

На правах рукописи

Михалькова Софья Михайловна

**Поэтика Андрея Вознесенского: визуализация,
архитектоника текста, авангардная традиция**

Специальность 10.01.01. – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Иваново – 2017

Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Ивановский государственный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Страшнов Сергей Леонидович

Официальные оппоненты: **Орлицкий Юрий Борисович**
доктор филологических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный
гуманитарный университет», Институт
филологии и истории, учебно-научная лаборато-
рия мандельштамоведения, ведущий научный
сотрудник

Давыдов Данила Михайлович
кандидат филологических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Государственный академический
университет гуманитарных наук», кафедра
теории и истории культуры и искусства, доцент

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Воронежский государственный
университет»**

Защита состоится 21 декабря 2017 года в 12-00 часов на заседании диссертаци-
онного совета Д 212.062.04 при ФГБОУ ВО «Ивановский государственный
университет», по адресу: 153025, г. Иваново, ул. Ермака, 37, ауд. 403.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке университета и на
сайте ФГБОУ ВПО «Ивановский государственный университет»:
http://ivanovo.ac.ru/sveden/struct/dissertational_councils/1495/2017.php

Автореферат разослан _____ 2017 года

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук, проф.



Е. М. Тюленева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. При всей своей популярности А. Вознесенский остается прочитанным поверхностно. Количество литературоведческих работ о поэте ничтожно мало, существует скорее литературно-критическая традиция изучения его творчества, и в ней немного пережило свое время. Ортодоксальная советская и «почвенническая» критика подозрительно относилась к «бездушно-формалистической» поэтике Вознесенского – а для адептов «неофициальной культуры» он нередко представитель «советского стандарта» и «фальшивого авангарда». Одновременное идеологическое неприятие «справа» и «слева» – уже свидетельство «непрочитанности» феномена Вознесенского. Эстетически поэт «подпитывал» не только свое, но последующее поколение 70–80-х, восхищавшееся его языковой и метафорической свободой, монтажно-кинематографической и в то же время смысловой динамикой стиха. Фундаментальность влияния на литераторов разных поколений и дискуссионность оценок, при явном недостатке серьезных исследований, обеспечивают *актуальность практически всей проблематики, связанной с сущностными особенностями творчества поэта.*

Степень разработанности темы. Если не говорить о сразу замеченных критикой «ассоциативности», «метафоричности», «осовременивании языка», то важной представляется по-разному интерпретируемая «противоречивость» Вознесенского (от чередования «лирических масок» до эклектичности жизненного материала). Однако эти качества не были внятно соотнесены критикой с авангардной традицией, из-за чего стирались отличия от других «эстрадников». Показателен уже лексический и культурный код поэта (в порядке *эстетической рефлексии* настойчиво объяснявшего свою *инаковость*), с его паронимичностью («Метафора – мотор формы»), монтажностью, метаморфичностью: «Лорка – это ассоциации. В его стихах ночное небо «сияет, как круп кобылицы

черной». Ветер срезает голову, высунувшуюся из окна, как нож гильотины. Предметы роняются, аukaются. Это – как у Пикассо». Но даже известная «перестроечная» статья игнорирует эстетику поэта: его обвиняют в «донкихотском» умении «перепутать золотой шлем с бритвенным тазиком, а романтический путь в вечность с романтикой комсомольской путевки»¹. Вознесенскому легко приписать характерное для «эстрадной поэзии» романтическое упрощение действительности, сведение ее к конфликту «поэтов» и «непоэтов»² – если не учитывать оригинальность его поэтики как *способа воспринимать и преобразовать мир*.

Парадоксальность Вознесенского – свойство, имеющее сложный генезис. Кроме эстетических корней, очень значимы и мировоззренческие поиски в странстве от поставангарда до «странника» Иоанна Сан-Францисского³. Явная генетическая «синтетичность» художественного дарования, с постоянной демонстрацией авангардных приемов и пафосом духовного поиска, не могла быть адекватно оценена в советское время: актуальный контекст восприятия (критическая «повестка дня») уводил к дискуссиям иного плана (показательны спор вокруг «Озы» и попытки «перевести» Вознесенского в смежную категорию «поэтов массовой коммуникации»). В то же время звучали и очень здравые критические голоса. Так, В. Новиков отмечал, что недоверие к метафоре основано на восприятии ее как ребуса, подлежащего «утомительной рассудочной расшифровке», меж тем как важнее «общий закон метафорического строя поэта»⁴. А. Марченко указывала на самоценность «магии слов» и на особый генезис поэтики: «Живопись, архитектура, кинематограф ставили глаз А. Вознесенскому. Его признание в этом восприняли как очередную экстравагантность, а

¹ Тимофеев Л. Феномен Вознесенского: Опыт анализа одного поэтического мотива // Новый мир. 1989. № 2. – С. 253.

² См.: Мусатов В.В. Художественные традиции в современной поэзии. – Иваново: ИвГУ, 1980. – С. 45–47.

³ См.: Вирабов И.Н. Андрей Вознесенский. – М.: Молодая гвардия, 2015. – С. 371.

⁴ Новиков В. Открытым текстом (поэзия и проза Андрея Вознесенского) // Новиков В. Диалог. – М.: Современник, 1986. – С. 174.

между тем это всего лишь просто правда»⁵. «Просто правда» и означает *иноприродность Вознесенского критическому мэйнстриму* (с его акцентом на «сохранении»): отдельные черты поэтики воспринимались изолированно от ее генезиса.

Научная новизна исследования. «Архитектурное видение мира»⁶ у Вознесенского отмечалось неоднократно, однако чаще выходы к *визуальности* сводились к рассуждениям на тему соотношения «глаза и уха». Но поэт настаивал на синтезе («глазухо»), исповедуя единый конструктивный принцип, сочетающий восприятие и видение. Оригинальность художественной формы, реализующей авторскую философию творчества, свидетельствует о непродуктивности и хронологического объяснения «эволюции» художественного мира. Принадлежность Вознесенскому «перегибы» сопровождали его поэтику на протяжении всего пути, современность являлась его органической средой, а мышление изначально было авангардным. Однако сама авангардная традиция поливариантна и вошла в его поэтику в преображенном виде, далеко за пределами эпохи «исторического авангарда». Феномен Вознесенского-«архитектора» (поэта, художника и архитектора в одном лице) – это и многосоставность, и целостность, эссенциальная устойчивость коллажно-монтажной поэтики, преображающей динамичный мир в жесткие конструкции стихов и книг. В таком понимании феномена Вознесенского – исходя из его собственных установок, «прочитанных» в контексте прежде всего заявленных самим поэтом традиций, – и заключается *новизна* нашей работы. Ключевым понятием является многозначный термин *визуальность*, который здесь означает *особую пластическую характеристику стиля*, не сводящуюся ни к тропам, ни к образности, ни к художественной предметности, имеющую глубокие корни в миропонимании и многократно отмеченную в эстетической рефлексии. Ближайший синоним к *визуаль-*

⁵ Марченко А. Формула бескорыстия // Вопр. лит. 1965. № 4. – С. 52–53.

⁶ Пьяных М.Ф. Вознесенский А.А. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 1. – С. 405.

ности Вознесенского – *архитектурность* – знаменует одновременно эстетический и аналитический разворот проблемы. Соответственно **объектом** нашего исследования являются не столько формы визуальной поэзии в творчестве Вознесенского, сколько те поэтические тексты и метатексты (стихи в сочетании с видеонами, книги и пр.), внутренняя форма которых раскрывается через *приемы визуализации* архитектурной конструкции. **Предмет** исследования – механизмы этого процесса, принципы, по которым ведется текстостроительство.

При анализе поэтики Вознесенского в избранном аспекте неизбежен **комплексный подход** в рамках *синтетической методологии*, включающей в себя как типологический и структурный анализ, так и философско-эстетические, культурологические методики, что дает возможность сделать описание ведущих принципов художественной системы Вознесенского, центрированное на категории визуальности / архитектурности, во многом определяющей поэтический стиль и характер развертывания тематико-проблемного плана.

Теоретическая база исследования. В диссертации использованы изыскания ведущих ученых – литературоведов, философов, искусствоведов, специалистов в области семиотики культуры и др.: Т. Адорно, М. М. Бахтина, Ж. Бодрийара, В. Б. Бычкова, В. В. Ванслова, М. Л. Гаспарова, Ю. М. Лотмана, М. Мерло-Понти, Ю. Н. Тынянова, М. Фуко, У. Эко и др., а также современных исследователей Е. А. Бобринской, Л. Геллера, Ю. Н. Гирина, Б. Е. Гройса, Р. Краусс, О. В. Мирошниковой, В. С. Турчина, Н. Д. Фатеевой, М. Н. Эпштейна и др. Учитываются и отдельные положения литературной критики.

Цель исследования – дать объемную характеристику ведущего идейно-художественного принципа поэтики Вознесенского в рамках условий его формирования и с учетом эстетической рефлексии поэта.

В диссертации решаются следующие **задачи**:

– обосновать опорные понятия *визуальности* и *визуализации* как ключа к

поэтической системе Вознесенского в рамках архитектоники текста и книги;

– соотнести идеологию и художественные стратегии авангарда с творческим поиском поэта для установления релевантного контекста изучения поэзии Вознесенского;

– рассмотреть специфику освоения поэтом комплекса представлений литературно-художественного авангарда и поп-арта, их роль в формировании его мировидения и стиля;

– проанализировать собственно поэтические источники представлений Вознесенского в плане «архитектурности» поэтики, корреляцию с ними, их трансформацию в его текстах;

– систематизировать проявления *визуальности / архитектурности* в поэзии Вознесенского на примере книг «Витражных дел мастер» и «Аксиома самоиска».

На защиту выносятся следующие положения:

1. Визуальность в поэзии Вознесенского – это прежде всего архитектурная концепция, манифестирующая архитектуру эстетического объекта (текста, книги). Авангардный текст, при всей своей агрегатности и монтажности, способен наглядно (визуально) воплощать смысл как концепцию и конструкцию, и эта прямая корреляция внешнего и внутреннего имеет стилевую природу. Визуальность в поэзии Вознесенского – особая пластическая характеристика стиля. Сложное ассоциативное мышление, объемное и цветное видение мира, чувство пространства, перспективы составляют внутреннюю основу творчества поэта. Визуализация происходит на всех уровнях, от тропа до книги; визуальность осуществляется как современный «индустриализованный» взгляд, как видение, как предмет эстетической рефлексии, как план пересечения различных видов искусства, как структурный момент. Мышление поэта визуально и архитектурно в целом, что выражается и в книгостроительстве («Витражных дел мастер», «Аксиома самоиска»), и в интересе к формам собственно визуальной поэзии.

2. Контекст «эстрадной поэзии», где Вознесенский предстает одним из лидеров молодежной «фронды», не способен объяснить ни эстетику поэта, ни творческое долголетие. Еще менее информативен контекст «неформальной литературы», сам по себе, безусловно, эстетически более близкий Вознесенскому (например, «лианозовцы»). Однако у «неформалов» своя идеологизированная правда, основанная на стойкой убежденности, что в «кафкианском космосе» советской действительности ничего действительно новаторского вырасти не могло. Будучи чрезвычайно открытым современности, Вознесенский тем не менее органично продолжал традиции модернизма (культ искусства и художника, гуманистически преобразующих мир) и авангарда (культ преобразующего мир формотворчества). Это его главная вера и установка, позволяющая интерпретировать поэта согласно «законам, им самим над собою признанным».

3. В основе освоения Вознесенским художественной традиции авангарда лежат представления о романтико-футуристическом преображении мира и основополагающей роли художника. В эти представления органически входят отношение к искусству как к особой миссии, понимание задачи художника как исследовательской, экспериментальной, но, вместе с тем, акта творения – как метафизического. Большое значение для поэта имеют парадоксальность и трансгрессивность авангарда, особый тип кодирования реальности, ставящий творца произведения искусства перед трансцендентными вопросами.

4. Поп-арт оказался созвучен Вознесенскому в отношении принципов коллажности, эклектичности, непринципиальности материала искусства по сравнению с комбинаторикой, а также в усложнении («зазеркаливании») отношений в триаде «художник – искусство – реальность». Творчество в таком понимании предстает как постоянный переход границ, вечное пересоздание мира, когда «зеркальность» и «оборотность» идей и вещей предстают не в своей материальной или технической сути, а как метафизическая лаборатория художника, здесь и сейчас, в эмпирической современности, взыскующего смысл бытия.

5. На формирование поэтики Вознесенского оказали значительное влияние поэты, наделенные особым «архитектурным» мышлением. Творчество каждого из них условно может быть отождествлено с тем или иным архитектурным стилем, черты которого Вознесенский перерабатывал при постройке собственного поэтического здания. Но если с Пастернаком Вознесенского роднят синтетичность изначальной основы мировидения и отдельные мотивы («зеркальность»), то с экспериментаторами-футуристами связи гораздо многообразней. В традиции Маяковского эклектика на уровне «строительных элементов» оборачивается в итоге авангардистским синтезом, выводящим в план поэтической визуальности жесткую конструкцию. Парадоксальным, но естественным для авангарда способом здесь овнешненное (каркас) оказывается выразителем архитектурного смысла. Авангардная «архитектурность» Вознесенского непохожа на акмеистическую «архитектурность» Мандельштама – это «вывернутая наружу» динамичная архитектура текста, а не гармоничная симметрия и устойчивость.

6. Роль субстанции, связующей различные стили и конструкции, среди «вознесенских» влияний выполняет поэзия В. Хлебникова (лингвистическое «квантование», безграничность комбинаторики, анаграмматический потенциал языка, утопическая масштабность). Вознесенский – чуткий слушатель звуков и созвучий (в чем сказывается и традиция Кручёных) с невероятной фонетической интуицией и верой в неслучайность звуко смысла (ключевая идея и практика фоносемантики).

7. Книга «Витражных дел мастер» – выдающийся образец книгостроения Вознесенского. Она сконструирована по аналогии с пространством здания, со стихотворениями, играющими роль входа, фундамента, семью этажами-«сколами» и сквозным принципом витражности в организации разноуровневых элементов. Художник – главный герой, идущий по этажам и заглядывающий в каждое окно, витражным «оком» воспринимая мир. Конструктивная логика

книги – это одновременно и логика «безотчетного»: тайны жизни, смерти, творчества и т. д. Отсюда один из планов книги – обращенность к Высшему началу.

8. Синтетический образ творца – одно из центральных явлений творчества Вознесенского, в том числе предопределивших повышенную визуальность его поэзии. Художник (Микеланджело как образец) понимается Вознесенским широко – это и витражных дел мастер, и скульптор, и балерина, и гончар – и все они восходят в бесконечности к фигуре некоего высшего Творца. Художник у Вознесенского многофункционален и синтетичен, т.к. на правах создателя красоты претендует на отношение ко всем формам творчества, не теряя себя даже там, где искусство обытовляется.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что разработан комплексный подход к оригинальной поэтике исходя из ее собственных приоритетов. Это ведет и к пересмотру историко-литературных представлений.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования его результатов в вузовских лекционных курсах, спецкурсах и спецсеминарах по теории литературы, истории русской литературы XX века, а также при разработке новых направлений в изучении творчества А. Вознесенского и других авторов, чья поэтика имеет синтетическую генеалогию.

Проблематика и выводы диссертации **соответствуют паспорту специальности 10.01.01** – Русская литература, по следующим пунктам: п. 4 – История русской литературы XX–XXI веков; п. 8 – Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве; п. 9 – Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии; п. 19 – Взаимодействие литературы с другими видами искусства.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Глава 1. «Визуальность» поэтики А. Вознесенского как производная авангардного типа творческого сознания.

В параграфе 1.1. **Проблема визуальности литературы и художественные стратегии авангарда** раскрывается содержание понятия «визуальность» как многоаспектной категории современной культуры. Применительно к поэту, творчество которого устойчиво ассоциируется с «эпохой НТР», необходим двойной ракурс осмысления визуальности в поэзии: традиционный и современный. Последний, в свою очередь, имеет два аспекта: художественные стратегии авангарда, которым так или иначе наследует поэт, и «медийная реальность» последних десятилетий. Поскольку зрительный образ в поэзии моделируется в воображении читателя, визуальность здесь оказывается напрямую соотнесена с философско-эстетическим поиском – с интеллектуальным, по сути, а не чувственным заданием, предполагает видение. Новая визуальность авангарда – не просто эксперимент, но знак его изначальной интеллигентности.

Визуальность как современный «индустриализованный» взгляд, как видение, как предмет эстетической рефлексии, как план пересечения различных видов искусства, как структурный момент не только текста, но и предшествующего тексту мировосприятия – всё это имеет прямое отношение к Вознесенскому. Визуализация здесь происходит на всех уровнях. Непосредственно явлена она на уровне тропов: сравнения и метафоры поэта наглядны и воспринимаются как своеобразный «мини-мир». Часто в его стихах мы можем видеть элементы экфрасиса, при этом поэт занимается сотворчеством. Но важна прежде всего соотнесенность визуальности Вознесенского со всей совокупной авангардной традицией в ее аналитичности и комбинаторике, «монтажности» и «коллажности», эклектичной «агрегатности» и мистериальности (одновременно), повышенной семиотичности и тяге к овнешнению внутреннего опыта. Эти визуаль-

ные возможности только расширяются с развитием современных технологий (кинематограф, телевидение, интернет).

Визуальное в творчестве Вознесенского для нас воплощается прежде всего в *архитектурности*. Это метатермин, вбирающий в себя «наглядность», «визуальность» (качество), «визуализацию» (процесс), «конструкцию», технологичную «современность», связь искусства как торжества творящего разума через века (от Микеланджело до аэропорта). Речь, таким образом, идет о философии творчества как внутреннем органическом принципе, «законе» текстопорождения.

В параграфе **1.2. Формы визуальной поэзии в творчестве А. Вознесенского** отмечается, что «сейсмографическая» чувствительность поэта к «пульсу современности» специфична: «схватывается» не только и не столько политическое, сколько культурное движение, условно говоря, от кибернетики до Хайдеггера: перед нами современный во всех смыслах художник, самой природой своего дарования укорененный в *авангарде* интеллектуального, духовного, художественного поиска.

У Вознесенского можно выделить 4 основные формы визуальной поэзии: палиндромы, кругометы, изопы и видеомы. Поэт еще в 1970 году обозначает мотивировку обращения к новому опыту («написать “только для глаз”»), которая содержит общий визуализированный принцип внешней структурности: «...изопы соединяют слова и графику, становятся структурами». Концептуальная рефлексия позже приводит поэта к архитектурному эксперименту, расширенному до формата книги: это сборник «Аксиома самоиска» (1990), куда вошли стихи и проза разных лет. Книгостроительские искания здесь формализуются, смыслы овнешняются, воплощаясь в конкретной визуальной, графической форме. Авторская концепция в «Аксиоме...» выражена через графический образ креста и его вариации. На обложке – визуально оформленный в виде креста палиндром «аксиома самоиска». Сама книга также строится крестообразно.

В смысловом центре ее – стихотворение «Аксиома стрекозы», комбинированный текст, в котором палиндром с обложки появляется еще раз. Образ креста и далее визуализируется во множестве вариантов; крест образует и перекресток (образ скорее общекультурный), и крестик стрекозы (образ сугубо индивидуальный), порождает целый ряд метаморфоз в трех частях сценария «Из жизни крестиков», раскрывая бесконечные возможности кодирования мира через единственный образ. Смысловое движение «Аксиомы...» тоже связано с мотивом креста, с движением к Голгофе: поэт, разглядевший живой крестик в цветке сирени, знает, что и колючка тернового венца – тоже крестик.

Создавая видеомы, поэт сочетает наглядность и ребус. Так, в имени Пастернака он прочитал «РАНУ», в названии «Москва» – аббревиатуру СКВ (свободно конвертируемая валюта), в словах «популярность поэта» – «ПУЛЮ». Почти лишённые вербального компонента, видеомы – концентрация поэтического. Это попытка «интермедиаально» прочесть, визуализировать «вид духа» через компоновку поп-артовских символов (в видеоме «Есенин и Айседора» – через веревку, изогнутую буквой «Е», и через шарф Айседоры, а в видеоме «Мадонна» – через букву «М» московского метро, она же растопыренные ноги в брюках).

В интервью поэт пояснял: «Всё это было связано с живописью. Изобразительный образ шел параллельно поэтическому». Поэтому элементы визуальной поэзии присутствуют и в «традиционных» стихах. Само мышление поэта визуально: «Можно и не быть поэтом, // но нельзя терпеть, пойми, // как кричит полоска света, // прищемленная дверьми!», более того – архитектурно, что выражается в принципах построения его книг. Этими особенностями мышления и обусловлен интерес Вознесенского к собственно визуальной поэзии.

Глава 2. Преломление традиций художественного авангарда в творчестве А. Вознесенского.

В параграфе 2.1. Андрей Вознесенский и Марк Шагал: художник и ме-

тод исследуется сходство эстетических принципов Вознесенского и Шагала. Эталон творца ассоциировался у поэта прежде всего с романтико-футуристическим преобразованием мира по индивидуальным «чертежам». Искусство и жизнь для Вознесенского – действие сродни революции («Лонжюмо»), зрение же было для него инструментом радикальной лепки и переделки объектов, поэтому его романтическому сознанию нужен был художник, способный визуализировать любую семиотическую систему. Так в поэтическом мире Вознесенского появился «васильковый человек» Марк Шагал, который смело сближал живопись с поэзией, активно пользовался метафорой, гиперболой, метонимией, олицетворял, нарушая закон земного притяжения, порывы человеческой души, душевные качества и свойства. Творческий метод Шагала во многом схож с безудержной метафорикой Вознесенского. Это мир-миф (у Шагала человек не отличается от птицы, осел живет в небе, меняются местами верх и низ, гравитация исчезает, фигуры способны к любым трансформациям – у Вознесенского крик зайца переходит в ультразвук, ультразвук оборачивается сквозной прозрачностью тела, а заяц – живым стаканом крови с глазами, похожими на фрески Феофана). Вознесенский, как и Шагал, любит играть с пространством: к примеру, в «Озе» день рождения в ресторане зазеркаливается, переворачивается. Перевернутость – черта поэтического видения обоих художников.

Сходство Шагала и Вознесенского проявилось по нескольким пунктам: 1) абсолютизация фигуры художника-творца и миссии искусства; 2) понимание задачи художника как исследовательской, экспериментальной; 3) метафизичность акта творения; 4) идея поиска нового как движущая сила творческого познания; 5) вера в человека; 6) идея «внутренней революции». Совокупным экфрасисом творчества художника, его поэтическим портретом можно назвать «Васильки Шагала». Стихотворение, построенное на сочетании возвышенного и бытового, густо насыщенное вольно интерпретируемыми фактами биографии

художника, разворачивается в одну сплошную метафору. Рефренная строка «Небом единым жив человек», представляющая собой прецедентный текст, в котором «хлеб» (земное) подменяется небесным, подчеркивает вневременной характер искусства, сохраняющийся даже «в век ширпотреба». Неомифологический универсализм позволяет как бы заново собирать фрагментированный «умозрением» мир по законам Добра и Красоты. Модернизатор традиции, Шагал и сам становится у Вознесенского объектом неомифологической модернизации.

В параграфе 2.2. **«Казимир и другие антимиря Андрея Вознесенского. Авангард как глобальная исследовательская программа»** влияние идей и творчества Малевича на формирование поэтического мироощущения Вознесенского исследуется в контексте самой сущности авангарда, который претендовал на универсальную переделку сознания людей, создавал проекты будущего, новой художественной реальности, пытался преобразоваться в «неискусство», надеясь себя при этом формальными признаками теории и наращивая корпус декларативных документов. Объединяет авангардистов общее ощущение тотального переворота, касающегося как средств художественной выразительности, так и самого образа мышления, всей картины мира.

При всей аналитичности и теоретичности авангард парадоксален и нелинеен, его задача не в производстве готовых формул, а поиске нового. Он тяготеет к трансгрессии, преодолению непреодолимой границы, что постоянно ставит под вопрос самого авангардиста и любую преемственность.

Показательно, что «Черный квадрат» родился как отклик на манифест Кручёных «Слово как таковое» (1913), идея супрематизма окончательно оформилась в процессе работы над футуристической оперой «Победа над солнцем», а сам Малевич нередко в своих манифестах изъясняется в стилистике Маяковского. Подобно Эйнштейну и Хлебникову, Малевич нуждался в новых измерениях, подобно Вернадскому – верил в Интуицию Разума и планетарное назна-

чение нового искусства; как и Маяковскому, целью искусства виделся ему новый человек – постигший тайны мироздания, в традиционном значении изжитый, преображенный в «нуль форм», допускающий и продолженность искусства в жизнь, и возможность самоцельного слова.

Вознесенскому, на которого влияли не в меньшей степени те же самые поэты, пришлось очень долго воскрешать человека, борясь с квадратом. Малевич, может быть, неосознанно, воспринимался поэтом как нечто вроде «Шагала наизнанку». Оба – каждый по-своему – в живописи искали способ преодолеть чувство земного притяжения. Малевич ставил перед собой задачу перекодировки мира, для выполнения которой требовался новый язык. Наряду с ритмом важнейшими его элементами были простейшие («экономные») фигуры: квадрат, круг, крест. Вознесенский относился к поколению художников, уже хорошо владевших этим кодом, и не удивительно, что крест и круг стали излюбленными фигурами поэта. Постигая сложность мира, Малевич борется сам с собой (Вознесенский позже будет бороться с Малевичем – Антишагалом – в себе), приходит к беспредметности искусства с другой стороны – как интуитивист и агностик. В попытке вырваться за пределы всего он сам себя ставит в ситуацию пограничности между интуицией и утилитаризмом, «мясом» и «железом», расщепленностью и слитностью, природой и человеком. Декларативный Малевич становится Малевичем-метафизиком и пытается предложить «икону авангарда» в качестве универсального кванта мироздания, в качестве кода, через который можно декодировать неизвестное. Вознесенский, вновь открывающий этот портал (дыру в будущее, аналог «дыр бул щыл»), испытывает недоумение и ужас («Открытие черного квадрата»). «Что с хаосом?» – вопрошает поэт, но хаос не работает по привычным предметным моделям. Новый трансцендентный переход не принес ничего, кроме вопросов.

В параграфе 2.3. (**«Я = R». А. Вознесенский в зеркалах поп-арта**) прослеживаются творческие параллели с одним из «отцов» поп-арта Робертом

Раушенбергом. По Вознесенскому, каждый художник вправе брать свое где угодно, чтобы продвинуться дальше по пути изменчивости красоты. Поэтому он не видит принципиальной разницы между Раушенбергом в лучших его проявлениях и Леонардо, и «Сизифы» Вознесенского («Автолитография») столь же современные, сколь и вневременные. Раушенберг близок и понятен Вознесенскому уже на уровне основного метода и его демонстративной обнаженности: авангардный аналитизм, принципиальная эклектика как «органическое сотрудничество» с элементами мира, взаимообратимость интуитивного и «конструктивного». Творчество в таком понимании – постоянный переход границ, вечное пересоздание мира, когда «зеркальность» и «оборотность» идей и вещей предстают не в своей материальной или технической сути, а как метафизическая лаборатория художника. И точно так же, как Вознесенский мог обнаружить Беатриче в электричке, Раушенберг утверждал, что находил искусство где угодно. Меняющий стороны зеркала Вознесенский готов к провозглашаемому поп-артом разрыву с условностью живописной плоскости, к выходу в трехмерность пространства, привычен к замене традиционных техник искусства индустриальной техникой и материалами.

В философской элегии «Автолитография» (1977) поэту словно приоткрывается тайна творения. Главным является вопрос – «что же отпечаталось?» (в сознании, в хозяйке, во мне, извне, в океане). Контекстуальный синоним – «запомнилось» (Сизифам, матери). В получившемся оттиске Вознесенский как бы ищет оправдания процессу творчества – что-то обязательно должно запомниться. Но запоминающееся мимолетно, профиль мгновенен. Следовательно, творчество – не результат, а бесконечное круговращение, слитное существование созидания и разрушения, самовозводящееся и вновь рушащееся (переходящее на другую сторону Земли / зеркала) здание. Ангел, исчезающий за рифом, не создает, но лишь повторяет «профиль мамин» (мать символизирует жизнь, «тьмать» – творчество). Творчество – не сама жизнь, но процесс обретения ею

языка, то есть жизнь как бы активированная, с отваленным с души камнем.

Глава 3. А. Вознесенский и поэтическая традиция XX века: «архитектурные» стили поэтик

В параграфе 3.1. **Синтетичность как основа мировидения художника (Б. Пастернак). «Архитектурность» культуры (О. Мандельштам)** рассматривается логика поэтического «наследования». Называя Пастернака современником Лермонтова, поэт мыслит не исторически, но «архитектурно», своеобразными «этажами» в составе «одновременного здания». Особую роль здесь играют поэты, творчество которых соотносимо с тем или иным архитектурным стилем.

В рамках органического диалога с поэзией Б. Пастернака у Вознесенского есть как цитирование, так и примеры полемики, однако в понимании самого творчества обнаруживается родство: насыщенность духовного мира мощными биотоками конкретной, телесной природы. У Пастернака книга – это «кубический кусок горячей дымящейся совести», у Вознесенского: «...во сне надо мною дымился вспоротый мощный кишечник Сикстинского потолка». Искусство у них, как и подобает архитекторам, живое, конкретное, имеющее плоть. Пастернаку, воспевавшему «чудо жизни», вторит его осовременивший лексику последователь: «Как сказать ему, подонку, // что живем не чтоб подохнуть, – // чтоб губами тронуть чудо // поцелуя и ручья! // Чудо жить – необъяснимо» («Оза»). Однако философия Пастернака «растительна», органична: корень – детство, разрастающееся в пейзаж, пейзаж же этот одновременно камерный и вселенский. Вознесенский же скорее поэт сюжета, а не пейзажа; непереносимое условие его существования – движение, но не природно-круговоротное, а аналитическое и урбанистическое.

Родственность поэтик Пастернака и его ученика несомненна в поле визуальности и синтетичности искусства вообще, глубже имеющих мотивных или интонационных переключек – на «архитектурном» уровне основы мировидения.

У Пастернака это сложное соединение музыки и живописи, породившее особенную органическую философию поэта. У Вознесенского наложились друг на друга генетическая память священнического рода, живопись, архитектура, обостренная фонетическая интуиция. Прямых пастернаковских влияний в текстах Вознесенского не так много: скорее, от Пастернака он «отслаивал» переработанные тем традиции начала века и усваивал по-своему.

Для раннего («архитектурного») Мандельштама характерны логическая стройность и ясность, поэтика классического, хотя и подвижного, равновесия, меры и гармонии, слова-Логоса. Вознесенского можно соотнести с Мандельштамом не столько по формальным признакам, сколько по особому, «архитектурному», развороту темы искусства. Но Вознесенский динамичен, любая застывшая форма мертва для него, а творчество – созидание и разрушение, Хаос и Космос в бесконечном перерождении и обновлении. Ему не требуется, как Мандельштаму, преодолевать тяжесть материала, – годится любой материал.

В параграфе **3.2. От эклектичности элементов – к авангардистскому синтезу. Конструкция (В. Маяковский) и метаморфоза (В. Хлебников)** исследуется диалог Вознесенского с футуристической традицией. Центральной фигурой здесь является В. Маяковский, несколько посвящений которому демонстрируют восприятие Вознесенским жизнестроительной идеи поэта и его грандиозного культурного мифа. Если в «Разговоре с эпитафией» (1973) речь заходит о месте поэта в обществе, то в более раннем «Маяковский в Париже» (1963) Маяковский предстает как символический архитектурный объект («поэтомост»). Центральный образ его стихотворения «Бруклинский мост» в тексте Вознесенского разрастается в гигантскую фигуру самого «прародителя». Переход от традиции к современности совершается стремительно: «Притаился закат внизу, // полоснувши по небосводу // красным следом // от самолета, // точно бритвою по лицу!». Это переход от поэта-моста к поэту-аэропорту.

«Ночной аэропорт в Нью-Йорке» Вознесенского и «Бруклинский мост»

Маяковского – словно две точки одного графика, два «автопортрета». Нью-Йорк с высоты Маяковского представляется крошечным, исчезающим, однако сам мост – вещь выдающаяся: «Я горд вот этой стальной милей, // живьем в ней мои видения встали – // борьба за конструкции вместо стилей, // расчет суровый гаек и стали». Вознесенский подхватывает принцип, свое стихотворение строя на основе жесткого каркаса: «1. Фасад»; «2. Лётное поле»; «3. Интерьер»; «4. Конструкции»; подзаголовок текста – «Архитектурное». Мир, увиденный с моста, Маяковский приводит к катастрофе, но «с этим мостом столетий геолог // сумел воссоздать бы дни настоящие». У Вознесенского аэропорт – чудище, подобное ископаемым ребрам маяковского моста, хотя и сделанное из других материалов (эволюция от плоти и кости через сталь к хрусталу показывается как естественная эволюция природы и человека). Те, кто обслуживает аэропорт, мелки, как мошки; силы природы подчинены ему («небо, приваренное к земле»). Вознесенский как архитектор в своем футуристическом идеализме предельно радикален («Сто поколений // не смели такого коснуться – // Преодоления несущих конструкций»; «Он, точно газ, // антиматериален!»). Словом, аэропорт – это не «вещь», а преодоление вещи.

Маяковский, формально наиболее близкий Вознесенскому масштабностью поэтического эксперимента, смелостью и зримостью тропов, «конструкторским» подходом к языку и архитектонике стиха, оказывается выражением идей широко понимаемого конструктивизма в поэзии, подхваченных и развитых «потомком». Геометризация и монументализация форм, ускорение ритма, задача «конструирования» среды – всё это соответствовало как природе поэтического дара обоих, так и романтическому идеалу *строительства* нового мира и человека (эпоха «оттепели» – последний всплеск такого энтузиазма).

Трудно переоценить влияние на Вознесенского поэзии В. Хлебникова (лингвистическое «квантование», безграничность комбинаторики, анаграмматический потенциал языка, утопическая масштабность). Из «квантования» рож-

далась лингвистическая утопия: смежными во времени и пространстве становятся и сливаются друг с другом бесконечно разнообразные объекты, тотально метаморфические. Фонетическая интуиция Вознесенского, находя опору и в традиции Кручёных, реализуется в принципе «неслучайности» созвучий (ключевая идея и практика фоносемантики). Анаграммной многозначностью отличались уже первые стихи Вознесенского. Техническое знание о делимости всего и бесконечных возможностях комбинаторики в сочетании с пастернаковской верой в чудо жизни развязывало ему руки. Идея же «наоборотности» у Вознесенского разрослась в один из принципов архитектуры его художественного мира.

Стиль Вознесенского вернее всего будет определить как «эkleктику» (по аналогии со стилем архитектуры), продиктованную, однако, стремлением заново «собрать» мир. Поэт работает во многих жанрах, разнородные материалы соединяются у него в устойчивую смысловую конструкцию, совмещая несовместимое: «Приди! Чтоб снова снег слепил, // чтобы желтела на опушке, // как Александровский амбир, // твоя дублёночка с опушкой». Неисправимый в своей эkleктике, Вознесенский легко раскладывается на влияния – но не распадается.

Глава 4. Книгостроительство А. Вознесенского: «Витражных дел мастер».

В параграфе **4.1. Книга «Витражных дел мастер»: принципы циклизации, архитектурные мотивы первого скола** рассматривается книга стихов как «сверхцикл», метажанр и «монтажная структура». «Витражных дел мастер» (1976) – выдающийся образец книгостроительства Вознесенского. Название является основным композиционным принципом: это витраж из семи «сколов». Сквозная для поэта тема искусства как божественного служения и божественного строительства находит здесь формализованное выражение. Это книга о художнике, предстоящем перед Творцом и в то же время являющемся частью структуры. Она представляет собой синтез «осколков» разных традиций

(религиозной, художественной, публицистической и др.), а также видов искусства (скульптура, архитектура, балет и т.д.), соединенных с помощью общей темы, и ряда устойчивых мотивов, образующих каркас книги.

«Скол первый» открывается стихотворением «Хобби света», которое содержит основные мотивы сборника: «настоящность», противопоставленная чужому, ненастоящему; мотив художнического труда, ремесла; поп-артовская эклектичность материала, преображаемая искусством; молитвенная обращенность творческого труда к Высшему началу; мотив веры в человека, силы искусства и т. д. Автор – идеалист, он мыслит вселенную по законам эстетического целого, созданного высшим разумом, а сама книга по своему посылу приближается к субъективно молитвенным текстам. Но, поскольку автор наследует совокупной традиции модернизма и авангарда, значима и собственно тема «мастерства» и «мастера» в синтетическом значении (футуристического и «конструктивистского» преобразователя, «делателя» жизни и стихов для жизни, акмеистского «цехового» знатока «секретов ремесла» – идеальный Художник является носителем всех этих значений).

Первый скол по-витражному пестр, однако имеет продуманную структуру со своими опорными «колоннами», стихотворениями-витражами внутри витража-скола и сквозными орнаментальными мотивами (например, свет). От него совершается переход к наиболее камерному сколу книги (параграф 4.2. «Мемориал Микеланджело» в структуре книги «Витражных дел мастер»). Микеланджело для Вознесенского – архетипический образ художника, не случайно «микеланджеловские» тексты расставлены по всей книге, подобно колоннам, с самой мощной опорой в виде второго скола. Микеланджело мифологизируется поэтом, его физиологичность приобретает черты художника-фанатика даже там, где речь идет о божественном: «Говорили, что он убил натурщика, чтобы наблюдать агонию, предшествовавшую смерти Христа». Важен не моральный критерий, а потрясающая воображение художественная мощь. Вознесенский,

не отвергавший возможности наличия «иного глаза на действительность», с хладнокровием исследователя и с жаром художника принимает этот фанатизм. Он будто пытается соединить чувствования «маниакального фанатика резца 78-го сонета» с собственным видением зодчих из поэмы «Мастера» посредством исторической параллели: «В том же 1550 году в такт его сердечной мышце стучали молотки создателей // Василия Блаженного». Мертвый гений вступает в диалог с переводчиком, так как тот дал себе труд раскрыть его секрет («Дух создателя был един и в пластике, и в слове»), становится материалом и соавтором, сопротивляется, но и дает подсказки. Вознесенский не был бы Вознесенским, если бы не считал, что «XVI век пересказан веком XX-ым, переписан сегодняшним почерком». Обращаясь как Мастер к Мастеру, Вознесенский примеряет на себя все мотивации Микеланджело, пытается реконструировать его эстетические представления, но на свой лад: «Наш автор был ультрасовременен в лексике, поэтому я ввел некоторые термины из нашего обихода». Высочайший образец переводчика для него – сам Микеланджело, явивший «нам пример перевода одного вида искусства в другой».

Во втором сколе 12 переведенных текстов, причем один из них комплексный, а другой и вовсе двойной – это две эпитафии. 12 и 13 – символические числа для христианской культуры; показательно, что «раздвоение» происходит в части, имеющей отношение к смерти. Сам цикл концептуально архитектурен (то есть мы имеем дело уже с тремя уровнями архитектурности: с конструкцией-циклом внутри конструкции-скола в пространстве конструкции-книги). Его центральный – седьмой – элемент и главная концептуальная опора – стихотворение «Творчество», гимн трансценденции: «Мы в творчестве выходим из себя. // И это называется душою». Весь текст построен на развертывании метафоры-анalogии между молотом в руках земного художника и им самим, являющимся инструментом Создателя. Отсюда цикл может быть прочитан в обе стороны: первый путь от идеала творчества ведет к «Истине», второй – к «Смерти». Так

раскрываются во всей сложности отношения художника и мироздания. Несмотря на камерность второго свола, он представляет собой тщательно выверенную конструкцию внутри конструкции, не разрушающую структуру самой книги, а лишь придающую ей устойчивость.

В параграфе **4.3. Структурные принципы и архитектурные мотивы книги «Витражных дел мастер»** систематизируются наблюдения над мотивами и образами книги. Между тремя «жанрово-тематическими» сволами располагаются сволы «витражные», что и создает композиционную симметрию. Все три «опорных» свола посвящены конкретным личностям или историческим событиям и конкретным видам искусства, то есть характеризуются высокой степенью персонификации, а также имеют конкретные жанровые обозначения. Так, второй свол, посвященный Микеланджело, – это «мемориал» (пластическое искусство). Четвертый свол, «Портрет Плисецкой», имеет авторское жанровое обозначение, относящееся к сфере искусств изобразительных, героиня же его представляет балет. Сама же книга сконструирована по аналогии с пространством здания. Входом является стихотворение «Памятник», «фундаментом» (по вертикали) или «прихожей» (в горизонтальной плоскости) – «Хобби света». Каждый из сволов можно считать этажом. Если сделать разворот на 90 градусов, то они превращаются в семь колонн, расположенных по принципу чередования и симметрии. У здания есть и сваи, образованные вертикальным (от свола к сволу) раскрытием мотивов, заложенных в «фундаменте», – они создают вертикальный каркас. Художник – главный герой, идущий по этажам и витражным «оком» воспринимающий мир. Конструктивная логика книги – это одновременно и логика «безотчетного»: тайны жизни, смерти, творчества, неизменной обращенности к Высшему началу. Рациональность «архитектурного» и тайна мироздания у поэта не противопоставлены – напротив, это опорные принципы. Художник (в свете обращенности к Высшему) понимается Вознесенским широко и синтетично, т.к. на правах создателя красоты претендует на

отношение ко всем формам творчества, не теряя себя даже там, где искусство обывляется: «Моешь окно – как играют на арфе».

В *Заключении* подводятся итоги исследования. Несмотря на мощный конструкторский разум, которым был наделен А. Вознесенский, его нельзя назвать формалистом. Как сказал поэт, «формалисты – те, кто не владеет формой. Поэтому форма так заботит их, вызывает зависть в другом». Сам он – не раб формы, а художник-формотворец, никогда не отступавший от своих идеалов, создатель отмеченного резкой индивидуальностью органического поэтического стиля на основе программной эклектики строительных элементов и мощного архитектурного задания, преодолевающего гетерогенность материала. Житейское «срывание аплодисментов», «упоенье ремесла» и метафизика искусства у Вознесенского даны со всеми «швами» между ними, порой в заостренности противоречий, но архитектурное задание, отражающее логосность мира-творения, помогает соединить, казалось бы, несоединимое в рамках синтетической поэтики и художественной философии.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

- 1. Михалькова С. М. «Автолитография» А. Вознесенского и философия поп-арта Р. Раушенберга // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2017. № 2. – С. 227–231. (0,55 п.л.).**
- 2. Михалькова С. М. «Мемориал Микеланджело» в структуре книги А.А. Вознесенского «Витражных дел мастер» // Известия высших учебных заведений. Серия «Гуманитарные науки». Том 7 (2016). Вып. 4. – С. 295–298. (0,45 п.л.).**
- 3. Михалькова С. М. В. Маяковский и А. Вознесенский: от «поэта-моста» к «поэту-аэропорту» // Вестник Костромского государственного университета. 2016. № 5. – С. 140–144. (0,6 п.л.).**

4. Михалькова С. М. Архитектурный код книги А.А. Вознесенского «Витражных дел мастер» // **Международный научно-исследовательский журнал. Екатеринбург. 2016. № 10 (52). Часть 3. Октябрь. – С. 72–74. (0,26 п.л.).**
5. Михалькова С. М. Андрей Вознесенский и Осип Манделъштам: архитектура текста // **Всероссийский студенческий конвент «Иновация»: сборник материалов. Иваново: ИвГУ, 2016. – С. 266–269. (0,2 п.л.).**
6. Михалькова С. М. Казимир Малевич и Андрей Вознесенский: нелинейные пути авангарда // **Вестник ИвГУ. 2016. Вып. 1 (16). Филология. – С. 21–30. (0,75 п.л.).**
7. Михалькова С. М. Андрей Вознесенский и Марк Шагал: художник и метод // **Евразийский Союз ученых. 2015. № 7 (16). – С. 50–53. (0,45 п.л.).**
8. Михалькова С. М. Визуальная поэзия А. Вознесенского: формальный и сущностный аспект // **Вестник молодых ученых ИвГУ. 2015. Вып. 15. – С. 54–56. (0,25 п.л.).**