сколько советского нонкон-

³⁷ Все цитаты из иноязычных источников, за исключением оговоренных случаев, даются на русском языке в моем переводе. — *М. П.*

³⁸ Показательный пример: если верить тому 28 биобиблиографического указателя РНБ [Русские советские писатели..., 2014], в 1931–1935 годах вышла 71 публикация, посвященная Хлебникову или хотя бы его упоминающая; в 1936–1940 — 86 (из них 33 — в одном 1940 году, когда был издан том «Неизданные произведения» [Хлебников, 1940b]); в 1941–1945 — 18; в 1946–1950 — всего 14; в 1951–1955 — 25, причем разделы указателя не только за 1946-й, но и за 1953 год включают в себя всего две позиции (см.: [Русские писатели..., 2014, с. 149–155]). Таким образом, максимальное падение интереса к Хлебникову наблюдается не в тяжелые военные годы, а в трудные послевоенные; ситуация начинает исправляться только после смерти Сталина.

формизма и революционной левизны, противостоящих воцарившемуся реакционному сталинизму с его лукавым двоемыслием. Школьные и студенческие группировки в то время были ориентированы в основном на собственную среду с ее вкусовыми предпочтениями, что также определяло ориентацию на Маяковского, не только не запрещаемого, но и активно внедряемого — правда, главным образом как автора произведений сугубо советских, послереволюционных.

Важно, что такие группы возникали в том числе и вдали от столиц СССР — как, к примеру, кружок школьников из 10-й и 14-й школ Астрахани 17-летнего Александра Воронеля, о котором рассказывал в повести «Прозрение» его товарищ Юрий Герт:

В Астрахани, тишайшем провинциальном городе, нас было пятеро — трое юнцов-десятиклассников и две девушки, тоже десятиклассницы³⁹. Мы протестовали против любого рода лжи, против обывательщины, мы проводили диспуты, издавали рукописный журнал «Вонзай самокритику!», сочиняли сатирическую пьесу... Мы взбаламутили все школы города. На нас донесли в КГБ... Все это происходило в 1947 году, в глухую пору сталинщины... [Герт, 2001].

Члены «группы Александра Воронеля» не только протестовали против массовой популярности в послевоенное время оперетт как вульгарной формы и боролись с «филатовщиной» — моделью поведения, которую они связывали с образом одной из героинь романа Александра Фадеева «Молодая гвардия» Вали Филатовой⁴⁰, но и в своих собственных творческих опытах ориентировались на Маяковского с его антиэстетизмом и пристрастием к грубой лексике. Об их взглядах можно судить по полемике с ними одной из читательниц их самиздатовского альманаха «Вонзай самокритику!», письмо которой приведено в документе под названием «СПРАВКА о группе учащихся средних школ № 10 и 14 гор. Астрахани, проводивших идеологически вредную работу среди молодежи в 1948 году» (орфография оригинала сохранена):

Вы говорите, что любить Маяковского должна каждая девушка. Девушка должна любить стихи, в которых поминутно встречается мат! Вероятно, под влиянием Маяковского вы, борясь против пошлости,

³⁹ В группу входили Юрий Герт, Григорий Горжальцан, Анна Павловская, Галина Макашева. Юрий Герт впоследствии посвятил группе свой «оттепельный» роман «Кто если не ты?» [Герт, 1964] и повесть «Прозрение» [Герт, 2001].

⁴⁰ Валя Филатова — лучшая подруга Ульяны Громовой, которая отказалась от сопротивления оккупантам и в итоге была угнана немцами в Германию.

сами говорили ужасно пошло и грубо на вечере. Я не понимаю (да и не я только!), как можно любить поэта, у которого нет рифмы (лбом бы, — катакомбы!??), ни размера, у которого нет стройной фразы, все изломано, скомкано, не понятно. Маяковский не волнует даже при публичном чтении, а просто шокирует ругательствами и грубостью. И мы, девушки, можем и не любить его, а любить Симонова, Есенина, Щепачева (так! — *М. П.*) и оставаться советскими⁴¹.

Из докладной записки «О крупных недостатках в политико-воспитательной работе среди молодежи высших и средних специальных учебных заведений Челябинской области» можно узнать, что на творчество Маяковского ориентировалось и литературное общество студентов Челябинского педагогического института «Снежное вино», издавших открыто два номера альманаха «Студент», а затем, после критики со стороны кафедры и комсомольской организации, нелегально выпустивших два номера альманаха «Снежное вино». Авторы альманаха оставляли в каждом номере несколько чистых страниц для отзывов читателей⁴². И хотя альманах попадал в руки только «близких» людей, все отзывы (а их много в каждом номере) резко критикуют его идеологическое направление:

И вы свою затею считаете искусством? Да это же вульгарщина! Вы сравниваете себя с Маяковским. Но ведь его произведения оценил гениальнейший Ленин, его произведения идейны. А вы что? Просто свое настроение высказываете, свое личное. Вы же люди советского общества. Вы не игрушка судьбы, а сами создатели своей жизни. Неужели вы не можете ее заполнить нужными полезными вещами. Уходите от действительности, а она спутница ваша⁴³.

В первый список членов общества (от 25 января 1945 года) были включены поэты О.Л. Плебейский, А.П. Демидов, В. Левицкий, прозаик Я. Малахов, критик Г.А. Сорокин. С самого начала организаторы вышли за рамки поставленной перед собой цели — «расширения кругозора путем свободных докладов и бесед на темы искусства и романтики». Были разработаны программа, девиз («Мысль через искусство»), герб, членская книжка, обязанности и правила поведения членов общества, порядок проведения собраний. Задумыва-

⁴¹ Архив ЦК КПСС. Ф. № 1. Оп. № 3. Ед. хр. 553. Л. 19–20.

⁴² Интереснейший пример использования в самиздатской периодике так называемой «открытой формы», впоследствии используемой поэтами Уктусской школы в издаваемом ими журнале «Номер» — см. раздел 2.2.2.

⁴³ РГАСПИ. Ф. 1. Оп. 46. Д. 42. Л. 54.

лись и новые журналы, в названиях которых слышны отзвуки других литературных группировок Серебряного века, в том числе и футуризма: «Радуга жизни», «Барабанщик», «Наше Вам»⁴⁴. Деятельность «снежинцев» (в 1946 г.) прервал арест и суровое наказание (от 3 до 10 лет лишения свободы)⁴⁵.

В то же время во ВГИКе в конце 1943 года появился рукописный журнал под названием «Измизм», заявивший о себе как об «органе творчески мыслящих студентов первого курса режиссерского факультета», таких как Юрий Ришар, Всеволод Кухта, Ада Епихова, Армида Перетнек⁴⁶. Разъясняя несведущим, что такое «измизм», они писали:

Те, кто художественно фотографируют жизнь как таковую, — РЕАЛИСТЫ, а те, кто определяют и показывают, ПОЧЕМУ она ТАКАЯ, что в ней мы НЕ ВИДИМ, какой она должна быть, — ИЗМИСТЫ⁴⁷.

Манифест «измистов» «Долой!» был очевидно ориентирован на манифесты футуристов и их прямых наследников, хотя своим названием в определенном смысле перекликался с вряд ли известным им ОБЭРИУ, члены которого, напротив, намеренно отказались от «-изма» в своем самоименовании:

Долой ренегатские гнилоковыряния в тысячах наплодившихся «измов»!!!

Долой экспрессионизмы, романтизмы, дадеизмы (так! — М. П.), сюрреализмы, импрессионизмы, натурализмы, имажинизмы и пресловутый реализм!!!

Хватит тухнуть, ковыряясь в собственных миазмах!⁴⁸

Взяв Маяковского за пример громко заявляемой общественной позиции, авторы манифеста хотя и утверждали: «Нет мы не “под”, не “за” Маяковского. Мы сами по себе», — однако в перечне тех, кого они включают свой круг, из всех отечественных поэтов упоминают одного Маяковского.

⁴⁴ Если название «Снежное вино» отсылает нас к одноименному стихотворению Александра Блока, чьи произведения (за исключением «революционной» поэмы «Двенадцать») в то время отсутствовали в школьных программах, то «Барабанщик» и «Наше Вам», видимо, связаны с футуристическим альманахом «Барабан футуристов» и стихотворениями Маяковского «Нате» и «Вам».

⁴⁵ См.: [Черноземцев, 2003; Брук, 1992; 1998].

⁴⁶ Подробнее о них см.: [Андреевский, 2008].

⁴⁷ Архив ЦК КПСС. Ролик 1385. Ед. хр. 212. Л. 187 об.

⁴⁸ Там же. Л. 188 об.

МЫ это: Ришар, Кухта, Епихова, Перетнек, Моцарт, Гете, Бетховен, Чайковский, Рафаэль, Маяковский, Бальзак, Пракситель, Чернышевский, Хемингуэй и все творчески мыслящие
ОНИ — те же без первых четырех
ВЫ — все творчески НЕмыслящие⁴⁹

Впрочем, кружки, которые открыто вставали в оппозицию по отношению к власти, были скорее исключением, как группа Александра Воронеля, о которой говорилось выше.

Таким образом, можно констатировать, что в неподцензурном искусстве «оттепельные» процессы начались раньше не только XX съезда партии, но и смерти Сталина. Причем в подавляющем большинстве случаев именно система образования, особенно образования высшего, несмотря на свою косность и жесткий идеологический диктат, становилась рассадником политического либерализма и эстетического плюрализма. При этом отметим и еще одну тенденцию — многие из таких групп за образец брали модель позиционирования, выработанную в эпоху Серебряного века, прежде всего русскими футуристами, и закреплённую в первой половине 1920-х годов. Другое дело, что само это позиционирование было больше игровым и носило автореферентный характер — по понятным причинам, если учесть, что, за исключением «небывалистов», все остальные инициаторы неподцензурных литературных групп, выпускавшие самиздавательские альманахи или сборники, в лучшем случае (как «измисты») поплатились отчислением из учебных заведений, в худшем — получили реальные тюремные сроки.

Особое место, хотя бы по количеству вышедших из нее поэтов, получивших признание неофициального профессионального сообщества, занимает среди студенческих объединений «филологическая школа»⁵⁰ — группа поэтов, учившихся на филологическом факультете ЛГУ в первой половине 1950-х годов: Михаил Красильников,

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Определение круга поэтов, собравшегося на гуманитарных факультетах ЛГУ в начале, а затем второй половине 1950-х годов, как «филологической школы», по-видимому, принадлежит Константину Кузьминскому, в своей многотомной антологии «У Голубой Лагуны» расчертившему поле неофициальной поэзии прежде всего по локальным привязкам конкретных поэтических, а подчас и просто приятельских групп (ср. там же: «геологическая школа» — от ЛИТО Горного института; «барачная школа» — от барачных предместий Москвы; 3-й, «провинциальный», том и т.п.). Окончательно закрепилось понятие после выхода в 2006 году тома антологии «Филологическая школа» [Филологическая школа..., 2006].

Юрий Михайлов и Эдуард Кондратов. По воспоминанию последнего из них,

к концу первого семестра к нам уже прилип ярлык «неофутуристов».

На то были все основания — мы так старательно и разнообразно ошарашивали сокурсников, что не обратили на себя внимание не могли. Мы жарко увлекались тогда поэзией начала XX века, а именно — футуристами, и, эпатажируя публику, усердно пытались им подражать [Кондратов Э., 2005, с. 70].

Эти трое были удостоены отдельной подглавки под названием «Трое с гусиными перьями» в большой четырехчастной статье Соломона Гарбузова и Андрея Давидьянца — сотрудников главного печатного органа ЦК ВЛКСМ, газеты «Комсомольская правда», — с последующим исключением двух из упомянутых в статье студентов из комсомола и университета (Эдуард Кондратов, на тот момент студент журфака, отделался переводом с более идеологического отделения журналистики на филологическое). Гнев комсомольских функционеров вызвал перформанс — один из первых задокументированных в неподцензурной культуре послевоенного времени, устроенный поэтами в аудитории филологического факультета. Существует несколько разнящихся его описаний⁵¹, но вот как он представлен главным печатным органом комсомола:

В аудиторию входят трое юношей. На них длинные, до колен, рубахи, посконные брюки, в руках лукошки. Стараясь привлечь всеобщее внимание, они усаживаются за стол и достают... гусиные перья.

— Какая глупая комедия! — негодуют заполнившие аудиторию студенты.

А ряженные, явно стараясь быть у всех на виду, пробираются поближе к кафедре, вынимают из лукошек деревянные плоски, разливают бутылку кваса и начинают попивать его, напевая «Лучинушку»...

Что это? Когда и где происходило? Не далее, как первого декабря этого года на филологическом факультете Ленинградского университета во время чтения лекции по русскому языку. Разыграли эту

⁵¹ По рассказу В. Уфлянда, «трое пришли на лекцию в рубахах, подпоясанных ремнями, и в сапогах, достали чернильницы и гусиные перья и стали записывать. В перерыве вынули деревянные миски, накрошили в них хлеба и луку, залили квасом и стали хлебать тюрю деревянными ложками, распевая «Лучинушку». Участников этой ехидной суперруссофильской акции исключили из комсомола и университета и восстановили только после смерти Сталина» [Уфлянд, 2002]. Важные уточнения по поводу деталей этого перформанса и судьбы его участников см.: [Кондратов Э., 2005, с. 69–75].

дикую сцену студенты второго курса Михайлов, Кондратов и Красильников.

Однокурсники, естественно, тут же выпроводили их из аудитории. Общественность университета возмутила безобразная выходка юродствующих «оригиналов» [Гарбузов, Давидьянц, 1952]⁵².

Интересно и следующее свидетельство «специальных корреспондентов» «Комсомольской правды»: описывая «бесчинства» молодых поэтов, которые давно уже приобрели «сомнительную славу своими тихими успехами и не в меру громким поведением», авторы статьи сообщают:

В то время как их товарищи систематически накапливают знания, упорно учатся, эти невежды, вызубрив несколько хлестких цитат, жонглируют ими кстати и некстати, выдавая себя за подлинных ценителей литературы.

При этом их оценка литературных явлений носит определенную направленность: глумясь над священными для нас именами Пушкина и Гоголя, они всячески расхваливают гнилую, растленную поэзию символистов и прочих «истов».

С чьей-то легкой руки шумливых недоучек стали называть «неофутуристами». Хлесткое словечко, видимо, пришлось им по вкусу. Во всяком случае, они против этого названия не протестовали и старались подчеркнуть свою исключительность [Там же].

Уже в сентябре 1953 года, после смерти Сталина, Михайлов и Красильников восстановились в университете, оказавшись на филологическом факультете, как и Эдуард Кондратов, но на курс младше. Вскоре вокруг них образовался кружок из студентов факультета, для которых эта троица неофутуристов стала безусловными авторитетами: по воспоминанию Льва Лосева, Леонид Виноградов, сам Лосев, Владимир Уфлянд (с исторического факультета ЛГУ), Сергей Кулле, Михаил Еремин и младший брат Эдуарда Кондратова — Александр, учившийся тогда в школе милиции, а позднее — в Институте физической культуры им. Лесгафта, «сразу безоговорочно взяли Михайлова и Красильникова в наставники» [Лосев, 2010, с. 282]. Были продолжены перформансы (перечисление и характеристику некоторых из них см. в разде-

⁵² В этом репортаже есть некоторые лакуны: так, большинство мемуаристов сходятся на том, что участники этого перформанса гусиными перьями записывали лекцию, а поедание тюри устроили на перемене, при этом, по свидетельству Льва Лосева, распевали они стихи Хлебникова, что, возможно, является позднейшей аберрацией памяти мемуариста, при перформансе не присутствовавшего, но помнящего, какое место Хлебников занимал в сфере увлечений его круга.

ле 2.1.5), традицию которых неофутуристы заложили еще до изгнания из ЛГУ, но о том, что представляло собой их собственно поэтическое творчество, мы можем судить пока по тем разрозненным строчкам, которые приводятся в воспоминаниях Эдуарда Кондратова:

Мы ведь и свой журнал стали выпускать. Название его — «Брынза» было написано на обложке на 32 языках. Представляете, сколько пришлось словарей перелистать? Я и сейчас помню кое-что из «Брынзы». Например, собственный опус:

«Люди! / Иду / и дум много. / Ног о / вас / не стоит мараТЬ. / ОраТЬ? / Я не Марат. Он один. / Нема рать...» Замечательная поэзия, правда? А вот Юркин (Юрия Михайлова. — М. П.) стих: «Словом с лова шли вы с ловом. Но не сливы же несли вы. Но со славой нос осла вы на слой лавы разослав» [Кондратов Э., 2005, с. 71].

Об альманахе «Брынза», как и про существование внутри группы враждующей фракции, выпустившей в ответ свой альманах «Съедим брынзу!», вспоминал и Лев Лосев [Лосев, 2010, с. 280]; он же приводил в мемуарах образец собственного неофутуристического творчества, а также последующую работу с ним товарищей по кружку:

Миша (Красильников. — М. П.) и Юра (Михайлов. — М. П.) уселись на подоконник, а я им декламировал. Это было подражание романтическим стихам Антокольского. К тому же, соблазненный возможностями параномазии, я там заигрался со словом, ни смысла, ни даже правильного произношения которого я не знал, «прасол» (торговец скотом, а я смутно думал, что вообще купец, и полагал, что ударение на втором слогe). Как начиналось — не помню, а кончалось так: «Прасолы про соль толковали, про сало. / То в жар, то в ознобы эпоху бросало. / Эпоху трясло на [не помню, на чем], / Эпоху несло на ко-сых парусах / Туда, где приснится Марии иль Магде / Тот русский матрос из трактира, туда, где / В оглохшее небо стучится заря, / Как красный кулак молодого царя». Я ждал похвалы, но Миша и Юра сказали, что не «прасóлы», а «прáсолы», что стих так себе, но что-то в нем есть и привести его в порядок можно. Тут же они стали, под-сказывая друг другу, импровизировать, хохоча от удовольствия. Из моего сочинения им в результате понадобились только зло-получные «прасолы» и «агде». Получилось у них нечто вроде:

Прасолы про соль да про сало — напраслина.
Если ясли в масле, так ясли на прясле — на!
А Магде к выгоде, эх, да по Вологде
Туда, где смарагде-ягоде долог день.

И еще пара строф в таком духе (я не помню, только попытался примерно воссоздать) [Там же, с. 228].

Сам Лосев подобный метод обращения с претекстом (который, в свою очередь, опирается на собственный претекст) называл «футуристическим пастишем» [Там же, 229]: по сути он является формой творческой деструкции источника, это метод, активно использовавшийся еще футуристами — можно вспомнить стихотворения Бурлюка «и А. Р.» («Каждый молод молод молод...») и «Звуки на а широки и просторны...» — футуристически вольное переложение соответственно «Праздника голода» Артюра Рембо и его же сонета «Гласные» («и А. Р.» — «Из Артюра Рембо»). Однако при переложении неофутуристы в своих пастишах не огрубляли стиль и лексику претекстов, как Бурлюк, но актуализировали фонетические переключки через акцентирование и усиление паронимических (парономазических, по словам Лосева) связей — очевидно, жертвуя при этом прямым смыслом высказывания: здесь им ближе были скорее эксперименты Маяковского (прежде всего в области рифмы) и особенно раннего Пастернака — времен его второго, футуристического сборника «Поверх барьеров» (1917).

Показательно одно из воспоминаний Лосева, как упомянутые поэты послали поздравительную телеграмму поэту Леониду Мартынову:

Узнав, что Мартынову исполняется пятьдесят лет, Миша, Юра и Леня послали на его... адрес такую телеграмму:

ПРОХОЖЕМУ ПРОНИКШЕМУ ДВЕРЬ ВЕЛЕМИРА КРАСИЛЬНИКОВ
МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ МИХАЙЛОВ ЮРИЙ ЛЕОНИДОВИЧ ЛЕО-
НИД ВИНОГРАДОВ

Я соглашался с ними, что Мартынов должен оценить сцепление имен, но про себя сомневался, что Леонид Николаевич догадается, что это за «дверь Велемира». Ведь он вряд ли был таким дотошным читателем всего, относящегося к футуризму, как Миша и Юра, а они намекали на строки о Хлебникове в поэме Асеева «Маяковский начинается»: «Он был Маяковского лучший учитель, / Но дверь за собой затворил навсегда, / А вы в эту дверь напирайте, стучите, / Чтоб не потерять дорогого следа» [Лосев, 2010, с. 235].

Обычно филологически скрупулезный в деталях, Лев Лосев здесь цитирует Асеева неточно, доверяясь своей памяти, в которой цитата получила значимые искажения: напомним, в первоисточнике было «и школьную дверь запахнул / навсегда...» [Асеев, 1967, с. 598]. Лосев усиливает мысль о разрыве между традицией Хлебникова и последующей поэзией: если в оригинале поэмы утверждается, что именно Маяковский взял все лучшее, что было у Хлебникова (подразумевается, что остальное имеет меньшую ценность), то Лосев интерпрети-

рует асеевские строки по-своему: Хлебников — поэт, чья эстетика и поэтика принципиально непродолжаемы, хотя и могут быть арсеналом художественных идей или объектом полемики. Впрочем, важно отметить, что это уже зрелый Лосев, состоявшийся крупный поэт, осмысляющий период своего становления как стихотворца.

Помимо намека, отмеченного Лосевым, укажем еще на одну аллюзию, присутствующую в телеграмме: «сцепление имен» отсылает к совпадению имен и отчеств ведущей тройки футуристов: Владимира Владимировича Маяковского, Давида Давидовича Бурлюка и Василия Васильевича Каменского (иногда сюда еще добавляют Алексея Елисеевича (Алексеевича) Крученых), которым те пользовались как дополнительным способом эпатировать публику⁵³. Таким образом молодые поэты вступают в заочную полемику с Николаем Асеевым, утверждая принципиальную незавершенность «футуристического проекта» и включая в него не только Леонида Мартынова — поэта, начинавшего свой творческий путь в омской футуристической группе «Червоная тройка» (1921–1922), но и самих себя. Для них важен перформативный момент «игры» в предшественников — воспроизведение в новых культурных и политических обстоятельствах действий, которые совершались авангардистами предыдущих поколений.

Неслучайно, хотя группа не имела официального названия или манифеста, один из ее членов и популяризатор творчества «филологов» Лев Лосев прямо именуется своих товарищей того времени неофутуристами; «Неофутурист с гусиным пером» — так называет раздел мемуаров, посвященный Ю. Михайлову, другой член группы — Владимир Уфлянд [Филологическая школа..., 2006, с. 202–203], а Вадим Крейд озаглавливает свой очерк о Михаиле Красильникове — «Футурист пятидесятых годов» [Крейд, 1986]. Что же касается младшего поколения поэтов «филологической школы» — то, пройдя «неофутуристическую школу» старших товарищей, они вышли каждый на свой собственный, внегрупповой путь. Отчетливо сохранили генетическую связь с этой школой, думается, только двое из них, к тому же на принципиально разных основаниях, — прежде всего, Александр Кондратов и, лишь отчасти, Лев Лосев, но это требует отдельного разговора.

Может быть, последняя из заметных литературных группировок, члены которой не только на уровне деклараций или творческих практик прямо соотносили себя с футуристами, — это младшие современники ленинградских неофутуристов, поэты из вологодской группы «Будущел», именовавшие себя также «анархофутуристами» или «футуроодаистами» (подробнее о них см. в разделе 2.2.1).

⁵³ См., например, об этом воспоминания Василия Каменского: [Каменский, 2011, с. 166].

О других серьезных попытках определить себя как непосредственных наследников именно русского футуризма мне пока неизвестно. Разве что можно говорить об определенной ориентации на футуристические традиции группы СМОГ — но слишком разнонаправленными были их творческие устремления, что проявилось уже, если доверять памяти Владимира Батшева, на стадии обсуждения, чьи манифесты взять за образец для собственного позиционирования:

Кублановский согласился, что Манифест должен быть написан скромно, учтиво, академично.

— Манифест должен ниспровергать все предшествующее, — возразил Губанов.

— Давайте возьмем за образец какой-нибудь манифест, например, конструктивистов, — предложил я.

— Акмеистов, — предложил Кублановский.

— Футуристов, — предложил Губанов.

— Идеи хороши, — парировал Алейников, — но где их взять?

— Или мы сочиняем манифест сегодня, или откладываем до тех пор, пока достанем акмеистов или футуристов.

Тогда мы принялись вспоминать отдельные фразы, записывать их, а Губанов перебивал, говорил, что Манифест — чепуха, главное — начать выступать [Батшев, 2009].

Кроме того, стоит упоминания Академия Зауми (АЗ), созданная в Тамбове в 1990 году поэтом и ученым Сергеем Бирюковым (подробнее см. раздел 4.1.1) при участии писателей Вадима Степанова и Александра Федулова. О том, на какую линию преемственности ориентируется Академия, можно судить и по ее названию, и по названию премии — «Международной Отметины им. отца русского футуризма Давида Давидовича Бурлюка», хотя очевидно, что и Бирюков, и его сподвижники, при всем их пиетете к бюджетлянам, не утверждают эту линию в качестве единственной или хотя бы приоритетной.

Интересно, что неофутуризм вновь напомнил о себе в 2010-е годы, когда любители поэзии совершали отдельные попытки объединиться на платформе наследников русского футуризма, — например, в 2010 году был создан Литературный клуб неофутуристов имени Давида Давидовича Бурлюка (Виктор Липатов, Игорь Малинин, Александр Матросов, Кирилл Трemasкин, Наталья Никифорова). Клуб выступал в столичных клубах и библиотеках, выпустил собственные сборники «Бурлит» [Бурлит..., 2010] со стихами участников (К. Ершова, И. Малинина, А. Матросова, К. Трemasкина) и “Seethes” (англ. «бурлит», «кипит»; это издание вышло в Германии при содействии Международной гильдии писателей — [Seethes..., 2011]), но просуществовал чуть более года; на его базе было создано общество

АЛОЭ — Авторское литературное общество эгоцентриков, куда более традиционное и в своих декларациях, и в поэтике составивших его авторов.

Группу неофутуристов можно определить в терминах социолога литературы Евгении Вежлян как пример «иноконвенциональной» поэзии [Вежлян, 2017, с. 275]: в целом уровень стихотворений членов Клуба скорее любительский и даже эпигонский, причем, за редким исключением, они ориентировались на наиболее конвенциональные формы футуристической традиции, предпочитая Маяковского и Северянина Хлебникову или Крученых, что в современном контексте скорее выглядит как архаизирующая позиция. Основную ставку Клуб делал на публичные выступления, в том числе гастрольные, но не эпатажные, а скорее эстрадные; что же касается манифестарных заявлений, для них были характерны осторожная критика общества потребления и «офисного планктона» (с категорическим отрицанием своей политической ангажированности), отказ от декларативного отрицания предшествующей традиции («И мы — сегодняшние их последователи — не намерены повторять за Маяковским и Бурлюком. Мы тоже ищем новое, разрушая предпочтения прошлых лет. Но оставляя былые ценности» [Бурлит..., 2010, с. 4]), наконец, утверждение, что футуризм, согласно известному тезису Маяковского, хоть и закончился как группа, но становится субстратом искусства в кризисные моменты истории:

Футуризм — это, если позволите, мессия. Футуризм приходит, когда видит, что людям нужна помощь. Давить на чувства, строить образы и заваливать читателя метафорами можно всегда; а вот показать, что есть еще лучик света в облачном небе, есть просека в темном лесу — это задача временная. Но очень сложная. Поэтому мы, неофутуристы, считающие сегодняшнюю эпоху упадочной, готовы приложить все усилия, чтобы переживающим за завтрашний день людям было спокойно. Мы — проводники, а труд наш — меж столетий мост [Там же].

Таким образом, с локальной периферии неподцензурной литературы неофутуризм переместился в зону поэтической самодеятельности, не ищущей контактов с институционализированной «профессиональной» словесностью, но создающей свои собственные любительские, «иноконвенциональные» сообщества, которые в значительной степени копируют профессиональные, но развиваются параллельно им⁵⁴.

⁵⁴ Подробнее об этом субполе современной поэзии см.: [Вежлян, 2017; Кукулин, 2020].

Pavlovets, Mikhail G. Neo-avant-garde in the Russian-language poetry: second half of the 20th century and early 21st century: monograph / M. G. Pavlovets; HSE University. — Moscow: HSE Publishing House, 2025. — 536 pp. + 16 pp. ill. — 600 copies. — ISBN 978-5-7598-2961-4 (hardcover). — ISBN 978-5-7598-4269-9 (e-book).

This monograph studies the genesis and evolution of the artistic style of the Russian post-war avant-garde (the neo-avant-garde) in the second half of the 20th century and early 21st century. This style is shown to follow the avant-garde of the 1900s — 1930s, forming complex love-and-hate relationship with contemporary developments in the world art (primarily textual artwork by various movements of the Western neo-avant-garde) and related phenomena in the Soviet art scene, primarily underground (i.e. uncensored) artwork. Much attention is given to art projects of the neo-avant-gardists and their attempts to combine poetry with painting, music, and performance arts, to employ modern science and technology such as computers.

The book is addressed to literary and cultural researchers as well as to a broad audience of readers.

Научное издание

Павловец Михаил Георгиевич

**Неоавангард в русскоязычной поэзии:
вторая половина XX — начало XXI века**

Зав. книжной редакцией *Е.А. Бережнова*

Редактор *Т.В. Коршунова*

Компьютерная верстка: *С.В. Родионова*

Корректор *О.А. Карцева*

Дизайн обложки: *В.П. Коршунов*

Все новости издательства — <http://id.hse.ru>

По вопросам закупки книг
обращайтесь в отдел реализации

Тел.: +7 495 772-95-90 доб. 15295, 15296, 15297
bookmarket@hse.ru

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»

101000, Москва, ул. Мясницкая, 20

Тел.: +7 495 772-95-90 доб. 15285

Подписано в печать 20.12.2024. Формат 60×90/16. Гарнитура PT Serif.

Усл. печ. л. 33,5. Уч.-изд. л. 31,1. Тираж 600 экз. Изд. № 2808. Заказ №

Отпечатано в АО «ИПК «Чувашия»

428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13

Тел.: +7 8352 56-00-23