

ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

На правах рукописи

МИХАЛЬКОВА СОФЬЯ МИХАЙЛОВНА

**ПОЭТИКА АНДРЕЯ ВОЗНЕСЕНСКОГО: ВИЗУАЛИЗАЦИЯ,
АРХИТЕКТОНИКА ТЕКСТА, АВАНГАРДНАЯ ТРАДИЦИЯ**

Специальность: 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Страшнов Сергей Леонидович

Иваново – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. «Визуальность» поэтики А. Вознесенского как производная авангардного типа творческого сознания	
1.1. Проблема визуальности литературы и художественные стратегии авангарда.....	22
1.2. Формы визуальной поэзии в творчестве А. Вознесенского.....	51
Глава 2. Преломление традиций художественного авангарда в творчестве А. Вознесенского	
2.1. Андрей Вознесенский и Марк Шагал: художник и метод.....	71
2.2. Казимир и другие антимирры Андрея Вознесенского. Авангард как глобальная исследовательская программа.....	81
1.3. «Я = R». А. Вознесенский в зеркалах поп-арта.....	110
Глава 3. А. Вознесенский и поэтическая традиция XX века: «архитектурные» стили поэтик	
3.1. Синтетичность как основа мировидения художника (Б. Пастернак). «Архитектурность» культуры (О. Мандельштам).....	122
3.2. От эклектичности элементов – к авангардистскому синтезу. Конструкция (В. Маяковский) и метаморфоза (В. Хлебников).....	135
Глава 4. Книгостроительство А. Вознесенского: «Витражных дел мастер»	
4.1. Книга «Витражных дел мастер»: принципы циклизации, архитектурные мотивы первого скола.....	157
4.2. «Мемориал Микеланджело» в структуре книги «Витражных дел мастер».....	172
4.3. Структурные принципы и архитектурные мотивы книги «Витражных дел мастер».....	182
Заключение.....	195
Список использованной литературы.....	201

Введение

При всей своей популярности А. Вознесенский остается, на наш взгляд, прочитанным весьма поверхностно: обманчивая открытость, внешняя публицистичность его поэзии и, конечно, репутация «официально разрешенного авангардиста» сыграли с ним злую шутку. Парадоксально, но поэт, рано получивший мировую известность, на протяжении десятилетий вызывавший бурю эмоций критики, удостоился, согласно Г. Н. Трубникову¹, лишь одной литературоведческой книги и только одной полноценной литературоведческой статьи². Даже если счесть это преувеличением, трудно не согласиться с И. С. Самохиным, упрекнувшим (в лице В. В. Кожина) всех тех, кто «несправедливо и бесплодно пытался причислить Вознесенского к стихотворным беллетристам»³.

Соответственно, существует не столько литературоведческая, сколько литературно-критическая традиция изучения творчества Вознесенского, и в ней относительно немного пережило свое время. В литературной критике, в силу ее злободневности, выше градус идеологичности, и очень показательны здесь «крайние» позиции⁴. Ортодоксальная советская и «почвенническая» критика крайне подозрительно относилась к «бездушно-формалистической» поэтике Вознесен-

¹ *Трубников Г. И.* Век Вознесенского // Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1 / Вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. Г. И. Трубникова. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома: Вита Нова, 2015. – С. 5.

² Речь, видимо, не идет о специальных исследованиях (напр.: *Григорьев В. П.* Графика и орфография у А. Вознесенского // *Нерешенные вопросы русского правописания.* – М.: Наука, 1974; *Федотова О. Н.* Лексика науки и искусства в структуре языковой личности А. А. Вознесенского. Дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2007; *Морозов Д. О.* Лингвокреативная способность языковой поэтической личности: процессы неологизации в русской поэзии XX века (на материале творчества В. В. Хлебникова, А. Е. Крученых, А. А. Вознесенского и Г. В. Сапгира). Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2009).

³ *Самохин И. С.* Посмертная популяризация творчества А. А. Вознесенского: первые шаги // Молодой ученый. 2015. № 19. – С. 700.

⁴ Это еще и специфическое наследие позднесоветской эпохи с ее «ревнивой ненавистью» и нетерпимостью: «Почти не оставалось литераторов, которых сами же литераторы не приговаривали за «продажность» – то тлетворному Западу, то советскому официозу, то антинародной чуждости, то простонародной дерзости» (*Вирабов И. Н.* Андрей Вознесенский. – М.: Молодая гвардия, 2015. – С. 423).

ского⁵. Но и с противоположной стороны, от адептов «неофициальной культуры», нередко веет холодом снисходительности и даже презрения: «В наше время это было возможно и даже приятно – отделиться от советского стандарта и фальшивого авангарда – Евтушенко, Вознесенский и пр.» (Станислав Красовицкий)⁶; «...манера нести свой пуп, всемерно о нем распространяясь, связывалась тогда с советскими охвостьями, с теми же Евтушенко – Вознесенским, а от них таки поташнивало» (Всеволод Некрасов)⁷. Одновременное идеологическое неприятие «справа» и «слева» – уже свидетельство определенной «непрочитанности» феномена Вознесенского, не соответствующего прилагаемым к нему рамкам и ранжиром.

Показательна одна из самых известных попыток обвинить поэта в «духовной несвободе» – «перестроечная» статья Л. Тимофеева «Феномен Вознесенского». Поэту предъявлен суровый счет в отсутствии или запоздалости «гамлетовского» духовного (здесь синонимичного гражданскому) прозрения, в «донкихотском» социальном оптимизме, умении «перепутать золотой шлем с бритвенным тазиком, а романтический путь в вечность с романтикой комсомольской путевки»⁸. Убедительный ответ на обвинение дан П. Чеботаревым: Л. Тимофеев демонстрирует *модель политизированного сознания* (причем однопланово политизированного, с заранее известными выводами), игнорируя различия в «шкалах ценностей». А эти различия принципиальны: «...по Вознесенскому, чтобы “не предать бога в себе”, надо найти себя истинного, то есть найти язык, на котором бог может говорить твоими устами. Нашедший – “творец”, он свободен и честен. Участь того, кто не ищет, – “душевное отупение”; ему грозит “алчб”. Тот, кто поддался

⁵ См. напр.: **Верченко Ю.** Где же обещанные Корчагины? // Смена. 1963. № 81; **Дымищ Ал.** Человек и общество [Статья в письмах] // Октябрь. 1962. № 7; **Кожин В.** Поэтическая традиция и молодые критики (Полемиические заметки) // День поэзии – 1981. – М.: «СП», 1981; **Назаренко Н.** Лженерончик [Фельетон] // Звезда. 1961. № 1; **Прокофьев А.** Мы – солдаты партии // Литературная газета. 1963. 9 марта. № 30 – и др.

⁶ Цит. по кн.: **Врубель-Голубкина И.** Разговоры в зеркале. – М.: Новое лит. обозрение, 2014. – С. 108.

⁷ **Некрасов В.** Сапгир // [Электронный ресурс] // <http://www.litkarta.ru/dossier/nekrasov-o-sapgire/> (дата обращения 11.12.2016)

⁸ **Тимофеев Л.** Феномен Вознесенского: Опыт анализа одного поэтического мотива // Новый мир. 1989. № 2. – С. 253.

ей, – “мертвец”. “Мертвецы и творцы” – вот главная нравственная оппозиция системы Вознесенского. <...> Все талантливые люди – сказочники. Искусство, в котором нет условности, бесконечно уныло»⁹. Такую оппозицию легко принять за характерное в целом для «эстрадной поэзии» (по-советски пропагандировавшей искусство как социальное действие) романтическое упрощение действительности, сведение ее к конфликту «поэтов» и «непоэтов»¹⁰ – если не учитывать оригинальность поэтики Вознесенского не как набора приемов, но как *способа воспринимать и преобразжать мир*.

Масштаб «феномена Вознесенского» отчетливо проступает в многочисленных признаниях вне идеологии – эстетически поэт «подпитывал» не только свое, но последующее поколение 70–80-х: «Мы оба любили и знали его наизусть. Жадно и радостно <...> И часто виделись, и показывали ему всё, что тогда писали. И даже когда в круг чтения был вовлечен Соснора и Бродский, иерархия существенно не изменилась. Внешние коллизии нас занимали мало – мы говорили и думали о его стихах, о языковой свободе, метафоре, о монтаже, о том кино смыслов, которое Парщиков называл воспроизведением на внутренней лобной кости»¹¹. Фундаментальность влияния на литераторов разных поколений и дискуссионность оценок, при явном недостатке серьезных исследований по наиболее важным вопросам (например, о характере освоения Вознесенским авангардной традиции), обеспечивают *актуальность практически всей проблематики, связанной с существенными особенностями творчества поэта*.

Что же касается достижений гипотетически представляемого «вознесенского ведения» (в основном критики), то продуктивней, на наш взгляд, не пытаться выделить здесь какие-либо направления, а тезисно очертить достигнутый уровень понимания основных закономерностей поэтики.

⁹ *Чеботарев П.* Оправдание плача и политизированное сознание // [Электронный ресурс] // <http://vozneseolog.ru/acquittal.htm> (дата обращения 18.12.2016)

¹⁰ См.: *Мусатов В. В.* Художественные традиции в современной поэзии. – Иваново: ИвГУ, 1980. – С. 45–47. Такой «генерализующий» подход позволяет установить типическое, но нивелирует уникальность художественного мира.

¹¹ *Соловьев С.* Парщиков // [Электронный ресурс] // <http://www.litkarta.ru/dossier/soloviev-oparshchikove> (дата обращения 25.12.2016)

Вознесенский, как истинный наследник советского авангардиста Маяковского (но и художников-реформаторов «всех времен»), продолжал традицию слова-действия, и гражданский пафос («Прямой разговор с читателем-современником – главная стратегическая установка Вознесенского на всем протяжении его стихотворной работы»¹²) нередко выходил на первый план в критическом восприятии. Да и сама возможность соотнесения истоков этой поэзии не с «контекстом эпохи», а с полузапретной художественной традицией авангарда была под вопросом: так, известный критик четко указывает на Хлебникова, но не произносит общего термина, а сама фраза осторожно уклончива¹³. Между тем то был «секрет Полишинеля», и не случайно Вознесенский на протяжении многих лет открывал свои поэтические вечера ранним стихотворением «Маяковский в Париже»: «Признание в любви к Маяковскому – важный для Вознесенского в начале шестидесятых знак верности поэтическим идеалам русского авангарда»¹⁴. Вышеупомянутые обвинения в «фальшивом авангардизме», с нашей точки зрения, не позиция, которую надо отвергать или поддерживать, а маркер *поливариантности и дискуссионности самой авангардной традиции*, не схватываемой и не охватываемой любыми конечными определениями и выходящей за пределы искусства, культуры, быта в онтологию¹⁵. Соответственно, эта поливариантность – один из предметов нашего внимания в аспекте генезиса поэтики Вознесенского.

¹² **Новиков В.** Открытым текстом (поэзия и проза Андрея Вознесенского) // Новиков В. Диалог. – М.: Современник, 1986. – С. 176.

¹³ «Очевидно, что подобный поиск не имеет отношения ни к тенденциям стихов середины 50-х годов, ни к традициям, которые они унаследовали <...> от поэзии 30-х годов. Но тому, кто хотя бы поверхностно знаком с историей становления новой русской поэзии, не менее очевидно, что такие поиски непосредственно связаны с пафосом открытий и в нашем стихосложении. И я действительно думаю, что Вознесенский, впитывая современную ему поэзию, был, однако, непосредственно воспитан не ею, а теми поисками начала века, которые оказались ему внутренне близки, и воспринимал прежде всего эту глубинную подпочву всей нынешней поэзии...» (**Барлас В. Я.** Ассоциативный поиск: Поэзия Андрея Вознесенского // Барлас В. Я. Глазами поэзии: Об открытиях искусства и современных поэтах. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 181).

¹⁴ **Вирабов И. Н.** Указ. соч. – С. 486.

¹⁵ См., напр.: Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Литература об авангарде необозримо обширна, вплоть до словарей, выходящих множеством изданий (см.: напр.: **Kostelanetz R.** The dictionary of the avant-gardes / Richard Kostelanetz with assistance from H. R. Brittain... 2 edition. – New York, London. Routledge, 2001).

Если не говорить о лежащих на поверхности и сразу замеченных критикой «ассоциативности», «метафоричности», «осовременивании языка» и т. п., то важной представляется по-разному интерпретируемая «противоречивость» поэта. Л. Аннинский констатирует чередование лирических масок: «Вчера – богомаз-язычник, сегодня – хиппи с сигареткой и в битловке, завтра – еще какой-нибудь бунтарь, отрицающий все границы и обожающий... тут я лучше процитирую: “обожающий аперкот, революцию и поэзию”», – и ищет «порождающий фактор» его «головоломок». Такими факторами оказываются «соединение рационального напора и иррациональной цели поэзии», «двуполярность» не только эстетики, но и этики (отрешенность / агрессивность), и в результате возникает образ «мастера-ломастера», дерзкого и пытливого «первого поэта среди поколения мечтательных мальчиков», ломающих игрушки, «чтобы посмотреть, как там устроено»¹⁶. Напрашивающиеся сопоставления с авангардным сознанием в этой статье 1973 года отсутствуют не случайно: на страницах обширной книги со многими героями 4 раза упоминается «авангард» и даже есть словосочетание «романтический авангардизм» (не по поводу Вознесенского!) – но в снисходительно-уничижительном смысле. И даже в позднейшей статье, сочувственно констатируя «изумительную живучесть» Вознесенского («...в роли мастера строчек, повелителя слов и ритмов, гипнотизера формы, – он не только не утерял свою репутацию, но удивительным образом пронес ее и через застойные, и через буйные десятилетия, сохранив свое магическое влияние...»), подчеркивая преемственность главного качества поэтики («Мир – ворох подмен и совпадений, распавшихся частей и сросшихся членов, разлетающихся кусков и слетающихся стервятников. Собрать его можно, как собирают детский конструктор: надо одеть воздух игрушечными запчастями»), критик не способен заметить «содержательности формы» и соответственно, интеллекта авангардного художника (аналитика и иррационалиста в одном лице), отводя ему ту же роль «мальчика»: «Пухом тебе облака, вечное дитя русской лири-

¹⁶ *Аннинский Л.* Зачем ты лих? // Аннинский Л. Ядро ореха. Распад ореха // [Электронный ресурс] // <http://e-libra.ru/read/325503-yadro-oreha-raspad-yadra.html> (дата обращения 24.11.2016)

ки...»¹⁷. Видимо, это форма клишированной похвалы (поэты=дети), однако Ал. Михайловым еще в 1970 году отмечено: у «дитя» не было периода ученичества¹⁸ (т. е. первые же тексты и книги явили оригинальную поэтику). Впрочем, и «единственная литературоведческая книга» Ал. Михайлова по сути своей – литературно-критическая («этюды»), с многословными рассуждениями описательно-оценочного характера. Приходится отчасти согласиться с адептами «неофициальной культуры»: «...критика и литературоведение советской выучки, выработавшиеся в ходе работы на узком пяточке дозволенных в пространстве официальной литературы поэтических практик, не обладают рефлексивным инструментарием, пригодным для качественно иного материала...»¹⁹.

А между тем сам «материал» в порядке эстетической рефлексии настойчиво объяснял свою «инаковость» (достаточно сопоставить лексический и культурный код Вознесенского, с его паронимичностью, монтажностью, метаморфичностью, и усредненный язык советской критики): «Метафора – мотор формы. XX век – век превращений, метаморфоз. Что такое сегодняшняя сосна? Перлон? Плексиглас ракеты? Мой мохнатый силовый джемпер по ночам бредит пихтами. Ему снится хвойное шуршание его мохнатых предков. 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. <...> Абрис женского лица переходит в овал голубки. Брови расцветают пальмовой ветвью. А это что? Волосы? Или голубиные крылья?»²⁰.

Парадоксальность, ускользающая от «линейных» разгадок «противоречивость» Вознесенского (буквально – склонность к продуцированию противоположных «речений») – свойство, чрезвычайно важное для понимания сути поэта,

¹⁷ *Аннинский Л.* «Для вас – бред, а для меня – нет»: Из цикла «Последние идеалисты»: Андрей Вознесенский // Дружба народов. 2010. № 7. – С. 193–198.

¹⁸ *Михайлов А. А.* Андрей Вознесенский: Этюды // Михайлов А. А. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 1. Ритмы XX века. Панорама поэзии. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 435.

¹⁹ *Кузьмин Д.* Русская поэзия в начале XXI века // Материалы семинара «Поэзия в начале XXI века», фестиваль актуальной поэзии «СLOWWWO», Калининград, 24–27 августа 2007 г. С. 3 // [Электронный ресурс] // http://polutona.ru/fest/2007/SLOWWWO_2007_SEMINAR.pdf (дата обращения 02.10.2016)

²⁰ *Вознесенский А.* Прорабы духа. – М.: Советский писатель, 1984. – С. 352.

но имеющее сложный генезис. Об эстетических корнях «противоречивости» («агрегатности») поэтики авангарда как таковой, авангардной монтажности и эклектике) речь впереди, но очень значимы и мировоззренческие поиски (довольно рано приведшие к романтизации и мифологизации «прорабов духа», «художников всех времен», но не прекращающиеся): «Он мог расходиться во взглядах с диссидентом Максимовым <...> и оставаться с ним в друзьях. С “деревенщиком” Солоухиным мог не совпадать во мнениях – но ценить друг друга они при этом не переставали. Вознесенский относил себя к либералам – но поспорил бы с любым, кто скажет, будто он не патриот. “Мне, в башке которого был сумбур из поставангарда, Раушенберга, Хайдеггера, позднего и раннего Пастернака, много дали тихие беседы с Георгием Адамовичем, как еще ранее с Глебом Струве, многолетние собеседования со “странником” Иоанном Сан-Францисским...”»²¹.

Эта явная генетическая «синтетичность» художественного дарования, с постоянной демонстрацией авангардных приемов и пафосом духовного поиска, на наш взгляд, и не могла быть адекватно оценена в «оттепельное» и даже «застойное» время: иными были и собственно литературный, и критический, и во многом литературоведческий контексты²². Эклектика, «всеядность» характерны, например, и для Е. Евтушенко – но никакого синтеза, кроме оттепельной романтики и гражданского пафоса, там быть не могло в силу прямой публицистичности дара поэта, замкнутого на лирический характер в рамках «очерковости» и «репортажности». Достаточно вспомнить начинающуюся хрестоматийным «Поэт в России больше чем поэт» «молитву» к поэме «Братская ГЭС» и рискованные стилизации «предшественников» (сразу же, в «Прологе», спасительно оборачивающиеся мятущейся рефлексией и покаянным саморазоблачением: «безрассудно разбазарьсь,

²¹ *Виравов И. Н.* Указ. соч. – С. 371.

²² В более локальном ракурсе это важнейшее для нас соображение высказывалось и ранее: «Сейчас очевидно, что критики шестидесятых – семидесятых и Вознесенский зачастую разговаривали на разных языках: первые стремились втиснуть поэта в прокрустово ложе советского искусства или осторожно оправдать «формализм», «самодовлеющую метафоричность», «бездушие», «сверхурбанизм» – второй же с пафосом и энергией «первородного художника» шаманил звукообразами...» (*Лакербай Д. Л.* Ранний Вознесенский: фоносемантика и риторика // Вестник ИвГУ. 2003. Сер. «Филология». Вып. 1. – С. 38).

понамарал я столько чепухи», «болезнь души. Поверхностность ей имя»²³). А, к примеру, поэма «Лонжюмо» Вознесенского была, напротив, попыткой перевести идеологическое задание на язык «романтического авангарда», ввести героя эпохи в круг «художников всех времен» («у поэтов и революционеров – одинаковые черепа»²⁴), сделав его авангардистом всемирного значения и масштаба («Ленин был из породы распиливающих, обнажающих суть вещей» – СиП, I, 182), способным играючи, как в городки, менять карту реальности. В современном словаре это принципиальное различие зафиксировано, но в очень смягченной форме: «...Вознесенский обращается в основном к интеллектуалам, “физикам и лирикам”, людям творческого труда, и первостепенное значение придает не социальной и нравственно-психологической проблематике, как Евтушенко, а художественным средствам и формам ее постижения и воплощения»²⁵.

Актуальный контекст восприятия (критическая «повестка дня») в советское время уводил от объяснения природы поэтического дара к дискуссиям иного плана. Показательны спор вокруг «Озы» и настойчивые попытки отделить Вознесенского от «настоящей» поэзии с помощью перевода его в смежную категорию – «стихотворцев-популяризаторов» (Ст. Рассадин²⁶), «поэтов массовой коммуникации» (Вяч. Купреянов²⁷). Так, Ст. Рассадин придиричиво каталогизирует «художественные» произведения Вознесенского, противопоставляя их «настоящему поэтическому творчеству».

²³ *Евтушенко Е.* Избранные произведения: В 2-х т. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 397.

²⁴ *Вознесенский А. А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. Г. И. Трубникова. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома: Вита Нова, 2015. Т. 1. – С. 187. (Новая Библиотека поэта). Далее ссылки на это издание см. в основном тексте с указанием СиП, тома и страницы.

²⁵ *Пьяных М. Ф.* Вознесенский А. А. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 1. – С. 405.

²⁶ «Тип, в сущности, маргинальный, ибо такой стихотворец – опошленный, пародийный вариант поэта-пророка, традиционного для русской поэзии; примерно так же, как нынешний авангардист, озабоченный только тем, чтобы его имидж был узнаваемой частью тусовочно-фуршетной толпы...» (*Рассадин С.* Время стихов и время поэтов // Арион. 1996. № 4 // [Электронный ресурс] // <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1996&number=30&idx=430> (дата обращения 04.08.2016)).

²⁷ «Общезначимое, но эфемерное содержание», «текст построен “мозаично”, иерархии ценности в нем утрачены, но если его распределить по «рубрикам», то мы найдем в нем установку на “любого” читателя», «нового кода нет, есть только перетасовки на уровне сообщения» и т. п. – таков неприглядный облик «поэта МК» Вознесенского по Вяч. Купреянову (*Купреянов Вяч.* Поэзия в свете информационного взрыва // Вопросы литературы. 1974. № 10. – С. 85–88). См.

ственные средства» «Озы», не ограничиваясь нейтральным «цитатность последних стихов А. Вознесенского достаточно эклектична», но стремясь доказать, что эти художественные средства «обличают неправду чувства» своей «нарочитостью, чрезмерным обилием молений и проклятий, имитацией экстаза <...> обличают самой своей эклектичностью, так что герой поэмы предстает перед нами не просто разным, но во взаимоисключающих противоречиях...», разбирает «неудачные перепевы» классиков, использует для «разоблачения» поэтики Вознесенского строки его эпигона П. Вегина и т. п.²⁸. Судя по тому, с какой настойчивостью критик «разоблачал» Вознесенского на протяжении десятилетий²⁹, речь идет о несовпадении эстетического кода (указываются характерные черты экспрессионизма, авангардные приемы и т. п.), поскольку претензии предъявляются именно «вычурной» поэтике, якобы скрывающей бедность и несамостоятельность мысли. А. Марченко, напротив, не стремится вынести приговор, но предоставляет поэту право на собственную истину, поэтому с легкостью находит контраргументы: Рассадин говорит об опасности «лжи в лирической поэзии», «эклектике» – Марченко указывает на самоценность «магии слов» и на то, что поэт «протягивает руки всем совершившим подвиг бескорыстия». Но главное: «Живопись, архитектура, кинематограф ставили глаз А. Вознесенскому. Его признание в этом восприняли как очередную экстравагантность, а между тем это всего лишь просто правда»³⁰. Такая «просто правда», указывающая на оригинальный генезис поэтики, и означает, на наш взгляд, *иноприродность Вознесенского критическому мейнстриму советской эпохи*, несмотря на любое «тематическое» совпадение.

В целом же отдельные черты поэтики Вознесенского воспринимались изолированно от ее не осмысленного по-настоящему генезиса. Так, фонетическое формотворчество притягивало внимание, но истолковывалось на уровне критиче-

также претензии этического характера в: *Куприянов Вяч.* Диалектика традиции // Литературное обозрение. 1978. № 10. – С. 38–43.

²⁸ *Рассадин Ст.* Похоже на всё непохожее // Вопросы литературы. 1965. № 4. – С. 56–72.

²⁹ См., напр., придирки по поводу «прямого парафраза» у Вознесенского двух строчек Твардовского (*Рассадин Ст.* Какой ценой купил он право... // Вопросы литературы. 1975. № 3) или статью: *Рассадин Ст.* Время стихов и время поэтов // Арион. 1996. № 4.

³⁰ *Марченко А.* Формула бескорыстия // Вопросы литературы. 1965. № 4. – С. 52–53.

ской реакции: «Слова вели сами и с таинственной простотой объясняли свой смысл: в ваятелях жили воители, в гудошниках – художники (цвет и звук сразу), а Петр Первый открывался как Пот Первый, грубый, мужицкий. Это поражало и радовало»³¹. В постсоветское время делались отдельные попытки указать общий план и связать формальные проявления с глубинно-семантическими («фоносемантика»): «В случае Вознесенского мы имеем дело не со “звукописью”, а с процессами, характерными для авангардной поэтики начала века: 1) «“квантованием” поэтической материи до “мельчайших делений слов” или “формообразований”, получающих статус определенных “поэтических признаков”»; 2) «скреплением этих “делений-признаков” специфической композиционной техникой, отражающей концепцию строения мира у данного автора»; 3) всё это происходит в традиции футуристической поэтики, “где на первый план выступает языковая игра и игра с квазиморфемами”»³².

Действительно, стихи Вознесенского изобилуют примерами, когда из звучания слова поэт выводит множество существенных смыслов. Он не изобретает нового, а лишь делает очевидным то, что уже содержится в слове, раскрывает его потенциальные возможности: «“Уанджюк, что такое Абебеа?” // “Это похоже на аабебе. // Оно над Римами и Аддис-Абебами // звенит бессмертное на трубе! // Это священной войны и блуда, // Бриджит Бардо посреди двух А. // Непостижимы Аллах и Будда, // но непостижимей Абебеа”»³³, – и т. д. (речь идет о рифмовке дантовского сонета). Однако последнюю строку стихотворения «Гость из тысячелетий» («Уанджюк опять ушел от ответа») можно истолковывать двояко: иронически, и тогда настоящий ответ крылся именно в фоносемантической расшифровке, или буквально, и тогда приходится признать, что одних фоносемантических воз-

³¹ *Лесневский С.* Антенна и антимиры // Лесневский С. «Я к вам приду...» – М.: Советский писатель, 1982. – С. 138.

³² На творчество Вознесенского здесь Д. Л. Лакербаем проецируется общая схема авангардной работы со словом из главы в коллективной монографии: *Фатеева Н. А.* Картина мира и эволюция поэтического идиостиля Бориса Пастернака: (Поэзия и проза) // Очерки истории языка русской поэзии XX века. – М.: Наследие, 1995. – С. 245–246 (*Лакербай Д. Л.* Указ. соч. – С. 40).

³³ *Вознесенский А.* Витражных дел мастер. – М.: Молодая гвардия, 1976. – С. 52–57. Далее ссылки на это издание приводятся в основном тексте с указанием в скобках ВДМ и страницы.

возможностей поэзии самому Вознесенскому недостаточно. Этот прием для автора, скорее, игровой: он является хорошо освоенным и доведенным до автоматизма, а стояние на месте не отвечало природе и потребностям его художнического дара. Кроме того, в фоносемантических экспериментах Вознесенский далеко не всегда исходил из фонетики. Например, в стихотворении «Храм Григория Неокесарийского, что на Б. Полянке»: «Название “Неокесарийский” // Гончар по кличке “Полубес” // Прочел как “Неба косари мы” // И ввёл подсолнух керосинный, // И синий фон, и лук серыйный, // И разрыв-травы в изразец» (ВДМ, 187–188). Мы видим, как экфрасис размыкается, когда герой в трактовке имени-названия храма³⁴ исходит не из звучания, а из графического написания слова. Подобная трактовка сразу же порождает новые ассоциативные значения, поскольку фонетическое оказывается тесно связано с визуальным через аналитическое.

Таким образом, множество ценных или поверхностных наблюдений, накопленных советской (в основном) критикой, само по себе не приближает нас к постижению сущностных принципов поэтики Андрея Вознесенского. Оригинальность художественной формы, реализующей авторскую философию творчества, свидетельствует о непродуктивности как актуально-критического подхода с акцентом на «план содержания» (Вознесенский здесь – всего лишь один из «эстрадников»), так и хронологического объяснения «эволюции» художественного мира. При всей ощутимости различных периодов в его творчестве это во многом движение самой современности (от иллюзий «оттепели» через скрытую горечь «застоя» и т. д.), т. е. определенные аспекты *содержания*. Вознесенский многократно утверждал в стихах и интервью относительность хронологии³⁵, присущие ему «перегибы» в равной мере сопровождали его поэтику на протяжении всего пути, современность являлась его органической средой, а мышление изначально было

³⁴ В своем пристрастии к именам Вознесенский явно следует мандельштамовской традиции, но в попытке раскрыть, истолковать варианты «имен Бога» он – настоящий семиотик, вдобавок дополняющий веру аналитически-архитектурным знанием.

³⁵ См. хотя бы хрестоматийное: «Не отрекусь // от каждой строчки прошлой – // от самой безнадежной и продрогшей // из актрисулъ. // Не откажусь // от жизни торопливой, // от детских неоправданных трамплинов // и от кощунств <...> Толпа кликуш ждет, хохоча, у двери: // «Кус его, кус!» // Всё, что сказал, вздохнув, удостоверю. // Не отрекусь» (СиП, II, 27–28).

авангардным. Однако понятие авангардной традиции само нуждается в расшифровке в каждом конкретном случае, тем более что она является поливариантной и вошла в поэтику Вознесенского в преображенном виде, далеко за пределами эпохи «исторического авангарда». Традиций слишком много, вплоть до религиозной (авангард не исключает религиозности: «...следует различать нигилистическое отрицание, уничтожающее смысл веры, и “протестантское” отрицание, очищающее этот смысл. Авангардизм ближе ко второму»³⁶). Все эти обстоятельства требуют от исследователя использования принципиально иной – синтетической – методологии, которая позволила бы наиболее полно отразить как всю многосоставность феномена Вознесенского-«архитектора» (поэта, художника и архитектора в одном лице), так и целостность, эссенциальную (т. е. сущностную) устойчивость его художественного принципа, уникальность его поэтики и его мировидения, причем отмеченную ярко выраженной *эстетической рефлексией*³⁷. В таком понимании феномена поэта – исходя из его собственных четко артикулированных установок, «прочитанных» нами в контексте прежде всего заявленных самим поэтом традиций, – и заключается *новизна* нашей работы. Ключевым понятием является многозначный термин *визуальность*, который здесь означает не столько «визуальную поэзию» (это частный случай, следствие), сколько *особую пластическую характеристику стиля*, не сводящуюся ни к тропам, ни к образности, ни вообще к художественной предметности, имеющую глубокие корни в миропонимании и многократно отмеченную в эстетической рефлексии. А ближайший синоним к *визуальности* Вознесенского – *архитектурность* – знаменует одновременно эстетический и аналитический разворот проблемы.

Сама внутренняя связь Вознесенского с широко понимаемой «архитектурностью» отмечалась неоднократно: «Среди «художников всех времен» Вознесен-

³⁶ *Эпштейн М. Н.* Слово и молчание: Метафизика русской литературы: Учеб. пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 2006. – С. 293.

³⁷ Этот термин кажется нам точнее расплывчатых «поэтологии», «метапоэтики», «художественного мышления» и пр. См. анализ подобной терминологии в: *Федотова С. В.* Литературоведение под «бритвой Оккама», или оправданность приумножения терминов (поэтика – метапоэтика – поэтология) // Ученые записки Орловского государственного университета (Сер. «Гуманитарные и социальные науки»). 2012. № 4.

скому особенно близки зодчие, ваятели, живописцы (Микеланджело, Рублев, Рубенс, Гойя, Филонов, Шагал) и поэты, чье творчество в чем-то сродни изобразительному искусству (Данте, Маяковский, Пастернак, Хлебников, Лорка). Экспрессивная изобразительность характерна и для поэзии самого Вознесенского, но особенно отчетливо сказывается в ней архитектурное видение мира (“архитекторы – в стихотворцы”)³⁸. Однако чаще всего выходы к *визуальности* сводились к рассуждениям на тему соотношения «глаза и уха» у Вознесенского. Так, о стихотворении «Гойя» сказано: «Вот уж поистине победный реванш УХА над ГЛАЗОМ. ... Глазу этого не понять ... Тут ГЛАЗА нет. Глаз выклеван»³⁹. Это неверно: поэт настаивал на синтезе («глазухо», по его же слову), исповедуя единый конструктивный принцип, сочетающий восприятие и видение. Искусство в современном понимании родилось из неоплатонического по сути ренессансного движения от зрительного восприятия к видению; при этом с другой стороны произошло «смещение акцента с чистой умозрительности на чувственное созерцание идеи»⁴⁰.

Многогранность и фундаментальность *визуальности* у Вознесенского отмечена и западными славистами: «Показательно также стремление Вознесенского сводить явления к предельным геометрическим формам. Он хочет “надорвать кожу планеты”, снять покровы с вещей, которые кажутся уникальными и несвязанными, и тем самым разрушить иллюзию, что они автономны. Так, он озаглавил цикл стихов об Америке “Треугольная груша”, сигнализируя о своём намерении добраться до сути путем “сокращения” объекта до его основных очертаний. Для поэта это способ установления истины»⁴¹.

В случае с Вознесенским мы, с одной стороны, вынуждены говорить о бесконечных детализациях-трансформациях художественной предметности (релевантен для характеристики авангардной методологии термин *квантование*⁴²), а с

³⁸ Пьяных М. Ф. Указ. соч. – С. 405.

³⁹ Карякин Ю. Переделкинский дневник. 1998 год // Звезда. 2016. № 3 [Электронный ресурс] // <http://magazines.russ.ru/zvezda/2016/3/peredelkinskij-dnevnik-1998-god.html> (дата обращения 06.02.2017)

⁴⁰ Ямпольский М. Б. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое лит. обозрение, 2007. – С. 70.

⁴¹ Brown D. Soviet Russian Literature since Stalin. – Cambridge University Press, 1978. – P. 122.

⁴² Фатеева Н. Д. Указ. соч. – С. 208.

другой – о поразительной фундаментальной устойчивости этого коллажно-монтажного взгляда и о способности преобразовать непрерывно изменяющийся мир в жесткие конструкции стихов и книг, чтобы через эти конструкции раскрывать глубинные смыслы. Требуется совершить некий «эксперимент с экспериментатором» – реконструировать через поэтику «эссенцию» самого взгляда художника, воплощенную в совокупности визуальных и письменных текстов, в способах конструирования книг, в единичных текстах. Вот почему само по себе исследование формальных сторон *визуальности* недостаточно; соответственно **объектом** нашего исследования являются не столько формы визуальной поэзии в творчестве Вознесенского (палиндромы, кругометы, изопы, видеомы и т. д.), сколько те поэтические тексты и метатексты (стихи в сочетании с видеодамами, книги и пр.), внутренняя форма которых раскрывается через *приемы визуализации*, т. е. через органическое выведение наружу архитектурной конструкции стихотворений, ряда стихотворений, книги. **Предмет** исследования – механизмы этого процесса, принципы, по которым ведется текстостроительство.

Таким образом, при анализе поэтики Вознесенского в избранном аспекте неизбежен **комплексный подход** в рамках заявленной нами *синтетической методологии*, включающей в себя как типологический и структурный анализ, так и более широкое философско-эстетическое прочтение и «межвидовой» подход к искусству с позиций семиотики культуры; значим и герменевтико-феноменологический принцип, поскольку в работе осуществляется рассмотрение поэтики Вознесенского как уникального явления через поиск «внутреннего ключа» поэтического процесса и смыслопорождающих элементов текста. Комплексный подход, синтезирующий литературоведческие, философско-эстетические, культурологические методики, 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, специали-

стов в области семиотики культуры и др.: Т. Адорно, М. М. Бахтина, Ж. Бодрийара, В. Б. Бычкова, П. Бюргера, В. В. Ванслова, Вяч. Вс. Иванова, Х.-Г. Гадамера, 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, И. Е. Васильева, Л. Геллера, Ю. Н. Гирина, Т. В. Горячевой, Б. Е. Гройса, И. Ю. Иванюшиной, К. Г. Исупова, Р. Краусс, А. М. Марченко, О. Н. Масленниковой, Н. Е. Меднис, О. В. Мирошниковой, Н. В. Пестовой, В. Н. Терехиной, Г. И. Трубникова, В. С. Турчина, Х. Ульбрехтовой, Н. Д. Фатеевой, Х. Фостера, М. Н. Эпштейна, М. Б. Ямпольского и др. Учитываются также отдельные положения советской и постсоветской 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».

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ, ВЫНОСИМЫЕ НА ЗАЩИТУ

1. Визуальность в поэзии Вознесенского – это прежде всего архитектурная концепция, манифестирующая архитектонику эстетического объекта (текста, кни-

ги). 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 трансгрессив-

ность 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 соотнесено 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 архитектонического смысла. Авангардная «архитектурность» Вознесенского непохожа на акмеистическую «архитектурность» Мандельштама – это «вывернутая наружу» динамичная архитектоника 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 фо-

носемантики).

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 обывляется.

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 выра-

жения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии; п. 19 – Взаимодействие литературы с другими видами искусства.

Апробация работы. Основные результаты исследования были представлены на ежегодных конференциях «Молодая наука в классическом университете» (ИвГУ, 2015, 2016, 2017 г.), «Итоговая научная конференция «Научно-исследовательская деятельность в классическом университете» (ИвГУ, 2016, 2017 г.), международных конференциях «Современные концепции научных исследований» (Москва. Евразийский союз учёных, 2015 г.), «LV заочная научная конференция International Research Journal» (2016 г.).

По теме диссертации опубликовано 8 статей, в том числе 4 публикации в изданиях, входящих в Перечень российских рецензируемых научных журналов, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы. В первой главе раскрывается содержание понятие «визуальность» и рассматриваются ее авангардные корни в связи с поэтикой А. Вознесенского. Во второй главе выявляются традиции художественного авангарда в творчестве А. Вознесенского, в третьей анализируются его собственно поэтические истоки. Четвертая глава посвящена «книгостроительству» А. Вознесенского на примере книги «Витражных дел мастер». Библиография включает 200 наименований, в том числе 5 источников на английском языке.

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

1.1. Проблема визуальности литературы и художественные стратегии авангарда

Визуальность – категория в современной культуре чрезвычайно обширная и многоаспектная (так же, как и, например, *телесность*). Более того, она является одним из главных претендентов на ведущую роль в самоосмыслении эпохи: «икононический поворот» в философии, «производство образов» как важнейшая составляющая информационной цивилизации, господство кино, телевидения, рекламы (а теперь и Интернета), «общество спектакля» (по названию известной книги Г. Дебора⁴³), «антропологическая» редукция глубины восприятия (вербальность) до плоскости (визуального образа, «иконки») – и т. д. Возрастание роли визуальности⁴⁴ – феномен XX века, предощущаемый уже в годы авангардного переворота в культуре: «...зрительные образы становятся способом выражения отвлеченных понятий простых и сложных <...> конкретные изображения становятся знаками и символами идей»⁴⁵. В целом же «икононический поворот» означает социокультурный сдвиг, переводящий вопрос о бытии в план анализа визуальных образов⁴⁶. Как формулирует В. В. Савчук, «в этой цивилизации взгляд индустриализируется, а видимость <...> являет собой не только данное и наличное, но и сокрытое, данное в качестве такового, единственно возможное. <...> Окружая себя образами,

⁴³ «Спектакль – это не совокупность образов, но общественное отношение между людьми, опосредованное образами» (*Дебор Г.* Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. – М.: Логос, 1999. – С. 7).

⁴⁴ См., напр.: «...визуальность (фотография, кино, визуальные медийные образы) – это не просто новейший «довесок» к тексту, вербальным формам репрезентации мира, реальности, не модный культурный «тренд», а это базовый модус существования современной социальности, культуры, общий принцип структурирования их форм» (*Колодий В. В.* Визуальность как феномен и её влияние на социальное познание и социальные практики. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Томск, 2011. – С. 3).

⁴⁵ *Флоренский П. А.* Сочинения: В 4 т. Т. 2 / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачева. – М.: Мысль, 1996. – С. 564.

⁴⁶ См.: Икононический поворот // Проективный философский словарь / Под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 127–130.

человек экранирует реальность (представляя и отгораживаясь от нее всё более и более тонкими экранами, в пределе утратившими толщину и слившимися с “реальностью”). Современное перепроизводство визуальной продукции <...> перестроило критерии оценки событий...»⁴⁷. Поэтому применительно к поэту, творчество которого захватывает полвека бурного цивилизационного развития, устойчиво ассоциируется с ним (а Вознесенский, пожалуй, главный претендент на гипотетическую должность «русского поэта эпохи 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.

Еще Г. Э. Лессинг сформулировал различие основного материала конкретных видов искусства: «...живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись – тела и краски, взятые в пространстве, поэзия – членораздельные звуки, воспринимаемые во времени»⁴⁸. Однако уже И. Г. Гердер указал на своеобразную «асимметрию» живописных и словесных «картин»: «Пусть живописец рисует картины, внешний образ; поэт, напротив, будет вызывать представление о силе, энергии»⁴⁹. Позднейшие исследования показали, что и пространственно-временные различия не абсолютны: картина может восприниматься по частям, т. е. во времени, а «временное» искусство (музыка, поэзия) – «схватываться» симультанно⁵⁰. Понимание картины значительно изменилось со времен Лессинга: «...она не плоска, ее структура слоиста, пориста, она просвечивает, состоит из складок и щелей <...> живет во времени и меняется в зависимости от положения зрителя и его движений <...> показывает больше, чем видит глаз...»⁵¹.

⁴⁷ *Савчук В. В.* Медиафилософия. Приступ реальности. 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Издательство РХГА, 2014. – С. 20–21.

⁴⁸ *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Под ред. Н. Н. Кузнецовой // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М.: Худож. лит., 1953. – С. 444–445.

⁴⁹ *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. – М., Л.: Гослитиздат, 1959. – С. 169.

⁵⁰ См.: *Рудь И. Д., Цуккерман И. И.* О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 265, 268–270.

⁵¹ *Геллер М.* Воскрешение экфрасиса, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 12.

Следующий логичный шаг – дихотомия вербальности / невербальности как более общего принципа, обуславливающего отличие *условной* «пластической изобразительности» литературы (слова с его динамикой и полисемией) от *буквальной* (основанной на чувственном восприятии) пластической изобразительности визуальных искусств. Однако, как известно еще классической эстетике, «содержательные границы видов искусства подвижны. То, что кажется недоступным для данного вида сегодня, может оказаться вполне доступным завтра. И напротив: функции одного искусства могут частично переходить к другому»⁵². Нельзя забывать и об изначальной синкретичности искусства, которая, несмотря на исторический процесс дифференциации и развития отдельных его видов, постоянно оживает в идее синтеза искусств, например, у немецких романтиков: «Поскольку, согласно романтической “натурфилософии”, в бытии нельзя выделить сферу “живописного”, “музыкального” или “пластического”, постольку и каждое из искусств потенциально содержится в другом, а язык искусства в целом может рассматриваться как единая стихия общего художественного мышления»⁵³. «Поэтичность», «живописность», «пластичность», «музыкальность» оказываются свойствами одновременно специфичными и перекрещивающимися⁵⁴ (синтетическое начало есть в каждом искусстве – не по материалу, но по свойствам). Стоит учитывать и современные представления о единстве перцептуального пространства, «в определенной мере сопоставимого с единым реальным (физическим) пространством макромира. То же самое относится и ко времени»⁵⁵. Непроходимых границ не существовало никогда (тем более в свете стремления литературы к статусу «универсального искусства»), поэтому осмысление визуальности как категории поэтики зависит от конкретных обстоятельств, «духа» и «стиля» эпохи, движения эстетических принципов, творческих новаций, интеллектуальной моды и т. п.

⁵² *Дмитриева Н. А.* Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – С. 7.

⁵³ *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – С. 246.

⁵⁴ «...Типичные для романтиков замечания о музыкальности стиха, о пластичности и певучести линий рисунка, о живописности музыки и красочности ее гармоний, о цветовых аккордах в живописи, о картинности поэтических описаний и т. д.» (Там же. – С. 244).

⁵⁵ *Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – С. 12.

Исходная изобразительность поэзии – это «определенность выражаемого духовного состояния» при опосредованности зрительного («выразительность в искусстве слова прямая, изобразительность – косвенная»)⁵⁶, а само изображение «направлено вовсе не на телесный облик персонажа, а на воплощенные в его поведении (“действиях”) *этические ценности*»⁵⁷. В поэзии реализуется не столько визуальное, сколько перцептуальное пространство-время, «возникающее из ритмического сочетания слов и звучаний»⁵⁸. Поэтому «достоверность наглядности» в поэзии абсолютно второстепенна (так, замеченная И. Сельвинским неточность описания барса в поэме «Мцыри» несколько не мешает читателю⁵⁹). Гораздо важнее (в плане реализации визуальности) образная конкретность, создаваемая отдельными деталями, сравнениями, метафорами и даже метонимиями (знаменитые «горлышко разбитой бутылки» на плотине и тень от мельничного колеса, «рисующие» лунную ночь у чеховского Тригорина). По словам Ю. Н. Тынянова, «специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, осязатее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на язык живописи»⁶⁰. Современная наука дает семиотическое объяснение как различиям поэтической и «живописной» визуальности, так и характеру неоднозначных взаимоотношений⁶¹ иконического и символического (например, в случае экфрасиса): «Семиотические процессы, происходящие на границе слова и изображения, совершаются именно в промежуточной сфере воображения», причем «последовательность “включения” воображения в изобразительном и словесном искусстве

⁵⁶ *Дмитриева Н. А.* Указ. соч. – С. 24.

⁵⁷ Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С. 117.

⁵⁸ *Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.* Указ. соч. – С. 17–18.

⁵⁹ См.: Теория литературы. – С. 121.

⁶⁰ *Тынянов Ю. Н.* Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. – С. 311.

⁶¹ «В то время как вербальный текст может обладать свойствами, присущими иконическим знакам, визуальное изображение, как показали Р. Барт, У. Эко, Э. Гомбрих, У. Митчелл и др., закодировано, т. е. опосредовано определенным языком конвенций, диктующих зрительские ожидания...» (*Туляков Д. С.* Взаимодействие вербального и визуального в авангардной драме первой половины 1910-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2013. – С. 9).

разная...»⁶². Изобразительные искусства создают иллюзию тождества объекта и образа; поэзия же «сливает планы выражения и содержания в сложное образование более высокого уровня организации»; условный поэтический знак способен лишь к «вторичной иконизации»⁶³, т. е. возникновению целостного визуального образа, имеющего отношение к «непересказываемому» поэтическому смыслу.

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. Так, Серебряный век с его идеями синтеза искусств⁶⁴ и выражения усложнившегося душевно-духовного мира современника ищет новые способы «изобразить» и переосмысляет старые, используя положения романтической эстетики («Произведения великих поэтов нередко дышат воздухом смежных искусств. Разве в известном смысле Микеланджело не пишет, как ваятель, Рафаэль – как зодчий, Корреджо – как музыкант?»⁶⁵). Визуальное здесь оказывается аспектом комплексного, «ансамблевого» понимания искусства, «нагружаемого» и трансцендентальными, жизнестроительными, и элитарно-эстетскими, «дизайнерскими», задачами: «Если у символистов синтез – это интеграция человеческих сознаний, которая должна привести к преобразению жизни, то результатом синтеза в модерне должно стать преобразование пространственной среды, одухотворение окружающего мира»⁶⁶. «Декоративность», «орнаментальность», «графичность», «живописность», «театральность» – спектр исследовательских терминов, применяемых без жесткой привязки к виду искусства, свидетельствует о расширении

⁶² *Меднис Н. Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. 2006. Вып. 10. – С. 259–260.

⁶³ *Лотман Ю. М.* Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин, 1993. Т. III. – С. 309.

⁶⁴ «...Синтез, или единство, искусств в их соборном, всенародном служении и жизнепреображении понималось не как объединение автономных, параллельно развивающихся видов, но как живой процесс взаимопроникновения и взаимообогащения <...> В синтезе искусств мастера модерна видели путь слияния с жизнью и тем самым путь ее преобразования» (*Азизян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – С. 30).

⁶⁵ *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1983. – С. 130.

⁶⁶ *Масленникова О. Н.* Семантика жеста в прозе Андрея Белого. Дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2000. – С. 21.

смысла и объема визуальности⁶⁷, которая уже внутри самой эпохи (высокоинтеллектуальной) начинает использоваться и как *структурная стилевая характеристика* («орнаментальная проза»). Само за себя говорит, например, название главы в посвященной данному периоду диссертации – «Архитектурная и живописная модель образности в поэзии Серебряного века: пути и способы создания»⁶⁸.

Процессы, приведшие к расширению смысла и объема категории визуальности, носили на рубеже веков глобальный характер. Научная, духовная, эстетическая революция означала, к примеру, всевозможные (но противостоящие реализму) трансформации форм вещности («фигуру разлагают на части, размывают контуры, деформируют в угоду идее или эмоции»⁶⁹), максимально проявившие себя во второй фазе переворота – авангардной. Эти деформации предметности для самих художников-авангардистов не умозрительная абстракция, но скорее новая «правда о мире»: «...в искусстве текстуру, геометрические и временные размеры объекта пытаются познать и пережить. Таким образом, в то время как утилитарная сторона феноменального мира делает его абстрактным и иллюзорным, искусство изменяет этот мир в обратном порядке»⁷⁰. В авангарде же приняла наиболее радикальные формы идея «выхода в жизнь» во имя ее преобразования (сплав неоромантического, религиозно-мистического, политического): «Идея гомогенности слова и мира, их онтопоэтической слитности, перейдя в футуризм из символистского миропонимания, обрела новые трансформационные возможности в авангардистском проекте жизнетворчества как жизнестроения»⁷¹. Отметим и перенос внимания художников и теоретиков на художественную форму: «Расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности не случайно подобраны ху-

⁶⁷ О. Н. Масленникова обобщает этот синтетизм: «Если декоративность – это специфическое качество формы, то орнаментальность – способ построения материала...» (Там же. – С. 38).

⁶⁸ Там же. – С. 69 и далее.

⁶⁹ **Мурина Е. Б.** Проблема синтеза пространственных искусств: Очерки теории. – М.: Искусство, 1982. – С. 172.

⁷⁰ **Pomorska K.** Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde // Pomorska K. Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn / ed. by H. Baran. – Durham. London: Duke University Press, 1992. – P. 159.

⁷¹ **Шукуров Д. Л.** Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда первой трети XX века. Автореферат дис. ... д-ра филол. наук. – Иваново, 2007. – С. 18.

дожником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; содержание дано в них, а не помимо их. Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творческой души»⁷².

Таким образом, философские корни новой визуальности авангарда, легко соединяющей зрительное и умозрительное, чрезвычайно глубоки. В. Хлебников всерьез интересовался «пространством Минковского» (повлиявшего на А. Эйнштейна в создании общей теории относительности), но в этой интуиции «четвертого измерения» сходились многие жаждущие новых абсолютов авангардисты: «...возможно, один из самых продуманных ответов на этот запрос был дан Малевичем, причем не только в художественном творчестве, но и в философской рефлексии, в виде теории “супремации” объективного мира. Симптоматична развертка одной и той же идеи и на рациональном, и на интуитивном, и на художественном уровнях»⁷³. Философ и теолог П. А. Флоренский обобщает это новое зрение следующим образом: «...отсутствие зрительности, т. е. некоторое *иное* восприятие, оформленное *как* зрительное, необходимо представляется негативным – и зрительное, по форме, и незрительное, по содержанию»⁷⁴.

Новая визуальность авангарда – не просто эксперимент в диапазоне от «весомо, грубо, зримо» до религиозной апофатки, но знак его изначальной интеллигентности, указатель родовой связи с научным и философским поиском⁷⁵. Столь же общей является «трансцендирующая человека и человечество ориента-

⁷² **Белый А.** Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 258.

⁷³ **Гирина Ю. Н.** Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 1 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 58.

⁷⁴ **Флоренский П. А.** Мнимости в геометрии: расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). Изд. 2-е. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 65.

⁷⁵ См., напр.: «Если формалисты исследовали языковые структуры, то поэты авангарда те же структуры деформировали, что можно было бы сопоставить с экспериментом в естественных науках. <...> заумную поэзию можно было бы считать в определенном смысле коррелятом фонологии <...> Не только общие контуры изменения соотношений в пространстве, но и такие детали, как типы геометрий в их связи с массой, в данном пространстве находящейся, объединяет специальную и общую теорию относительности и истоки кубистического переворота в живописи» (**Иванов Вяч. Вс.** Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 346–347).

ция на некое предзнание об идеальном (новом, будущем, утопичном) мире» и то, что «с самого начала язык искусства из средства делается его же объектом, подвергается опредмечиванию, корреспондируя с онтологизацией концепта вещи»⁷⁶. Авангардистская трансгрессия проявляет себя во множестве взаимосоотносимых форм и концептов: чудесность, дикость, остранение, безумие / заумь, архаика, примитивизм, утопизм и пр. «С этими установками связана и повышенная семиотичность творцов авангардной культуры, и маркированность визуального кода, реализующаяся в концепте «нового – иного, остраненного – видения»...»⁷⁷.

Так понимаемая *визуальность*, безусловно, является не внешней характеристикой, но феноменом стилового уровня, если понимать стиль не механически-функционально, как «системную выразительность формы», а органически-глубинно (вослед Гёте⁷⁸), как качественную однородность организующего творческого принципа и «фактуры». Фактура – «это здесь такая поверхность произведения, которая указывает на то, что это же самое, этот же творческий принцип лежит и в самой глубине произведения и был в нем с самого начала. Стиль здесь – окончательное выявление индивидуально-поэтического постижения мира. Стиль – полное обнаружение такого постижения, выявленность того самого, что, по словам Гёте, каково внутри, таково и снаружи, и наоборот»⁷⁹.

Визуальность, таким образом, никак не сводится к простому воспроизводству результатов зрительного восприятия, но – что логично в случае ее соотнесенности с эстетической рефлексией, «органического» понимания стиля и архитектоники эстетического объекта – предполагает видение. Согласно М. Мерло-

⁷⁶ *Гирин Ю. Н.* Указ. соч. – С. 58.

⁷⁷ Там же. – С. 85.

⁷⁸ «Если простое подражание зиждется на спокойном утверждении сущего, на любовном его созерцании, манера – на восприятии явлений подвижной и одаренной душой, то стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах» (*Гёте И.-В.* Простое подражание природе, манера, стиль // Гёте И.-В. Об искусстве / Сост., вступ. ст., прим. А. В. Гулыги. – М.: Искусство, 1975. – С. 94–95).

⁷⁹ *Михайлов А. В.* Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 272–273. См. обзор теорий стиля в: *Лакербай Д. Л.* Стиль как методологическая проблема литературоведения // Вестник ИвГУ. Сер. «Гуманитарные науки». 2013. Вып. 1 (13).

Понти, видеть – это не помещать мир перед собой, но оказываться вне самого себя, совпадать с окружающим миром. Глаз служит для души проводником в то, что оказывается за ее пределами. Зрение провоцирует и побуждает движение, влечет человека вглубь. «Видение же оказывается встречей, как бы на перекрестке, всех аспектов Бытия»⁸⁰. И, с другой стороны, – само восприятие визуальных объектов, согласно данным гештальтпсихологии, есть не пассивный созерцательный акт, но сложный процесс изучения-отбора-оценки, предполагающий продуцирование «визуальных моделей» для создания целостного визуального образа (авторитетный современный теоретик предложил даже термин «визуальное мышление»)⁸¹.

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 во всех вариантах, на всех уровнях. Непосредственно явлена она на уровне тропов: яркую визуализированную образность демонстрирует почти любое стихотворение; в самодовлеющей роли сравнений и метафор Вознесенского не только постоянно упрекали, но и объяснения находили разные. Так, В. И. Новиков отмечал, что недоверие к метафоре основано на восприятии ее как ребуса, подлежащего «утомительной рассудочной расшифровке <...> можно подыскать какие-то логические объяснения и для кота, который «как радиоприемник зеленым глазом ловит мир», и для глобуса-арбуза «в авоське меридианов и широт», и для виолончельности дубового листа <...> Можно, но не нужно. Здесь, пожалуй, всего важнее общий закон метафорического строя поэта, а закон этот по своей сути эмоционален»⁸². А. Марченко, которой принадлежит немало важных наблюдений о поэтике Вознесенского, интерпретирует «нерассудочность» его метафоризма несколько иначе: «...у Маяковского границу распространения метафоры, сферу ее влияния определяет мысль. У Вознесенского, – и тут он куда ближе к

⁸⁰ Мерло-Понти М. Око и дух // Французская философия и эстетика XX века. – М.: Искусство, 1995. – С. 54.

⁸¹ См.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974.

⁸² Новиков В. И. Указ. соч. – С. 174.

Есенину, – лишь величина метафорического заряда, яркость “вспышки”, то есть той энергии, что была заложена в нее при рождении <...> метафора – это прежде всего жест, раскрывающий самую суть поэтической идеи»⁸³. Сам поэт подчеркивал содержательность этого «жеста»: «Метафору я понимаю не как медаль за художественность, а как мини-мир поэта. В метафоре каждого крупного художника – зерно, гены его поэзии»⁸⁴. Уже исходя из этого, визуальность тропа воплощает (вместе с другими особенностями – например, фоносемантикой) у Вознесенского мгновенный образ «мини-мира», при всей своей сконцентрированности обладающий способностью к постоянному разворачиванию, непрерывному динамичному становлению. Такими «моторами формы» уже у раннего Вознесенского становятся всем известные метафорические образы: «пробивающая потолок» «парабола» (прихотливо визуализированная метафора судьбы человека, художника и самого искусства – СиП, I, 52–53), метафорическая фоносемантическая цепь «Гойя – горло – голод – голос...» (СиП, I, 60), динамичный фоносемантический метафорический комплекс «Автопортрет мой, реторта неона, // апостол небесных ворот – аэропорт!» (СиП, I, 97) – и мн. др. Визуальны, т. е. пространственны, трехмерны, и «вознесенские» сравнения, авангардная резкость которых нередко провоцировала критику⁸⁵: «Когда отчетливо и грубо // стрекозы посреди полей // стоят, как черные шурупы // стеклянных, замерших дверей» (СиП, I, 312). Объёмная визуальность тропа, перевод душевного и духовного в настоящий, говоря современным языком, «3D-кинематограф» – неотъемлемая составляющая поэтики Вознесенского: «В жизни чувства сближены, будто сучья яблони, // покачаешь нижние – отзовутся дальние» (СиП, II, 110).

Часто в стихах Вознесенского мы можем видеть элементы экфрасиса – опи-

⁸³ *Марченко А.* Ностальгия по настоящему (Заметки о поэтике А. Вознесенского) // Вопросы литературы. 1978. № 9. – С. 87–88. См. также: *Марченко А.* Взгляд – 74 или колесо обозрения? (Продолжение дискуссии: «Поэзия: кризис? Подъём? Накопление сил?») // Вопросы литературы. 1975. № 3. – С. 3–31.

⁸⁴ *Вознесенский А., Огнев В.* Диалог о поэзии // Юность. 1973. № 9. – С. 76.

⁸⁵ Характерно высказывание И.Б. Роднянской, отыскавшей у А. Парщикова влияние Вознесенского, «красные словечки сравнений, не щадящие ни живого, ни мертвого» (*Роднянская И. Б.* Движение литературы: в 2 т. Т. 2. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С. 48).

сания произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте или, согласно современной теории интермедиальности, одной из трех форм взаимодействия литературы с пластическими искусствами⁸⁶. Однако настоящий экфрасис – не «копия» (разноприродность поэтической и живописной визуальности может превратить «буквальное» описание в пародию), а «восприятие объекта и толкование кода», иконический образ не картины, но ее видения, постижения⁸⁷. К примеру, в стихотворении «Якутская Ева» поэт делает слепок с фотографии авторства Варфоломея Тетерина, создает на ее основе оригинальное лирическое переживание, якобы присущее фотографу – т. е., в представлении Вознесенского, присущее Творцу по отношению к Модели. Прибегая к экфрасису, Вознесенский неминуемо занимается сотворчеством, наращивая возможные смыслы описываемого произведения и прибавляя к ним свои. А в стихотворении «Пейзаж с озером» поэт не останавливается на описании, причем не только сравнивает картинный пейзаж с реальным, «позировавшим» Сильвестру Щедрину, но достраивает его, развивает видение художника своими глазами – и вот уже в пейзаже возникает отверстая дыра, которая наводит автора на мысль о «похищенных» временах.

Для «синтетично» видящего и мыслящего поэта обычны, например, такие суждения: «Мне доводилось переводить стихи Микеланджело. Это выпуклые скульптурные строфы. Стихи Пикассо – аналитично-ребусные. Шагал всю жизнь писал стихи не только в переносном, но и в прямом смысле. Стихи Шагала – это та же графика его, где летают витебские жители и голубые козы»⁸⁸.

Эстетическая рефлексия Вознесенского отмечена редкостной концептуальностью, причем однажды высказанные мысли, видоизменяясь и обогащаясь, развиваются в программные статьи. Такова, например, совершенно недвусмысленно истолковывающая визуальность Вознесенского статья «Архистихи», вобравшая в

⁸⁶ «Комбинация – это сочетание визуального и словесного в «составных» произведениях типа эмблем или авангардных спектаклей <...> В случае *интеграции* словесные произведения принимают визуальную форму <...> при *трансформации* предмет изобразительного искусства передается словами...» (Геллер М. Указ. соч. – С. 6).

⁸⁷ Там же. – С. 10.

⁸⁸ **Вознесенский А.** Гала-ретроспектива Шагала // [Электронный ресурс] // <http://www.mchagall.ru/library/katalog-mark-shagal4.html> (дата обращения 10.01.2017)

себя его размышления на протяжении более 10 лет. Поэт прямо указывает, что у двух его муз, поэзии и архитектуры, «общие цели – работать и для сегодняшнего человека, и для вечности. Есть общее и в методе»⁸⁹. Общей является «точка пересечения осей несущих опор» – «невидимая для непрофессионалов», она, «магнитная точка поэзии», и в архитектурном сооружении, и в настоящем стихотворении часто оказывается вне самой конструкции, как бы паря над ней (СС, III, 228–229). Таков закон искусства: «Земля тянется к небу. Но небо тянется к земле. Так задуман человек. Поэтому пропорции нашего тела и растут в золотом сечении по направлению к земле. Земля – наша бесконечность. Человек осознает себя частью общего, вечного» (СС, III, 229–230). От этого программного размышления, по сути, протягиваются нити ко всем значимым аспектам творчества Вознесенского – «архитектурности» стихотворения и книги, синтетизму поэтики, возвышенности пафоса и пр. Сущность архитектурной метафоры для сознания поэта можно проиллюстрировать суждением Ю. М. Лотмана: «Архитектурное пространство живет двойной семиотической жизнью. С одной стороны, оно моделирует универсум: структура мира построенного и обжитого переносится на весь мир в целом. С другой, оно моделируется универсумом: мир, создаваемый человеком, воспроизводит его представление о глобальной структуре мира»⁹⁰.

Но и в буквальном смысле Вознесенский, как наследник футуристов, не уставал подчеркивать визуальные прочтения поэзии: «Пушкин пришел в восторг от стихов Нодье, описывающих лестницу и расположенных, как лестница. А Ван-Гог, подписывая зеленые холсты кармином, вводил буквы в живопись наравне с фигурами и предметами. Лесенка Малларме и Маяковского (тот не зря был блестящим рисовальщиком), Хлебникова, шалости Аполлинера, Мартынов с его стихами, расположенными как кристаллы самородков, вдохнули жизнь в изобразительность стиха» (СС, III, 231–232).

⁸⁹ *Вознесенский А. А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы. О (Рифмы прозы). – М.: Художественная литература, 1984. – С. 228. Далее ссылки на это издание см. в основном тексте с указанием СС, тома и страницы.

⁹⁰ *Лотман Ю. М.* Архитектура в контексте культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство–СПб., 2010. – С. 676.

Многие образы у Вознесенского могут быть истолкованы исключительно визуально, и такое истолкование продуктивно за счет адекватности авторскому способу восприятия. Показателен пример в книге И. Вирабова, интерпретирующего возмущившее многих сравнение себя с аэропортом. Сначала биограф привлекает достаточно враждебный контекст: «Мальчишка исчо – к аэропортам свои портреты примерять! Даже Ахмадулина ахнет: «Оторопел, он свой автопортрет // сравнил с аэропортом – это глупость»⁹¹, – тем самым противопоставляя Вознесенского его же «тусовке», что подтверждает гипотезу об *инаковости* поэта, проявляющейся на фоне остальных современников при, казалось бы, полной идейно-тематической с ними солидарности. Затем следует собственно раскрытие сути этой инаковости через «визуальную» трактовку: «А “глупости” тут никакой – картинка отчетлива. Взгляд сквозь стекло аэропорта и есть “автопортрет” – отражение лица и всего, что позади, сливается с потоком жизни впереди, за стеклом»⁹². Добавим лишь, что, как это часто бывает у Вознесенского, визуальное и фоновосемантическое здесь (автопортрет – реторта – апостол – аэропорт) работают как единый код, поскольку поэт, можно сказать, «видит глазами языка».

И. Вирабов, вжившийся в процессе работы над книгой о поэте, насколько это вообще возможно, в стилистику Вознесенского, смог осознанно или бессознательно прочувствовать важность для него особого архитектурно-художественного зрения, которая позволяет через себя объяснять не только строки и образы, но и некоторые поступки Вознесенского (общественные и поэтические), на первый взгляд, находящиеся «вне логики». Так, в книге описывается ситуация, когда Вознесенский, находясь в Лондоне по поводу слёта «битников», не присутствовал на церемонии присвоения Ахматовой почетного звания доктора литературы в Оксфорде. Как показывает автор, отношение Вознесенского к Анне Андреевне через этот эпизод выявить невозможно (не смог? забыл? не счёл нужным? находились в натянутых отношениях?), зато можно через другой, визуальный: когда в Лондонской национальной галерее Вознесенский столкнулся с «профильной тенью» Ах-

⁹¹ Вирабов И. Н. Указ. соч. – С. 149.

⁹² Там же. – С. 149–150.

матовой на полу. Вот его воспоминания: «На мозаичном полу в овальных медальонах расположены спрессованные временем лики века – Эйнштейн, Чарли Чаплин, Черчилль... Когда я подошёл, на щеке Ахматовой стояли огромные ботинки. Я извинился, сказал, что хочу прочитать надпись, попросил подвинуться. Ботинки пожалы плечами и наступили на Эйнштейна»⁹³. Из этого отрывка явно следует, что само мировосприятие Вознесенского насквозь визуально: незнакомец выделяется и воспринимается через ботинки (самую яркую для наблюдателя в данный момент визуальную черту в облике), а значит, это ботинки, а не незнакомец,жимают плечами, потому что они и есть незнакомец, а Ахматова – это лицо на полу (как Маяковский, изображенный на мосту в одном из стихотворений), перемещающее своим присутствием незнакомца-ботинок на лицо Эйнштейна.

Пытаясь осмыслить феномен Вознесенского в контексте эпохи его формирования как поэта, мы, как уже было отмечено во Введении, сталкиваемся сразу с несколькими контекстами, ни один из которых по отдельности не дает сколько-нибудь полного представления – напротив, скорее искажает перспективу. Контекст «эстрадной» поэзии не способен объяснить ни эстетику поэта, ни внутреннюю логику изменений содержательного плана, ни творческое долголетие – в лучшем случае речь идет о включенности в общее движение⁹⁴. Еще менее помогает прояснить ситуацию контекст «неформальной литературы», сам по себе эстетически даже более близкий Вознесенскому (например, «лианозовцы»⁹⁵). Однако у «неформалов» своя идеологизированная правда, основанная на стойкой убежденности, что в «кафкианском космосе» советской действительности ничего дей-

⁹³ **Виравов И. Н.** Андрей Вознесенский. – М.: Молодая гвардия, 2015. – С. 330.

⁹⁴ Типичный историко-литературный взгляд на «детей пятьдесят шестого» совершенно нивелирует творческую оригинальность даже при указании на разность традиций: «Для некоторых из них были очень важны были прямые и опосредованные контакты с классикой Серебряного века (ученичество Вознесенского у Пастернака, культ Ахматовой и Цветаевой в поэзии Ахмадулиной), с Есениным и комсомольской поэзией 1920-х годов. Но самые сильные творческие импульсы “шестидесятники” получали от Маяковского: они извлекли из наследия этого официально мумифицированного и разобранного на лозунги “государственного поэта” <...> его гражданственность...» (*Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1. 1953–1968. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 119).

⁹⁵ См., напр.: *Двойнишникова М. П.* Визуальная поэзия «лианозовской школы» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 3.

ствительно новаторского вырасти не могло – отсюда и полупрезрительное или равнодушное отношение к «официальному» поэту. Во всяком случае, признанные специалисты по «неофициальной» литературе, авангарду и поставангарду (Вл. Кулаков⁹⁶, С. Бирюков⁹⁷) Вознесенского игнорируют, его «авангардизм» берется в иронические кавычки: «На какой-то короткий промежуток времени <...> поэзия буквально стала частью массовой культуры, почти как поп-музыка <...> Возник настоящий культ поэзии с живыми богами – Пастернаком и Ахматовой, и каждый мечтал попасть в их пророки. В силу бескорыстного и правдивого слова верили, как никогда. Поэзией, искусством пытались исправить, улучшить окружающую советскую действительность <...> Разумеется, весь этот энтузиазм-романтизм в массовом порядке не мог не превращаться в профанацию»⁹⁸.

Выскажем логичное предположение, что, будучи – человечески и творчески – чрезвычайно открыт своим современникам и современности, разделяя с ними и с нею многие надежды, стремления, опасения, увлечения, Вознесенский тем не менее органично продолжал традицию высокого модернизма (с культом искусства и художника, гуманистически преобразующих мир) и высокого авангарда (с культом преобразующего мир формотворчества). Это и есть его главная вера и установка, позволяющая интерпретировать поэта согласно «законам, им самим над собою признанным»⁹⁹. Если же данная традиция представляется кому-то анахронизмом, то это уже вопрос другого порядка – *успешности* реализации подобной стратегии (отметим, что современник Вознесенского И. Бродский, при *любом* к нему отношении, принадлежит к той же традиции, но вызывает гораздо мень-

⁹⁶ Мотивировка Вл. Кулакова выглядит эстетической, но это эстетика «после» политики, зачеркивающая всё советское: «Художественные задачи в “оттепельном” порыве к “правильному”, “ленинскому” социализму неизбежно отходили на второй план (“поэт в России больше, чем поэт”), в лучшем случае, как, например, в декларативном, пропагандистском эстетизме Вознесенского, сводясь к “популяризации” культурных образцов досталинского прошлого и прямому культуртрегерству. Поэтика советского искусства сознательно, имманентно вторична» (**Кулаков В.** Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое лит. обозрение, 1999. – С. 266).

⁹⁷ См., напр.: **Бирюков С. Е.** Поэзия русского авангарда. – М.: Литературно-Издательское Агентство «Р. Элинина», 2001; **Бирюков С. Е.** Амплитуда авангарда. – М.: Совпадение, 2014.

⁹⁸ **Бирюков С. Е.** Поэзия русского авангарда. – С. 210–211.

⁹⁹ Хорошо бы критикам поэзии научиться не только цитировать, но еще и *понимать* эти хрестоматийные слова А. С. Пушкина (**Пушкин А. С.** Собрание сочинений: В 10 т. Том 9. Письма 1815–1830. – М.: ГИХЛ, 1962. – С. 133).

шее отторжение, видимо, в силу более «правильной» «неформальной» позиции).

Что же именно из художественных стратегий авангарда могло оказаться созвучным поэту уже совершенно другой эпохи? Ответ на это вопрос во многом зависит от того, как именно мы представляем многоликий и поливариантный авангард¹⁰⁰, ведь не признающие Вознесенского «лианозовцы» – еще более бесспорные наследники авангарда и поставангардисты.

На поверхности лежит, конечно, фундаментальная тяга к вдохновенному формотворчеству, вбирающему в себя новую – кубистическую, супрематическую и пр. – визуальность и в искусственных условиях советского контекста (формотворчески стерильного) имеющему вкус личного – и важного для всех! – открытия. Счесть это «популяризаторством» и «культуртрегерством» можно лишь, не обращая внимания на мощь синтезирующего разные традиции дара Вознесенского. Сильное дарование «перекраивает» любые традиции на свой лад, но, безусловно, мы слышим в задорном «Пылайте широко, коровники в амурах, райкомы в рококо!» (СиП, I, 126) малевичское: «Буря форм, их новая конструкция, новое тело под колпаком сводится к Венере Милосской, к Аполлону. А то настоящее, творческое, новое, лежит в отрубленных кусках под ногами Венер и фавнов. В отбитых кусках мрамора, глины, дерева отрубилось то сокровенное, что лежит в пустых формах виденных скульптур»¹⁰¹.

Глобальный утопизм авангарда, столь естественный, например, для В. Маяковского и отголосками через него докатившийся в преображенном виде до «эстрадной» поэзии, весьма разнопланов и сложен по составляющим¹⁰². Кажется бы, научно-технический прогресс должен быть непременной частью аван-

¹⁰⁰ Мы здесь идем вслед за авторами фундаментального труда («Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010»), обобщившими историю изучения авангарда и разграничивающими его наиболее общие типологические черты и конкретные – региональные, временные – формы.

¹⁰¹ *Малевич К.* О поэзии // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 143.

¹⁰² Данный факт отмечал еще один из пионеров исследования авангарда П. Бюргер, рассматривая авангардистское снятие искусства (в гегелевском смысле слова) как имеющее одновременно и «эстетское» (антибуржуазное), и утилитаристско-утопическое измерение (см. главу «К проблеме автономии искусства в буржуазном обществе» в: *Бюргер П.* Теория авангарда / Пер. с нем. С. Ташкенова. – М.: V-A-C press, 2014).

гардных утопий – однако во многих версиях происходит скорее наоборот (Хлебников и Шагал, экспрессионизм и сюрреализм), и здесь, например, «Оза» Вознесенского предстает законной наследницей двойственного отношения к прогрессу. Б. Гройс полагает, что авангард представляет собой «компенсаторную» стратегию разрушения уже разрушенного (обезбоженного, «технического») мира: для К. Малевича «единственный способ остановить прогресс» – «забежать впереди прогресса. Процесс разрушения, редукции должен быть доведен до конца, чтобы таким образом найти далее нередуцируемое, внепространственное, вневременное и внеисторическое, на чем можно было бы закрепиться»¹⁰³. Амбивалентность прогресса для авангардистов была осознана уже их первыми критиками – К. Чуковский отмечает по поводу ранних стихотворений Маяковского: «...город для него не восторг, не пьянящая радость, а распятие, голгофа, терновый венец, и каждое городское видение – для него словно гвоздь, забиваемый в сердце...»¹⁰⁴. Видимо, дело в том, что сама авангардная утопия возникает как результат взаимодействия мировоззренческого и творческого опыта с действительностью, а эта «концепция искусства для себя» – одна из «центральных точек отсчета для формирования многих свойств авангардной культуры. С ней оказываются связаны – прямо или косвенно – наиболее радикальные достижения и открытия русского авангарда: футуристическая концепция словотворчества, беспредметная поэзия, многие версии живописной абстракции»¹⁰⁵.

«Внутренний опыт» авангардиста (а именно это советская критика у Вознесенского и недооценивала, объясняя его духовный и эстетический поиск внешними факторами) первичен по отношению к конкретной деятельности, и, пожалуй, с максимальной остротой эту «повышенную степень духовности» авангарда выразил К. Малевич: «Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится

¹⁰³ Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 21.

¹⁰⁴ Чуковский К. Футуристы // Чуковский К. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. – М.: Художественная литература, 1969. – С. 229.

¹⁰⁵ Бобринская Е. А. Русский авангард как историко-культурный феномен // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 2 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 12.

ритм. <...> В чем выражается религиозность духа, в движении, в звуках, в знаках чистых без всяких объяснений – действие, и только, жест очерчивания собой форм <...> если бы опытный фотограф сумел снять рисунок пути знака, то мы получили бы графику духовного состояния»¹⁰⁶. В обостренности, даже исступленности этого особого опыта – один из ключей к увлеченности русского авангарда сферой сакрального: он «культивировал своеобразную героику, близкую к феномену юродивого в русской культуре, основанную <...> на поиске такого внутреннего опыта и такого адекватного этому опыту языка искусства, в котором бы открывалось присутствие трансцендентного»¹⁰⁷. О том же пишет и Б. Гройс: «Если авангардистский художественный проект и формировался как рационалистический, утилитаристский, конструктивный <...> то источник этого проекта <...> был совершенно “иррациональным”. <...> Мистерия Хлебникова, Крученых и Малевича “Победа над солнцем”, в которой впервые появился знак черного квадрата, воспроизводит это событие “убийства солнца” и наступление мистической ночи, в которой затем зажигается искусственное солнце новой культуры, нового технического мира»¹⁰⁸. Недооценка фундаментальной глубины авангардного мироотношения чревата непониманием конкретной творческой практики авангардиста, поскольку «образ, слово, звук предстают <...> как элементы вселенского вершения <...> авангардная культура, будучи мифологичной и мистериальной по своей природе, функционирует в режиме ритуала, который по необходимости наделяет творимый / пересотворяемый мир повышенным семиотическим статусом»¹⁰⁹ – причем и сама семиотика (семиология) появилась именно в авангардную эпоху.

Если вспомнить типичные критические ярлыки, навешиваемые на поэта, то нельзя пройти мимо «эклектизма» (в сугубо негативном плане) и «противоречивости» («парадоксальности» в смягченном варианте). На самом деле «эклектизм»,

¹⁰⁶ *Малевич К.* О поэзии // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 147.

¹⁰⁷ *Бобринская Е. А.* Указ. соч. – С. 13.

¹⁰⁸ *Гройс Б.* Указ. соч. – С. 62–63.

¹⁰⁹ *Гирич Ю. Н.* Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / [Под ред. Ю. Н. Гирича]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. – С. 83.

т. е. стилистическая многослойность, чересполосица – это органическое свойство именно русского авангарда (в отличие от, скажем, немецкого и французского): «Русский авангард никогда не укладывался в границы какой-либо школы, любые стилистические тенденции у русских авангардистов всегда дополнялись, совмещались и накладывались друг на друга <...> Программный эклектизм и восприятие языка искусства как подвижного, поддающегося любым трансформациям <...> свобода от формальных ограничений придает искусству особую подвижность, легкость, заряжает его энергией непрерывного становления»¹¹⁰. Эта энергетика «непрерывного становления», думается, очевидна для любого непредвзятого читателя Вознесенского и давно (будучи органически связана с тягой поэта к слову как строительному материалу разноликого мироздания) вошла арсенал литературоведческого знания о поэте: «Тянутся друг к другу слова, предметы, радуются своему внезапному сходству <...> тяга к сближению передается другим словам, предметам, понятиям – новые возникают союзы, новые звучат диалоги. Мир строится непрерывно. Таков основной закон поэтики Вознесенского...»¹¹¹.

Многократно отмеченная парадоксальность Вознесенского – при бесспорном единстве его пафоса и творческих принципов – наиболее релевантно, на наш взгляд, выводится историко-генетическим способом: «...почти все основные категории и понятия поэтики и онтологии авангарда сопологаются на основе *агрегатности, взаимодополнительности* <...> в поэтике авангарда оказываются взаимоотносимыми такие полярности и такие разнопорядковые пары, как интуитивизм и рационализм, спиритуализм и материализм, иррационализм и сциентизм, деструкция и креация, беспредметность и вещественность, случайность и “сделанность”, утопизм и ретроспективизм <...> аналитизм и синтетизм не только оказываются сторонами одного процесса, но зачастую являются взаимозаменяемыми обозначениями одной и той же практики»¹¹².

Е. Замятин в 1922 году писал: «Синтетизм пользуется интегральным сме-

¹¹⁰ Бобринская Е. А. Указ. соч. – С. 6–8.

¹¹¹ Новиков В. Указ. соч. – С. 171.

¹¹² Гирин Ю. Н. Системообразующие концепты культуры авангарда. – С. 81.

щением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную раму куски мира – никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше – но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков – всегда целое», – и на примере иллюстраций Ю. Анненкова к «Двенадцати» А. Блока пояснял, как это работает: «Катя: бутылка и опрокинутый стакан, мещанские с цветочками часы; черное окно с дырою от пули и паутиной, незабудочки. Петруха: голая осенняя ветка; каркающее воронье; провода; разбойничий нож и церковный купол. Как будто бы хаос как будто бы противоречивых вещей, случайно выброшенных на одну плоскость. Но оглянитесь еще раз на “Двенадцать” – и вы увидите: там – фокус, где собраны все эти рассыпанные лучи, так крепко связаны бутылка и сентиментальные незабудочки, разбойничий нож и церковный купол»¹¹³.

Энантioseмия авангардного текста культуры означает поливалентность смыслов в их взаимоотражении, их «полифоническую» одновременную принадлежность множественным смысловым полям, и функционирует на всех уровнях авангардной картины мира, будь то лирический герой раннего В. Маяковского, в котором «на равных правах живут самые крайние противоположности»¹¹⁴, или теоретизирование В. Кандинского, находящего путь к уравниванию «великой реалистики» и «великой абстракции»: «Величайшее внешнее различие становится внутренним равенством»¹¹⁵ (т. е. обостренное беспредметничество рождает обостренное ощущение эссенциальности, «материальности» формы). Таким образом, делает вывод Е. В. Сидорина, согласно Кандинскому, «тип используемых художником форм сам по себе не существен. Существенна лишь органичность для данного художника избираемого им типа форм»¹¹⁶. В авангардном сознании продолжает развиваться и романтико-символистская идея синтеза искусств, приводящая

¹¹³ *Замятин Е.* О синтетизме // Замятин Е. Избранные произведения. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 414.

¹¹⁴ *Эткинд Е.* Там, внутри: О русской поэзии XX века. – СПб.: Максима, 1997. – С. 292.

¹¹⁵ *Кандинский В. В.* К вопросу о форме // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. I. / Ред. коллегия и сост. Б. Автономова, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин. – М.: Гилея, 2001. – С. 220.

¹¹⁶ *Сидорина Е. В.* Конструктивизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 1 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 541.

к выявлению «определенной тождественности или аналогичности формального языка различных видов искусства»¹¹⁷. Можно сказать, что эклектизм компонентов и парадоксальность их динамичной, «высокоэнергетической» сочетаемости¹¹⁸ у Вознесенского – повторимся, при органичности и единстве авторского стиля – прямое наследование авангардной традиции в самом широком и общем смысле.

Программный эклектизм Вознесенского генетически связан с еще одним фундаментальным свойством авангарда – свободным отношением к традиции, декларативно отвергаемой, но активно рекомбинируемой в функциональном аспекте¹¹⁹, поскольку в рамках «сдвигологической» поэтики свободно сопрягаются элементы архаики, классики, словотворчество и т. п. («Деактуализация исчерпавшего себя канона сопровождалась реактуализацией многих канонов»)¹²⁰. Данное свойство было многократно отмечено исследователями: «Чем больше мы анализируем историю русского авангарда, тем больше осознаем, что он чаще развивался, резюмируя и пересматривая стили прошлого, чем полностью их отрицая»¹²¹.

Один из самых сложных вопросов – и одновременно одно из самых тяжелых обвинений в адрес авангардного сознания и авангардного проекта – их ответ-

¹¹⁷ *Азизян А.И.* Указ. соч. – С. 96.

¹¹⁸ Отметим, что динамизм и свободное отношение к традиции создают немалые проблемы текстологического характера: автор в различных изданиях легко варьировал уже известные тексты, удаляя или вставляя строки и строфы, меняя разбивку стиха и т. д., и вряд ли всегда в таких случаях можно с уверенностью сказать, является ли правка «плановой», окончательной, восстановлением после изъятий цензуры или переосмыслением, «дописыванием» и т. п. Поэтому в нашем исследовании цитация текстов Вознесенского имеет несколько иерархизированных источников: авторские сборники «Витражных дел мастер» и «Аксиома самоиска» (поскольку они разбираются как архитектурное целое); новейшее двухтомное собрание стихотворений и поэм для остальных текстов до 1985 года включительно; трехтомное собрание 1984 года; другие издания.

¹¹⁹ Уже в рамках самой модернистско-авангардной эпохи, например, в трудах русских формалистов или у Т. С. Элиота, понятие «традиция» было переосмыслено: так, Ю. Н. Тынянов придавал ему сугубо функциональный характер по отношению к литературе как системе (одни и те же элементы системы со временем меняют свои функции, что приводит к совершенно разной оценке литературного факта и самой системы – см.: *Тынянов Ю. Н.* О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977); по Элиоту, традицию нельзя «просто унаследовать», требуется соединить прошлое и настоящее, а каждое новое звено в традиции меняет весь ряд произведений в ней (см.: *Элиот Т. С.* Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Бесплодная земля. – М.: Ладомир: Наука, 2014).

¹²⁰ *Гирич Ю. Н.* Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат. – С. 46.

¹²¹ *Боулт Дж.* Павел Филонов как художник барокко // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. – С. 503.

ственность за торжество тоталитаризма. Это прямо сформулировал Б. Гройс¹²², назвавший сталинский проект «диалектической радикализацией авангарда» (столь же тотально-утилитарной, но маскировавшейся под «народное, реалистическое» и устранившей сам авангард как «реакционного», «метафизического» и «идеалистического» конкурента): «Социалистический мимезис направлен <...> на скрытую сущность вещей, а не на явления <...> Социалистический реализм ориентируется на то, чего еще нет, но что должно быть создано, и в этом он наследник авангарда, для которого эстетическое и политическое также совпадают <...> Соцреализм есть именно этот партийный, или коллективный сюрреализм, расцветающий под знаменитым ленинским лозунгом “надо мечтать” <...> Техническая организация мира стала лишь видимой реализацией внутренних сил, заложенных в ее творце. Одинокий, страдающий, жертвующий собой и побеждающий художник – герой авангарда стал героем сталинской культуры, но уже в качестве строителя, спортсмена, летчика-полярника, директора завода, парторга колхоза и т. д., то есть реального творца реальной жизни, а не только воздушных замков»¹²³.

Не во всём соглашаясь с Гройсом, многие исследователи признают, что возможность превращения свободного «я» в организованное «мы», а дерзновенной свободы – в «завод, вырабатывающий счастье», столь ярко продемонстрированная В. Маяковским, представляет собой одну из самых глубоких антиномий русского авангарда уже в силу его программной пограничности: «В своей глубине героизированный внутренний опыт, напрямую открытый “иному плану бытия” <...> невольно приближал к тем планам культуры и личности, где оживали архетипические, внеиндивидуальные начала <...> Этот полюс был связан с декларативным утверждением в искусстве пафоса общественного служения, создания социально активного искусства, коллективного, жизнестроительного...»¹²⁴. Экзистенциальное и коллективно-социальное, персональное и деперсонализированное активно пересекались даже в творчестве одного художника (Кандинский, Малевич).

¹²² См.: *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1; *Гройс Б.* Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993 (глава «Стиль Сталин»).

¹²³ *Гройс Б.* Утопия и обмен. – С. 40–55.

¹²⁴ *Бобринская Е. А.* Указ. соч. – С. 15–16.

вич, Маяковский, Хлебников). Проектеры-коммунисты и авангардисты (футуристы, лефовцы, конструктивисты) соревновались в жажде материализовать глобальные утопии: «...сотворение нового мира осмыслялось всеми его участниками как космогонический акт, интерпретировалось в категориях мистерии, ритуального действия и требовало осознанно игрового поведения. Причем развитие собственно театральной утопии (Вс. Мейерхольд) сопутствовало “режиссированию” общественной жизни, понимаемой как гигантский “тотальный театр”»¹²⁵.

В свете этой внутренней антиномичности (когда взаимодополнительность, «агрегатность» составляющих реализуются скорее в собственно эстетическом поле; политический акцент обостряет антиномию, усиливает внутреннюю напряженность¹²⁶) понятным выглядит «генетическое» расхождение между Вознесенским и первым, максимально политизированным поколением «неофициальной культуры». С одной стороны, «постоянный мотив свободного искусства, свободного от принятых нормативов художественного языка или эстетических нормативов, а также внешнего давления социума, сопровождает всю историю авангарда»¹²⁷, с другой же – «агрессивное обновленчество» и пафос «будущего сегодня»¹²⁸ ведут к общеизвестному «совпадению» не только с революционной стихией («моя революция»), но и с «преображающей мир» диктатурой. Продолжая размышления И. Е. Иванюшиной («...художественная система авангарда возникает в поле напряжения между эстетической и апеллятивной функциями искусства, между поэтикой и прагматикой»)¹²⁹, Е. С. Матросова пишет о возможности «различной реализации (внутри самого авангарда) отношения искусства и художника к

¹²⁵ *Гирин Ю. Н.* Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат. – С. 65.

¹²⁶ Это, во-первых, внутреннее напряжение между авангардной идеологией (с ее элитарностью, интровертностью, “освобождением слова” от семантики т. п.) и авангардной прагматикой: «...поразить, возмутить, эпатировать публику...» (*Иванюшина И. Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Дис. ... докт. филол. наук. – Саратов, 2003. – С. 270–280), во-вторых, «состязательность» самого авангардистского дискурса (*Тырышкина Е. В.* Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – С. 59) и, в-третьих, напряженность между личностно-экзистенциальным и коллективно-социальным.

¹²⁷ *Бобринская Е. А.* Указ. соч. – С. 16.

¹²⁸ См.: *Паперный З. С.* Футуризм // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 8. – М.: Наука, 1994. – С. 117.

¹²⁹ *Иванюшина И. Ю.* Указ. соч. – С. 281.

действительности. С такой точки зрения шаманское бормотание и визионерство Хлебникова, заумь Крученых и лозунговость, плакатность, митинговость Маяковского демонстрируют не только диапазон экспериментальных поэтик, но и свободу выбора позиции “между эстетическим и апеллятивным”, более того – показывают принципиальное отсутствие (внутри авангарда) запрета на эволюционное движение, смену позиций»¹³⁰. Применительно к Вознесенскому и «лианозовцам» можно сказать, что «правы все» – это и по-разному (в силу множества обстоятельств, в том числе и биографических) выстроенные отношения между художником и действительностью, и «сопоставительность» несопадающих версий авангарда. Вряд ли имеет смысл подозревать безусловно верного себе большого художника (а им Вознесенский является) в политической конъюнктурности на основании, например, наличия у него поэмы «Лонжюмо» – в рамках идущей от Маяковского авторитетнейшей традиции Ленин представал Творцом нового мира, авангардистом № 1, и тот же Б. Гройс усматривает в фигуре Ленина (даже мумии) символический смысл. Произошла принятая этой версией авангарда историческая замена (или подмена, если угодно): «Постфактум Ленин <...> признается подлинным демиургом своей эпохи, а не художественный авангард, в свою очередь, претендовавший на эту роль. И следует признать, что само “левое искусство” приложило к такой канонизации Ленина руку...»¹³¹.

Не раз отмеченное у Вознесенского «довление» формы над «содержанием» в аспекте художнического *видения* – прямой выход к бахтинскому пониманию архитектоники эстетического объекта, и, безусловно, «между композиционными формами различных искусств существуют аналогии, обусловленные общностью архитектурных заданий, но здесь вступают в свои права особенности материалов»¹³². Опираясь на это утверждение, мы можем выдвинуть несколько положений. Во-первых, фундаментально архитектурное задание, общее для любой

¹³⁰ *Матросова Е. С.* Агитационно-рекламная функционализация послеоктябрьского творчества В. В. Маяковского в свете его жизнетворчества и жизнестроения. Дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2014. – С. 24.

¹³¹ *Гройс Б.* Указ. соч. – С. 65–66.

¹³² *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. – М.: Искусство, 1986. – С. 21.

формы или вида искусства (не так уж важно, ухом видит Вознесенский или глазом слышит). Во-вторых, Вознесенский – «программный» эклектик, и его поэтика в силу своего генезиса не скрывает «швов» между разнородными элементами (даже напротив – демонстрирует), но в то же время стремится к синтезу, сочетанию всех «ощущательных» возможностей¹³³. «Держит» данную систему именно конструктивность аналитического задания. В-третьих, встает проблема «особенностей материалов». В связи с этим в работе мы будем говорить о *монтажности*, *коллажности* (*витражности*), поп-арте и его методах работы с материалом.

Принцип монтажа был рожден в недрах конструктивизма¹³⁴; коллажность развивалась вместе с авангардом: «Авангард пытался разрушить принцип однородного рельефа. «Контррельефы» и «материальные подборы» В. Татлина и П. Пикассо конструируются из материально разнородных частей. Еще дальше пошла техника поп-артистского коллажа, в которой принципы мозаики развиваются в сторону гетерогенизации стилистики»¹³⁵.

Роль монтажа как принципа, важного для многих искусств¹³⁶, хорошо освещена уже основоположником самой теории С. М. Эйзенштейном, который для иллюстрации теоретических принципов монтажа привлекал не только кино, но и шедевры живописи, архитектуры, музыки, литературные произведения. Как писал Р. Юренев, «парадоксальность понимания Эйзенштейном монтажа как специфич-

¹³³ С «освобождения» этих возможностей, перспективно предполагающих синтез, футуризм и начал: «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные – краска, звук, запах» (Садок судей II [Предисловие] // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. – С. 68).

¹³⁴ Еще за десятилетие до конструктивизма слово «конструкция» стало одним из принципиальным для самохарактеристики отечественных авангардистов: «...художник скоро будет гордиться тем, что сможет объяснить свои произведения, анализируя их конструкцию...» (*Кандинский В. В.* О духовном в искусстве: (Живопись) // Кандинский В. В. Указ. соч. – С. 195). Сам же принцип, как и свойственно авангарду, развивался поливариантно: «скрытой конструкции», визуализация связей и контрастов которой не носит активно-преднамеренного характера (Кандинский, Татлин), оппонировала геометризованная, с ярко выраженными визуальными связями элементов и отношений «часть – целое» (См.: *Сидорина Е. В.* Указ. соч. – С. 551–552).

¹³⁵ *Раннапорт А. Г.* К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 16.

¹³⁶ И даже шире – для всей живой природы: «...рекомбинации, монтаж, играющие, очевидно, действительно выдающуюся роль в процессах созидания нового» (*Салганик Г. Р.* Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе // Там же. – С. 13).

ческого средства киноискусства, присущего именно и только ему, и одновременно поиски “монтажа” в других искусствах объясняются тем, что монтаж Эйзенштейн понимал гораздо шире – как принцип композиции, как “строение вещей”, как творческий процесс создания кинематографического образа»¹³⁷. Логика монтажа на первый взгляд проста: «...два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»¹³⁸. Однако техника монтажа, в интерпретации Эйзенштейна, – это построение целостного образа из, казалось бы, разрозненных частных изображений, фрагментов, «намёков». Анализируя «монтажный лист» Леонардо да Винчи (как следует в живописи изображать потоп) или создание образа актером, Эйзенштейн показывает, что вначале существует некий образ, витающий перед внутренним взором (замысел), затем он воплощается в несколько частных изображениях, которые путем их динамического сопоставления перерастают в образ определенного вида искусства, который не дается, а возникает, рождается¹³⁹. Отметим, что в литературе образ как целое необязательно «присутствует» изначально, но легко возникает «по ходу», развертывается как «содержательность формы» – здесь нам важно не время, а соотношение детали и целого и то, что «именно монтажный принцип, в отличие от изобразительного, заставляет творить самого зрителя <...> монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения монтажного принципа вообще»¹⁴⁰. Много страниц Эйзенштейн посвящает применению монтажного принципа в литературе – на самых разных уровнях: деталей, звуков, пластических характеристик, «кинематографических планов», ритма и пр.¹⁴¹. Даже делается важная для нас оговорка: режиссеру интереснее находить монтаж там, где о нем еще не знали (теоретически), чем в современности («...Маяковский же целиком принадлежит к тому периоду, когда мон-

¹³⁷ Юрнев Р. Эйзенштейн о монтаже // Эйзенштейн С. М. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – С. 6.

¹³⁸ Эйзенштейн С. М. Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – С. 63–64.

¹³⁹ Там же. – С. 71.

¹⁴⁰ Там же. – С. 79.

¹⁴¹ См., например, анализ «Полтавы» А. С. Пушкина, в частности сцены побега Марии или выхода Петра, где на 14 строк приходится 14 монтажных планов, причем не совпадающих с ними (Там же. – С. 86–88).

тажное мышление и монтажные принципы широко представлены во всех видах искусства, смежных с литературой: в театре, в кино, в фотомонтаже и т. д.»¹⁴²). Не случайно 1920-е годы, считающиеся вершинными в развитии мирового авангарда, – это и годы торжества монтажа в кинематографе. Таким образом, у Вознесенского в наличии была и явная литературная традиция в лице любимого поэта – «целиком монтажного» Маяковского. Степень же конструктивной «визуализации» (овнешнения стиховой структуры) могла варьироваться от фоносемантических цепочек и полиритмии через метафорические идеи-жесты до жесткого геометризма (нередко стихотворения Вознесенского реализуют сразу или попеременно все способы – см. «Ночной аэропорт в Нью-Йорке», «Париж без рифм», «Неизвестный – реквием в двух шагах с эпилогом», «Зов озера», «Автолитография», «Яблокопад» и др.). Но еще важнее, что после Эйзенштейна монтаж может быть осмыслен как глобальный принцип построения *любых* сообщений культуры, который «состоит в соположении в предельно близком пространстве-времени <...> хотя бы двух (или сколь угодно большего числа) отличающихся друг от друга <...> предметов (или их названий, описаний и любых других словесных и иных знаковых соответствий) или же целых сцен <...> В искусстве начала XX в. ранним примером применения этого принципа были коллажи кубистов – Пикассо и Брака, показавшие, по словам начавшего тогда же писать поэтические словесные коллажи Аполлинера <...> что живописать можно чем угодно – почтовыми марками, игральными картами, канделябрами, кусками газет»¹⁴³.

Коллаж, как пишет известный исследователь авангарда Е. А. Бобринская, «использует готовые образы, своего рода реди-мейд. Собственно, творческий аспект коллажа связан только с перекомпоновкой, монтажом и сопоставлением этих «цитат». Коллажная техника напоминает визуальную химию или алхимию, цель которой – путем смешения и разделения различных образов создать новую реаль-

¹⁴² Там же. – С. 96.

¹⁴³ **Иванов Вяч. Вс.** Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 119–120.

ность, синтезировать новую материю»¹⁴⁴. Исторически же коллаж связан с рекламой и со всей визуальной средой современного города.

Итак, гетерогенная стилистика авангарда аналитична и опирается на возможность комбинаторики и перекодировки – последняя, в свою очередь, имеет фундаментальные основания в культуре: «...весь риторический инструментарий применим не только в сфере словесных сообщений, но также, например, и визуальных. Внимательный анализ техники коммуникации обнаружил бы, что целый ряд классических риторических фигур выявляется также и в сфере визуальной коммуникации. Здесь можно найти метафоры, метонимии, литоты, оксюмороны и т. д.»¹⁴⁵. Как пишет Ю. М. Лотман, «в визуальных искусствах, существовавших до развития кино, точка зрения неподвижна». С развитием же кинематографа расширяются и связанные с визуальностью ракурсные и комбинаторные возможности: «Кино – единственный вид зрительного искусства, в котором точка зрения обладает подвижностью и поэтому получает важную роль в построении языка этого искусства»¹⁴⁶. Можно сказать, что кино буквально материализовало доступную лишь субъекту речи в литературном произведении способность мгновенно менять ракурс, план и перспективу видения – и в свою очередь узаконило такую движущуюся точку зрения, способную органично «монтировать» разнородные фрагменты. Общеизвестно влияние языка кино (которое знает только настоящее время¹⁴⁷) на всю современную культуру, так что монтажность и «кинематографичность» визуальных планов «здесь и сейчас» в поэзии Вознесенского – свидетельство его глубокой укорененности в этой масштабной (и авангардной по существу) трансформации визуальности в культуре XX века.

Важно отметить, насколько далеко ушла (выросшая из опыта авангарда в частности) философская эстетика XX века от традиционных «миметических»

¹⁴⁴ *Бобринская Е.А.* Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое лит. обозрение, 2006. – С. 34.

¹⁴⁵ *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб.: «Симпозиум», 2006. – С. 134.

¹⁴⁶ *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – С. 59.

¹⁴⁷ *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – С. 16.

представлений об искусстве, лежащих в основе советской критики. «Искусство – это рациональность, критикующая рациональность, не стараясь отделаться от нее; оно явление не дорациональное или иррациональное...», – утверждает Т. Адорно, рассматривая переход «принципа монтажа» в «принцип конструкции, предусматривающий растворение материалов и моментов в созданном по намеченному плану единстве» и называя конструкцию в художественном произведении «синтезом разнообразного», «наместником логики и причинности»¹⁴⁸. От композиции конструкция, являясь «продлённым господством субъекта», отличается «безжалостным порабощением» любых частных моментов, вырывая элементы реальности из первоначальных взаимосвязей и изменяя их. Это глобальный принцип современного творчества: «Искусство хотело бы с помощью конструкции собственными отчаянными усилиями вырваться из той номиналистической ситуации, в которой оно находится, избавиться от чувства случайного, достичь всеохватывающего, всеобязательного, если угодно, всеобщего»¹⁴⁹.

Принципиально, таким образом, значение авангарда (как зачинателя и агента культурных трансформаций) не только в характеристике внешних примет стиля Вознесенского (о чем, чаще всего ругательно, писала еще критика 1960-х годов), но и в обосновании его поэтики. Не меньшую роль играет также и возвращенный модернизмом и авангардом образ самого творца. Как отмечает М. Эпштейн, «вся атмосфера авангарда насквозь харизматична, проникнута благоговением перед людьми «не нашей природы», перед непостижимостью дара, посланного свыше. Авангардизм – это культ художников, освящение самой творческой способности, которая превышает все отдельные и вместе взятые произведения, отбрасывает их как нечто более второстепенное»¹⁵⁰.

Вознесенский, однако, при всей любви к авангарду, проблему художника

¹⁴⁸ Адорно Т. В. Эстетическая теория / пер. А. В. Дранова. – М.: Республика. 2001. – С. 83–84. Эта «конструкторская» мысль близка и Гадамеру: «Современный художник не столько творец, сколько открыватель невиданного, более того, он – изобретатель еще никогда не существовавшего, которое через него проникает в действительность бытия» (Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – С. 187).

¹⁴⁹ Адорно Т. В. Указ. соч. – С. 86–87.

¹⁵⁰ Эпштейн М. Н. Указ. соч. – С. 300.

понимал несколько иначе, даже традиционной. Для него искусство рассеяно всюду, в каждом человеке, заключается в переходах от хаоса к гармонии жизни, времени и истории и восходит всегда к божественному, поскольку Бог есть то изначальное и вечное «Ты», перед которым человек определяет себя как «я». Пусть в авангардном искусстве на место «испытанных эстетических категорий» «понимания» и «наслаждения» и приходят категории «сомнения» и «веры», но Вознесенский, заключивших их в круг бесконечного «Тьмать» («Автолитография»), не сомневается ни в Боге, ни в человеке (см.: СиП, II, 111–113).

Исходя из вышесказанного, *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) и т. д. Речь, таким образом, идет о философии творчества (исходящей в чём-то из смыслообразующей самостоятельности формы) как внутреннем органическом принципе, «законе» текстопорождения.

1.2. Формы визуальной поэзии в творчестве А. Вознесенского

Поэтический месседж и стилевой облик Вознесенского в значительной мере также являются продуктом современной технической и масскультурной цивилизации (именно этот факт и является одной из причин поверхностного прочтения, идет ли речь о восприятии Вознесенского как «поэта эпохи НТР» или помещении его в обойму «эстрадников»). О ее принципиальных отличиях от предыдущих эпох размышлял М. Хайдеггер и выразительно формулировал уже в 1964 году М. Маклюэн: «В эпоху электричества, когда наша центральная нервная система, технологически расширившись вовне, вовлекает нас в жизнь всего человечества и вживляет в нас весь человеческий род, мы вынуждены глубоко участвовать в последствиях каждого своего действия <...> земной шар теперь – не более чем де-

ревня»¹⁵¹. Как писал П. Тэйлор, «Хайдеггер кратко отмечает, что сущность технологии не сводится к технологичности. Это значит, как неизменно открыто подчёркивал Маклюэн <...> что сущностные эффекты техники не сводятся к непосредственным физическим воздействиям, но затрагивают всё наше восприятие мира»¹⁵². В таком ракурсе «сейсмографическая» чувствительность Вознесенского к «пульсу современности» (более глубокая, нежели у Е. Евтушенко, так как «схватывается» не только и не столько политическое, сколько культурное движение, условно говоря, от кибернетики до Хайдеггера) получает гораздо более серьёзную интерпретацию, нежели «поэт массовой коммуникации»: перед нами современный во всех смыслах художник, самой природой своего авангардного дарования укорененный в *авангарде* интеллектуального, духовного, художественного поиска. В эту укорененность включены и национально-культурный колорит, и (поначалу) романтическая «советскость». То, что многим критикам – носителям традиционного сознания – казалось в Вознесенском неорганичным, «скомпонованным» (действительно, «перекодировка» вполне традиционной топики «бегства от цивилизации в природу» на язык этой самой цивилизации – «И из псов, как из зажигалок, // Светят тихие языки» (СиП, I, с. 163) – выглядит как минимум непривычно) – представляет собой именно органику, но *новую органику*. Маклюэн пишет о «стремлении нашего времени к цельности, эмпатии и глубине осознания» в противовес недавней «эпохе механической индустрии» с ее пафосом частного, отдельного: «Мы вдруг обнаруживаем в себе страстное желание, чтобы вещи и люди проявляли себя во всей полноте. В этой новой установке можно найти глубокую веру – веру в высшую гармонию всего бытия»¹⁵³. Думается, Вознесенский мог бы подписаться под этим. Иными словами, «исследование очертаний наших расширенных существ в наших технологиях» и пафос высших духовных ценностей не только не противоречат друг другу – второе (по крайней мере, в варианте

¹⁵¹ *Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. – М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле. 2003. – С. 7–8.

¹⁵² *Тэйлор П.* Распознавание образов и быстроизменяющийся капитализм: что говорит литература теоретикам потока // Хора. 2008. № 1. – С. 31.

¹⁵³ *Маклюэн Г. М.* Указ. соч. – С. 9.

«идеалиста»-художника) является подлинным содержанием первого.

Само же «расширение» имеет множество аспектов, один из которых – визуальный. Рождение кино, пишет Маклюэн, вывело нас из механизированной культуры и погрузило в мир роста, органической взаимосвязи, восторжествовавших иллюзий; одновременно появился кубизм, который «отбрасывает иллюзию перспективы ради мгновенного чувственного восприятия целого. Ухватившись за мгновенное целостное осознание, кубизм неожиданно оповестил нас о том, что *средство коммуникации есть сообщение*. Разве не очевидно, что в тот самый момент, когда последовательность уступает место одновременности, человек оказывается в мире структуры и конфигурации? Разве не то же самое произошло в физике, живописи, поэзии и коммуникации?»¹⁵⁴. Речь идет о новой форме чувственного восприятия, и собственно «журналистское» (самодостаточность, как мы сейчас говорим, «медийной реальности») оказывается аспектом более общего процесса, когда «структура», «конфигурация» (т. е. моменты формы) в значительной мере и есть «содержание». Это новое восприятие «тотально» по отношению к обычным, отдельным способам рецепции: «Будучи расширением и ускорителем чувственной жизни, любое средство коммуникации воздействует одновременно на всю область чувств»¹⁵⁵. Данный процесс, имеет не только положительные стороны – ведь технологии означают фрагментацию человека и «самоампутацию» естественных органов, и Маклюэн пишет о «визуальном, специалистском и фрагментированном человеке Запада», встроенном в телекоммуникацию. Мы здесь не сопоставляем напрямую западную теорию медиа и поэтику Вознесенского, но явно существуют корреляции между напряженной диалектикой человека и технологий у Маклюэна и драматическими коллизиями человека, цивилизации и НТП в творчестве поэта (об этих коллизиях много писала советская критика).

Отметим, какую роль в общем культурном развитии Маклюэн отводит творцам (используя пример Чаплина, создавшего «невиданную смесь» из балетных па и кинематографической пантомимы): «Художники, работающие в различных об-

¹⁵⁴ Там же. – С. 16–17.

¹⁵⁵ Там же. – С. 56.

ластях искусства, всегда становятся первыми в открытии того, как позволить тому или иному средству коммуникации воспользоваться силой другого или высвободить ее»¹⁵⁶. Синтетизм и эклектика, являющиеся (вне зависимости от оценок) внутренними свойствами поэтики (в том числе) Вознесенского, органично продуцируются в новой коммуникативной реальности: «Гибридное смешение, или встреча, двух средств коммуникации – момент истины и откровения, из которого рождается новая форма. Ибо проведение параллели между двумя средствами коммуникации удерживает нас на границах между формами, и это вырывает нас из объятий Нарцисса-наркоза. Момент встречи средств коммуникации – это момент свободы и вызволения из обыденного транса и оцепенения, которые были навязаны этими средствами нашим органам чувств»¹⁵⁷.

Вознесенский к тому же активно использовал новую, технологичную по средствам и публично-массовую по модели поведения и аудитории, стратегию саморепрезентации, и, очевидно, задача будущего – за пределами нашей работы – новая постановка вопроса о корреляции медийной пиар-стратегии Вознесенского и элитарного художественного задания «архитектора» (изначально, между прочим, обращавшегося скорее к интеллектуалам и занятого смыслом творчества). Эти два задания (прижизненное и долгосрочное) соотносятся, но не полностью. Авангардист в постмодерную эпоху, Вознесенский, отвечая в интервью на вопрос о графической поэзии, «с удовольствием» отмечает свой интерес к «хорошей рекламе», промышленному дизайну, клипам: «Клиповое мышление, присущее молодым, мне понятно и близко, и молодые схватывают мои видеомы не хуже стихов. Я чувствую свою причастность к выворотному, самоигральному слову, торжествующему в журналистике и рекламе. Моя свобода оказалась заразительна»¹⁵⁸. Действительно, без внешней визуальности Вознесенский во многих известных текстах (например, «Париж без рифм», «Эпилог из поэмы “Доктор Осень”», «Аксиома стрекозы» и др.) выглядел бы поэтом элитарным, визуальный же компо-

¹⁵⁶ Там же. – С. 66.

¹⁵⁷ Там же. – С. 68.

¹⁵⁸ **Васенина Е.** Потребность в колоколах стала индивидуальной // Новая газета. 2003. 27 октября. – С. 23.

нент делает его «наглядным» для широкой аудитории. Как отмечает В.В. Савчук, «в истоке формирования реальности, предстающей сегодня в качестве медиареальности, роль визуального образа основополагающая»¹⁵⁹.

Поскольку творческий путь бесстрашного экспериментатора Вознесенского продлился из эпохи упоенности возможностями новых медиа в постмодерную эпоху тотального сомнения, нельзя не сказать (кратко, так как поэт в мятущейся постсоветской России продолжал отстаивать¹⁶⁰ классические идеалы художника: «Веру наивную не верну. // Жизнь раскололась. // Ржет вся страна, потеряв всю страну. // Я ж – только голос...»¹⁶¹) и о другом полюсе современной коммуникации, со всей определенностью охарактеризованном Ж. Бодрийяром (своеобразно развивающим идеи Маклюэна): «Образы ТВ хотят быть метаязыком отсутствующего мира»¹⁶². Как обобщает позицию философа А. В. Дьяков, «медиа нейтрализуют живой событийный характер мира и заменяют многообразную вселенную средствами информации, гомогенными друг другу и отсылающими одно к другому. В пределе медиа становятся взаимным содержанием друг друга <...> Вопросы об истине мира и его истории снимаются, важна только внутренняя связность системы чтения. Благодаря такой деятельности мира мы обретаем возможность потреблять всё содержание мира, лишившегося событийной, культурной и политической ценности»¹⁶³. Современность предстает, по Бодрийяру, как «состояние после оргии»: «Это была всеобъемлющая оргия материального, рационального, сексуального, критического, антикритического, оргия всего, что связано с ростом и болезнями роста. Мы прошли всеми путями производства, скрытого сверхпроиз-

¹⁵⁹ Савчук В. В. Указ. соч. – С. 21.

¹⁶⁰ Открытый, публицистический гуманистический пафос столь же неотделим от Вознесенского, как и его форматворчество: «...“живое” в поэзии Вознесенского вступает в яростную борьбу со всем мертвящим, отравляющим, разъедающим и живую природу, и общественный организм, и отдельную человеческую личность» (Дементьев В. «Освежи мне язык, современная муза...»: Андрей Вознесенский // Дементьев В. Грани стиха. – М.: Просвещение, 1979. – С. 171).

¹⁶¹ Вознесенский А. Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2012. – С. 543.

¹⁶² Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Пер. Е. А. Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – С. 161.

¹⁶³ Дьяков А. В. Жан Бодрийяр: Стратегии «радикального мышления» / Под ред. А. С. Колесникова. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – С. 199.

водства предметов, символов, посланий, идеологий, наслаждений. Сегодня игра окончена – все освобождено <...> После оргии наступает время маскарада»¹⁶⁴, бесконечного воспроизведения фантазмов, когда идеи (смыслы) чего-либо (например, прогресса или политики) исчезают, но сами процессы продолжаются. Думается, этот механизмирующийся «экстаз общественных технологий» таким «всеотзывчивым» авангардным художником, как Вознесенский, начал ощущаться довольно рано (одновременно с воодушевлением), пусть и в наивной форме буквальной (а не метафорической) «роботизации», как неясная, но реальная угроза – отсюда эти внешне беспочвенные страхи, что «душу удалят, как вредные миндалины», «толпами автоматы топают к автоматам» (СиП, I, 216–217) и декларации («все прогрессы реакционны, если рухнет человек» – СиП, I, 227).

Визуальная поэзия, которой поэт активно занимался во второй половине своего творческого пути, – синтетический вид искусства, соединяющий в себе словесное и изобразительное творчество и находящийся на стыке поэзии, графики, живописи, пластики, фотографии, монтажного кинокадра и т. д. Формально может представлять собой эксперименты с расположением вербальных компонентов на плоскости (а иногда и в пространстве) таким способом, чтобы они образовывали фигуры, предметы и образы, выражающие основную идею произведения. Возможно также сочетание вербальных элементов с изобразительными. Стихотворение в результате принимает форму графического образа, знака. И воспринимается такая поэзия не линейно (замечено, что «зрительные представления в меньшей степени зависят от линейности»¹⁶⁵), а целостно, именно как образ, к ней нельзя применить понятие сюжета как последовательности событий.

Взаимодействие различных видов искусства в последние десятилетия стало предметом специальной теории *интермедиальности*, в рамках которой «медиа» – это любая семиотическая система (текст), передающая закодированное сообщение. «В каждом искусстве медиа (слова, звуки, линии, цвета) организуются в со-

¹⁶⁴ **Бодрияр Ж.** Прозрачность зла / Пер. Л. Любарской и Е. Марковской. – М.: Добросвет, 2000. – С. 7, 35.

¹⁶⁵ **Арнхейм Р.** Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – С. 108.

ответствии с определенным кодом, представляющим собой язык данного искусства. Языки всех видов искусств вместе образуют язык культуры. Идеи Маклюэна о способности медиа к импликации и гибридизации положили начало формированию теории интермедиальности»¹⁶⁶. Термин «интермедиальность» возник как пересечение «взаимодействия искусств» с термином «интертекстуальность», но если последний означает «цитирование» в рамках одного семиотического ряда, то интермедиальность предусматривает взаимодействие разных семиотических систем (видов искусств), поэтому уместен термин «корреляция» художественных кодов, имеющая сложный характер: «...в системе интермедиальных отношений, как правило, сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне <...> Например, описание картины переносит в литературный текст образный смысл цвета, колорита, формы, композиции и т. д. В то же время «транспонирование» «визуальных» элементов в вербальный ряд порождает особый художественный эффект: утрачивается свобода зрительных ассоциаций <...> и возникает цепь ассоциаций смысловых»¹⁶⁷.

Интерпретировать визуальную поэзию можно только рассматривая взаимодействие вербального плана с графическим (изобразительным), ни один из которых не существует в другом, так как «в визуальном тексте смысловая и художественная нагрузки распределяются между поэтической и графической или изобра-

¹⁶⁶ **Коврижина Я. С.** Проза Вирджинии Вулф: интермедиальный аспект. Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2016. – С. 26. Сама теория (см., напр.: **Wagner P.** Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) // *Icons-Texts-Iconotexts: essays on Ekphrasis and Intermediality* / eds. P. Wagner. – Berlin; NY: de Gruyter, 1996. – P. 1–43; **Schroter J.** Discourses and Models of Intermediality [Electronic Resource] / J. Schroter // *Comparative literature and culture*. 2011. Vol. 13. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3/> (date accessed: 13.11.2015); **Тумашков А. Ю.** Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков. Автореф. дис. ... канд. искусств. – СПб., 2012) имеет к нашей концепции косвенное отношение, поскольку нас интересует не общая типология интермедиального взаимодействия, а конкретная идейно-художественная и стилевая доминанта; в целом мы считаем, что для объяснения вполне достаточно имеющейся комплексной методологии.

¹⁶⁷ **Тишунина Н. В.** Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск № 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 153.

зительной формой его выражения, причём создаваемое комплексное значение не может быть выражено ни одним из художественных средств, взятых в отдельности»¹⁶⁸. Истоки визуальной поэзии можно найти уже в искусстве античности, средних веков и нового времени. Вербальные и изобразительные элементы сочетали в своих произведениях французские кубисты, итальянские футуристы, русские кубофутуристы¹⁶⁹, представители дадаизма.

Именно культура визуальной поэзии начала XX века предопределила возрождение этого направления в творчестве А. Вознесенского, Г. Сапгира, Д. Авалиани. Не будем касаться вопроса о жанровой природе визуальной поэзии в силу его дискуссионности, так как существуют, по крайней мере, три подхода: отдельный синтетический жанр (инкорпорированный в текст визуальный образ усложняет структуру, а роль читателя совмещена с ролью зрителя); составная часть поэзии «смешанной техники»; новаторское течение в искусстве в целом. Варьируются как границы самой области визуальной поэзии, так и методы ее исследования¹⁷⁰. Известны такие устоявшиеся формы, как палиндром, акrostих, анаграмма, фигурные стихи и др., однако гораздо чаще приходится иметь дело с авторскими определениями: «каллиграмма» Аполлинера, «листовертень» Авалиани, «видеома» Вознесенского и пр. У последнего можно выделить четыре основные формы визуальной поэзии: палиндромы, кругометы, изопы и видеомы.

Как художник с развитой концептуальной рефлексией, Вознесенский еще в 1970 году обозначает мотивировку обращения к новому опыту «изобразительной поэзии» – и, что характерно для него, эта мотивировка содержит как игровые ал-

¹⁶⁸ *Адлер Д.* Квадратные стихи, кубы, лабиринты, решетки и фигуриобразные // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы; под ред. Д. Булатова. – Калининград – Кенинсберг: Симплиций, 1998. – С. 16.

¹⁶⁹ Уже акцентирование графического компонента порождает интермедиаальную игровую семантизацию: «В условиях типографических решений, визуализация делает слово и букву и любые графические знаки композиционными единицами изображения. Графемы становятся осязаемыми предметно-изобразительными участками живописной конструкции» (*Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – С. 276–277).

¹⁷⁰ См. обзор данной проблематики в: *Аникеева Е. С.* Соотношение вербального и визуального компонентов в современном поэтическом дискурсе (на материале английского языка). Дис. ... канд. филол. наук. – Кемерово, 2015. – С. 32–40.

литерации (фоносемантику), так и общий визуализированный принцип внешней структурности: «В противовес эстрадной, чтецкой поэзии (ЧП) я попытался – чем черт не шутит! – написать “только для глаз”. Если ЧП вбирает в себя черты актерства и роднится с музыкой, то изопы соединяют слова и графику, становятся структурами». Поэт пытается запечатлеть не только структуру самого стихотворения, но и структуру его создания, на что и обращает внимание читателя: «Может, читателю будет интересно увидеть, как создавались они в авторском сознании...». Говоря об изопах, графически имитирующих разные действия и предметы, Вознесенский отмечает влияние «зрительной эры» на свое творчество: «Кино и ТВ увеличивают поток информации, зрительного познания. Сейчас человек познает, получает информацию, упакованную в картины, в зрительные образы, не меньше, чем через буквы. Картина становится словом, сообщением»¹⁷¹. Изопы – пожалуй, самое распространенное явление визуальной поэзии Вознесенского.

Концептуальная рефлексия позже приводит поэта к архитектурному эксперименту, расширенному до формата книги: это сборник «Аксиома самоиска» 1990 года, куда вошли стихи и проза разных лет. Книгостроительские искания Вознесенского в этом сборнике формализуются, смыслы овнешняются, воплощаясь в конкретной визуальной, графической форме, что отсылает нас к вопросу о книге стихов как особом метажанре, роль которого в поэтической мастерской Вознесенского чрезвычайно значительна¹⁷². Авторская концепция в «Аксиоме...» выражена через графический образ креста и его вариации. На обложке – визуально оформленный в виде креста палиндром «аксиома самоиска». Текст читается слева направо и справа налево, сверху вниз и снизу вверх. Таким образом, архитектор Вознесенский словесно спроектировал строение наиболее стабильных в своей симметричности очертаний – сущностное выражение «аксиомы». «Крылья» этого здания идут во все стороны (часть «иск»), но это палиндром, т. е. он зациклен, закольцован сам в себе (часть «само»), что можно считать и модификацией ключевой для творчества поэта идеи зеркальности.

¹⁷¹ *Вознесенский А. А.* Тень звука. – М.: Молодая гвардия, 1970. – С. 155–157.

¹⁷² См. главу 4 настоящей работы.

Сама книга также строится крестообразно. Как бы в центре ее (смысловом, так как фактически оно расположено значительно ближе к началу книги) – стихотворение «Аксиома стрекозы», комбинированный текст, в котором палиндром с обложки появляется еще раз. Это место в книге – центр креста, гвоздь, вбитый в месте пересечения горизонтали и вертикали, концентрированная форма книги. Визуальная и смысловая тема всей «Аксиомы...» перешла в него, воплотившись в образе креста, создаваемом различными способами. Горизонталь возникает в результате настойчивого противопоставления правого и левого: «На левосторонних трассах, // на путях правосторонних», «в аксиомах «влево», «вправо», «на левосторонних книгах, // на правосторонних книгах»¹⁷³ и т. д. В то же время стихотворение располагается и по вертикали – между «снежным человеком» и «Ницше», «броском самоубийства» проститутки и «аксиомой Бога». Крест означает пересечение смысловой горизонтали со смысловой вертикалью: «Но распятые ладони // аксиомы человека // путь указывали людям // то ли – влево, то ли – вправо...», «снежный человек и Ницше» объединены понятием «вершин» и т. д. Смысл части палиндрома «иск» раскрывается через сюжет, имеющий непосредственное отношение ко кресту: «Жизнь – лишь поиск воскресенья» (Аксиома, 25). Всё это дополняется образом-лейтмотивом крестоподобной стрекозы / стрекозки, смешением пространств физического и идеального («Мы стоим на перекрестке // трассы духа с трассой Минской» – Аксиома, 25), а также побуждением повернуть время вспять («Дыши. Брысь в гараж, машина! / Жизнь, крути обратно диски!») – подсказка-способ прочтения креста-аксиомы во всех направлениях. Завершается стихотворение развернутой визуальной метафорой, в которой сходятся некоторые мотивы текста: «Тебе на локоть села стрекоза // и крыльями перебирает, – // как будто кожи близорукие глаза // спокойно стекла примеряют» (Аксиома, 26).

Образ креста и распятия на страницах книги продолжает визуализироваться во всё новых вариантах: «Когда душа метелями забита, // мне снится – первый Г-образный крест, // нагорбившийся как станок для бритвы, // сгребает вьюги белые

¹⁷³ *Вознесенский А. А.* Аксиома самоиска. – М., СП «ИКПА». 1990. – С. 21. Далее ссылки на это издание см. в основном тексте с указанием Аксиома и страницы.

с небес» (Аксиома, 110); «лилия хватается за воздух – // как ладонь прибитая Христа» («Пиета», Аксиома, 297). Перед нами весь спектр настроений – от молитвы до социальной сатиры: «– Христос, а ты доволен ли судьбою? // Христос: «С гвоздями перебои» («Кому на Руси жить плохо!», Аксиома, 391). Крест образует и перекресток (образ скорее общекультурный), и крестик стрекозы (образ сугубо индивидуальный), порождает целый ряд метаморфоз в трех частях сценария «Из жизни крестиков». Это на первый взгляд шуточное произведение раскрывает бесконечные возможности кодирования мира через единственный образ. С помощью крестика Вознесенский воплощает не только объекты («Казанский собор – крестовый паук архитектуры. В паутине проводов» – Аксиома, 45); («Крестика-собачку можно отличать по одному кончику, загнутому колечком вверх» – Аксиома, 48), но и ситуации, целые модели социальных отношений и исторических процессов («Когда на крестиков были гонения, крестик купил тросточку. И прикинулся пятиконечной звездочкой» – Аксиома, 31). Крестик выступает в качестве универсального кода мироздания для всей «Аксиомы...». Даже отточия между произведениями в сборнике выполнены в виде трех крестиков. Наконец, смысловое движение книги тоже связано с мотивом креста, с движением к Голгофе: завершается книга рядом стихотворений на тему новозаветных событий (Вознесенский, разглядевший живой крестик в цветке сирени, прекрасно знает, что и колючка тернового венка – это тоже крестик). Вместе с образом креста трансформируется и дополнительный, сопутствующий образ стрекозы: «Когда отчетливо и грубо // стрекозы посреди полей // стоят, как черные шурупы // стеклянных, замерших дверей» (Аксиома, 271), а также понятие «аксиомы»: «аксиома самоиска», «аксиома стрекозы», «Ну, что же, примем аксиому века // и попытаем аксиому счастья. // Счастливая улыбка Моны Лизы, // познавшая загадку монорельсы» (Аксиома, 551). Традиционные и вечные образы перестают быть только «символами в культуре», становясь порождением авторской символической системы. Впрочем, как визуальная поэзия – это лишь частный случай реализации визуального у Вознесенского, так и способ выстраивания книги через графический образ-символ является, скорее, предельно формализованным вариантом книгостроения.

Завершает финальный цикл и книгу изоп «Масличная ветвь», графически разделенный на две части изгибающейся ветвью-позвоночником – лейтмотивом стихотворения, книги и всего творчества поэта: «На склоне лет земных гляжу с горы Масличной – это я, Господи! – это ты, Господи!» (Аксиома, 556). Стихотворение позиционируется как некий итог («Я выполнил, отец, твою программу»; «Всё, что я спел //, от «а до я» стихами – // это Ты, Господи» – явная отсылка к изречению «я есть Альфа и Омега, начало и конец» из Апокалипсиса). Перекликается данная установка и с основной темой «Витражных дел мастера», но там показана фигура художника в середине пути – «Аксиома самоиска» же открывается ему ближе к концу. Стихотворение-изоп представляет собой окончательную трансформацию креста в стрекозу, развернувшегося во всех плоскостях (противопоставления «склон (лет)» – «(Масличная) гора», «Я – Ты» и т. д.). Вертикаль креста – ветвь-позвоночник стрекозы, а фланги-стороны (правая и левая) образуют крылья. Так все основные образы книги смыкаются, закольцовываются в себе и друг друге. После «Витражных дел мастера» (см. главу 4) это, пожалуй, вторая по-настоящему «построенная» книга Вознесенского.

В «Аксиоме самоиска» встречаются отдельно стоящие изопы («Сухарева башня», где текст графически образует падающую башню – Аксиома, 127); изо-пы, сопровождающие стихотворные тексты (например, «Раскладное зеркальце» или «Бой петухов», в котором изоп изображает оторванную петушину голову – Аксиома, 255); рисунки без текстового элемента в них самих, но поясняющие стихотворения (комикс с «Черным квадратом» Малевича, поясняющий строки «С заколотого царевича // затмения наши летят. // Черный квадрат Малевича // накрыл кровавый квадрат. // Над незаживающей ранкой // в провинции наших столиц // над родиной в черной рамке // квадратное солнце стоит» – Аксиома, 77), которые также графически оформлены в виде квадрата, для чего пришлось в некоторых местах прибегнуть к разреживанию; фигурные стихи и проза (с набором в форме креста, букв «Г», «В» и др.); тексты с элементами изопов (например, «Барнаулская булла») – и т. д. Часто рисунки дополняют текст. Так, вторая часть «Видеопэмы» завершается трехчастной композицией «Взрыв», на которой это

слово поэтапно распадается (взрывается), а затем собирается в синтетическую букву (среднее между «в» и «з» – визуальный символ слова, графически формализованный носитель смысла). Стихотворение «Май камай» (название которого – записанный в строчку кругомет) сопровождается рисунком майки (Аксиома, 76). Фрагменты-изопы встречаются и в «Рапсодии распада» (Аксиома, 141–148); один из изопов представляет собой разлетающиеся вперемешку, изрезанные буквы (только, в отличие от изопа-«взрыва», изоп-«рапсодия распада» ни во что не собирается). Существует лишь предчувствие перекодирования, сопряженное с «крестной» темой книги: «Вдруг, как и встарь, предшествует // рапсодия распада // новейшему Пришествию // Господнего распятия?» (Аксиома, 148) – это финал «рапсодии», и последние строки изопа – одни из немногих в нём, записанных ровно.

«К столетию Велемира Хлебникова» (Аксиома, 78), по нашему мнению, тоже может быть отнесено к изопам. Цифра «100» изображается в виде свечи и двух пасхальных яиц: первое – с надписью «ВХ» (Христос Воскрес, Велимир Хлебников), второе – «ХХВ» (компиляция из обоих словосочетаний и 20-го века). Автором задается максимально возможный смысловой потенциал, реализованный в концентрированной форме на малой площади. Иногда всё стихотворение или логика его продумывания отображается в сопутствующем рисунке. Таким рисунком, к примеру, сопровождается «Раскладное зеркальце» – в картинке зашифровано не только слово «зеркало» («К», «Р» и «З» образуют ключ, а буква «О» – эллипсоидная по форме – само является зеркалом), но и различные части стихотворения (например, слово «телекс», прочитываемое наоборот как «скелет», а также основная мысль, размещенная, как мораль, в нижней части рисунка («Плюнь в меня – попадешь в себя»). Очевидно, перед нами действительно «схема» стихотворения, воспроизводящая рождение и формирование замысла-конструкции.

Книга дает нам примеры и других жанровых форм визуальной поэзии. Это также не всегда самостоятельные произведения – так, кругометы («круговые метафоры») часто используются автором как способ завершения стихотворения, будто раскручиваясь из его традиционных строк. К примеру, «После сигнала» завершается следующим образом: «После сигнала... // слепо... // гналаси... // слепос-

лепослспосл&послепослепослеПОСЛЕ // гналасигналасигналаСИГНАЛА» (Аксиома, 17). На части распадаются название, последние строки и тема стихотворения. В то же время кругомет помогает замкнуть эти составляющие в едином круге, напоминая бесконечную траекторию вращения телефонного диска, визуализированный сумбур полифонического разговора, в самом стихотворении порой доводимого до абсурда – диалога автоответчиков. Квантами здесь будут уже не морфемы, а буквы и смыслы текста. Кругометы Вознесенского являются своего рода графической ветвью видеом, о которых речь пойдет позже. Для Вознесенского было важно, что в них (он цитирует М. Хайдеггера) «направления и способ круговращения определяется самим языком через движение в нем»¹⁷⁴. Язык, замыкаясь сам на себе, рождает новые смыслы. Все слова содержатся во всех, одно явление или понятие перетекает в другое, как это и происходит в мире. Вознесенский создает многочленные, «гусеничные» однослова, в которых конец одного слова становится началом другого; используются они и как элемент видеом. В позднем творчестве Вознесенского кругозвучия становятся структурно-семантической основой стихотворений, и их роль в организации текста приравнивается к роли рифмы в организации рифмованного стиха. Ключ к интерпретации кругомета часто дается в заголовке. Так, «Идеологическая борьба» выражена записанным в строчку кругометом, за которым прочитывается целая история: «боремборембоРемборемборем», а «Круговорот природы» раскрывается через взаимодействие технологической и природной среды: «СОСНАСОСНАСОСНАСОСНАСОС» (Аксиома, 78), причем заключительная часть, «СОС», указывает на опасность, грозящую природе в результате воздействия цивилизации (поэтому Вознесенский и не закольцовывает кругомет).

Другой излюбленный вид формальной поэзии Вознесенского, имеющий мощную традицию в литературе, – палиндромы. Эта малая, но весьма афористичная форма не могла не интересовать поэта-архитектора как абсолютное проявление симметрии в литературе. Поэт строит на основе палиндромов целые тексты.

¹⁷⁴ *Хайдеггер М.* Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 260.

Например, в тревожно-ассоциативном стихотворении «Рембо перед зеркалом» большинство строк являются палиндромами: «РЕМБО ОБМЕР // ЗЕРКАЛО ПОЛА КРЕЗ // ТЕЛЕКС СКЕЛЕТ // ОВИР КРИВО // ЦЕМЕНТ НЕМЕЦ / А НА НЕБЕ...» – Аксиома, 122). Идея инверсионности (наоборотности, зеркальности) продолжает преследовать Вознесенского и тогда, когда речь идет о традиционных текстах: «Тень отбрасывает предмет. // Тень отбрасывает людей»; часто она связывается с темой авангардного квадрата – так создается личная, основанная на комбинации «лейбловых» образов и «пастернаковских», высоких мотивов символика Вознесенского: «Квадрат отбрасывает кубийство» (Аксиома, 137).

Активно используются поэтом отдельные графические элементы. В стихотворении «Читаю небо, став душою зорче» это математические знаки «+» (вариация креста) и «=>» (распараллеленный крест). Поскольку источников подобной записи сразу несколько (крест, математика, надписи на скамейках и т. д.), то и составляющие стихотворения множатся (это и зодчие – носители первостепенной архитектурной темы, и поставленный ими в небе крест, и Солнце с Луной, и любовь...). В целом же этот текст представляет собой математически записанный пейзаж: ««Ястреб + облако» – написано над местностью. // Гора + город. Даль + даль. // + золотая неизвестность, // + просветленная печаль»; метафизическая истина тоже формализуется через символы: «Небо + я = любовь», а крест над горизонтом трансформируется в «Я + Ты» (Аксиома, 27).

Стихотворение «Барнаульская булла» демонстрирует многочисленные визуальные возможности поэзии «Папы российского авангарда». Изначальная установка его – также авангардная: «Благословляю черные квадраты // Госагронромавангарда! // Белые квадраты, разорванные над Гималаями, // благословляю. // Благословляю театр Абсурда // от Марса и досюда» (Аксиома, 59); «Дух по форме – авангард» (Аксиома, 61). Здесь мы встречаем фигурную запись текста – в форме арки («Аминь, // барнаульская тюремная арка, // собирательница первого авангарда» – записано полукругом), анаграмматические эксперименты со смыслами «ПЕРЕСТРОЙКА // ПАСТЕР...ЕРОЙ // ПАСТЕРНАК // ГЕРОЙ // ПЕРЕСТРОЙКИ» (Аксиома, 62), «АВАНГАРД // АНГАРВАД // ДАРГАВНА // АГААНДРВ //

АГРАГРАД // ДВАРАНГА» – написано в форме квадрата. В стихотворении обыгрываются формальные приметы и символы авангарда (от квадрата Малевича до его кручёныховского аналога), варьируется как бы его фирменный знак.

Распространенной формой экспериментальной поэзии Вознесенского являются тексты, в которых конец строки является также ее недостающим началом (строка как бы закольцовывается), что соответствует волновавшим автора представлениям о круговой замкнутости вещей, открывающей новые возможности перекодирования: «таша говорю я на // низм ты говоришь кому // ыкант наливает муз // иноактриса пошла к // сотка улыбнулась кра // вать советует уби // лам сломалась жизнь попо» (Аксиома, 81). Для перекодирования поэт также широко использует анаграмматические возможности слов, как, например, в стихотворении «Кукурьеза»: «КУКУРУЗА куку хрущу // ЗА РУКУ Укушу // КУКУРУЗА // не даётся // УКАЗУ РУ // ководства» (Аксиома, 82); иногда позволяют небольшие отступления: «Так поэзия и движется. // Вам шипится, а мне – пишется» («Оппонентам» – Аксиома, 97). Еще один формальный эксперимент – «Телеграмма» (Аксиома, 466) – монорифмованное стихотворение с рифмами к «тчк», действительно имеющее типографские приметы телеграммы (запись текста без знаков препинания и разбивки на абзацы). Отметим (вопреки заявлениям оппонентов автора), что формально-визуальная поэзия Вознесенского никогда не существует в отрыве от смысла. Так, визуальные опыты принципиально не выделены ни в какой отдельный раздел, поскольку они сращены с конструкцией книги (метажанр).

В сборник включена и автобиографическая проза, отдельные образцы которой также содержат графические элементы. В воспоминаниях о Раушенберге «Я=R» цитируемое стихотворение «Автолитография» расположено поперек основного текста, что подчеркивает идею зеркальности, отраженную и в заголовке. Стихотворение разбито на несколько частей, отделенных друг от друга прозаическими отрывками: это позволяет ему выступать в роли одного из каркасов текста. В зарисовке «Таганка – антитюрма» текст на каждой странице расположен в форме буквы «Т» (вариация креста), в воспоминаниях о Высоцком «Всенародный Володя» – в форме буквы «В», в «Поэзии без нитратов» и «Кристалле и кресте

композитора» – в форме креста, в «Ответе моему читателю» – наклонным столбцом. В теле текста выделены жирным буквы «И» и «Ищ», образующие «Ищи» там, где говорится о «Правде» и неправде. Все эти приемы не столько разъясняют, сколько акцентируют основные мысли и аналогии текстов.

Подобная работа с прозаическим текстом для Вознесенского обычна вследствие общей «синтетической» ориентации творческого мышления¹⁷⁵ и обусловленного «архитектурной» концепцией стремления к визуализации, «овнешнению» внутреннего. Так, еще в начале 1980-х создан эссеистический текст «О (Рифмы прозы)», где визуальной метафоризации подверглась ведущая жанровая установка. Согласно М. Н. Эпштейну, сущность эссе заключается именно в этом предложении: «“О” – это своеобразная формула жанра, предлагаемый им угол зрения, всегда несколько скошенный, выставляющий тему как нечто побочное. Предмет эссе предстает не в именительном, а в предложном падеже, рассматривается не в упор, как в научном сочинении, а сбоку, служит предлогом для разворачивания мысли, которая, описав полный круг, возвращается к самой себе, к автору как точке отбытия и прибытия»¹⁷⁶. Повествование втягивает в себя самые различные темы и сюжеты с помощью оригинального приема: в форточку к поэту залетела черная дыра (отрекомендовавшаяся «вашей погибшей цивилизацией», вернее возможностью ее гибели), и поэт, назвав черную дыру «О», решает ее «приручить» (отсылка к «Необычайному приключению...» В. В. Маяковского – СС, III, 365) как бытового и в то же время невероятного собеседника вселенского масштаба. Каждая микроглавка начинается со слова на «О», с резко выделенной заглавной буквы, а текст в целом превращается в «путь, не имеющий конца, ибо его конец совпадает с началом, индивидуальность исходит из себя и приходит к себе», но попутно возникает «целый мир, посредством которого «я» (как рычагом) приподнимается над собою, высвобождается от равенства себе», реализуя синтетический незавершаемый опыт, в который «все виды познания и деятельности включаются в мо-

¹⁷⁵ «... Стих настраивает по прозе свою речевую раскованность, а проза перенимает у стиха образность и лаконичность высказывания...» (Новиков В. И. Указ. соч. – С. 176).

¹⁷⁶ Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 337.

мент своей существенной незавершенности»¹⁷⁷. Закольцовывая поэзию и прозу друг в друге (хотя «рифмы» этой прозы в основном сюжетно-мотивные), Вознесенский пытается создать синтетический жанр прозы, подчиненный облику и звучанию буквы «О» как визуально-метафорической формуле жанра.

Следует отметить, что в «Аксиоме...» нет еще одной важной для Вознесенского авторской формы визуальной поэзии – видеом – уникальных трехмерных композиций, в которых стихи совмещаются с рисунками, фотографиями, шрифтовыми экспериментами, цветовым ранжированием фрагментов текста. Видеомы, на наш взгляд, связаны не только с технологическим экспериментированием, но в первую очередь с поиском нового символического языка, отвечающего фрагментированному восприятию современника. Как пишет С. Л. Страшнов, у человека современной культуры «рецептивные установки в отношении медиатекстов не эстетические, а эвристические, то есть поисковые, выборочные, доминантные», отчего повышается «роль опознавательных знаков», стереотипов как кратчайшего пути к информации, упакованной в своеобразный «клип»¹⁷⁸. Вознесенский, используя данный канал восприятия, играет с этими стереотипами, нагружая их новым символическим смыслом. Текст располагается в определенной форме, например в форме креста (цикл «Распятие»). Одна из самых знаменитых – огромные, в несколько метров высотой, пасхальные яйца-глобусы, где на месте бывшего СССР пустота, Индийский океан обозначен как «Идейный» и т. д. Видеомы с трудом можно отнести к стихотворным текстам: здесь образ явно превалирует над словом, и воплощенные видеомы ближе к инсталляции, чем к стихотворению. На плоскости же это скорее коллажи, в которые иногда включена часть букв из слова, обозначающего понятие, о котором идет речь. По замыслу поэта, такая визуальная поэзия должна соединять зрительное восприятие с духовным (разновидность видеом у Вознесенского – «видухи», и «вид духа», несмотря на минимализацию вербальных средств изображения, автору помогает создать именно поэти-

¹⁷⁷ Там же. – С. 336, 339, 344.

¹⁷⁸ **Страшнов С. Л.** Актуальные медиапонятия: опыт словаря сочетаемости. – [Б. м.]: Издательские решения, 2016. – С. 172–173.

ческое образное мышление). Примером могут служить видеомы на Пастернака, Есенина, Мадонну, на 60–90 годы, на журнал «Юность». Своей первой видеомой Вознесенский считал плакат, нарисованный к столетию Пастернака, где тот изображается распятым на кресте, будто Христос.

Создавая видеомы, поэт стремится к ясности, наглядности – но одновременно давал ребус, шифр, образ, наделенный символическим значением. Так, в имени Пастернака он прочитал «РАНУ», в названии «Москва» – аббревиатуру СКВ (свободно конвертируемая валюта), в словах «популярность поэта» – «ПУЛЮ»; первая буква своей фамилии – «В» – трансформируется у него в цифру «13».

Почти лишённые вербального компонента, видеомы становятся своего рода концентрацией поэтического. Не случайно героями многих из них являются поэты: Пастернак, Ахматова, Есенин, Маяковский, Мандельштам, Северянин. Это попытка «интермедиаально» прочесть поэта, визуализировать суть объекта, «вид духа», который выражается путем компоновки поп-артовских символов. В видеоме «Есенин и Айседора» – через веревку, изогнутую буквой «Е», и через шарф Айседоры, в видеоме «Осы Мандельштама» – через засушенных ос, в видеоме «В. Набоков» – через бабочек с крыльями, вырезанными в форме букв «В», в видеоме «Раскольников» – в виде топора, а в видеоме «Мадонна» – через букву московского метро «М», она же растопыренные ноги в брюках.

Таким образом, формально в видеомах происходит отход от вербального компонента в пользу изобразительного, в них отсутствуют формальные признаки стихотворной речи, но это не тот случай, когда произведение может считаться поэтическим только благодаря авторской установке и оказывается почти нечитаемым, как, например, «Железобетонная поэма» («творческий опыт железнодорожной постройки поэм») В. Каменского. В видеомах мы видим визуализированное выражение поэтического образа и настроения, и воздействуют они на реципиента так, как и должны воздействовать на него произведения искусства.

В интервью газете «Известия» «Игра + аура Андрея Вознесенского» (заголовок родился из названия видеомы «Играура») поэт пояснял: «Все говорят, что моя поэзия очень визуальна и метафорична. Есть идеологическое инакомыслие, кото-

рое еще могло пройти, если поменять конец или что-то изменить. Художественное же инакомыслие воспринималось всегда в штыки. В качестве образца такого новаторства называли поэму «Мастера», стихотворение «Я – Гойя». Всё это было связано с живописью. Изобразительный образ шел параллельно поэтическому»¹⁷⁹.

Аналогичным образом некогда рассуждал и Гийом Аполлинер, когда определял каллиграмму как всеобъемлющую художественность, преимущество которой состоит в том, что она создает визуальную лирику. Он считал, что это искусство таит в себе огромные возможности, вершиной его может стать синтез музыки, живописи, литературы. Такой синтез искусств мы находим в поэзии Вознесенского. Сложное ассоциативное мышление, объемное и колористичное видение мира, чувство пространства, перспективы – это всё то, что составляет природную основу его творчества. Элементы визуальной поэзии присутствуют в стихах, с точки зрения жанра вполне традиционных. В них проявляется его «...остроживописное восприятие мира, его снайперский глаз архитектора, привыкшего свободно распоряжаться пространством, располагая в нем строительный материал по принципу высшей целесообразности, а следовательно, и красоты»¹⁸⁰. Мышление поэта визуально: «Можно и не быть поэтом, // но нельзя терпеть, пойми, // как кричит полоска света, // прищемленная дверьми!» (Аксиома, 351), более того – архитектурно, что выражается в принципах построения его книг. Этими особенностями мышления и обусловлен интерес Вознесенского к визуальной поэзии.

¹⁷⁹ *Кочеткова Н.* Игра + аура Вознесенского // Известия. 2006. 24 апреля.

¹⁸⁰ *Катаев В. П.* Немного об авторе // Вознесенский А. Тень звука. – М.: Молодая гвардия, 1970. – С. 3.

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

2.1. Андрей Вознесенский и Марк Шагал: художник и метод

Всю жизнь Вознесенский искал Художника, и этот поиск был неотделим от осмысления своего собственного предназначения. При этом поэт наследовал, нередко опосредованно, многим традициям, каждая из которой являлась в свое время новаторством. К примеру, через стихи Пастернака Вознесенский воспринял в преломленном виде футуристический опыт – не только литературный, но и изобразительный: свойственные художникам-кубистам смещения и совмещения предметов, необычные срезы и разрезы, которые постоянно встречаются у Пастернака в книгах «Близнец в тучах» и «Поверх барьеров»¹⁸¹, характерны также и для поэзии Вознесенского. Футуристическим по духу было его стремление передать динамику восприятия быстро меняющегося мира и, разлагая этот мир на плоскости и геометрические фигуры, вновь и вновь восстанавливать тем самым его неделимость. Метафоры Вознесенского обнажали «чертеж» мира («Как это нужно // – содрать с предметов слой наружный» – СиП, I, 145). В результате каждый поэтический город становился «Парижем без рифм», где «архитектура испарилась, // и только круглый витраж розетки почему-то парил // над площадью, как знак: // «Проезд запрещен» (СиП, I, 145), а «за окном летят в веках // мотоциклисты // в белых шлемах, // как дьяволы в ночных горшках» (СиП, I, 148).

Техника у Вознесенского обозначает современность, природа – чудо жизни, искусство – вечность, но поэтическое, техническое и божественное становятся частью одной конструкции: «Обязанности поэта // не знать километроминут, // брать звуки со скоростью света, // как ангелы в небе поют»¹⁸².

¹⁸¹ *Страшинов С. Л.* Соотношение живописных и музыкальных начал в раннем творчестве Б. Пастернака // Филологические штудии. Вып. 4. – Иваново: ИвГУ, 2000. – С. 117.

¹⁸² *Вознесенский А.* Дубовый лист виолончельный: Избранные стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 24. В новейшем собрании стихотворений вместо «не знать километроминут» – «нестись, позабыв про ОРУД» (СиП, I, 210).

Снимая одни противоречия, романтик Вознесенский обострял другие, противопоставляя «лилипутам» «поэтов». Он способен увидеть Беатриче в гулящей девчонке, которая «шепчет нецензурно чистейшие слова» (СиП, I, 51), но, раскладывая мир на витражные осколки, поэт судит его героев по законам логики творческого существования. В идеале Вознесенский стремился к уничтожению границ между действительностью и поэзией, мыслимой как визуализация мира средствами искусства (даже себя поэт называет «памятником» отцу – ВДМ, 3). Уже в поэме «Мастера» вера в возможность практической продолженности искусства в жизнь опиралась на профессиональное знакомство поэта с архитектурой, где смыкаются вдохновение и расчет, где акт творчества невозможен без его материализации с помощью техники. Проявлением творческого акта в его глазах являются различные нарушения конструкции, отступления от законов рациональности. Так появляются у него стаканы без стаканов и картины без гвоздей, которые тем не менее сохраняют свою форму и пространственное расположение, находя их будто в каком-то ином измерении.

Искусство и жизнь для Вознесенского – это действие сродни революции («Лонжюмо»). Зрение же было для него инструментом радикальной лепки и переделки объектов, при этом мир воспринимался в целом как конструкция, основанная на метафорах. И поэтому его романтическому сознанию нужен был художник, воспринимающий любую семиотическую систему как произведение, рассчитанное в конечном итоге на визуальное восприятие. Нужен был идеальный, абсолютный образ творца. Так в поэтическом мире Вознесенского появился «васильковый человек» Марк Шагал, смело сближавший живопись с поэзией, активно пользовавшийся метафорой, гиперболой, метонимией, «олицетворявший», нарушая закон земного притяжения, порывы человеческой души, душевные качества и свойства. «Мой язык – глаз»¹⁸³, – сказал он и создал свой язык, свою систему символов-знаков. Он дружил с Гийомом Аполлинером, любил Хлебникова за то, что

¹⁸³ *Шагал М.* Искусство и жизнь: Доклад, прочитанный в Комитете общественных исследований в Чикагском университете, март 1958 года // Шагал М. Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; перевод с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжкини, 2009. – С. 240.

тот тоже был «с небом на “ты”», ценил поэзию Маяковского, в которой было «немало созвучного Шагала – сочетание революционного пафоса и любовной лирики, космизма, библейской патетики и бурлеска. Название “Мистерия-буфф” подошло бы, но уже без оттенка иронии, ко всему творчеству Шагала»¹⁸⁴. Он иллюстрировал поэзию и сам сочинял стихи, при этом не абсолютизировал формальные приемы и скептически относился к «измам». «Я против определений “фантазия” и “символизм”. Весь наш внутренний мир – это действительность, причем более, возможно, действительная, чем мир, который мы видим»¹⁸⁵, – настаивал Шагал на «реалистичности» своего метода – и не только своего: «По сути, это все тот же древний реализм. С той лишь разницей, что вместо тщательного воспроизведения всех положений и деталей тел, лиц, деревьев, объектов, как это делали старые мастера, сейчас воспроизводят, причем с куда меньшей точностью, другую информацию об объектах и материале – найденную на стенах, на тротуаре, на мостовых и даже на приборном стекле микроскопа. Но это тот же самый реалистический метод»¹⁸⁶. Таким образом, в восприятии художника всё оказывается реальным: человек не отличается от птицы, осел живет в небе и т. п.

Творческий метод Шагала во многом схож с безудержной метафорикой Вознесенского. «Влюбленные почивают среди букета лилий, кувшин с цветами стоит среди реки, летают в голубых сумерках часы, скрипки, рыбы, мелькают воспоминания о родном Витебске, в открытые окна заглядывают ветви цветущих садов»¹⁸⁷. Это мир-миф, где всё связано со всем, подобно тому, как в стихах Вознесенского крик зайца переходит в ультразвук, ультразвук оборачивается сквозной прозрачностью тела, а заяц (в «окаменевшее» мгновение кинокадра воспаривший, слившийся со своим криком) – живым стаканом крови с глазами, похожими на фрески Феофана («Охота на зайца» – СиП, I, 174–176). Шагал, как и позже Вознесенский, любит играть с пространством. На его картинах то и дело

¹⁸⁴ *Апчинская Н. В.* Марк Шагал. Графика. – М.: Советский художник, 1990. – С. 169.

¹⁸⁵ *Шагал М.* Миссия художника // Шагал М. 3. Ангел над крышами: Стихи, проза, статьи, выступления, письма. – М.: Современник, 1989 // [Электронный ресурс] // <http://m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami40.html> (дата обращения 10.12.2016)

¹⁸⁶ *Шагал М.* Искусство и жизнь... – С. 251.

¹⁸⁷ *Турчин В. С.* По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 169.

меняются местами верх и низ, гравитация исчезает. «Шагаловские герои ведут себя в высшей мере произвольно: летают, ходят вниз головой, превращаются в какие-то странные существа, от человеческих фигур отскакивают головы или руки, обнаженные женщины удобно устраиваются в букетах цветов. Мир быта попадает в какое-то новое измерение»¹⁸⁸. Пространство лилипутов как бы «опоэчивается» поэтами (не поэтизируется, а именно «опоэчивается» – оказывается выдернутым в совершенно иное поле, где даже законы физики действуют по-иному, не говоря уже о законах восприятия). Вознесенский тоже любит такие игры. К примеру, в «Озе» день рождения в ресторане зазеркаливается, переворачивается (зеркало в потолке становится мотивировкой того, что «лиц не было видно», зато возникает мифологический перевёрнуто-странный мир: «Из зеркала вниз головой, как сосульки, свисали // гости. В центре потолка нежный, как вымя, // висел розовый торт с воткнутыми свечами. // Вокруг него, как лампочки, ввернутые // в элегантные черные розетки костюмов, // сияли лысины и прически. <...> Затылок брюнетки с прикнопленным прозрачным // нейлоновым бантом полз, словно муха но потолку <...> Поэт подымается (вернее опускается, // как спускают трап с вертолета). Голос его // странен, как бы антимирен ему» – СиП, I, 223–224). Перевернутость – естественная черта поэтического видения обоих художников.

Концепция Шагала – это концепция «естественного» абсурда и гротеска, имеющая сложный генезис и вобравшая в себя не только собственно авангардный «сдвиг», но и понимание пространства в иконописи, структуру образного мышления народного искусства (лубок)¹⁸⁹ и мн. др. Мир художника тяготел к алогизму, «кубизм же, как творческий метод, напротив, “настаивал” на логической системе даже тогда, когда разрушал предметный мир, разлагал его, как он делал это на по-

¹⁸⁸ См.: *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М.: Галарт, 2001. – С. 206.

¹⁸⁹ Так, «в народном искусстве мастера привлекал отказ от натуралистического правдоподобия, стремление передать не внешнюю форму, а сущностное содержание, наивность и идеалистичность фольклорного искусства, свободный полет фантазии» (*Березанская М. Д.* Миф и эпос в западноевропейской культуре XX века (на примере творчества М. З. Шагала). Дис. ... канд. филос. наук. – М., 2016. – С. 66).

следней стадии своего развития»¹⁹⁰. Вознесенский имел склонность делить мир на простейшие формы («Треугольная груша»), тем самым вскрывая суть вещей, но в то же время любое его стихотворение – конструкция, здание с продуманной архитектурой сюжета, идеи и формальных средств её воплощения. Пространство Шагала и Вознесенского имеет еще как минимум одно измерение, а значит, оно сверхреально, и в нем возможны «черные дыры», «кротовьи норы», естественно соединяющие «коров и ундин».

В творчестве Шагала ярко воплотился свойственный модернистско-авангардной эпохе неомифологизм, стремление к целостности и универсальности восприятия: «Мифологический универсализм у Шагала реализуется через принцип всеобщей взаимосвязи образов и мотивов (принцип «всего во всем»). Мир дан в мифе «весь и сразу» <...> подчиняется сказочной иррациональной логике мифа: в нем не действуют законы притяжения, его герои с легкостью поднимаются в небеса, в буквальном смысле теряют головы, да и сам мастер заявляет вдруг о том, что “никакой я не художник, а что-то вроде коровы”»¹⁹¹. Однако художник сохраняет быт, гипертрофирует его, наполняет символами и метафорами. В поисках вечных истин, «всячески стремясь выявить конечные инстанции человеческого существа, художник разламывает быт, размыкает привычные сцепления, а затем по-своему соединяет разомкнутые куски в целостные картины мира»¹⁹². Для Вознесенского быт так же мифологически принципиален – но в виде всевозможных реалий современности. «Он подчас торопился схватить и вставить в стихи любые приметы времени, от Интернета до пирсинга», – пишет Дмитрий Быков¹⁹³.

Ранние картины Шагала исполнены экспрессии, например, в интерьерных сценах, где предметы интерьера корчатся, где красный цвет полога сливается с пятнами крови на простыне, а герои застывают в неестественных позах, т. е. переживают своеобразную катастрофу. Вознесенский в раннем творчестве также

¹⁹⁰ *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. – С. 205.

¹⁹¹ *Березанская М. Д.* Указ. соч. – С. 69.

¹⁹² *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. – С. 206.

¹⁹³ *Быков Д.* В зеркалах // «Дайте мне договорить!» Вознесенский Андрей Андреевич. – М.: ЭКСМО, 2010. – С. 38.

«по-пастернаковски любит и приветствует катастрофу, обнажающую суть вещей»¹⁹⁴, – достаточно вспомнить хотя бы «Пожар в Архитектурном».

Мир художника «калейдоскопичен, он скорее похож на причудливый антимир»¹⁹⁵. Здесь можно вспомнить название сборника Вознесенского «Антимиры» и его книгу «Витражных дел мастер», как раз построенную по принципу калейдоскопичности. Без сомнения, прототипом того, кто «делал витражи», в ней был Шагал – автор нескольких витражей и плафона в Гранд-Опера, на котором он также соединяет несколько различных по цветовой гамме сюжетов.

Вознесенского часто упрекали в том, что его стихи слишком «сделанные», что они представляют собой продуманную конструкцию. Шагала также нередко обвиняли в «литературности», т. е. в той же четкой «конструктивности». «В моей картине (1910–1911), представляющей женщину без головы и с молочными ведрами, я отделил голову от тела, потому что мне нужно было именно здесь пустое место. В картине «Я и мое село» я поместил молочницу и теленка внутри коровы потому, что такой образ мне понадобился именно здесь, на этом месте»¹⁹⁶, – пишет Шагал в своей «Миссии художника». Его картины – это всегда конструкции: «...моя цель – компоновать, конструировать картины архитектурно, точно так же, как это делали – на свой лад – кубисты, пользуясь теми же средствами формы. Импрессионисты покрывали свои картины кусками света и тени; кубисты – кубами, треугольниками и контурами, гитарами и вазами. Я стараюсь наполнить картину объектами и фигурами, которые я рассматриваю как звучащие формы... формы, полные чувственности»¹⁹⁷.

Но роднит двух творцов не только отношение к формотворчеству. Собственно философско-эстетический план – понимание великого чуда творения и результата этого творения – тоже раскрывается по схожей модели. Так, в «Автопортрете с семью пальцами» (1912) Шагал поглощен целиком не собой, а своим произведением. «Как к священному предмету, он обращает к стоящей перед ним

¹⁹⁴ Там же.

¹⁹⁵ *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. – С. 207.

¹⁹⁶ *Шагал М.* Миссия художника // Шагал М. З. Ангел над крышами.

¹⁹⁷ Там же.

на мольберте картине «России, ослам и другим» свою «семерню», свой взгляд и всю свою душу»¹⁹⁸. У Вознесенского в «Молитве мастера» (1974) читаем: «А против Бога встанет на дыбы – // убей создателя, не погуби Созданья. // Благослови, Господь, Твои труды» (СиП, II, 17). Произведение уже не принадлежит создателю, и художник смотрит на творение своих рук с благоговением, как на «искусства непорочное зачатие».

«Чтобы каждый шагал, как Шагал»¹⁹⁹, – подписал художнику свою книгу В. Маяковский, выделив в его творчестве доминанту движения. Он не ошибся. Шагал во многом подходил на роль художника-преобразователя в картине романтического жизнестроения футуристов, совпал и с образом, который искал Вознесенский. Совпадение, кроме абсолютизации фигуры художника-творца (родовая черта модернизма и авангарда), проявилось по нескольким пунктам.

1. Отношение к искусству как к особой миссии. Шагала не устроила техническая революция в искусстве – он находился в ожидании революции внутренней, настаивая на особой роли искусства: «Что бы ни представляла собой революция реалистической техники, – она затронула только верхний, поверхностный слой. <...> В эпохи, когда старые религии и прочие идеи распадались, человечество всякий раз страстно надеялось найти новый источник света и содержания жизни. Разве не в этом миссия искусства?»²⁰⁰

2. Задача художника – исследовательская, экспериментальная, причем эксперимент не исчерпывается формальными критериями, но призван найти «(без всяких там “измов”) новую «психическую» форму, новый смысл и новые художественные средства для искусства нашей эпохи. <...> Нужно прислушиваться к собственному голосу, к собственной совести, к своим чувствам, – вероятно, только это может принести удовлетворение, утолить жажду... Вот мой оригинальный метод, мой способ наблюдать и творить, ничего не заимствуя и не копируя»²⁰¹.

3. Понимание акта творения как метафизического действия. Шагал не раз

¹⁹⁸ *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. – С. 209.

¹⁹⁹ Цит. по: *Шагал М.* Моя жизнь. – М.: Эллис Лак, 1994. – С. 155.

²⁰⁰ *Шагал М.* Миссия художника // Шагал М. 3. Ангел над крышами.

²⁰¹ *Шагал М.* Искусство и жизнь... – С. 235–236.

подчёркивал эту позицию: «Разве существует на свете хоть одна великая поэма, лишённая мистического элемента?»²⁰²; «Искусство даже в крайней ситуации сознательно не прибегает к науке. Художник без интуиции подобен колеблющемуся маятнику <...> Искусство по большому счёту – это акт веры»²⁰³.

4. Идея поиска нового как движущая сила творческого познания, связанная с извечной необходимостью «заново открыть неповторимость своего собственного языка, схожего с языком окружающих его людей <...> И все человечество в целом ищет новый язык – не возвращаясь вспять и не удовлетворяясь, естественно, имитацией стиля и голоса»²⁰⁴. Поиск художественного языка в масштабах всего человечества отвечал футуристической идее искусства-жизнестроения, как и в целом логике авангардной мысли, стремящейся к преодолению всяческих границ.

5. Вера в человека, проистекающая из особой природы его творений по сравнению с искусством, «созданным самой природой» и дающим «эстетическое утешение»: «...стоит нам обратить взгляд на творения человека, мы надеемся найти в них космическое продолжение природы. <...> Я часто думаю, особенно в последнее время, что человек теоретически слабее, чем, скажем, Господь Бог. Но если человек «запоет», он в каком-то смысле сравнивается с самим Богом»²⁰⁵.

6. Идея «внутренней революции». Формальная революция в искусстве не устроила Шагала, и, признавая заслуги кубизма, он, явно полемически по отношению к «геометризму» (отголосок его «войны» с К. Малевичем), отмечает: «...Что мне было за дело до внешних форм? Я не эстет, и меня это не слишком волновало»²⁰⁶. В противовес революции в области формы он предлагал революцию духа. «Я уже говорил о революции, которую мы должны совершить в собственном сознании; только тогда мы увидим, что напрасно стучимся в запертую

²⁰² *Шагал М.* Миссия художника // Шагал М. З. Ангел над крышами.

²⁰³ *Шагал М.* Искусство и жизнь... – С. 246.

²⁰⁴ *Шагал М.* Миссия художника // Шагал М. З. Ангел над крышами.

²⁰⁵ *Шагал М.* Премия Эразма: Ответная речь Марка Шагала, 1960 год // Шагал М. Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; перевод с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – С. 254–255.

²⁰⁶ *Шагал М.* О современном искусстве, 1931 год // Шагал М. Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; перевод с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – С. 89–90.

дверь, на самом деле она уже открыта. Всё зависит от нас, от гения, который находится внутри нас»²⁰⁷. Шагал обеспокоен «проблемой истинной химии или истинной формы материи». Эта материя, по его мысли, «состоит из элементов любви и некоей естественности, натуральности, присущей самой природе – то есть: она не приемлет зла, ненависти и... равнодушия»²⁰⁸; «Невозможно создать пластическое послание, как вообще-то и любое послание, без познания гуманистических ценностей и без так называемого цвета любви <...> Добродетель и Любовь, о которой я говорил, – по моей терминологии это цвет и свет»²⁰⁹.

Вознесенский написал предисловие к книге Марка Шагала «Ангел над крышами», в котором назвал его «разрушителем канонов и сантиментов». «Он был поэтом от рождения. В фантастических плоскостях его картин летают зеленые беременные козы, красные избы и парят влюбленные. Его кочевой Витебск летал по миру»²¹⁰. Таким образом, смысловая доминанта, которую выделяет Вознесенский в творчестве художника, – летание – оказывается отличной от той, которую выделил Маяковский – шагание, хотя не поддаваясь соблазну языковой игры Вознесенскому, ввиду особенностей его фоносемантической поэтики²¹¹, было труднее, чем кому-либо. Вознесенский воспринял Шагала внутренне, приняв его творческий метод. Не случайно он совмещает поэтическое представление о художнике с бытовой деталью его биографии: «Вряд ли кто из художников так в буквальном смысле был поэтом, как этот сын витебского селедочника»²¹². Вознесенский вольно переводил с идиш по подстрочнику стихи Шагала. Некоторые строки, приписываемые Шагалу и часто повторяемые как шагаловские, особенно «Я жизнь провел в предошущеньи чуда» и «Отечество мое – в моей душе», при-

²⁰⁷ *Шагал М.* Искусство и жизнь... – С. 251.

²⁰⁸ *Шагал М.* Миссия художника // Шагал М. З. Ангел над крышами.

²⁰⁹ *Шагал М.* Искусство и жизнь... – С. 247–248.

²¹⁰ *Вознесенский А.* Васильковский человек // Шагал М.З. Ангел над крышами: Стихи, проза, статьи, выступления, письма. – М.: Современник, 1989 // [Электронный ресурс] // <http://m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami1.html> (дата обращения 10.01.2017)

²¹¹ Об этом см. *Лакербай Д. Л.* Ранний Вознесенский: Фоносемантика и риторика // Вестник ИВГУ. 2003. Вып. 1. – С. 36–50. (Сер. «Филология»).

²¹² *Вознесенский А.* Гала-ретроспектива Шагала.

надлежат Вознесенскому, в оригинале их нет²¹³.

Шагал иллюстрировал Вознесенского (стихотворение «Зов озера»), Вознесенский – Шагала. Совокупным экфрасисом всего 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. Она настолько полно выражает художественную доминанту «летания», что Вознесенскому приходится то и дело изобретать гравитацию. Это ему удаётся: «лик» у него сравнивается с «алебардой», гостиница художника «аляповата», васильки «спрессованы», наличие в небе парящих коров и ундин приводит к тому, что с собой приходится брать зонтик (СиП, I, 381–382).

«Я люблю “контрасты”, в которых сокрыта истинная гармония. Вот вам один из примеров, когда разные полюса в искусстве каким-то образом сходятся. Возьмем, к примеру, классика реализма Пушкина, с его ритмически четкими, проникновенными стихами, и пылкого романтика Бодлера, мечтающего о загадочных ядовитых цветах, – их обоих роднит глубина и проникновенность лирики»²¹⁴, – рассуждает Шагал в своей речи «Два вида искусства-поэзии». Вознесенский «гармонизирует» текст множеством контрастов. Сами васильки – «сорные тюбики» «из породы репейников», но «с дьявольски выдавленным голубым». Цветы переходят из разряда явления природы сначала в разряд средств создания картины – красок, а потом и в сферу мистического (эпитет «дьявольски»). Васильки (несмотря на то, что их доминанта – цвет) то выступают на поле, подобно крови, то припорошивают его, как снег, т. е. абсолютное свойство цвета быть синим оказывается относительным – вполне в духе концепции «реализма» Шагала. В середине стихотворения Вознесенский не удерживается от публицистического пассажа, весьма характерного для его риторики: «В век ширпотреба нет его, неба.

²¹³ См.: *Симанович Д.* Марк Шагал и поэзия XX века // Шагаловский сборник. Вып. 3. Материалы X–XIV Шагаловских чтений в Витебске (2000–2004). – Минск: Рифтур, 2008. – С. 74.

²¹⁴ *Шагал М.* Два вида искусства-поэзии: Речь по случаю чествования Шагала и Фефера 30 апреля 1944 года в Нью-Йорке // Шагал М. Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; перевод с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – С. 177–178.

// Доля художников хуже калек» (СиП, I, 382). Идущая следом 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».

Таким образом, синтезируя визуальные планы различных видов искусства, Вознесенский ищет для этого синтеза опорную фигуру художника, творца, однако не просто экспериментатора, но как бы продолжателя великого дела творения. Марк Шагал, «гениальный голубоглазый мастер, с белоснежной гривой, как морозные узоры на окне», который «разрыдался над простым букетиком васильков»²¹⁵, оказывается здесь «родственной душой» в силу могучего неомифологического универсализма, позволяющего как бы заново собирать фрагментированный «умозрением» мир по законам Добра и Красоты. Модернизатор традиции, Шагал и сам оказывается объектом неомифологической модернизации, предпринятой Вознесенским с целью ввести художника в собственный «эkleктический» (а на самом деле синтетический) универсум, отмеченный как печатью современности, так и тягой к вечному: «В преддверии нынешнего слияния неба с землей, в преддверии космической эры Шагал ввел небо в быт, а быт городишек пустил по небесам. Белка и Стрелка с задранными хвостами, пересекающие небосклон, могли бы быть персонажами Шагала»²¹⁶.

2.2. Казимир и другие антимирры Андрея Вознесенского.

Авангард как глобальная исследовательская программа

Авангард как концептуальная система и объяснительная парадигма, в отличие от устойчивой научной теории, не призван способствовать стабильности общества или объяснять уже имеющийся мир. Напротив, он создает проекты будущего, новой художественной реальности, стремится к продолженности в жизнь, пытается преобразоваться в «неискусство» и т. д. При этом, стремясь к наделению

²¹⁵ *Вознесенский А.* Гала-ретроспектива Шагала.

²¹⁶ Там же.

себя формальными признаками теории, крупное явление авангардного искусства, как правило, продуцирует многочисленные тексты декларативных документов. Между тем, как справедливо отмечает В. С. Турчин, «подобные тексты могут создать крайне запутанную картину противоречивых и непоследовательных взглядов, касающихся исторического бытия творческой мысли и практики», а некоторые высказывания художников-авангардистов и вовсе «препятствуют верному пониманию сущности происходящего»²¹⁷. Содержание манифестов Малевича, стилистически порой напоминающих стихи Маяковского, нередко противоположно по смыслу высказываниям художника и поэта Кандинского, хотя оба художника разрабатывали одно и то же направление – супрематизм. Объединяло их общее ощущение тотального переворота, касающегося как средств художественной выразительности, так и самого образа мышления, всей картины мира.

Вот почему, говоря о влиянии Малевича на формирование поэтического мироощущения Вознесенского, следует делать акцент не столько на преемственности принципов и установок, сколько на самой сущности авангарда как глобальной исследовательской программы. Если Шагал был для Вознесенского живым воплощением (инкарнацией) Художника, то собственно творчество Малевича (конкретика картин), который вообще не находил готовых образцов в культуре («омуте старого»), в принципе может мыслиться как иллюстрация к глобальному теоретизированному видению, грандиозной утопической концепции. Поэтому нас интересуют не «переклички» «текстов», а особенности концептуального проекта Малевича, воспринятые или могущие быть воспринятыми Вознесенским.

Авангард никогда не считал себя просто направлением в искусстве, а претендовал на универсальную переделку сознания людей. При этом его сложно назвать теорией в чистом виде, поскольку, отличаясь парадоксальностью, он не производит готовых формул и не дает определенных знаний, его задача в ином: «спровоцировать поиск, создать новый опыт, подготовить <...> к самым невероятным стрессовым ситуациям и мировым катаклизмам»²¹⁸. Иными словами – под-

²¹⁷ Турчин В. С. Указ. соч. – С. 7–8.

²¹⁸ Турчин В. С. Указ. соч. – С. 3.

толкнуть к трансгрессии, преодолению непреодолимой границы.

Согласно концепции трансгрессии, мир налично данного, очерчивая сферу известного человеку возможного, замыкает его в своих границах, пресекая для него какую бы то ни было перспективу новизны²¹⁹. Именно поэтому авангардисты (и Малевич – в особенности) отрекались от всей предшествующей истории, способной, по их представлению, только умножать уже известное, создавать уже созданное. Радикализм авангардистов делает дискуссионной их собственную традицию (во всем диапазоне сходств / различий и генезиса). Произведения супрематизма трудно назвать логическим развитием идей кубистов или футуристов²²⁰. Принципы «экономии» художественных средств, «динамики покоя» и «силы статики», напротив, перечеркивали все предшествующие поиски авангарда²²¹.

Авангардный художник, прекрасно осознающий свойство настоящего очень быстро становиться прошлым, с одной стороны, ощущает себя провозвестником новой истины только в настоящем (для будущих же поколений должен стать материалом: «Преображая мир, я иду к своему преобразению, и, может быть, в последний день моего переустройства я перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зеленом животном мире»²²²), а с другой – вынужден то и дело преодолевать непреодолимые границы, что приводит к постоянному смещению и расширению границ всей исследовательской программы авангарда. Одновременно с этим акту трансгрессии в принципе чужда мысль о какой-либо

²¹⁹ См.: *Можейко М. А.* Трансгрессия // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн., 2003. – С. 1048–1050.

²²⁰ «...Если итальянская и русская футуристическая программы фактически представляют две версии футуристической утопии и при всех расхождениях в целом сопряжены, то утопия супрематизма – феномен постфутуристического мышления и создана на фоне совершенно иной социокультурной ситуации. Это (разумеется, помимо роли личности ее автора) во многом определяет отличную от футуризма смысловую маркировку аналогичных утопических мотивов, иную ценностную ориентацию. В то же время супрематизм наследует общий пафос футуризма как паралингвистической утопии и теории совершенствования человека и заимствует ее отдельные положения и мотивы» (*Горячева Т. В.* Утопии в искусстве русского авангарда: футуризм и супрематизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 2 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 97).

²²¹ См.: *Турчин В. С.* Указ. соч. – С. 130.

²²² *Малевич К.* О новых системах в искусстве // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 153–184.

преемственности. Линейность процесса нарушается, линейность восприятия авангардного произведения – тоже. Как не может быть единственной канонической трактовки «Черного квадрата», так не может быть у самого художника-авангардиста раз и навсегда заданного направления – но есть множество «точек бифуркации», несколько вариантов эволюции или самих эволюций одновременно. Это своего рода игра – с материалом, зрителем, временем и т. д. Следуя логике игры, тезис об отсутствии преемственности, если рассматривать его с точки зрения нелинейности процесса, вновь переворачивается с ног на голову. По Фуко, трансгрессия – это «жест, который обращен на предел», но «там на тончайшем изломе линии мелькает отблеск ее происхождения, возможно, также вся тотальность ее траектории, даже сам ее исток»²²³. Несомненно, что всё, что когда-либо оставалось позади, за чертой, некогда было тем, что позволило передвинуть эту черту вперед. Не случайно тотально радикальный Малевич все-таки с уважением относился к традициям кубизма и футуризма. Выставка «0,10», на которой впервые появился «Черный квадрат», имела подзаголовок «последняя выставка футуристов», обозначивший линию преемственности. Из кубизма в абстрактное искусство пришла идея геометрической формы (что-то должно было структурировать материю в отсутствие сюжета). При этом отказ от «сюжета» не был всего лишь отрицанием старых представлений об искусстве – скорее он явился отражением новых представлений о времени и пространстве. Это было актом не отрицания, но перехода, трансгрессии. Возможно, такая игра в перемещение предела и не расширяет горизонты познания буквально, но обеспечивает уже имеющемуся содержанию возрастание «плотности бытия», кипящего в своем становлении.

Другим вариантом трансгрессивного шага является обращение к абсолюту (Богу, Вечности и т. д.). Так, для Кандинского одной из главных является мысль о существовании двух миров: внешнего и внутреннего, духовного (см. его известную книгу «О духовном в искусстве»). Совершение перехода от одного к другому, по его мнению, составляет принципиальную задачу искусства. Показательно,

²²³ *Фуко М.* О трансгрессии // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Составление, перевод, комментарии: С. Л. Фокин. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 117.

что одна из популярных трактовок «Черного квадрата» – религиозная. Для этого образа устоялось определение «икона русского авангарда» не только потому, что на выставке 1915 г. картина висела в «красном углу» и была призвана заменить собой «мадонн». Одна из деклараций Малевича 1922 г. носит название «Бог не скинут», а неоднократно высказываемая принципиальная мысль состоит в том, что действительность не может быть представляема или познаваема. Точно так же невозможно конечное понимание «Черного квадрата» – возможно только бесчисленное количество интерпретаций.

Авангард нацелен на выход за пределы языка, начиная, как правило, с отрицания языка старого. Малевич, заново осознав себя как создателя беспредметного искусства, сразу восстал против подражания природе: «Воспроизводить облюбованные предметы и уголки природы все равно, что восторгаться вору на свои закованные ноги»²²⁴. Расковывать ноги и руки нового искусства Малевич стал не только посредством картин, но и заимствуя для своих манифестов язык футуристов. Часто в своих манифестах он изъясняется в стилистике Маяковского: «Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием»²²⁵ (мотив сверхчеловека); «Туда, как метеоры, вбегают железные 12-колесные экспрессы; задыхаясь, одни вбегают в гортань железобетонного горла, другие выбегают из пасти города, унося с собою множества людей, которые, как вибрионы, мечутся в организме вокзала и вагонов»²²⁶ (художник рисует «адище» и искренне восхищается им). Малевич склонен использовать неологизмы: «вихреворот», «огнерабоче-руки», «самособойно», «железо-ток» тяги, «гущины» бензина, «цветописцы» – и т. д.

Показательно, что круг общения Малевича составляли такие поэты, как В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро. «Черный квадрат» родился в качестве отклика на манифест Крученых «Слово как таковое» (1913), а идея супрематизма окончательно оформилась в процессе работы над футуристической оперой «Победа над

²²⁴ *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – С. 35.

²²⁵ Там же. – С. 55.

²²⁶ *Малевич К.* Архитектура как пощечина бетоно-железу // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – С. 71.

солнцем», музыку к которой написал М. Матюшин, пролог – В. Хлебников, либретто – А. Крученых, а эскизы костюмов и декорации (в т.ч. композицию с «квадратом») сделал Малевич. Влияние самого языка Хлебникова и Крученых для Малевича было решающим. Крученых он называл «одним из главных врачей поэзии», «альфой заумного», а тот, в свою очередь, в это время создавал тексты, напоминающие работы Малевича. «Справедливы те параллели, которые проводятся американской исследовательницей Шарлоттой Дуглас между заумью Крученых и алогизмом Малевича, между произведением “из одного слова” и “черным квадратом”»²²⁷. Хлебникову же художник посвятил целую статью, в которой о его поэзии предоставил судить Сократу (Вознесенский тоже любил апеллировать к «высшим авторитетам» вроде Пушкина и Микеланджело): «Если бы подслушал этот разговор Сократ, то сказал бы народу: “Боги сошли с ума, перешли в заумь”»²²⁸. Безусловно, Малевич не просто говорил о возможной реакции на стихотворение, в котором Юнона изъяснялась по-футуристски. Под богами подразумевались не только подопытные персонажи, но и творцы нового искусства. «Два современника – Крученых и Хлебников – поставили себе задачу, аналогичную живописи, – вывести поэзию слова из практического действия в самоцельное, как они говорили, «самовитое» слово, в тот мир поэта, где бы он смог создать слово чисто поэтическое, построив стихотворение не из утилитарных слов практического реализма, а создать стихотворение и слово поэтического ритма». Указывая на единство общей задачи в рамках авангардной программы, Малевич уточняет: «Поэзия там, где идет поэтическое охудожествление практического мира»²²⁹.

Почему Малевич, не боясь показаться непоследовательным, сделал это? Потому что именно таким, по его представлению, должен был стать обновленный мир. Под влиянием Хлебникова и Крученых художник «вышел из круга вещей» настолько радикально, что возникает невольная переключка с известным пост-

²²⁷ Цит. по: *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. – С. 224.

²²⁸ *Малевич К. С.* В. Хлебников // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. – М.: Гилея, 2004. – С. 205.

²²⁹ Там же. – С. 203, 204.

структуралистским пророчеством: Мишель Фуко предсказал, что в будущем, когда изменится характер познания и культуры, человек в современном понимании (построивший в условиях «смерти Бога» «свой образ в промежутках между фрагментами языка»), возможно, «исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»²³⁰. «Лицо ваше стерто, как старая монета, – чистили его много веков авторитеты и на тряпке прошлых красот растерли ваш бодрый лик»²³¹, – пишет Малевич, не подозревая, что, революционизируя связи вещей, знания, языка, по-своему приближается к человеку Фуко, человеку с квадратом вместо лица. Подобно Эйнштейну, Малевич нуждался в новых измерениях (предлагал ввести пятое – «экономия»); подобно Вернадскому – верил в Интуицию Разума и планетарное назначение нового искусства; как и Маяковскому, целью искусства виделся ему новый человек – универсальный, владеющий всеми тайнами мироздания, но в традиционном значении изжитый, преображенный в «нуль форм» и потому допускающий и продолженность искусства в жизнь, и возможность самоцельного слова. Таким идеалом был для него Хлебников, которого Малевич назвал «одной из комет, вовлеченной землею в свою систему событий ума, чисел, языка»²³².

Вознесенскому, на которого влияли не в меньшей степени те же самые поэты, пришлось очень долго воскрешать человека, борясь с квадратом. История его творчества – во многом именно история выхода за границы авангардного квадрата, также некогда явившегося результатом трансгрессии. Малевич, может быть, неосознанно, воспринимался поэтом как нечто вроде «Шагала наизнанку». Оба художника одновременно жили в Витебске, притом Малевич «переманил» у Шагала изрядную часть учеников. Оба – каждый по-своему – в живописи искали способ преодолеть (или перехитрить) чувство земного притяжения. Герои картин Шагала летали по небу. Супрематические полотна Малевича и вовсе, несмотря на выраженное в них движение форм, утрачивали прежнюю логику, продиктованную законами гравитации, расставались с понятиями «верх» или «низ» и давали

²³⁰ **Фуко М.** Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сad, 1994. – С.404.

²³¹ **Малевич К.** К новому лику // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – С. 63.

²³² **Малевич К. В.** Хлебников. – С. 204.

представление о свободном парении в мировом пространстве самоценных форм²³³. Любимая Вознесенским перевернутость, наоборотность доводилась до предела, превращалась в абсолют. Уже в своих досупрематических поисках свободным сопоставлением отдельных частей, намеками и ассоциациями художник создавал некую картину мира, построенную не по законам целостного изображения трехмерности на двухмерной плоскости, а по принципу воспроизведения многомерного пространства, составленного из отдельных фрагментов, синтезированных воедино²³⁴. Вознесенский, когда у него звучат город или аэропорт, тоже крайне полифоничен в своем стремлении рассмотреть разделенный на фрагменты мир с разных сторон, а затем объединить эти фрагменты с помощью ритма – так и для Малевича «ритм – первый и наиглавнейший закон всего»²³⁵. Ритмическая организация плоскости, как бы отчужденной от плотского начала и не имеющей предметных ограничений, становится проводником духовности²³⁶. Очевидно, Малевич ставил перед собой не совсем обычную задачу перекодировки мира, для выполнения которой требовался новый язык. Наряду с ритмом важнейшими его элементами были простейшие («экономные») фигуры: квадрат, круг, крест и т. д. Вознесенский же относился к поколению художников, уже хорошо владевших этим кодом, впитавшимся в плоть и кровь русского авангарда, – для него он уже был частью культуры и мировоззрения. Не удивительно, что крест и круг стали излюбленными фигурами поэта, часто используемыми в видеомах и изопах. Его кругометы представляют собой замкнутое кольцо, на кресте он распинает Пастернака, палиндром «Аксиома самоиска» записывает в форме «наоборотного креста». В одноименный сборник включен полушутливый-полуфилософский «сценарий» «Из жизни крестиков» (см. раздел 1.2 настоящей работы). Влияние супрематизма отчетливо прослеживается в видеомах Вознесенского, посвященных Прокофьеву, Мандельштаму, Маяковскому и т. д.. Везде в них он включает в свою

²³³ См.: *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. – С. 226.

²³⁴ См.: Там же. – С. 223.

²³⁵ *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – С. 237.

²³⁶ См.: *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. – С. 226–227.

кодую систему чистую плоскость и простейшие геометрические фигуры. Так, в видеоме, посвященной Прусту, в центре имени располагается круг – буква «о», не являющаяся «средней» буквой. Однако последняя буква «Т» располагается внутри «О» – бесконечность, которую круг символизирует, включает в себя любую конечность (см. в разделе 1.2 – «О (Рифмы прозы»)). Туда же включаются «Temp» и «Time», «приписанные» к букве «Т», что как бы отсылает нас, с одной стороны, к мысли о непрерывности времени, т. е. вечности, а с другой – к положению о ритме как одном из основных ее атрибутов.

В стихотворении «Параболическая баллада» (1959) Вознесенский изображает движение по параболе как символ постоянного творческого поиска, выхода за рамки существующих представлений (на примере непростой судьбы Гогена). Однако в позднем творчестве поэт отходит от понимания истории, творчества и человеческой жизни как чего-то, пусть и не прямого, но всё же линейного, имеющего конец и начало, и всё чаще обращается к форме и образам круга, кольца как символам возвращения. Этот мировоззренческий переход разбирается в статье Х. Ульбрехтовой «Андрей Вознесенский – от параболы к кругу». «Круг – это и платформа современного (хочется сказать пост(постмодернистского)) понимания бытия. Субъект движется без определенного направления, он одновременно конец и начало»²³⁷, – пишет исследователь. Характерный для поздних текстов (например, поэмы «RU») постоянный интертекст также может трактоваться как попытка показать связь всего со всем. Одновременно с этим форма круга начинает символизировать для Вознесенского путь, который никуда не ведет: само время оказывается слепым («Баллада о Мо», 1997 г.²³⁸).

Таким образом, подобно тому как «Черный квадрат» явился когда-то одновременно и вызовом публике, и свидетельством своеобразного поиска новой религии, тенденция к «замыканию параболы» не стала для Вознесенского источником гармонии (каковое свойство принято приписывать кругу в традиционном по-

²³⁷ Ульбрехтова Х. От параболы к кругу // *Litteraria humanitas*. 2006. – С. 197.

²³⁸ Вознесенский А. Баллада о Мо // [Электронный ресурс] // <http://voznosolog.ru/bylinaomo.htm> (дата обращения 16.02.17)

нимании), а, скорее, привела его к тематике распада современного мира и всеобщего хаоса, усилила его тягу к обнажению предметов до способности показывать их вне логических связей. Склонность к деконструкции, обостренная принятием близкой авангардистам начала века системы кодирования, ставила Вознесенского, как любого человека в системе авангарда, «перед лицом Ничего и Всего»²³⁹, одновременно концентрирующими в себе всё бесконечное пространство мира и способными выражать всё в нём, маскируя это под нечто, не поддающееся единому определению (в случае с Малевичем – квадрат). Символ в квадрате приобрел самобытие, как слово в футуризме, подытожив весь период символического мышления в европейской культуре. Малевич не просто выразил вечное стремление авангардного искусства вырваться за предел всего, но и тотально радикализировал это стремление, постулировав «религиозный» рывок во время, «когда вся Культура, или движение человека, будет исключительно беспредметным невесомым духовным делом, когда все блага пойдут на осуществление <человеком> своей беспредметной человеческой сущности. Так уже свершилось в Искусстве новом и утверждается в беспредметном Супрематизме. От последнего я ожидаю в будущем ясно выраженное беспредметное сознание как духовную систему движения человечества в белой эпохе безвесья»²⁴⁰. Задача эта в крайнем своем выражении сводила само понятие искусства к концепции «неискусства».

Эксперимент (конечно, не столь радикальный) по перекодированию реальности и творчества Вознесенский впервые провел, пожалуй, в 1980 году, в стихотворении «Был бы я крестным ходом...»: «Был бы я крестным ходом, // Я от каждого храма // По городу ежегодно // Нес бы пустую раму» (СиП, II, 166).

Первая строфа встраивает в код православной культуры (храм, крестный ход) истинно авангардный символ «всего и Ничего» – пустую раму, в которую перекодировалась икона (отсылка к религиозной трактовке «Черного квадрата»). Подобно тому, как из «пикселя» квадрата может декодироваться всё, что угодно,

²³⁹ *Сарабьянов Д. В.* Указ. соч. – С. 226.

²⁴⁰ *Малевич К.* Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. – М.: Гилея, 2000. – С. 249.

пустота в раме может быть заполнена «святой березой», «женщиной, не знающей, что святая», «святой правой стороной улицы» – таким образом, святость объекту придает рама (граница и символ отсутствия границ одновременно). В финале текста две «святые» стороны улицы плачут, глядя друг на друга и не подозревая о собственной святости. Этот момент может быть также истолкован в духе популярной концепции о том, что Малевич сделал искусство массовым (каждый может создать квадрат). Шествие с авангардной рамой можно считать той точкой, с которой Вознесенский начал постепенно сдаваться квадрату – как способу преодоления земного притяжения, но и как символу деструкции мира, знаку неискусства.

Два порождения авангарда – Малевич и Вознесенский – не были ни копиями, ни зеркалами. Пожалуй, очевидно роднили их только опечатки. (Опечатка в публикации статьи «К новому лику»: «Пусть Праксителы, Фидии, Рафаэли, Рубенсы и всё их поколение догорают в кольях <опечатка; следует читать «кельях»> и кладбищах»²⁴¹, – выглядит совсем по-вознесенски.) Вознесенский построил свое фоносемантическое здание на о(т)печатках футуризма, но за игровым фасадом скрывалась глубинная проблематика. Прежде всего – ощущение времени и пространства как чего-то непрестанно расширяющегося. Даже в шутливом, казалось бы, стихотворении «Не забудь» человек Вознесенского, надевающий на себя города, страны и целый земной шар, вспоминая о времени, вновь устремляется в глубь себя («Человек снимает страны, // и моря, и океаны, // и машину, и пальто. // Он без Времени – ничто» – ВДМ, 49). Представление о времени и пространстве, не вмещающих самих себя, и об ускоряющемся с каждым веком движении мира было общим для обоих художников. «Наш век бежит в четыре стороны сразу, как сердце, расширяясь, раздвигает стенки тела, так век ХХ раздвигает пространства, углубляясь во все стороны <...> Первобытное время устремлялось по одной линии, потом по двум, дальше – по трем, теперь – по четвертой в пространство, вырываясь с земли»²⁴², – пишет Малевич, не забывая где-то «у созвездия Весы» вспомнить и о часах: «Тело искусства безустанно перевоплощается и укрепляет

²⁴¹ Малевич К. К новому лику. – С. 63.

²⁴² Малевич К. Архитектура как пощечина бетоно-железу. – С. 69.

основу скелета в упорные крепкие связи, согласуясь с временем»²⁴³. Человек Малевича находится в крепкой зависимости от времени и пространства, но, будучи противником пределов и условностей, вынужден постоянно раздвигать их границы, следуя логике своего творческого сознания. Одновременно с этим художник возвращает в себе мысль о собственной творческой самостоятельности, ставя себя не вне времени, но вне его линейности. Характерно, что, говоря об этом, Малевич указывает на «отсталость» именно архитектуры: «Всё искусство освободило лицо свое от постороннего элемента, только искусство архитектуры еще носит на лице прыщи современности, на нем без конца нарастают бородавки прошлого»²⁴⁴.

Отношения Малевича и современной ему архитектуры действительно складывались непросто. В своей программной статье «Архитектура как пощечина бетоно-железу» художник обвиняет этот вид искусства в том, что «самые лучшие постройки обязательно подпрутся греческими колонками, как костылями калека. <...> И вот воскресший Лазарь ходит по бетону, асфальту, задирает голову на провода, удивляется автомобилям, просится опять в гроб»²⁴⁵. Это высказывание вдвойне интересно, если принять во внимание, как архитектор Вознесенский любит воскрешать и помещать в современные условия различных «Лазарей»: то Сизифы покидают у него допризывный возраст, то Мадонна рождает тройню... Культурный код, используемый Вознесенским, на первый взгляд поверхностен, но охватывает большое количество эпох и областей. И намерение скорость нашего века «одеть в платье мамонта и приспособить киево-печерские катакомбы для футбольного бега», приписываемое Малевичем «наивному архитектору-оригиналу», скорее всего, пришлось бы по вкусу Вознесенскому, который в своих архитектурных опытах авангарден во многом именно за счет своей эклектичности.

В. С. Турчин, определяя авангард как «рефлексию о непознаваемом», заостряет внимание на том, что, «легко совершая экспансию в мир науки, техники, политики, мифологии, культурной традиции и т. п., авангард ведет непрерывный

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵ Там же. – С. 70.

диалог с обыденной жизнью²⁴⁶. Т. е. эклектичность является естественным, сущностным признаком авангарда (см. раздел 1.1). Каким путем идет художник – строит ли он диалог, альтернативный обыденной реальности (Малевич) или параллельный ей (Вознесенский), – вопрос творческого метода. Ведь даже с формальной точки зрения Малевичу не была чужда идея эклектики. Известна его тяга к созданию синтетических жанровых образований (ряд своих вещей 1912 года на выставке «Союза молодежи» Малевич обозначил как «заумный реализм», а работы 1913 года – как «кубофутуристический реализм»). Русское авангардное искусство формировалось под влиянием идеи о связи «абстракции» в живописи с музыкой и даже теориями физической природы света. Новый язык за пределами языка, несмотря на то, что сам являлся поэтом, предлагал искать и Кандинский. Он много писал о «музыкальности», предлагая создавать живопись, которая бы «не иллюстрировала» музыку, но брала за основы «ее ритмы и формы»²⁴⁷.

Именно современный ритм, по мысли Малевича, никак не могут поймать архитекторы. Сам художник искренне восхищается паровозом: «Представляли ли себе хозяева Казанской дороги наш век железобетона? Видели ли они красавцев с железной мускулатурой – двенадцатиколесные паровозы? Слышали ли они их живой рев? Покой равномерного вздоха? Стон в беге? Видели ли они живые огни семафоров?»²⁴⁸. Вокзал для Малевича – это «дверь, тоннель, нервный пульс трепета, дыхание города, живая вена, трепещущее сердце», «кипучий вулкан жизни», где «нет места покою». Для поэтической архитектоники Вознесенского столь же принципиальное значение имеет «памятник эры» – аэропорт. Это некое сакральное пространство, точка пересечения многих пространств, четко распределенных во времени. В стихотворении «Ночной аэропорт в Нью-Йорке» (что интересно, имеющем подзаголовок «Архитектурное») Вознесенский воспевает его как собственный автопортрет («Автопортрет мой, реторта неона, // апостол небесных ворот – / Аэропорт!» – СиП, I, 97)), как шлюз, вмещающий в себя «звездные судьбы,

²⁴⁶ Турчин В. С. Указ. соч. – С. 4.

²⁴⁷ См.: Сарабьянов Д. В. Указ. соч. – С. 128–129.

²⁴⁸ Малевич К. Архитектура как пощёчина бетоно-железу. – С. 71.

грузчиков, шлюх» и гаснущих в баре алкоголиков. Поэт, как и аэропорт, способен вместить в себя всё и вся, он далеко позади оставил век вокзалов, и теперь ему «Сладко, досадно быть сыном будущего, // Где нет дураков и вокзалов-тортов – // Одни поэты и аэропорты!» (Сип, I, 98). Таким образом, аэропорт перестает быть просто символом прогресса или скорости эпохи, но становится одним из бесчисленных лиц поэта. Вознесенский далек от безоговорочного воспевания технических достижений цивилизации: вслед за есенинским жеребенком бегут его «табуны одичания», звучит «Оза». Вознесенский сложнее Малевича, он не претендует на построение тотальной теории, но вместе с тем нельзя не обнаружить их сходство в упоении скоростью и современностью как тем, что нельзя игнорировать, – признаками урбанистической цивилизации. Иными словами, можно быть недовольным архитектурой (конкретной) или «техницизмом» и при этом мыслить урбанистически-архитектурно на глобальном уровне.

Как хорошо показано Т.В. Горячевой, город для авангардиста – идеальная форма единения человека с материальным миром (вплоть до утопического отождествления функций архитектора и миростроителя): «Для Малевича идея города, городской среды ценна вдвойне, поскольку в ней заложена возможность одновременной реализации пластической и философской программы супрематизма – преобразование хаоса в совершенство стройной системы <...> стержневая роль города в преображении мира подразумевает особую важность архитектуры...»²⁴⁹. Первостепенны, таким образом, не этико-эстетические оценки (здесь уже у Маяковского диапазон от природы как «неусовершенствованной вещи» до «адища города»), но само родовое лоно авангардного сознания – городская (техническая, рассчитанная на ускоряющийся прогресс) цивилизация.

В статье «Путь искусства без творчества» Малевич упрекает древнего человека – «дикаря» – в том, что единственным средством познания мира для него было изображение. Вознесенский среди тысячи своих лиц не боится показать миру и лицо дикаря, ведь визуализация в его стихах выступает одной из основных форм

²⁴⁹ Горячева Т. В. Указ. соч. – С. 105–106.

осмысления реальности.

Точки соприкосновения между двумя художниками обнаруживаются порой в весьма неожиданных вопросах. «Наша жизнь ни единым днем не похожа на прошлую, разве только схожа войнами и убийствами. <...> В этом мы верны и тоже совершенствуем дубину Каина, превратив ее в машину смерти»²⁵⁰, – заявляет Малевич, как бы предугадав публицистический пафос Вознесенского. Совпадает он с поэтом и в представлениях о свободе художника. Так, в «Декларации прав художника» он провозглашает, что «Жизнь и смерть принадлежат ему как неотъемлемая собственность, никто и никакие законы, даже в то время, когда угрожает смерть государству, отечеству, национальности, не должны иметь насилия над жизнью, а также управлять им без особого его на то соглашения»²⁵¹. Сходятся они и в представлении о божественной природе творчества, хотя Малевич более радикален, т.к. считает пролетария единственным творцом нового искусства: «Но ты, пролетарий, кузнец нового времени, ты куешь время формами, из твоей груди идет вихрь рождений, ты новатор. Ты должен увидеть хоть в субботу мир твоей руки»²⁵². Для Вознесенского же характерно представление о некоей вторичности всякого художественного творчества.

Само «новое искусство» понимается и, следовательно, творится художниками по-разному. Для Малевича супрематизм – это первенство цвета над вещью: «Художник должен снять цвет с природы и дать ему новую творческую форму»²⁵³. Но, рассуждая о цвете в поэзии, мы вынуждены прежде всего говорить о его символике. Однако в поэзии Вознесенского мы не можем выделить какой-либо устойчивой цветовой символики (ему как архитектору ближе символика формы). Символизм не был и не мог быть присущ его поэтическому мироощущению в целом. Встречается у поэта ряд цветковых символов советской революционной риторики, однако это либо дань публицистике, либо выход к общекультурно-

²⁵⁰ *Малевич К.* Путь искусства без творчества // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – С. 97.

²⁵¹ *Малевич К.* Декларация прав художника // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – С. 124.

²⁵² *Малевич К.* Я пришел // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – С. 108.

²⁵³ *Малевич К.* Перелом // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – С. 105.

му, а не индивидуальному значению (например, образ «красных голубей» в «Озе», основанный на общекультурном представлении о голубе как символе мира и красном цвете как символе крови, насквозь риторичен). Для Малевича, впрочем, также характерна революционная публицистическая символика, к примеру: «Кубизм и футуризм – знамена революции в искусстве»²⁵⁴. Вознесенский не находится в символическом пространстве языка, а занимается «квантованием» слов, сочетанием морфем. Это, как и у Маяковского, способствует изобразительности поэзии. Сама конструктивная энергия стихотворений Вознесенского акцентирована на агрегатном комбинировании морфем, слов, синтагм и их разноуровневых связей, в чисто внешнем проявлении – на звучании и смыслообразующем эхе, но не на расцветивании даже при обращении к цвету. Это общий закон его поэтики и для, скажем, «трассирующей сирени» 1961 года («Сирень прощается, сирень – как лыжница, // сирень, как пудель, мне в щеки лижется! // Сирень заревана, // сирень – царевна, // сирень пылает ацетиленом! <...> Ночные грозди гудят махрово, как микрофоны из мельхиора» – СиП, I, 128–129), и для, например, «Недописанной красавицы» 1979-го: «Те глаза – написаны сильно // на холщовом твоём лице // – смесь небесного и трясины – // говорили о красоте» (СиП, II, 167). В обоих случаях энергия формо- и смыслообразования идет по аллитерационному, паронимическому и метафорическому путям, и сама возможная цветовая символика общекультурна, разве что экспрессивно, т. е. внешним образом, подчеркнута. Символизм органически чужд поэту с футуристической хваткой, и, если «квантом» Малевича является цвет, «квантом» Кандинского – простейшая геометрическая фигура (точка, линия и т. д.), то для Вознесенского это, скорее, звучащая морфема.

Все процессы, совершаемые в искусстве, Малевич постоянно пытается детерминировать изменениями «извне»: «Жизнь шла большим шагом и выдвинула новые формы, новые изображения»²⁵⁵, – и т. д. Супрематисты в его сознании появляются как некая флуктуация, провозгласившая свою нормальность и тем са-

²⁵⁴ *Малевич К.* Футуризм // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 92.

²⁵⁵ *Малевич К.* Путь искусства без творчества. – С. 98.

мым задавая новую траекторию движения всего современного искусства («Мы, супрематисты, заявляем о своем первенстве, ибо признали себя источником творения мира, мы нормальны, ибо живы»²⁵⁶). Между тем о каком-либо движении в прошлом речи не идет (движение, по Малевичу, впервые открыли футуристы). Для Малевича «каждая картина музея и галереи есть последний момент прошедшего», застывшая «отметка времени». Каждый момент движения для него по отдельности выступает моментом покоя, как в апориях Зенона, а исторические изменения обусловлены временем. У Вознесенского всё наоборот: ему важен сам скачок, сам процесс творения в непрерывном движении, а не готовый результат, а взамен детерминированности временем он предлагает мысль о вневременном характере творчества. Художника он меряет меркой «настоящести», для него «настоящее» (т. е. подлинное) и «современное» – синонимы, когда речь идет о творчестве. Это позволяет ему уравнивать в правах современного фотографа, Микеланджело и зодчих эпохи Ивана Грозного. И всё же, если говорить о времени как о чём-то линейном (парабола), нельзя не отметить, что Вознесенский, несмотря на сильную связь с традицией футуризма, ориентирован на предельно современное, а не на будущее. К этому же приходит и Малевич: «Всё бежит из прошлого к будущему, но всё должно жить настоящим, ибо в будущем отцветут яблони»²⁵⁷.

Перед нами кажущийся парадокс – как можно тяготеть сразу и к современности и к вневременности? Думается, это два разных плана авангардного сознания. Современность в ее ускоряющемся движении – родная среда, место действия авангардного художника. Вневременностью (а вернее, «выпадением» из времени) оборачивается типичный для совершенно разных ветвей и представителей авангардного сознания утопический скачок, программная трансгрессия вне зависимости от конкретных характеристик самой утопии, будь то коммунизм, идеальный супрематический мир, «конские свободы и равноправие коров»²⁵⁸ или идеальное братство «художников всех времен».

²⁵⁶ Малевич К. Я пришел. – С. 108.

²⁵⁷ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. – С. 54.

²⁵⁸ Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 3. Поэмы 1905–1922 / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арэнзона и Б. В. Дуганова. – С. 242.

В начале XX века художники и поэты расширяли границы исследовательской программы авангарда путем освоения новых явлений действительности через новый язык. В 1960-е годы снова начали происходить социальные изменения, расширившие для советского человека непосредственно границы действительности. Вновь возникла потребность в новом языке, соответствующем веку. Авангардное сознание оказалось востребовано и как протест, и как требование времени. Но у детерминированности временем, по мысли Малевича, есть и обратная сторона, заметно усложняющая его картину мира: не только эпоха влияет на искусство, но и наоборот. «Кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической, политической жизни <1>917 года»²⁵⁹, – пишет он. Это, с одной стороны, в чём-то родственно романтической идее одинаковости черепов «поэтов и революционеров» («Лонжюмо»), а с другой – футуристической идее жизнестроения.

В статье «От кубизма и футуризма к супрематизму» Малевич, переключаясь с концепцией творчества раннего Пастернака, декларирует, что «искусство не должно идти к сокращению или упрощению, а должно идти к сложности»²⁶⁰. На самом деле Вознесенский принял этот постулат в значительно большей степени, чем Малевич. Если последний видит в скульптуре Давида только уродливость, т.к. «его голова и торс как бы слеплены из двух противоположных форм», то для Вознесенского здесь открываются дополнительные возможности комбинирования, ведущего к усложнению конструкции. Характерно, что, при всём благоговении перед фигурой великого скульптора, Вознесенский не боится присвоить и освоить его в «сколе» «Мой Микеланджело» (книга «Витражных дел мастер», см. 4.2) и, используя как материал, разбавить стилизацию современной лексикой, неаутентичными понятиями и т. д.

При заметной схожести образности двух художников (у Малевича: «Стали мощным движением бить в сознание, как в каменную стену гвозди»; у Вознесенского: «И в мемориальное небо вбил крепкие звезды – как гвозди» – СиП, I, 60)

²⁵⁹ Малевич К. О новых системах в искусстве. – С. 164.

²⁶⁰ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. – С. 39.

Малевич всё же довольно однообразен стилистически. Стремление создать единственно верное учение приводит его не только к использованию элементов проповеди в своих манифестах, но и к ряду серьезных самоограничений в понимании искусства. Малевич считает, что «самоценное» в живописном творчестве «всегда убивалось сюжетом». Напротив, поэзия Вознесенского зачастую тем изобразительней, чем сюжетней. Он не создает себе ограничений и не делит всё исключительно и безоговорочно на «мир мяса» и «мир железа» (хотя осознаёт опасности последнего). Поэтому Вознесенский в своем творчестве способен быть Гойей, аэропортом и Микеланджело, а Малевич – только Малевичем.

Тем не менее последний в своих теоретических поисках мыслит масштабно. Так, в статье «О новых системах в искусстве» он утверждает, что «новая сложность современного пути искусства» в итоге подразумевает «распыление всех добытых богатств на элементы для нового образования тела»²⁶¹. Здесь мы видим как раз тот самый комбинаторно-квантовый принцип, на котором строится поэтика Вознесенского. И совершенно не важно, в каком контексте Малевич помещает в один ряд «горшок, груши, портрет, воблу и Венеру» или «самовар, собор, тыкву, Джоконду» – важен сам восходящий к кубизму принцип деления мира на кванты (морфемы). Художник приходит к выводу, что связь художника с миром осуществляется исключительно через его ощущения, т. е. сущность живописного искусства органически субъективна, т.к. «постоянной формы не существует»: «в музыке форма музыкального инструмента не является формой музыки, как и форма букв не является формами самого поэтического произведения»²⁶² – и т. д. Поскольку вещи внутри так же красивы, как снаружи, перед художником встает задача одновременного отражения всех их измерений. Поэтому Малевич видит новаторство кубистов в том, что они придумали изображать вещи «со стороны знания» – принцип, позволяющий приблизиться к «полной передаче вещи». В поэзии Вознесенского тот же эффект достигается с помощью метафоры.

²⁶¹ Малевич К. О новых системах в искусстве. – С. 162.

²⁶² Малевич К. Форма, цвет и ощущение // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. – С. 317.

Малевич превозносит кубистов за то, что они нарушили цельность вещей, и в то же время стремится к синтезу: «Если бы все художники увидели перекрестки этих небесных дорог, если бы они охватили этот чудовищный пробег и сплетения наших тел с тучами в небе – тогда бы не писали хризантемы»²⁶³. Он отнюдь не отвергает интуитивного в искусстве, его мысль бытийно обращена к искусству в целом, к «слитности мира с художником». Малевич едва ли не предвосхищает Хайдеггера в его интерпретации «картины мира» и в своем пафосе тотального миро- и самопреображения реализует не только авангардную идею, но и религиозно-философскую традицию Серебряного века²⁶⁴. Вознесенский, расчленяющий мир кубистическими методами, как никто, умел видеть эти интуитивные связи частей и метафизически, «символистски» соединять мир по-новому, о чем свидетельствует, например, одно из лучших его стихотворений «Аксиома стрекозы», где «На левосторонних трассах // на путях правосторонних // на путях потусторонних // там, где аксиома власти // машет огненной палкой», драматично вспыхивает контрапункт «броска самоубийства» девушки с «изумрудной стрекозкой на малиновой скуле», безумного и мучительного кинематографа жизни, ассоциируемой с крутящимися дисками в машинном потоке, «аксиомы Бога», «распятых ладоней аксиомы человека», «аксиомы самоиска» самого лирического героя («Прокрути обратно, Дзига! // Выпрыгни, скула, к стрекозке! // За ней – лобик, за ним – тело. // Встань с асфальта! // Дыши. Брысь в гараж, машина! // Жизнь, крути обратно диски!» – Аксиома, 24–25), – вспыхивает и оборачивается настоящим поэтическим визионерством, в котором все предыдущие фрагменты получают новое качество, просвечиваются вечным: «Жизнь – лишь поиск воскресенья. // Мы стоим на перекрестке // трассы духа с трассой Минской – // вгиковский студент. Стрекозка. // Тени. Женщина с запинкой // в речи. Пес с ухом Мефисто. // И татарин симеизский. // Ужас от пережитого, // духа грязные поминки – // оглянись – полно народу. // Все глядели в небо» (Аксиома, 25). Горящее в небе «странное сочетание» букв, «аксиома самоиска», – новообретенная интуитивно-метафизическая истина

²⁶³ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. – С. 44.

²⁶⁴ Азизян А. И. Указ. соч. – С. 114.

и вечный вопрос поэта.

Постигая сложность мира, Малевич борется сам с собой (Вознесенский позже будет бороться с Малевичем – Антишагалом – в себе). Мир перестает сводиться к геометрии, «условной видимости несуществующих фигур», связи его квантов бесконечно сложны, «ничто, нигде в живописном мире не растет в бес-системности», «всё связано – и развязано, но ничего отдельного не существует, и потому нет и не может быть предметов и вещей, и потому безумна попытка достигать их»²⁶⁵. Утилитарист-Малевич на этот раз приходит к беспредметности искусства с другой стороны – как интуитивист и агностик.

В своих рассуждениях он доходит до обусловленности разума интуицией как неким высшим началом, обладающим свободой воли: «Не для того выполз паровоз из твоего человеческого черепа, чтобы возить тебя для твоего удобства, а для того, чтобы захватил тысячу черепов твоего мозга в вагоны своего организма и через быстрину своей энергийной силы слетел с земного шара, ибо блага твоего мозга нужны мне в моем бесконечном беге»²⁶⁶, – говорит интуиция «новому человеку». Непознаваемое начинает подходить к субъекту познания утилитарно, всё переворачивается с ног на голову, возникает новая невесомость.

Одновременно с этим Малевич, судя по всему, никак не мог согласовать себя с собственной частью, открывшей интуицию творчества, т.к. «интуитивное творчество не имеет утилитарного назначения», а для него «формы разума утилитарного» всегда были «выше всяких изображений на картинах»²⁶⁷. Обоснование этого тезиса теперь меняет вектор. Формы утилитарного разума оказываются выше «уже потому, что они живые и вышли из материи, которой дан новый вид, для новой жизни». Новый вид материи дает, конечно, интуиция, сообразуясь со своими целями. Вот откуда эти противоречия в «новом человеке», на которые было указано в начале параграфа, и вот как Малевич их объясняет, не достигая, однако, гармонии: то плюется, то молится в попытке нового акта трансгрессии – божест-

²⁶⁵ *Малевич К.* Бог не скинут. – С. 239.

²⁶⁶ *Малевич К.* О новых системах в искусстве. – С. 172–173.

²⁶⁷ Там же. – С. 46, 47.

венного. «Здесь Божество, повелевающее выйти кристаллам в другую форму существования. Здесь чудо...» – восклицает он (совсем как Пастернак пред лицом «чуда жизни»). И даже додумывается до чего-то, что не может не напомнить нам шагаловский «цвет любви»: «Живопись – краска, цвет, – она заложена внутри нашего организма. Ее вспышки бывают велики и требовательны»²⁶⁸.

В попытке гармонизировать себя Малевич выводит человека из «одноразумного состояния к двуразумному», совершает разделение на разум утилитарный и разум интуитивный, оговариваясь, что «каждая форма свободна и индивидуальна» и «каждая форма есть мир», но квадрат называет лицом нового искусства – это «творчество интуитивного разума», «чистое творчество». Т. е. оба мира равноправны, но новым искусством может являться только второй, интуиция же тоже отчасти утилитарна... В итоге – то ли двухмирное пространство, то ли раздвоение личности субъекта познания.

Складывается ощущение, что Малевич запутался. Однако он весьма убедительно и рационально доказывает, что «художник должен знать теперь, что и почему происходит в его картинах»²⁶⁹. Кстати, Вознесенский, как он сам утверждал, создавал свои видеомы, чтобы через них объяснить конструкцию традиционного стиха. В то же время большой вопрос, существовала ли конструкция замысла в готовом виде до воплощения, т. е. знает ли художник до начала работы не только «почему это лицо кривое или зеленое», но и что это лицо будет кривым и зеленым. Малевич считает, что Иван Грозный, убивающий сына, заодно убивает и краску, т.к. «сюжет убивает краску» – и наоборот. Краска же, по Малевичу, это главное в живописи. У Вознесенского в стихах, как мы уже отмечали, символика цвета не активирована, а сюжет, напротив, важен. Дело в том, что по складу своего поэтического дарования Вознесенский – не только живописец, но и автор плакатов, архитектор, режиссер, активно пользующийся принципом монтажа – и т. д.

Итак, Малевич в попытке вырваться за пределы всего сам себя ставит в ситуацию пограничности между интуицией и утилитаризмом, «мясом» и «железом»,

²⁶⁸ Там же. – С. 48.

²⁶⁹ *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. – С. 48.

расщепленностью и слитностью, природой и человеком. Он всё время пытается бороться с чем-то, что, тем не менее, составляет часть его природы: «Мы не можем победить природу, ибо человек – природа, и не победить хочу, а хочу нового расцвета». Он приходит к выводу, что, «изобретая новое, мы не можем установить вечную красоту»²⁷⁰, так как все эпохи и «проекты совершенств» уже существуют в пространстве «человеческого черепа»²⁷¹, и оставляет свои противоречия на откуп будущим утопиям: «Человек можно сказать, что не выстроил ни одного здания, ибо мировоззрения, которые существуют, споры между собой, это только суждение о неизвестном, может быть, несуществующем. Здания еще нет, и я не уверен, будет ли оно когда-либо...»²⁷². Декларативный Малевич становится Малевичем-метафизиком, приводя себя к суждению о «неизвестном», и, будто боясь этой мысли, пытается предложить «икону авангарда» в качестве универсального кванта мироздания, кода, через который можно декодировать неизвестное. Но чернотой своего квадрата художник обозначает пропасть в неизведанное.

Квадрат для Вознесенского означал внутренний раскол и был замечен не сразу. В начале творческого пути поэт сам себе универсальное средство кодирования. Проявляется это через полифоничность. А. Марченко обращает внимание на «энциклопедичность» его сборников: «Феноменальной «общительностью» и «многолюдством» поражают и книги Вознесенского, даже в сравнении с отнюдь не пустынными, более чем «плотно» населенными «мирами» Евтушенко, Слуцкого, Межирова»²⁷³. В стихотворении «Ночной аэропорт в Нью-Йорке» он вбирает в себя города, имена и судьбы. В «Эскизе поэмы» изображает картину всеобщего перетекания: «Мы, как сосуды, / налиты синим, // зеленым, карим, // друг в друга сутью, / что в нас носили, // перетекаем» (СиП, I, 205). Создается впечатление, что поэту намного интереснее быть ёмкостью для Михайловских и Нью-Йорков со всем их народонаселением, чем самим собой. Но дело не в отсутствии интереса поэта к собственному индивидуальному миру и лирической судьбе. С самого на-

²⁷⁰ Малевич К. О новых системах в искусстве. – С. 158, 157.

²⁷¹ Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. – С. 222.

²⁷² Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. – С. 252.

²⁷³ Марченко А.М. Ностальгия по настоящему (заметки о поэтике А. Вознесенского). – С. 78.

чала Вознесенский (возможно, неосознанно) предлагает себя в качестве универсального средства кодирования. Вслед за Малевичем он перестал писать мир мяса и железа и предоставил миру (интуиции) писать собой (человеческим черепом).

Таким образом, авангардный код изначально присутствовал в сознании поэта, в самой природе его поэтического и художнического дара. Само по себе это не сулило бы никакого внутреннего раскола, если бы сюжет «Малевич – Вознесенский» сводился только к преемственности взглядов и установок. С одной стороны, квадрат был способом преодоления земного притяжения. С другой – символом деструкции мира. Но самое очевидное – он был «другим». Ощущая себя художником, Вознесенский тоже был вынужден относить себя к «другим». Так, в стихотворении «Ванька-авангардист» он создает предположительно свой автопортрет, в котором противопоставляет картинам «с лебедями и радугами» «кубики-квадратики» авангардного искусства (офольклоренный «Ванька» – на самом деле «новый человек», пришедший заменить новомещанам лубочного Петрушку). Настораживает то, что пространством искусства оказывается рынок (причем конкретно – Малые Лужники), где царят «неомещан сберкнижные аппетиты», где «критик продает поэта», и в результате «оба продают искусство». Но конфликт авангарда с действительностью – самый поверхностный и очевидный уровень прочтения стихотворения. Если бы всё было так просто, Вознесенский не стал бы давать Ваньке-авангардисту характеристику «юродивый коммерсант, антихрист нового типа». После этого всё вроде как встает с ног на голову. «Клеенщица-конкурентщица» начинает изъясняться отнюдь не по-мещански: «Ты докарикатурикаешься! // Сам в треугольник скорчишься», а Ванька отвечает ей: «Цыц, лакировщица!». Обыгрывается двойной смысл слова «лакировщица»: в контексте художественном (использует лак в качестве материала) и в духе официальной пропаганды («лакировщица действительности»). Для авангардного художника квадратики оказываются реальнее лебедей, всё остальное – «Клееночный реализм // и модернизм клееночный». И тем не менее цель его – не самовыразиться в искусстве, а завоевать этот рынок. Становясь коммерсантом, он всё более ощущает внутренний раскол: «Он мучит ее, садист, // как совесть свою ромашковую» (СиП, I,

353–355; «Ромашковая совесть» – отсылка к «васильковой душе» Шагала). Автопортрет Вознесенского весьма неоднозначен, в нём уже нет плакатной цельности.

Хотя поэт и осознает в полной мере двойственность «Антихриста-авангардиста», это нельзя отнести на счет какого-то внутреннего конфликта. Вознесенский был избавлен от борьбы между авангардной и традиционной сторонами своей личности, т.к. еще на этапе формирования его поэтического стиля победила авангардная. Можно сказать, что раздвоение личности началось у одной из личностей, а не у самого Вознесенского. Наталья Фатеева в статье «Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент?» указывает на то, что «поэтическое мышление XX века с самого начала полярно и разные его пределы связаны оператором отрицания НЕ», т.к. «поиски необычной, изысканной формы в итоге оборачиваются выбором простейшей, почти нулевой»²⁷⁴. Квадратный нуль форм для всего авангарда на долгие годы вперед, как некую универсальную формулу, вывел и визуализировал Малевич. Родилась эта форма-формула в процессе усложнения и переинтерпретации им модернистских представлений об искусстве, характеризующихся глобальной идеей синтеза: «“Черный квадрат” воплотил ту самую тенденцию к синтетизму, которая была коренной чертой русской культуры и которая объединяла искусство, литературу, философию, политику, науку, религию и т. д.»²⁷⁵. Исследуя тексты манифестов и статей Малевича, мы попытались отразить глубину, сложность и разнонаправленность его исканий, в визуальной форме воплотившихся в простейшей фигуре, ставшей своеобразным итогом целого периода символического мышления европейской культуры. Татьяна Толстая в эссе «Квадрат» назвала это открытие Малевича «одним из самых страшных событий в искусстве за всю историю его существования»²⁷⁶. Квадрат стал официальным, утвердившимся в культуре, впитываемым с молоком матери обозначением

²⁷⁴ **Фатеева Н.** Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент? // Черновик. 2003. № 18 // [Электронный ресурс] // http://futurum-art.ru/o_nas/fateeveva.php (дата обращения 12.11.2016)

²⁷⁵ **Сарабьянов Д., Шатских А.** Казимир Малевич. Живопись. Теория. – М.: Искусство, 1993. – С. 104.

²⁷⁶ **Толстая Т.** Квадрат // [Электронный ресурс] // <http://asaartgallery.ru/versiya-pervaya-vzglyad-tatyanu-tolstoy> (дата обращения 18.11.2016)

ничто, воплощением потрясающего и ужасного «дыр бул щыл» А. Крученых – «дырой в будущее». «Эти два “произведения” обозначили визуальный и вербальный предел формы выражения»²⁷⁷. В попытке выйти за границы, расширить пространство исследовательской программы, захватить новым языком новые формы действительности и т. д. – в попытке бесконечного усложнения – авангард в самом своем истоке достиг простейшего предела формального выражения. И через этот предел кодировалось всё мироздание.

Поэтому Вознесенский, почти через сто лет вновь открывающий этот портал (дыру в будущее), испытывает недоумение и ужас. Фатеева не зря обращается в своей статье к тексту 2000 года – «Открытию черного квадрата». Для Малевича важна была не картина, а интерпретация – код к коду. Он не выставлял квадрат прежде, чем написал свой программный манифест. Иными словами, квадрат без кода не открывается. Поэтому Вознесенский, называя квадрат «сейфом», пишет: «Я назвал код. // Квадрат открылся. // Я спустился в чёртов квадрат». «Спустился», «чёртов»; в финале – крышка как «люк подлодки» – приметы «нижнего мира» (явная переключка с образом «авангардиста-антихриста»). Для Вознесенского с первых строк квадрат является чем-то вроде открывшейся по волшебному слову двери в преисподнюю. Далее в тексте – сплошные вопросы с рефреном «Что за?» через каждые две строки. Мир начинает искажаться, деформироваться, множиться. Проступает мотив зеркала («Кто снимает наш компромат через зеркало?»), любимой Вознесенским «наоборотности». Далее поэт пытается еще раз разгадать, декодировать квадрат. Он то и дело вопрошает «Что за?» – это для него что-то вроде команды вызова на экран поля для ввода пароля. В изобилии следуют пароли: «Памятник Че? // Памятник Чехову? // «Чаровница» Кватроченто?», «Запонки из агата? // Кровать черного дерева для членов Политбюро?» Но ни один из них, видимо, не подходит (возможно, единого пароля к тому, в чем закодировано *всё / ничто*, не существует), Вознесенский изменяет формулировку вопроса: «Что стоит за понятием «К. Малевич»? Если в сюжете о Шагале личность художника

²⁷⁷ **Фатеева Н.** Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент?

представляет объект наивысшего интереса, то в случае с Малевичем она подменяется «понятием». Малевич – нечто вроде сложного научного термина, к которому не сразу подберешь определение. «ЧК?», «Чек?», «Чекрыгин?», «ГЧК?», «Чадра?», ««Cherry Garden»?», «Гиски Чекатило?» – не подходят. «Что с хаосом?»²⁷⁸ – вопрошает поэт, но хаос не работает по привычным предметным моделям.

«В квадратном холсте изображен с наибольшей выразительностью квадрат по законам нового искусства... Он не имеет ни одной параллельной линии к геометрически правильному квадрату холста и сам по себе также не повторяет параллельность линий сторон, являясь формулой закона контраста, присущего искусству вообще»²⁷⁹, – ответил Малевич, когда ему указали на некоторую небрежность в исполнении его картины. Однако логика контраста («та» и «эта» сторона квадрата или зеркала, «что за» – «за что», и т. д.) – это только одна из логик квадрата. Измерения продолжают множиться: «Два тысячелетия имели двумерное сознание, // третье тысячелетие имеет трехмерное – что за?» Всё более панически звучит рефренное «Держись, милая, за веревку, только не отпускай!». Потом следует попытка скопировать квадрат (облечь запрос в форму объекта запроса и тем самым раскодировать его). Шесть строчек из шести слов образуют квадрат, но к шестой добавляется седьмое слово – «что за» перетекает в «за что» – будто в попытке вырваться за пределы квадрата и тем самым оказаться вновь наверху: «что за что за что за // что за что за что за // что за что за что за // что за что за что за // что за что за что за // что за что за что за что?»

Но это приводит только к сбою в системе: «Крышка захлопнулась. // За что?! // Век захлопнулся. // Меня затягивает бесформенная черная масса», – третье тысячелетие начинается внизу, под крышкой квадрата, внутри хаоса, законы функционирования которого поэту не известны. В финале звучит призыв «Забудь код!..» и вечное «Что за?» – вызов поля для ввода кода, который на самом деле помогает только спуститься в квадрат, но не выбраться из него. Вознесенский хо-

²⁷⁸ *Вознесенский А.* Тьмать // [Электронный ресурс] // <https://profilib.com/chtenie/42252/andrey-voznensenskiy-tmat-54.php> (дата обращения 12.02.2017)

²⁷⁹ Из воспоминаний книжного графика В. И. Курдова (Секреты «Черного квадрата» // Наука в России. 1997. № 3. – С. 73–74).

тел закрыть квадрат обратно, и это произошло, но сам он оказался по ту сторону – вышел за пределы предела, ещё раз раздвинул границы исследовательской программы авангарда, и новый трансцендентный переход пока не принес ему – авангардному до мозга костей художнику – ничего, кроме вопросов. Но вопрос «Что за?» начинает звучать не как недоуменное «что это такое?», но как вопрошание – что дальше, за этой чертой? «Видимо, истинный смысл поэзии и состоит в том, чтобы открыть “черный квадрат” и выйти “за”»²⁸⁰, – заключает Н. Фатеева.

Таким образом, сюжет, очерчивающий круг отношений Вознесенского к чистому романтическому искусству (Шагал) и к не-искусству, не-поэтике (Малевич), стремится раздвинуть себя до пределов «за-поэтики» (поэтика «за» – термин Н. Фатеевой), т. е. еще раз расширить границы теории, совершив трансцендентный переход на качественно новый уровень художнического мышления. Творец, находящийся на этом уровне, не может ограничиваться двумя, хотя явными и значительными, художественными влияниями – «антимиров», в которые он выходит, неизбежно оказывается гораздо больше. В этом широком поле многое существует скрыто для самого поэта, присутствует в потенциале. Допустим, никак нельзя исключать из списка таких «косвенных» влияний фигуру другого великого супрематиста – В. Кандинского. Он и Малевич пришли к новому направлению с разных сторон, и мотивировка Кандинского, без сомнения, является более сложной и глубокой, чем манифестация Малевича. Кандинскому удалось в своих статьях изложить если не полноценный философский проект, то, по крайней мере, выработать новый метод, принцип понимания искусства вообще. С какой позиции мог быть близок Вознесенскому этот поэт-художник-философ с его точками и линиями (и их концептуальными, философскими обоснованиями в мировой практике), с его мечтами о духовной революции, – мыслитель, во всём и всегда видевший как минимум два плана: внешний и внутренний – «духовный»? Мы не можем говорить о прямом влиянии, однако не подлежит сомнению факт, что Вознесенскому были знакомы и близки взятые еще из XIX века идеи о связи абстрактной живо-

²⁸⁰ *Фатеева Н.* Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент?

писи с музыкой – а Кандинский, как указывалось выше, много говорил и писал о «музыкальности», более того, создал учение о типах художественной гармонии, и в частности о «симфонической композиции»²⁸¹. Помимо этого, Вознесенский мог неосознанно почерпнуть у обоих художников – возможно, не непосредственно, а через переосмысленный и переработанный последующими поколениями опыт, через преломленную традицию – нечто до конца не осознаваемое и не отрефлексированное. Скажем, можем ли мы ответить однозначно на вопрос об отношении Вознесенского к Богу и религии? В его поэзии мы не находим ни прямого утверждения, ни прямого отрицания, однако поэтом, чуждым этой теме, его назвать язык не поворачивается – сам факт частого обращения к сюжетам, связанным с творчеством (божественным пересозданием), говорит о постоянном скрытом присутствии вытесненной из советского общества идеи божества в сознании (или подсознании) Вознесенского²⁸². Так и про супрематистов М. Эпштейн пишет, что «Черный квадрат» Малевича или композиции Кандинского «заклучают в себе не меньшую концентрацию религиозного чувства, направленного на выход за пределы чувственного мира, чем чувственное смакование религиозного предмета, какое мы находим у их старших современников Васнецова или Нестерова. Священна не вещь, а Дух, бегущий вщеподобия. «Черный квадрат» – это глубина поглощения на белом фоне отталкивания, зримый образ проходящего мира, открытый нам туннель перехода в иные миры»²⁸³. Здесь и трансгрессия, и отношение к вещи – Вознесенский чрезвычайно любит всяческие вещи, предметы, детали, он способен одушевлять аэропорты и возводить часы до масштабов самого Времени, однако (в отличие, например, от еще большего «вещиста» Бродского) он не отдает вещам преимущества перед людьми, а ввязывается в битву за человечество. Для Вознесенского нет ничего ценнее и интереснее личности, и внимание он обращает на каждого человека, авансом выказывая ему доверие как потенциальному творцу.

²⁸¹ См. анализ его взглядов: *Азизян А.И.* Указ. соч. – С. 92–110.

²⁸² Не забудем и про самый короткий и органичный для художника путь к Богу: «Озера тайный овал // высветлит в утренней просеке // то, что мой предок назвал // кодом нечаянным: «Господи...» // Господи, это же ты!» (ВДМ, 14).

²⁸³ *Эпштейн М. Н.* Слово и молчание: Метафизика русской литературы. – С. 307.

Правда, пытаться выиграть эту битву за человечество поэт может даже с помощью таких малохудожественных методов, как прямая советская риторика и крайняя публицистичность, но это уже отдельная тема. Для нас важно, что идеалы и художественные принципы поэта складывались не без влияния обоих супрематистов, один из которых служил для него антиподом любимого художника (Шагала), объектом борьбы и психологического вытеснения, а другой (Кандинский), как некий эйдос, был пойман «из воздуха» и «применен» косвенно, без ведома самого автора.

1.3. «Я = R». А. Вознесенский в зеркалах поп-арта

Недвусмысленным указателем творческих переключек Вознесенского с художниками XX века являются его эссе-видеомы – «своеобразные манифесты, связующие живопись и поэзию»²⁸⁴. Среди удостоившихся подобного внимания фигур – не только Шагал, Дали, Пикассо (между его «Герникой» и «Гойей» Вознесенского нам мыслится прямая ассоциативная аналогия, однако это уже тема отдельной работы), но и художник, который стоял у истоков поп-арта, – Роберт Раушенберг. Параллель между ним и собой Вознесенский обозначил просто: «Я = R». Уже поэтому доминантой отношений между двумя художниками можно считать зеркальность, «наоборотность». О ней и пойдет речь ниже.

Что мог означать для Вознесенского «Боб Раушенберг, отец поп-арта», который захаживал к нему «на плечах с живой лисой», «утопая в алом зоопарке», когда поэт работал в той же самой мастерской, где тот создавал свои первые литографии? Прежде всего – идею мира как литографского оттиска. Вот как вспоминает поэт период своей работы в мастерской: «Свои самые первые литографии Боб создал в мастерской Татьяны Гроссман, в Лонг-Айленде. Есть такая одноэтажная студия – белый домик на берегу океана. Там русская хозяйка увлекла его,

²⁸⁴ *Кедров К. А.* Вознесенский Андрей Андреевич // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000 // [Электронный ресурс] // http://www.a4format.ru/pdf_files_bio/49437a87.pdf (дата обращения 07.11.2016)

а потом и Джаспера Джонса нежным итальянским печатным камнем. Ей посвящен каталог московской выставки. С портрета глядит на давно не виданную ею Россию прозрачная, как водяной знак, женщина с тонкими губами. Печать портрета выпуклая. Портрет создан к пятидесятилетию ее студии и издательства, основанного в 1974 году»²⁸⁵, – поэт одновременно пишет о «мамино профиле», который он запечатлел в 1977 году в своём стихотворении-автолитографии. Сюжет выстраивается весьма интересный, если учесть, что информационным поводом для этого эссе был приезд Раушенберга с его большой выставкой в Третьяковку. Получается, что два художника меняются континентами, как сторонами зеркала: Раушенберг оказывается в Москве, а Вознесенский – в Лонг-Айленде.

Если учесть всё, что мы знаем о поп-арте как направлении, совсем неожиданно прозвучит такое суждение Вознесенского о Раушенберге: «В нем опять видна близость художника к Леонардо». Ремарка эта нуждается в пояснении. «Художественный процесс интуитивен», – пишет поэт, и, «изобретая новое, мы не можем установить вечную красоту». Будучи эклектиком, Вознесенский никогда не преувеличивал значение рассортировки художественного процесса по периодам и направлениям. В соответствии с его методом, каждый художник вправе брать свое из любого течения и времени, чтобы продвинуться дальше по пути изменчивости красоты. Поэтому Вознесенский не видит принципиальной разницы между Раушенбергом в лучших его проявлениях и Леонардо, и «Сизифы» из «Автолитографии» столь же современные, сколь и вневременные (вспомним о двойном значении понятия «настоящее» у Вознесенского). Поп-арту, изменившему представление вещи в искусстве²⁸⁶, эклектика не чужда и в качестве органического технического приема, и в качестве одного из идеологических оснований искусства. Именно по принципу эклектики Раушенберг в 1950-е годы создает свои «комбинированные картины», в которых живопись в манере абстрактного экспрессионизма дополняется вещественными вставками в виде вклеек из рекламы,

²⁸⁵ *Вознесенский А.* На виртуальном ветру. М.: Вагриус, 1998 // [Электронный ресурс] // <http://www.litmir.co/br/?b=200884&p=80> (дата обращения 12.10.16)

²⁸⁶ См.: *Бычихин Д. Г.* Статус функциональной вещи в произведениях американского поп-арта 1961–1965 гг. Дис. ... канд. филос. наук. – М., 2002.

букв, цифр, чертежных изображений кубов и параллелепипедов, фотопортретов, отпечатанных способом шелкографии, реальных предметов и т. д. «Полотна Раушенберга являют собой зрелище некой живописной катастрофы, сквозного отрицания картинной формы – предварительного замысла, планомерного построения, изобразительной иллюзии, связного смысла»²⁸⁷, – эта оценка из советского издания, конечно, во многом тенденциозна, но весьма показательна. Вознесенскому не чужда не только сама поэтика катастрофизма («Из Ташкентского репортажа» и т. д.), но и идея диалога между поэтом и языком (художником и материалом). Для него, так часто обвиняемого в сконструированности, сделанности его стихотворений, мысль об органическом сотрудничестве с элементами мира, о диалоге с ними, была одним из художественных принципов. Не случайно, обратившись к изопам, Вознесенский изображает в них рождение конструкции стихотворения уже после того, как оно написано, как бы объясняя, проясняя его читателям-зрителям и – в первую очередь – себе. То же и у Раушенберга: «Я не приемлю понятий замысла и исполнения, то есть представления, будто вначале возникает идея картины, а затем она воплощается. Что бы я ни делал, метод всегда остается ближе к сотрудничеству с материалом, чем к любым сознательным манипуляциям и контролю. <...> Для меня речь идет просто о том, чтобы принимать все элементы внешнего мира и работать с ними в своего рода сотрудничестве»²⁸⁸.

Для западного искусства поп-арт находился в определенной оппозиции не только к отодвинутому на периферию «реализму», но и к «строгому» авангарду (кубизму, абстракционизму): «Художники поп-арта не то чтобы отказались от пространства, плоскости, формы и цвета, однако <...> стремились идти своей собственной дорогой и распахнуть окно слишком герметичного искусства, чтобы впустить свежий воздух улицы»²⁸⁹. Сам Раушенберг признавался, что «песни и проповеди» абстракционистов его не интересовали, а интересовал «почерк»: «...в

²⁸⁷ Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. – М., «Искусство», 1987. – С. 237.

²⁸⁸ Цит. по: Там же.

²⁸⁹ Хоннеф К. Поп-арт / Ред. У. Гросеник. Пер. с нем. Т. А. Граблевской. – М.: АРТ-РОДНИК, 2005. – С. 15.

том, что они делали, было ощущение материала»²⁹⁰. Радикализм поп-арта состоял «не столько в тематической оппозиции низкого содержания и высокой формы, сколько в структурном тождестве простого знака и чистой живописи»²⁹¹. Газетный материал, буквы, фото, проволоку, древесину, даже чучела животных Раушенберг накладывал на живописные поверхности, создавая обращенную в повседневность напряженность между художественным и реальным.

И точно так же, как Вознесенский мог обнаружить Беатриче в электричке (СиП, I, 51), а святую – в женщине за рулем («Мать кормила, руль не выпуская, // тайная Америки святая» – СиП, II, 112), Раушенберг, считавший, что «живописная форма, как и музыкальное звучание – посторонний признак искусства», утверждал, что находил искусство где угодно: «в мушином помёте или кисточке для бритья, в жире, в войлоке или на пашне, в шоколаде или плесени, в опилках, в перспективе, открывающейся с самолёта, или на морском дне, в магнитной записи, почтовой открытке или телефонном разговоре, на телеэкране или просто в голове»²⁹². Это сходство, разумеется, не с содержательной, а с «методологической» точки зрения, но оно показывает, как далеко может зайти «метод» (формотворчество). Картины Раушенберга могли выглядеть просто поверхностью, на которую «налипла всякая всячина», но в то же время казалось, что эта поверхность «представляет само сознание – склад, хранилище, коммутатор, наполненный фрагментами информации, свободно сцепляющимися друг с другом, как во внутреннем монологе, – символ сознания как рабочего трансформатора внешнего мира, постоянно поглощающего необработанные данные, чтобы отобразить их на переполненном поле представления»²⁹³.

Обнаруживая эти нелинейные отношения между искусством и реальностью, Вознесенский, возвращаясь к любимой мысли, ищет доказательств их перевернутости, наоборотности: «На том же станке, рисуя на той же неподъемной известня-

²⁹⁰ *Фостер Х., Краусс Р. и др.* Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Ред. русск. изд. А. Фоменко, А. Шестаков. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – С. 386.

²⁹¹ Там же. – С. 488.

²⁹² Цит. по: Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – С. 238.

²⁹³ *Фостер Х., Краусс Р. и др.* Указ. соч. – С. 480.

ковой плите, что и Раушенберг, я проделал его каторжный путь. Как трудно наносить рисунок, где левое становится правым, где всё наоборот и надо проверять себя в зеркало», – это действие Вознесенского и реально, и символично одновременно. Работая над оттисками, Вознесенский словно видит, как появляется на бумаге обратная сторона жизни: «Как нежно проступают оттиски на рисовой бумаге! Печатая свой плакат о бедствии в Гайане, я оттиснул на камне клочок «Нью-Йорк таймс» с моими стихами об этой трагедии. Техника печати была столь высока, что отпечаталась прозрачность газетной страницы с проступающим шрифтом обратной полосы»²⁹⁴. Этот же поиск увлекал и Раушенберга: в своих работах он тоже прибегал к перевертыванию соотношений между искусством и реальностью, когда покрывал холсты белой краской, утверждая, что «живопись» здесь состоит в падающих на полотно тенях зрителей, или стирая рисунок известного художника-абстракциониста Де Кунинга, превращая тем самым почти отсутствующее изображение в свою картину. Перед нами явления одной «предпостмодернистской» природы вне зависимости от оценок: «...эволюционируя от живописи к коллажу (от произведений П. Мондриана и абстрактных экспрессионистов к работам Р. Раушенберга), поверхность картины <...> становится нейтральной плоскостью, на которой осуществляется передача неких сообщений или сигналов, не связанных какой-то единой формой или общими пластическими свойствами. <...> даже материальность фигуративной репрезентации поп-арта и гиперреализма интерпретируется как симптом обманчивости, недостоверности, симулятивной природы и реального мира, и культуры»²⁹⁵.

Меняющий стороны зеркала Вознесенский готов к провозглашаемому поп-артом разрыву с условностью живописной плоскости, к выходу в трехмерность окружающего пространства, привычен к замене традиционных техник искусства индустриальной техникой и материалами. Свои стихи, как Раушенберг – картины,

²⁹⁴ *Вознесенский А.* На виртуальном ветру.

²⁹⁵ *Юрьева А. Е.* Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века. Дис. ... д-ра филос. наук. – СПб., 2005. – С. 373.

он может создавать из чего угодно²⁹⁶. И если раньше для зрителей художественные материалы были «важны, так как их присутствие, согласно традиции, отмечало место эстетической реакции», т. е. зачастую именно «художественные материалы определяли для зрителя местонахождение произведения»²⁹⁷, то место произведений Вознесенского так же эклектично, как его творческий метод – оно не в каком-то конкретном времени, технике, направлении, а везде, где есть «настоящее». Он может, допустим, органично обыграть название картины В. Серова, спроецировав классический сюжет на современные, интересные ему явления (заглавие одной из поздних поэтических книг А. Вознесенского – «www. ДЕВОЧКА С ПИРСИНГОМ. ru. Стихи и чаты третьего тысячелетия»). Исходя из принципиальной гуманистической, «классической» позиции поэта на протяжении всего его пути, думается, что и эпоха постмодерна эстетически воспринималась Вознесенским прежде всего как легализованное пространство комбинаторики, такого «интернета с интертекстом».

Итогом работы в лонг-айлендской типографии явилась философская элегия «Автолитография» (1977 г.), напечатанная в журнале «Юность» (поэт отмечает, что это случилось впервые, когда «имя Раушенберга было <...> названо в нашей прессе в неругательном контексте»). В этом произведении, посвященном перво-степенной для Вознесенского теме – философии творчества, художнику будто приоткрывается тайна творения. Поэтому принципиальное значение для него имеет временная заданность: он работает в типографии «каждую субботу» «с семи и до семи» – согласно Священному Писанию, это время сотворения Богом человека. Мотивы божественности в стихотворении образуют существенный символический пласт: рефренное «Амен», «Иешуа бензоаправки», «тайная Америки святая» (Вознесенский намеренно и не в первый раз возвышает до божественного уровня образы простых людей), «тоскливый Каин», образы ангела, матери (ассоциация с Богородицей), само деление стихотворения на семь строф (смысловых

²⁹⁶ Об этом см.: *Быков Д.* В зеркалах. – С. 38; *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1. 1953–1968. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 120–121.

²⁹⁷ *Турчин В. С.* Указ. соч. – С. 15.

частей) настраивают на величественный лад, готовят к свершающемуся грозному и прекрасному таинству. При такой заданности время всё же мыслится Вознесенским как круговое, бесконечно повторяющееся, акт создания – как вечно воспроизводящееся, вновь и вновь совершающееся действие. Недаром осовремененные «джинсовые» Сизифы у него – связисты вечности.

Принципиальна также установка на «уникальность», ради сохранения которой Сизифы каждый раз разбивают тяжелый камень, чтобы мир каждый раз начинался с нуля. Для уникальности чрезвычайно важно наличие фигуры творца (автолитография отличается от литографии тем, что оттиск на камне по своему авторскому рисунку делает сам художник, а не мастер и не специальное устройство). Однако, врезая по овалу «Аз» и «Твердь», художник делает только то, что «принято веками», используя для этого «наоборотный шрифт» и «верность контролируя в зеркало»: таким образом, истинным изображением оказывается не само изображение, но отражение его отражения (только преломляясь творческим процессом, предмет обретает свою настоящесть). Показательно, что элегия и начинается мотивом наоборотности («На обратной стороне Земли» – СиП, II, 111), Северо-Восток на другом полушарии становится Юго-Западом, да и сам оттиск предполагает зеркальность наносимого изображения. Наоборотность для Вознесенского – символ существования границы между мирами, творчество же – средство совершения перехода за эту грань. Причем творчество состоит и в созидании, и в разрушении одновременно – тьма (смерть) и мать (рождение) не могут быть разделены и сливаются в один бесконечный круг (вариация на тему рационального (порядок) и интуитивного (хаос) у Малевича). Мир вновь и вновь рождается из хаоса, чтобы проваливаться в хаос снова и снова. Процесс такого пересозидания для Вознесенского вполне в духе авангардной поэтики означает поиск языка, так как только в круговращении смерти и рождения «жизнь обретает речь».

Стихотворение крайне визуализировано не только ввиду своей «изобразительной» темы, но и за счет системы образов. Их наглядность достигается путем сочетания примет различных художественных жанров: пейзажа (домик и риф), портрета (их хозяйка), натюрморта (станок) – с непрерывно разворачивающимся

действием (сотворение оттиска) на фоне масштабной панорамы жизни Америки, множеством портретных зарисовок и т. д. Мы видим перед собой всё, о чем говорится в стихотворении, на наших глазах будто возводится здание, в котором «Ритм веков и порванный “Плейбой”» равно отпечатались, что не делает его менее величественным. Одновременно с созиданием художник совершает и разрушение: «Как же совершилось преступление?» – недоуменно спрашивает Вознесенский. Материал для работы он, как и Раушенберг, берет откуда угодно, его большие тексты (например, «Париж без рифм», «Рапсодия распада» и пр.) насыщены совершенно гетерогенным материалом, а поводом к использованию могут быть данные всех органов чувств или случайное наитие. Так, в «Автолитографии» краски словно возникают напрямую от солнечного света («Я работал. Солнце заходило. // Я мешал оранжевый в белила. // Автолитографии теплели» – Сип, П, 113); в складки складывается «воздух» или «мысль блуждающая чья-то». Из всего этого творится нечто таинственное и неотвратимое, в результате чего зазевавшийся ангел попадает под камень, уничтоженный восемью строками выше (то ли хронология этой строфы «наоборотна», то ли временной круг и вовсе замкнут). «Амен» звучит не столько орудие преступления – камню (преступление-творчество – «сотрудничество с материалом») и не столько пострадавшему «дикому ангелу бестолковому», сколько этому бесконечному круговращению разрушений и воссозданий, составляющему существо творчества.

Вознесенский планомерно выстраивает свою элегию, как архитектор поэтапно возводит сооружение. Она напоминает величественный собор, в пространстве которого непрерывно движется эхо – неотвратимо поворачивается, открывая нужные ракурсы, ряд структурообразующих образов. Первый образ, связующий эту конструкцию, – камень (без сомнения, краеугольный). Это не только физический трехпудовый камень, необходимый для создания литографии, который в стихотворении «уносили» и «разбивали», но и камень метафизический, который может быть снят «с сердца человеческого» (одновременно как груз – и как оттиск) (а сердце, по Вознесенскому – самая «ахиллесовая» часть человека) или вьестся в руки как некий «общий камень». Движение идет от технически-индивидуально-

творческой функции камня через общее к метафизическому: попадает зазевавшийся ангел под «оба» камня, а с души в конце элегии отваливает камень в философском его понимании.

Со вторым образом (отголоском-отпечатком) – образом двух Сизифов – внутри собора также происходят метаморфозы. В первой строфе Сизифы немногословны, их функция – просто унести тяжелый «материальный» камень. Однако это уже – «вечности джинсовые связисты», т. е. соединяют не только конструкцию стихотворения, но и вечность с повседневностью. Далее, по законам творчества, Сизифы разбивают камень во имя созидания уникальности (творение=+/разрушение), но при этом делают это, «следуя тарифу», – т. е. пока всего лишь выполняя свою техническую функцию. Вот они уже снимают камень «с сердца человеческого» – однако поэт всё еще держится за конкретное и земное: делают они это в Хьюстоне. Также и бутерброд, который они, уже усталые, как Бог в конце шестого дня творенья, преломляют (отсылка к таинству евхаристии) во имя созидания, – с вязигой. Вознесенский словно специально снижает образы, до определенного периода будто камнем придавливая их к земле, не давая улететь. Однако этот момент пройден, появляются крылья: «Утром, нумеруя отпечаток, // я заметил в нем – как крыл зачаток – // оттиск смеха, профиль мотыльковый» (СиП, II, 113). «Сизые» (цвет оперения голубя – птицы, символизирующей мир) Сизифы покидают «возраст допризывный» (возникает конфликт военнообязанного положения Сизифов с их голубиным цветом), и – вопрос об их полете остается открытым. Видимо, его решение зависит от того, что в них отпечаталось. В любом случае, камень разбит, и процесс необратим. Творение-преступление совершилось. Ангел, исчезающий за рифом, не создает, но всего лишь повторяет «профиль мамин» (мать символизирует жизнь, «тьмать» – творчество). Творчество – всё же не сама жизнь, но процесс обретения ею языка, т. е. жизнь как бы активированная, жизнь с отваленным с души камнем.

Главным же для Вознесенского 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. У технической стороны в этом вопросе не так много прав (не зря Вознесенский использует уменьшительные формы: типографийка, домик). И, наоборот, восходя к метафизике творчества, Вознесенский начинает употреблять возвышенные пушкинские обороты («будто внял я неба содроганье // или горних ангелов полет» – СиП, II, 112) – это не только механическая «память пальцев», но и «тоска другая»: это то истинное, что отпечатывается в сознание как некое откровение, то трудно схватываемое ощущение, которое открывается настоящему художнику. «Я люблю Америку создання» (СиП, II, 112), – говорит Вознесенский, имея в виду более Иешуа, чем бензозаправку.

По Вознесенскому, лишь «сообщнику созидания» может быть доступно настоящее понимание и таинство «преломления бутерброда» (евхаристия, приобщение). (Недаром бутерброд – с вязигой – хордой осетровых рыб. Рыба – символ христианства, вязига, следовательно, – «позвоночник» божественного; бутерброд, конечно, метафизический, так как из нее обычно делают начинки для кулебяк и вряд ли едят в каком-либо другом виде). Но для этого нужно серьезно работать, а не «быть туристом». «Я работал. Солнце заходило», – пишет Вознесенский. Для художника процесс творческой работы оказывается столь же естественен, как заход и восход солнца, и то, что захватывает художника, подобно океану. «Что же в океане отпечаталось? // Я не знаю. Это знает атлас», – т. е. только то, что тоже отпечатано (атлас), может знать истину об отпечатках. Впору вспомнить о поставленном выше вопросе о скрытой религиозности Вознесенского: все мы – только отпечатки, но отпечатывать нам никто не запретит. Ведь «Что-то сохраняется на дне – // связь времен, первопечаль какая-то...» (СиП, II, 113) – всё то, что дано почувствовать только настоящему художнику.

Будучи не только поэтом коллажа, звука, но и поэтом мысли, а главное – поэтом-архитектором, Вознесенский принадлежит к тем художникам, которые

помогают жизни обрести язык. Его поэзия «пронизана редкой эстетической цельностью, поисками мирового поэтического языка»²⁹⁸. При всей своей сложности она понятна за счет наглядности и визуальности, насколько может быть понятно здание (конструкция), под сводами которого звучит музыка (фоносемантика), – на поверхностном уровне как международный и почти вечный эстетический объект, на более глубоком – как текст, наполненный символами и смыслами.

Мы рассмотрели влияние на поэтические принципы Вознесенского творчества таких художников, как М. Шагал, К. Малевич и Р. Раушенберг, которое кажется нам более очевидным и принципиальным для понимания феномена поэта, однако нельзя хотя бы кратко не сказать и о С. Дали, с которым Вознесенского роднит именно способность к созданию свободных ассоциаций, т. е. наделению реальностью нереальных метафор с помощью воображения. Впрочем, методы, которыми пользовались художники, существенно различаются. Дали, последователь Фрейда, с одной стороны, полностью уповает на бессознательное и даже вырабатывает особый способ работы сразу после пробуждения (пока мозг еще находится в режиме подсознательных ассоциаций), а с другой – всё же является художником академической традиции. Именно сочетание таких, казалось бы, несоединимых, как анархия и католичество, систем и создает феномен художника, который не просто живописец определенного направления, но сюрреалистический феномен (он же сюрреалистический предмет), что подтверждает не только своим творчеством, но и всей своей жизнью. Для Вознесенского же характерны не бессознательные, а глубоко конструкторские решения: формально он так же рационален, как Дали академичен, но, в отличие от Сальвадора, он пришел не «спасти» искусство, а «вознести» его на новый уровень, поскольку его аэропорт – это всего лишь новая по сравнению с мостом точка «параболы» (см. 3.2), не опровержение и не возвеличивание, а планомерное архитектурное продолжение и развитие искусства с опорой на мощную авангардную традицию. Вознесенский – не зачинатель худо-

²⁹⁸ *Кедров К. А.* Вознесенский Андрей Андреевич // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000 // [Электронный ресурс] // http://www.a4format.ru/pdf_files_bio/49437a87.pdf (дата обращения 07.11.2016)

жественного направления, а конструктор-рационализатор, которому придает смелости наличие особого эклектического органа, «глазуха» («чтобы глаз не глох, а ухо не слепо»). И всё же Вознесенский и Дали похожи в ключевом принципе своей трансформации: «Всё меня видоизменяло – ничто меня не изменило»²⁹⁹. Вот почему, в частности, хронологический подход к изучению творчества Вознесенского кажется нам поверхностным.

О художественных влияниях, которым подвергся Вознесенский, можно говорить очень долго. На то есть объективные причины. «Мы счастливы в своем несчастье, – вспоминает поэт. – Годы запретов подарили нам уникальность спрессованного века. Наш зритель одновременно открывал для себя и первую выставку Сальвадора Дали, и первую выставку Шагала, и первую выставку Юккерта, и первую выставку Филонова, и первую выставку Кандинского, и явления иного плана – первую выставку полного Нестерова, и первую – Корина, и первую – Л. Пастернака, и Гогена с постгогенцами, и первую выставку Малевича, и первую – Раушенберга. Весь не открытый многими ХХ век спрессовался в два каких-то года. Ведь и Бог создавал мир не эволюционным путем, а сразу, за семь дней. И нам привалило такое же везение. Каков культурный шок для непосвященных! Поп-арт – современник супрематистов»³⁰⁰. Вознесенскому довелось жить в особое время – «время анализов и результатов всех систем, некогда существовавших». Он ощущал себя в равной степени современником Малевича, Раушенберга и Леонардо. И готов был идти дальше, туда, где «к нашей демаркационной линии века принесут новые знаки». Вот почему «понять поэзию Вознесенского – значит расширить сферу своего зрительного, слухового и смыслового видения»³⁰¹.

«Спешите!

– Ибо завтра не узнаете нас»³⁰².

²⁹⁹ *Дали С.* Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим // [Электронный ресурс] // <https://www.litmir.co/br/?b=6408> (дата обращения 06.02.2017)

³⁰⁰ *Вознесенский А.* На виртуальном ветру.

³⁰¹ *Кедров К. А.* Вознесенский Андрей Андреевич.

³⁰² *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. – С. 55.

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

3.1. Синтетичность как основа мировидения художника (Б. Пастернак). «Архитектурность» культуры (О. Мандельштам)

Андрей Вознесенский говорил, что делит литературу не по поколениям, а по традициям. «Гениального Пастернака могу назвать современником Лермонтова»³⁰³, – сказал он в одном из своих интервью. Уже в этом суждении сквозит логика не историческая, а архитектурная: поэт мыслит пластами, которые существуют для него как некие этажи в составе «одновременного здания».

Поэтика Андрея Вознесенского складывалась под влиянием самых разных традиций: от супрематизма и футуризма начала XX века до современных ему направлений в искусстве. Гетерогенная природа поэтики Вознесенского делает актуальным вопрос о характере «братской переключки» («поверх барьеров» – на уровне: поэт – поэт <...>), без которой немислима жизнь в стихе и жизнь стиха»³⁰⁴. На пересечении этих связей и возникает его художественный мир.

Для Вознесенского типичны произведения, посвященные близким ему авторам (Пушкину, Пастернаку, Маяковскому – многим), но и вообще посвящения (например, «Портрет Плисецкой», «В. Шкловскому») – это такой же обязательный элемент его творчества, как стихи «на смерть», «по поводу», стихи-отклики на событие («Из Ташкентского репортажа» и др.). Посвящения «современникам» от литературы (с точки зрения общепринятой хронологии – предшественникам) у него встречаются двух типов: 1) индивидуальные, адресованные одному лицу; 2) коллективные. Эти два типа посвящений различаются по семантической наполненности и интонационной окраске. Так, в стихотворении «Когда по Пушкину кручинились миряне...» (Сип, II, 46; индивидуальное посвящение) гений тожде-

³⁰³ *Баевский В.С.* Андрей Вознесенский. Народу помочь своему // Смоленская газета. № 79 (654). 10 июля 2010 г. // [Электронный ресурс] // <http://www.smolgazeta.ru/culture/4116-andrej-voznenesenskij-narodu-pomoch-svoemu.html> (дата обращения 22.10.2017)

³⁰⁴ *Марченко А.* Ностальгия по настоящему. – С. 68.

ствен бессмертной юности, смерть поэта заменена смертью юности в мирянах. Это стихотворение до афористичности краткое, интонация в нем – романтико-философско-ироническая. Совсем иначе звучит коллективное посвящение «Русские поэты» (1957). Это стихотворение патетически-трагическое, в нем звучит не гимн гению, а обличение в адрес несправедливого к нему общества («Не пуля, так сплетня // их в гроб уложила. // Не с песней, а с петлей // их горло дружило», «Их пленумы судят»³⁰⁵ и т. д.). В таких текстах Вознесенский ощущает себя наследником не только поэтических принципов, но и нравственных идеалов, «лучшие поэты» сравниваются с «Прометеями». Однако в последних двух строках обобщенный образ индивидуализируется за счет детали: «Несется в поверья // верстак под Москвой». Принято считать, что имеется в виду принадлежащий Пастернаку верстак в Переделкино. Впрочем, следующее далее утверждение – «А я подмастерье // в Его мастерской» – только одним своим смыслом обращено к учителю Пастернаку. Другой же кроется в мысли о божественной природе творчества и понимании поэта как инструмента Творца (на что указывает и написание «Его» с заглавной буквы, и финальная строчка стихотворения – «Велик верстак» – в ней верстак уже не индивидуальный предмет, но символ самого творчества, понимаемого как миссия).

Ещё один пример коллективного посвящения – стихотворение «Я обвиняюсь» (1967), в котором обыгрывается ситуация личной гонимости («Вознесенский, агент ЦРУ, // притаившийся громкою сапой» (СиП, II, 332). Строится оно по схеме показаний на допросе, в которых поэт признает различные «преступные связи»: «с Тухачевским, агентом гестапо», «я на явку ходил к Мейерхольду», «вел меня по сибирскому холоду // Заболоцкий, японский шпион» и т. д. Оборачивается же это признание обвинением в адрес обвинителей: «Признаю, гражданин обвинитель. // Ну а ваша преемственность – с кем?». Всё это доказывает чрезвычайную важность для Вознесенского ощущения себя как преемника, наследника, «современника» великих традиций. Более того, наследник смело обязуется доделать

³⁰⁵ *Вознесенский А.А.* Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2012. – С. 958.

чуть ли не за всех предшественников то, что они не успели при жизни, и в этом видит свое призвание: «Вам Маяковский что-то должен. // Я отдаю. // Вы извините – он не дожил. // Определяет жизнь мою // платить за Лермонтова, Лорку // по нескончаемому долгу» («Записка Е. Яницкой, бывшей машинистке Маяковского», 1963). Эта преемственность простирается и дальше, за пределы жизни: «Но кто же за меня заплатит, // за все расплатится, за все?» (СиП, I, 209). Поэт постоянно вступает в переключку с традицией, даже простое обращение к знаменитым именам культуры доставляет ему удовольствие. В 2000-е же годы он и вовсе не чужд откровенной интертекстуальности (например, поэма «RU», в которой встречаются реминисценции на Пушкина, Гоголя, Блока, Маяковского, Ахмадулину; всё это обусловлено концепцией – «Рунет» как пространство гипертекста).

В основе отношения Вознесенского к проблеме литературной преемственности лежит представление о том, что само противопоставление авангарда и традиции по сути своей является ложным – «по крайней мере, в России. Авангард с его максимализмом и есть русская традиция»³⁰⁶ (из интервью). Авангардный эксперимент Вознесенского выходит за границы словесности. В частности, из-за специфики поэтического мировидения поэта, ощущавшего мир как непрерывно перестраивающуюся конструкцию, эксперимент этот может считаться архитектурным.

На формирование поэтики Вознесенского оказали значительное влияние прежде всего поэты, наделенные особым архитектурным мышлением. Творчество каждого из них условно может быть соотнесено с тем или иным архитектурным стилем, черты которого Вознесенский перерабатывал при постройке собственного поэтического здания (аналогия с архитектурным стилем «эkleктика»).

Учителем Вознесенского был Борис Пастернак. Традиция творческого ученичества глубоко укоренена в русской литературе: наставником Пушкина был Жуковский, Некрасова – Белинский, Лермонтова и Тютчева – Раич, Бродский при всём индивидуализме находился в отношениях некоего нравственного ученичества

³⁰⁶ **Быков Д.Л.** Интервью с Андреем Вознесенским. Андрей Вознесенский: Я не тихушник и другим не советую // [Электронный ресурс] // <http://sobesednik.ru/interview/sobes-8-10-voznensenskiy> (дата обращения 30.09.2016)

ва по отношению к Ахматовой – и т. д. Творчество учителя Вознесенского Б. Пастернака (поэта, способного «день за днем ходить на свидания с куском застроенного пространства»³⁰⁷) своей органической синтетичностью напоминает здание в стиле модерн. Оно скорее походит на растение, недаром Марина Цветаева об исключительности Пастернака сказала так: «Вы – явление природы. <...> Бог задумал Вас дубом, а сделал человеком»³⁰⁸. «Какое-то растительное мышление сидело во мне. Его особенностью было то, что любое второстепенное понятие, безмерно развертываясь в моем толковании, начинало требовать для себя пищи и ухода»³⁰⁹, – размышлял в «Охранной грамоте» сам поэт.

Стихи ученика находятся как бы в состоянии органического диалога со стихами учителя. У Вознесенского мы найдем как почти прямое цитирование (ср.: у Пастернака: «Нас мало. Нас, может быть, трое // Донецких, горючих и адских»³¹⁰; у Вознесенского: «Нас много. Нас может быть четверо. // Несем в машине как черти» – СиП, I, 209), так и примеры полемики (ср.: человек как «изделие», а не инструмент творца у Пастернака – «Ты держишь меня, как изделие, // И прячешь, как перстень, в футляр» («В больнице», Пастернак, II, 111); «Я – молот, направляемый Творцом» («Творчество», ВДМ, 81), – Вознесенский) или вариации мотива («И чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи навзрыд» – Пастернак, I, 75; «Стихи не пишутся – случаются, // как чувства или же закат. // Душа – слепая соучастница. // Не написал – случилось так» – Вознесенский, СиП, I, 433). Понимание самого творчества у обоих поэтов родственно: духовный мир их поэзии насыщен мощными биотоками конкретной, телесной природы³¹¹. У Пастернака кни-

³⁰⁷ *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота // Пастернак Б. Л. Охранная грамота. Шопен. – М.: Современник, 1989. – С. 56.

³⁰⁸ *Цветаева М.И.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. – М.: Эллис Лак, 1995. – С. 233.

³⁰⁹ *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота. – С. 37.

³¹⁰ *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. / Вступ. статья В. Н. Альфонсова, сост., подг. текста и примеч. В. С. Баевского и Е. Б. Пастернака. – Л.: Советский писатель, 1990. – С. 183. Далее ссылки на это издание см. в основном тексте с указанием – Пастернак, тома и страницы.

³¹¹ См.: Поэтическое меню Андрея Вознесенского // [Электронный ресурс] // <http://www.art-eda.info/poeticheskoe-menu-andreya-vozneseenskogo.html> (дата обращения 18.02.17)

га – это «кубический кусок горячей дымящейся совести»³¹², у Вознесенского: «во сне надо мною дымился вспоротый мощный кишечник Сикстинского потолка» («Мемориал Микеланджело», ВДМ, 65). 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. // Кто не жил – что спорить с ними?! // Можно бы – да на фига?» («Оза», СиП, I, 219).

Влияние учителя на ученика лежит не только в эстетической плоскости: Пастернак был для юного поэта еще и главным нравственным образцом. На видеоме в память о нем Вознесенский изобразил его распятым на кресте, а из фамилии анаграммировал слово «рана». И тем не менее он не пользовался характерными для Пастернака размерами, в большинстве случаев намеренно избегал его мелодики и философской интонации, рубил строку, т. е., по выражению Д. Быкова, «вел свой генезис от более правоверных футуристов»³¹³. Можно отметить и другие различия. Вознесенский никогда не возвращается к теме собственного детства³¹⁴, в то время как для Пастернака она – одна из важнейших. «Какие-то части зданья, и среди них основная арка фатальности, должны быть заложены разом, с самого начала, в интересах его будущей соразмерности. И, наконец, в каком-то запоминающемся подобии, быть может, должна быть пережита и смерть»³¹⁵, – пишет он о значении детства в «Охранной грамоте». При этом Быков отмечал у обоих поэтов некую «общность внутреннего возраста», сблизившую их.

Философия Пастернака «растительна», органична: корень – детство, разрастающееся в пейзаж; пейзаж этот одновременно камерный и вселенский, вбирающий в себя и самого поэта как субъекта, и всё мироздание: «Людей мы изображаем, чтобы накинуть на них погоду. Погоду, или, что одно и то же, природу, – что-

³¹² *Пастернак Б. Л.* Несколько положений // Листая вечные страницы. Писатели мира о книге, чтении, библиофильстве. – М.: Книга, 1983. – С. 120.

³¹³ *Быков Д. Л.* Борис Пастернак. – М.: Молодая гвардия, 2007. – С. 264. (Серия «Жизнь замечательных людей»)

³¹⁴ Эссе «Мне четырнадцать лет» все-таки повествует уже о юности, т. е. взрослении.

³¹⁵ *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота. – С. 11.

бы на нее накинуть нашу страсть. Мы втаскиваем вседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки. Так, в широчайшем значении слова, называл я искусство, поставленное по часам живого, бьющего поколеньями, рода»³¹⁶. Одним из отличительных признаков здания, выстроенного в стиле «модерн», является именно органическая вписанность его в окружающий пейзаж, природный или архитектурный. Вознесенский, в отличие от Пастернака, не является «растением», его «я» ощутимо не пейзажно, он скорее поэт сюжета, а не пейзажа. И хотя он привык кодировать собой всё мироздание, перетекать из объекта в объект и постоянно переносить свою точку зрения, хотя он «сослан в себя», всё же неперемное условие его существования – движение, но не природно-круговоротное, а аналитическое и урбанистическое. В ассоциативное поле его ярких метафор «втянуты новейшие представления и понятия, рожденные веком научно-технической революции и модерна: ракеты, аэропорты, Ту-104, антимиры, пластмассы, изотопы, битники, рок-н-ролл и т. д.»³¹⁷.

Однако содержание поэзии Вознесенского иногда облекалось и в пастернаковские интонации, особенно когда требовалось передать молитвенное настроение (недаром он называл Пастернака «присутствием Бога в нашей жизни»), как, например, в «Молитве Резанова – Богородицы»: «Ну что тебе надо еще от меня? // Чугунна ограда. Калитка темна. // Я музыка поля, ты музыка сада, // Ну что тебе надо еще от меня?» («Молитва Резанова – Богородицы»; СиП, I, 338). Н. А. Фатеева отмечает, что «в нашем столетии, видимо, не существует кроме Пастернака второго русского поэта, художественный мир которого был бы настолько внутренне гармоничен, что смог противостоять бесконечно сильному дисгармоническому началу “безумного века”. Пастернака поистине можно считать “золотым сечением” русской литературы XX века – поэтому столь органичным кажется притяжение к нему всех остальных поэтов его поколения»³¹⁸. Да и для самого поэта чрезвычайно важна эта идея центробежности, цикличности. Показательно, что

³¹⁶ Там же. – С. 15.

³¹⁷ *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Указ. соч. – С. 120.

³¹⁸ *Фатеева Н. А.* Картина мира и эволюция поэтического идиостиля Бориса Пастернака (поэзия и проза). – С. 208.

и Вознесенский на протяжении своего творческого пути претерпевает своеобразную эволюцию от мышления «по параболе» к мышлению «по кругу», к мысли о бесконечном круговороте рождений космоса из хаоса и повторяемости самых важных явлений человеческого бытия. В первую очередь это касается идеи творчества, искусства. Отметим, что и у Пастернака стихов об искусстве достаточно.

Интонационное сходство (пускай и не частое) особенно хорошо заметно там, где авторы говорят о сокровенном – например, о любви. Интересно, что в этом случае при полной гармоничности формы стиха у Пастернака гармоничность содержательная нередко утрачивается «Любимая – жуть! Когда любит поэт, // Влюбляется бог неприкаянный. // И хаос опять выползает на свет, / Как во времена ископаемых» (Пастернак, I, 155). У любовной темы в исполнении Вознесенского также как минимум две линии: 1) умиленно-молитвенная, идущая в чем-то от Блока: «Аве, Оза. Ночь или жильё, // псы ли воют, слизывая слезы, // слушаю дыхание Твое. // Аве, Оза...» («Оза», СиП, I, 212). Для обозначения этого состояния Вознесенский заимствует и переделывает известную формулу Пастернака «высокая болезнь», к любви не относящуюся: «разве знал я, циник и паяц, // что любовь – великая боязнь?» («Оза», СиП, I, 212); 2) хаотическая, «выползающая на свет» против воли поэта, но заложенная в самой природе «великой боязни»: «Друг белокурый, что я натворил! // Тебя не опечалят строки эти? // Предполагая / подарить бессмертье, // выходит, я погибель подарил» («Оза», СиП, I, 221). Интересно, что в строках о любви (т. е. в строках о любви без примеси истории, катастрофы и т. д.) Вознесенский даже в наполненной авангардными приемами «Озе» избегает графических новаций и всячески, подобно Пастернаку, старается гармонизировать форму стиха. Как точно отметил А. Кушнер, «связь с Пастернаком ощущается в стихах Вознесенского не как подражание – как обогащающая примесь. Чем оригинальней поэт, тем естественней для него перекличка с предшественниками. Это и понятно: для переклички нужны два голоса: те, у кого нет своего голоса, не могут позволить себе и перекличку, им нечем перекликаться»³¹⁹.

³¹⁹ Кушнер А. Заметки на полях // Вопросы литературы. 1980. № 1. – С. 227.

Однако не «поверх», но глубже мотивных или интонационных переключек существует то, что объединяет двух художников, и именно на «архитектурном» уровне, – общая синтетичность основы их мировидения. У Пастернака это сложное соединение музыки, поэзии, живописи, породившее особенную органическую философию поэта. У Вознесенского наложились друг на друга генетическая память священнического рода, живопись, архитектура, особое представление о фонетике языка как источнике смыслов («Письменное слово – это как бы нотная запись, которая оживает в звуке»³²⁰). Прямых пастернаковских влияний в вознесенских текстах не так много – скорее, следует предположить, что от Пастернака он отслаивал переработанные им традиции начала века и усваивал их по-своему. Однако и сам Пастернак, которому органика была гораздо ближе, чем идея разложения мира на кванты, имел прекрасное представление о том, «как образ входит в образ // И как предмет сечет предмет» («Волны», Пастернак, I, 341), что позволяет художнику проходить «насквозь», «как свет», «перегородок тонкоробрость». Архитектуру Пастернак воспринимал очень серьезно: «Слово, сказанное в камне архитекторами, так высоко, что до его высоты никакой риторике не дотянуться»³²¹, – сказано в «Охранной грамоте». Именно Пастернак рекомендовал юному Вознесенскому поступать в архитектурный, поскольку понимал, что на сугубо поэтическом фундаменте тяжело построить личную философию, и он был научен собственным опытом и опытом всей первой половины XX века, что великие явления в поэзии – это явления синтетические. Пересечение, взаимопроникновение, соединение всего – предмета и предмета, явления и явления, звука и формы («летел оставший звук, // прямоугольный, как прицеп на буксире» – «Оза», СиП, I, 229), точнее, сама идея такой возможности – это у Вознесенского от Пастернака. Разлагая вещи на морфемы, он как будто пытался наглядно ответить на вопрос учителя: «Пойдем ли мы когда-нибудь, каким образом гильотина могла стать на время формой дамской брошки?»³²².

³²⁰ *Вознесенский А. А.* На виртуальном ветру.

³²¹ *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота. – С. 56.

³²² *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота. – С. 57.

У Пастернака Вознесенский заимствовал как минимум принципиальный мотив – мотив зеркальности. У старшего поэта ярче всего он проявлен в стихотворении «Зеркало». Оно отличается, как и многие стихи Пастернака, гармонической формой, содержанием, вскрывающим хаотичность и иллюзорность мироздания, и крайней визуальностью образов. Сквозь зеркало здесь показана тайная, почти мистическая жизнь вещей, покинутых людьми, явлений природы и даже самой Тени, отделенной от предмета или подменяющей его: «В трюмо испаряется чашка какао, // Качается тюль, и – прямой // Дорожкой в сад, в бурелом и хаос // К качелям бежит трюмо. // Там сосны враскачку воздух саднят // Смолой; там по маете // Очки по траве растерял палисадник, // Там книгу читает Тень» (Пастернак, I, 121–122). При этом даже то, что и без того уже отражается в зеркале, может иметь очки, еще раз искажающие реальность, или читать книгу (т. е. обращаться с реальностью вторичной) – таким образом, глубина этого гипноза и количество искажений не поддаются исчислению – того, «что ломится в жизнь и ломается в призме», оказывается слишком много. Однако наблюдатель, проявившийся ближе к концу текста, бессилён оторваться от созерцания гипноза, и с осознанием этого факта степень визуализации образов только возрастает, образы эти становятся всё фантастичнее и сами трансформируются в глаза: «...в гипнотической этой отчизне // Ничем мне очей не задуть. // Так после дождя проползают слизни // Глазами статуй в саду» (Пастернак, I, 122). Невозможность вырваться из этого измененного зазеркального состояния подчеркивается рефренным «и не бьет стекла». Этого не делает «огромный сад» – т. е. единственным, что может разбить иллюзию, оказывается природа: вещь не способна причинить смерть собственной одушевленности, а субъект практически устраняется, он здесь наблюдающий, а не деятельный.

У Вознесенского в «Озе» находим схожий с пастернаковским масштабный разворот «зеркальной» темы. Как и у Пастернака, зеркало здесь – ситуация всего мира (зеркальностью обладают даже голоса: «Поэт подымается (вернее, опускается, // как спускают трап с вертолета). Голос его // странен, как бы антимирен ему» – СиП, I, 224), а сам субъект невидим, только в данном случае – буквально («Скажите, а почему слева от хозяйки пустое место?» – СиП, I, 223). Притом он явно

боится разрушения этой иллюзии, хотя целью как раз является переход от наблюдения к активным действиям (герой на дне рождения героини должен разбить зеркало и тем самым вызволить ее, ведь «Еще мгновение, и всё сорвется вниз, вдребезги, как капли с карниза!» (СиП, I, 225) – зеркало у Вознесенского находится в горизонтальной плоскости, в отличие от вертикального – у Пастернака). Любое, даже незначительное действие может лишить его спасительной пассивности и тем самым нарушить все планы – например, к катастрофическим последствиям приводит поедание бутерброда с кетовой икрой: «Но почему висящий напротив, как окорок, // периферийный классик с ужасом смотрит // на мой желудок? Боже, ведь я-то невидим, // а бутерброд реален!» (СиП, I, 225; вещь, как и у Пастернака, здесь реальнее субъекта). Итак, субъект обнаружен, но окружающие возмущены отнюдь не его невидимостью: «Все глядят на // бутерброд. “А нас килькой кормят!” – вопит классик» (СиП, I, 225). Зеркало – на то и зеркало, что необычности здесь никто не удивляется. Но герой стремится к восстановлению равновесия, т. е. состояния невидимости, только теперь уже искусственно: «Надо спрятаться! Ведь если они обнаружат // меня, кто же выручит тебя, кто же // разобьет зеркало?!» (СиП, I, 225; показательно, что такое же «зеркало» задается подзаголовком поэмы: «Тетрадь, найденная в тумбочке дубненской гостиницы» – автор невидим, он прячется по ту сторону, в антимире). Однако, несмотря на необходимость, субъект в стихотворении Вознесенского, как и сад у Пастернака, лишенный такого осознания, даже не пытается это сделать. Поэт понимает, что выход из зеркала возможен только к другому зеркалу, и собирается вернуть героиню в мир, «где доброе зеркало / Онежского озера...»³²³. Всё безрезультатно: героя топчут роботы, и он боится только одного: утраты своих личных зеркал – глаз.

В числе литературных влияний Вознесенского, при всех формальных различиях, нельзя не назвать Мандельштама. Для раннего, «архитектурного» периода его творчества характерна симметрия (проявляющаяся даже через вездесущие

³²³ Строки, устраненные из поздних переизданий (*Вознесенский А. А. Дайте мне договорить! / Андрей Вознесенский; [сост., предисл., коммент. А. Саед-Шах]. – М.: Эксмо, 2010. – С. 208).*

«тройчатки» – «Россия, Лета, Лорелея»³²⁴), логическая стройность и ясность. Однако Вознесенского можно соотнести с ним не столько по формальным признакам, сколько по особому, «архитектурному», развороту темы искусства.

Мандельштама принято считать поэтом устойчивости – устойчивости мировой культуры, заветов общечеловеческой нравственности и эстетической преемственности. «Это поэтика классического, хотя и подвижного, равновесия, меры и гармонии, слова-Логоса, фундаментальной «материальности», «телесности» образов и их строения, «камня», связывающего хаотичную стихию жизни»³²⁵. Вознесенский, напротив, абсолютно динамичен и не только не тяготеет к устойчивости и равновесию, но и не желает к ним тяготеть. Любая застывшая форма мертва для него. Ключевым для раннего Мандельштама является образ камня. У Вознесенского он тоже встречается не единожды, однако наполнение этого образа у двух поэтов совершенно различно. У Мандельштама «камень» является устойчивым элементом культурного строительства в хаотичной стихии жизни. У Вознесенского камень не устойчив (если речь не идет, конечно, об общекультурном наполнении этого образа, как, например, в строках «в меня прицеливаются булыжники»). Но даже и в этих строках Вознесенский не боится подставить летящему камню свои витражи (следующая строка – «Поэтому я делаю витражи» – ВДМ, 9) – объект, освещенный творчеством, и потому более близкий к вечности, чем любой камень. В стихотворении «Автолитография» камень чрезвычайно изменчив – это и литографский камень, который разбивают ради сохранения уникальности оттиска («чтобы уникальность уберечь»), и камень, отваливаемый с души, и рифма к единственно вечному «Амен».

Культура и для Вознесенского, и для Мандельштама телесна, и всё же для Вознесенского Мандельштам – это вовсе не здание с колоннами. На видеоме, озаглавленной «Осы Осипа», Вознесенский изобразил всего лишь черную шляпу с

³²⁴ *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Стихи и проза 1906–1921 / Сост. и коммент. П. Нерлера и А. Никитаева. – М.: Арт-бизнес центр, 1999. – С. 127. Ссылки на это издание см. далее в основном тексте с указанием Мандельштам, тома и страницы.

³²⁵ См.: История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена / Под ред. С. И. Кормилова. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – С. 141.

вылетающими из нее осами. Возможно, эту фоносемантическую шутку следует считать отсылкой к прозвищу, которым дразнили Мандельштама футуристы – «Мраморная муха».

Вознесенский делает зданием всю конструкцию стиха, а не подпирает его суперустойчивыми колоннами из симметричных конструкций наподобие «Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита» (Мандельштам, I, 125). Кстати, исследователями давно замечено, что Мандельштам особенно трепетно относится к именам собственным, будто подозревая в каждом из них им Бога. Вознесенский в поэме «Оза» тоже находится в поисках имени, которое могло бы служить кодом-ключом к перестроенному миру: «Может, ее называют Оза?» – рефрен текста. У Мандельштама преобладают рифмы «бедные», часто – глагольные или вообще грамматические, создающие ощущение простоты и прозрачности. Всё сделано для того, чтобы рифма как таковая не становилась самостоятельным источником семантизации. В лексике ценится не столько богатство, сколько жесткий отбор³²⁶. Вознесенский руководствуется при «конструировании» стиха другими, гораздо более футуристическими принципами, используя свою фоносемантику и метафорику как материал для непрерывно возводящихся динамичных конструкций. У него иной, «трансгрессирующий» («заоблачный», говоря его же словами) взгляд на архитектуру: «Я со скамьи студенческой // мечтаю, чтобы зданья // ракетой / стоступенчатой // взвивались / в мирозданье!» («Мастера», СиП, I, 76–77).

М. Гаспаров сказал о Мандельштаме: «Классицизм здесь – поэтика вечного в противоположность поэтике личного»³²⁷. У Вознесенского личное и вечное уживаются под одной крышей. Мандельштам дает формулу: «Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame, // Я изучал твои чудовищные ребра, // Тем чаще думал я: из тяжести недоброй // И я когда-нибудь прекрасное создам» (Мандельштам, I, 80). Вознесенский создает прекрасное не из «тяжести недоброй», а из лишнего предварительной оценки гетерогенного материала, хотя и ощущает над собой те-

³²⁶ См. об этом: *Аверинцев С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама. // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 14.

³²⁷ *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. – М.: Новое лит. обозрение, 1995. – С. 336.

лесность «кишечника Сикстинского потолка». У него Маяковский (в его восприятии – одна из классических фигур художника) способен «ликом, как Хиросимой, отпечататься в мостовой» (см. следующий параграф). Масштаб творческой энергии поэта по силе оказывается сопоставим только с энергией ядерного взрыва, а поэзия сравнивается с революцией («Лонжюмо»).

Творчество для Вознесенского – текущий процесс созидания / разрушения, Хаос и Космос в бесконечном перерождении и обновлении, единственный и прекрасный способ существования. Для Мандельштама, напротив, «красота – не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра» («Адмиралтейство», Мандельштам, I, 83). Конечно, Вознесенский тоже воспеваает простых зодчих в поэме «Мастера», однако и они оказываются в ряду творцов, восходящем одновременно и к революции, и к божественной природе искусства (типично авангардное сочетание); кроме того, искусство у Вознесенского зачастую действительно божественно, и над творцом есть еще один творец (см. «Скульптор свечей» или цикл «Мой Микеланджело»). Для Мандельштама творчество поэта равносильно творчеству зодчего, потому что творящий использует тот же метод: складывает, строит произведение из отдельных слов (камней) – такова акмеистская точка зрения, утверждающая рациональную классичность и строгость в противовес символистской «музыкальности» и неопределенности. Вознесенский же как носитель авангардной традиции не удовлетворяется существующим наследием и провозглашает культ творчества, нового и бесконечного пересоздания мира – по атому, по кванту, по морфеме... Ему не требуется, подобно Мандельштаму, преодолевать тяжесть материала, он волен брать для своих замыслов любой материал вне всякой иерархии. У Мандельштама же – «Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать, // Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!» (Мандельштам, I, 102). Однако уже самого разворота темы искусства в архитектурном измерении достаточно, чтобы сделать творчество двух настолько разных поэтов сопоставимым.

Родственность поэтик Пастернака и его ученика несомненна именно в аспектах визуальности и синтетичности искусства вообще. Кроме того, в некоторых текстах прослеживается существенное интонационное и даже мотивное сходство.

И всё же формально Вознесенский ближе к чисто футуристической линии русского авангарда первой половины века. Его произведения отличаются смелостью и зримостью метафоры («метафора – мотор формы»), «конструкторским» подходом к языку. Вознесенский – поэт-экспериментатор, он ищет постоянного обновления и преобразования в слове. Поэзия Андрея Вознесенского занимает в актуальном литературном процессе нишу «социально ориентированного» авангарда, для которого характерны пафос жизнестроительства, экспериментирование в области художественных форм, злободневность, поиски новых средств выразительности – как словесных, так и графических, визуальных, фонетических. Эта связь, в первую очередь, восходит к Владимиру Маяковскому.

3.2. От эклектичности элементов – к авангардистскому синтезу. Конструкция (В. Маяковский) и метаморфоза (В. Хлебников)

Рассуждая о творчестве Вознесенского, Николай Асеев отмечал, что «родственность Вознесенского Маяковскому несомненна. И не только в необычном строе стиха – она в содержании, в глубокой ранимости впечатлениями...»³²⁸. Несомненна эта связь и на уровне романтического идеала художника-бунтаря и строителя нового мира.

У Вознесенского несколько посвящений Маяковскому. Одно из них – «Разговор с эпитафой» (1973). В эпитафю вынесены строки «Александр Сергеевич, // Разрешите представиться. // Маяковский». Продлевая нить преемственности, поэт-шестидесятник адресуется уже к самому Маяковскому, причем в финале, интертекстуально поднимая тему ухода поэта («Вы ушли» – явная отсылка к стихотворению «Сергею Есенину») и поэтической преемственности, делает это всеми заглавными буквами (не без ёрничества): «ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ // РАЗРЕШИТЕ ПРЕСТАВИТЬСЯ — // ВОЗНЕСЕНСКИЙ» (Сип, I, 388). Текст

³²⁸ Цит. по: *Скорино Л.* Послесловие к книге Андрея Вознесенского «Ахиллесово сердце» (1964) // [Электронный ресурс] // <http://www.ruthenia.ru/60s/vozn/ahilles/skorino.htm> (дата обращения 17.09.16)

графически оформлен характерной для Маяковского «лесенкой», предпринимается попытка пародического использования «весомой, грубой, зримой» манеры поэта-предшественника («У нас, поэтов, дел по горло, // кто занят садом, кто содокладом. // Другие, как страусы, // прячут головы, // отсюда смотрят и мыслят задом», и т. д. – СиП, I, 387). Вознесенский представляется в тексте как скромный поэт-исследователь («добыча радия» «онаучивается»): «Я занимаюсь биологией стиха. // Есть роли / более пьедестальные, //но кому-то надо за истопника...» (СиП, I, 387). Появляется язык технического прогресса в функции презентации самой поэзии: «Как я тоскую о поэтическом сыне // класса «Ан» и 707-«Боинга»...» (СиП, I, 388). Вознесенский то переходит от личного диалога к речи от лица всего нового творческого поколения («У нас, поэтов», «мы выходим на стадионы», «Но мы не уйдем – // как бы кто не надеялся! – // мы будем драться за молодняк», «Мы научили // свистать // пол-России» – СиП, I, 388), то возвращается в индивидуальный режим. Там, где речь заходит о месте поэта в обществе (одна из важнейших тем для Пушкина, Маяковского и Вознесенского) – «Среди идиотств, суеты, наветов // поэт одиозен, порой смешон» (СиП, I, 387), – в тексте появляется и отсылка к поэту-первоисточнику, т. е. традиция мыслится как сквозная. Однако «Аполлон» в трактовке Вознесенского осовременивается, подменяясь «Стадионом» («пока не требует поэта / к священной жертве // Стадион!» – СиП, I, 388). Вознесенский не боится встать в ряды великих, преемственность у него – практически в каждой строчке, а мотив служения чистому искусству как божеству (Пушкин) трансформируется в концепцию площадной поэзии, поэзии для масс (Маяковский) – с той разницей, что «масса» у Вознесенского не народ-жизнестроитель, а «своя» аудитория (прежде всего прогрессивно мыслящая творческая и техническая интеллигенция; «лилипуты» в качестве аудитории не рассматривались).

Понятие преемственности так же относится не только к поэтам, но и к аудиториям: «И когда мы выходим на стадионы в Томске // или на рижские Лужники, // вас понимающие потомки // тянутся к завтрашним // сквозь стихи» (СиП, I, 387). Вознесенский, всегда, несмотря на верность традиции, предпочитающий настоящее прошлому, пытается «показать» Маяковскому «колоссальнейшую эпоху!», в

которой поэзия стала неотъемлемой частью обыденной жизни, где «ходят на поэзию, как в душ Шарко» и «даже герои поэмы // «Плохо!» // требуют сложить о них «Хорошо!» (СиП, I, 387–388). Помимо Пушкина и Маяковского, присутствуют в тексте тени и еще двух поэтов («Вы ушли, / понимаемы процентов на десять. // Оставались Асеев и Пастернак» – СиП, I, 388) – ведь и сам Маяковский в этом стихотворении скорее служит мостом, связующим поэтические поколения, и масштабным фоном для размышлений о поэзии и современной эпохе.

В более раннем обращении – «Поэт в Париже» (1963) – Маяковский предстает уже как мост почти буквальный. Вознесенский использует образы и приемы предшественника, но посвящает текст «уличному художнику», подчеркивая визуальный план. Начинается стихотворение с трагической ситуации урбанистического катастрофизма: «Лили Брик на мосту лежит, // разутюженная машинами» (СиП, I, 141). Сам Маяковский не присутствует на мосту, только его образ (как и Брик): «И как рана, // Маяковский, щемяще ранний, // как игральная карта в рамке, // намалеван на том мосту!» (СиП, I, 141). Образ поэта здесь – с одной стороны, арт-объект, с другой, – отпечаток судьбы, трагической («О свинцовую пломбочкой ночью // опечатанные уста» – СиП, I, 142) даже на уровне созвучий (рана – ранний). Трагическая составляющая в судьбе поэта представляется Вознесенскому чрезвычайно важной (для Маяковского – видеомы с пистолетом, для Есенина – с петлей, для Пастернака – с «раной» и распятием и т. д.). Маяковский не может присутствовать лично: он претерпевает постепенную трансформацию в мост (Бруклинский, конечно же). Некогда центральный образ знаменитого его стихотворения в тексте Вознесенского разрастается в гигантскую фигуру самого «пра-родителя». И тот, отпечатавшийся «ликом, как Хиросимой» сам в себе, становится символическим феноменом, по сравнению с которым всё окружающее предстает маленьким и не таким серьезным: «По груди Вашей толпы торопятся, // Сена плещется под спиной. // И, как божья коровка, автобусик // мчит, щекочущий и смешной» (СиП, I, 141). Впрочем, ситуация здесь трагична для всех. Маяковский-мост способен испытывать эмоции («Как волнение Вас охватывает!..» – СиП, I, 141)) и преодолевать земное притяжение (мотив, характерный для Шагала – еще

одного великого певца Парижа): «Мост парит, // ночью в поры свои асфальтовые, // как сирень, // впитавши Париж» (СиП, I, 141; сирень – это уже характерный образ Вознесенского, см. стихотворение «Сирень Москва – Варшава»). Маяковский-человек подается в середине текста в мифологическом ключе: «Гений. Мот. Футурист с морковкой. // Льнул к мостам. Был посол Земли...» (СиП, I, 142). Здесь, как и позднее в «Разговоре с эпитафией», Вознесенский обращается к предшественнику от лица всего поколения: «Никто не пришел / на Вашу выставку, // Маяковский. // Мы бы – пришли»; «башмаками касаетесь РОСТА, // а ладонями – / нас»; «Вам шумят стадионов тысячи» (СиП, I, 142). Сравнение с мостом начинает разворачиваться напрямую, соединяя физиологию и архитектуру: «И не флейта Ваш позвоночник – // алюминиевый лет моста!» (СиП, I, 142).

«Поэтомост» располагается, с одной стороны, «надо временем, / как гимнаст», с другой – в конкретном месте: происходит перемещение из Парижа в Москву (Вознесенский вообще смело играет локусами – ведь Бруклинский мост, о котором писал Маяковский, находится в Нью-Йорке, а не в Париже, хотя Париж также является для Маяковского важным городом; видимо, для Вознесенского важен прежде всего масштаб центрального образа), архитектурные городские объекты разного порядка (мост-поэт и площадь имени этого поэта) пересекаются в общем пафосе романтического очищения жизни от «подонков»: «Ваша площадь мосту подобна, // как машины из-под моста – // Маяковскому под ноги // Маяковская Москва! // Маяковским громит подонков // Маяковская чистота!» (СиП, I, 450 – в одном из вариантов). Далее – снова резкий перенос в Париж: «Мост. Париж. Ожидаем звезд» (СиП, I, 142; звезды – не только элемент пейзажной конструкции, но и, по-видимому, образ грядущих поэтов). Переход от традиции (пусть и огромной, как мост) к современности совершается стремительно: «Притаился закат внизу, // полоснувши по небосводу // красным следом / от самолета, // точно бритвою по лицу!» (СиП, I, 142). Это переход от поэта-моста к поэту-аэропорту.

Мы можем провести между известными стихотворениями двух поэтов «архитектурную» параллель. «Ночной аэропорт в Нью-Йорке» Вознесенского и «Бруклинский мост» Маяковского – как будто две точки одного графика, с кото-

рых они смотрят друг на друга. Это два своего рода автопортрета, причем Вознесенский заявляет в открытую: «Автопортрет мой, реторта неона, апостол // небесных ворот – // Аэропорт!» (СиП, I, 97). Автопортреты эти перекликаются. У Маяковского мост – это надмирный локус, с которого поэт обзревает современный мир, размышляя о будущем (о чём еще и размышлять футуристу?). У Вознесенского аэропорт – это уже сам мир, предназначенный не для поэтов и / или самоубийц («Отсюда безработные // в Гудзон кидались вниз головой»³²⁹), а для разномастной человеческой полифонии: «Каждые сутки // тебя наполняют, как шлюз, // звездные судьбы // грузчиков, шлюх. / В баре, как ангелы, гаснут твои алкоголики. // Ты им глаголешь! // Ты их, прибитых, // возвышаешь. // Ты им “Прибыть” // возвещаешь!» (СиП, I, 97). Аэропорт помогает простым людям стать ближе к небу: Вознесенский наделяет шлюх и грузчиков «звёздными судьбами», алкоголиков сравнивает с ангелами, а сам аэропорт у него – «апостол небесных ворот». У Маяковского тоже это есть, но его ощущение более сакральное, более интимное (в то время как у Вознесенского оно более игровое): «Как в церковь идет помешавшийся верующий, // как в скит удаляется, строг и прост, – // так я в вечерней сереющей мерещи // вхожу, смиренный, на Бруклинский мост» (Маяковский, VII, 83). Да и всходит поэт на мост трижды: как верующий («вхожу, смиренный»), как завоеватель («Как в город в сломанный прет победитель // на пушках – жерлом жирафу под рост – // так, пьяный славой, так жить в аппетите, // влезаю, гордый, на Бруклинский мост») и как художник («Как глупый художник в мадонну музея // вонзает глаз свой, влюблен и остр, // так я, с поднебесья, в звезды усеян, // смотрю на Нью-Йорк сквозь Бруклинский мост» (Маяковский, VII, 83–84)).

Взгляд Маяковского – надмирный (он один на мосту, мост показан как средство нового видения, призма, сквозь которую созерцается мир. Из нее весь мир можно воссоздать по кусочкам), Вознесенского – многомирный (призма не нужна, один – как всё сразу). Нью-Йорк с высоты Маяковского представляется

³²⁹ *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 7. Вторая половина 1925–1926. – М.: ГИХЛ, 1958. – С. 86–87. Далее ссылки на это издание см. в основном тексте с указанием Маяковский, тома и страницы)

чем-то настолько крошечным, исчезающим, что может быть приравнен к привидению: «...и только одни домовьи души // встают в прозрачном свечении окон» (Маяковский, VII, 84). У Вознесенского к душам отношение модернизированное: он считает «рентгеновский снимок души» с дюралевых витражей. В Нью-Йорке всё до крайности умалено: «поезда с дребезжаньем ползут, // как будто в буфет убирают посуду», «под мостом проходящие мачты // размером не больше размеров булавочных», и впору забыть о том, что это «развозит с фабрики сахар лавочник» и смотреть на всё происходящее внизу, как на жизнь вещей (да ведь и сам Бруклинский мост – «это вещь!») (Маяковский, VII, 84–87). Однако вещь это выдающаяся: «Я горд вот этой стальной милей, // живьем в ней мои видения встали – // борьба за конструкции вместо стилей, // расчет суровый гаек и стали» (Маяковский, VII, 85). Вознесенский подхватывает этот конструктивно-технический принцип (ультраромантический именно в силу безмерных притязаний рационального), свое стихотворение (свой аэропорт, как и всё свое творчество) выстраивая на основе жесткого каркаса: 1. Фасад, 2. Лётное поле, 3. Интерьер, 4. Конструкции – да еще с подзаголовком «Архитектурное» (наименования частей сохранены не во всех изданиях, но сути это не меняет). Аэропорт открывается с разных ракурсов – не с позиции «над», а из положения «везде».

Мир, увиденный с моста, Маяковский приводит к катастрофе: «Если придет окончание света – // планету хаос разделает в лоск, // и только один останется этот // над пылью гибели вздыбленный мост, // то, как из косточек, тоньше иголок, // тучнеют в музеях стоящие ящеры, // так с этим мостом столетий геолог // сумел воссоздать бы дни настоящие» (Маяковский, VII, 85). Итак, от всего многообразия человеческой культуры может остаться только мост – как код, как чудовище (останки ископаемых ящеров) или как частица ДНК. Воссоздавать из ребра машину (о Еве речь не идет, современный мир технологичен; единственное «живое» существо в этой конструкции – сам мост: у него есть ребра и стальные лапы) долженствует «геологу столетий» (любопытно, что профессия геолога становится весьма популярной в 60-е). У Вознесенского во второй части стихотворения («Лётное поле») также отчетливо звучит мотив катастрофы: «Пять полуночниц

шасси выпускают устало. // Где же шестая? // Видно, допрыгалась <...> // Она прогноз не понимает. // Ее земля не принимает» (СиП, I, 97). Позиция «допрыгавшейся» такая же надмирная, как позиция Маяковского на мосту: «Электроплитками / пляшут под ней города», – но, в отличие от моста, сама она не всеохватна, а так же ничтожна – «сигареткой // в тумане горит» (СиП, I, 98; как и большинство образов в стихотворении, этот крайне визуален). Следующая часть – «Интерьер» – как бы продолжает развивать тему катастрофы, хотя и с другого ракурса: «Худы прогнозы. И ты в ожидании бури, // Как в партизаны, уходишь в свои вестибюли» (СиП, I, 98), но тут появляется существо, в чём-то родственное «геологу столетий» – диспетчер, который «тих, как провизор», но «пророчит трассы». Но и он оказывается только предтечей нового божества в тексте: «Мощное око взирает в иные мира. // Мойщики окон / слезят тебя, как мошкара, // Звездный десантник, хрустальное чудище» (СиП, I, 98). Наиболее огромным в этом мире оказывается сам аэропорт, он взирает уже не сверху вниз, а «по параболе» – «в иные мира»; это чудище, подобное ископаемым ребрам «маяковского» моста, хотя и сделанное из других материалов (эволюция от плоти и кости через сталь к хрусталу показывается как органичное развитие традиции материала, естественная эволюция природы и человека); те, кто его обслуживает, мелки, как мошки. Силы природы подчинены ему: «Стонет в аквариумном стекле // Небо, / приваренное к земле», он же – их официальный представитель: «Аэропорт – озона и солнца // Аккредитованное посольство!» («Конструкции») (СиП, I, 98). И если геолог Маяковского лишь гипотетически воссоздает мир, в котором «люди уже взлетали по аэро», то взгляд Вознесенского устремлен в идеальное будущее: «Сладко, досадно быть сыном будущего, // Где нет дураков / и вокзалов-тортов – // Одни поэты и аэропорты!» (СиП, I, 98). Нелепая архитектурная форма «устаревших» вокзалов у него, как у футуриста-архитектора, приравнивается к самой глупости и оставляется в прошлом. У Маяковского связанное с вокзалами не выглядит устаревшим: «Смотрю, как в поезд глядит эскимос» (Маяковский, VII, 87), т. е. человеческий прогресс на любой стадии предстает в качестве объекта бесконечного природного удивления. Вознесенский как архитектор в своем футуристи-

ческом идеализме более радикален и потому – вполне в духе авангарда – делает следующий, полемический, шаг: «Бруклин – дурак, твердокаменный черт. // Памятник эры – / Аэропорт» (СиП, I, 98). Последняя часть текста посвящена преодолению материального: «Сто поколений / не смели такого коснуться – // Преодоления / несущих конструкций» (СиП, I, 98). Конечный итог эволюции материалов – антиматериальность: «Вместо каменных истуканов // Стынет стакан синевы – / без стакана»; «Он, точно газ, / антиматериален!» (СиП, I, 98). Словом, аэропорт – это не «вещь», а преодоление вещи.

Маяковский игнорирует стилистические иерархии, «ставит в поэтический ряд слова заведомо прозаические, сниженные, низведенные с абстрактных эстетических высот, приспособляемые к шершавой материи самой жизни. И тем невероятно расширяет поле действия поэзии»³³⁰, на котором Вознесенский уже орудует вовсю, осуществляя грандиозные стройки и активно используя для строительства открытый великим предшественником новый материал. Творчество обоих поэтов неотделимо от городской среды и от современности, направленной в будущее. Для Маяковского эта урбанистическая привязка эссенциальна. Пастернак отмечал, что Москва «ночами <...> казалась вылитым голосом Маяковского»³³¹. Даже один из его автопортретов представляет собой изображение современного города, в линиях которого живут совершенно новые ритмы.

Нужно сказать, что традиция автопортретов (не поэтических, а именно рисованных) – одна из существеннейших традиций русской литературы. Автопортреты могут многое добавить к анализу поэтики того или иного фигуранта. Так, интересно, что большинство автопортретов Пушкина выполнены в профиль, что знаменует собой некую линейную направленность мышления, характерного для того времени и его литературы в целом (направление взгляда задаёт линейный вектор движения в конкретную сторону) и отражает особенности темперамента, целеустремленность и динамичность мышления самого поэта. Самый известный

³³⁰ *Урбан А.* Мечтатель и трибун // В мире Маяковского. Кн. 1. – М.: Сов. Писатель, 1984. – С. 173.

³³¹ *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота. – С. 77.

автопортрет Велимира Хлебникова – уже совсем другой. Он выполнен анфас и как бы расплывается в разные стороны, что выражает многовариантность, ризомность мышления нового века, новое отношение к хронологии, представление об одновременном сосуществовании разных, нередко противоположных путей в мире и человеке, усложнение самой картины мира. Автопортрет Маяковского и вообще заменяет человека городом, совокупным разумом и душой современного мегаполиса, апогеем скорости и полифоничности. Сам поэт оказывается гигантским механизмом, целой конструкцией. Символично, что даже во время похорон Маяковского процессию сопровождал единственный венок из металлолома, болтов и гаек, на котором была лента с надписью: «Железному поэту – железный венок». Эта леденящая душу идея принадлежала другу поэта – художнику Владимиру Татлину, одному из родоначальников конструктивизма в архитектуре³³².

У Вознесенского тоже есть художественный автопортрет. В нем угадываются черты поэта анфас, но они размыты, сдвинуты, как отражение в запотевшем зеркале, будто зритель может подставить на место лица поэта всё что угодно. Вознесенский как бы предлагает место, на котором должно быть его лицо, для каждой вещи мира, и вдобавок под рамкой с лицом висит тёрка, как будто даже это отражение готово, пройдя сквозь нее, развоплотиться в тысячи новых зеркал. Там может оказаться уже не только город, хотя часто оказывается город со всеми его сугробами, пробками и автоматами (кстати, поэтический «Автопортрет» 1963 года тоже представлен словно через зеркало, поэт смотрит на себя отстраненно, как на кого-то постороннего: «Он тощ, словно сучья. Небрит и мордаст. // Под ним третьи сутки // трещит мой матрац»; «Зачем он тебя обнимет при мне? // Зачем он мое примеряет кашне?» – СиП, I, 235–236).

Атрибуты урбанистической культуры появляются в самых ранних стихах Маяковского и уже никуда не уходят³³³. «Новый быт», в котором оказался поэт в

³³² См.: *Трунин М.* Маяковский от А до Я // [Электронный ресурс] // <http://arzamas.academy/materials/736> (дата обращения 09.07.16).

³³³ Корреспондент «Трудовой газеты» г. Николаева так излагает выступление Маяковского: «Поэзия футуризма – это поэзия города, современного города <...> Всё стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа» (цит. по: *Терехина В. Н.* Русский футуризм: ста-

новой стране, был непосредственным фактом городской культуры; значимо и противостояние Маяковского как городского поэта Есенину как «последнему поэту деревни» – отсюда осмысление поэзии как технологического («той же добычи радия»), а не органического процесса. Наконец, правильный индустриальный город будущего – мечта не только поэтов и художников-футуристов (а впоследствии и конструктивистов), но и новой, советской, власти. Вознесенский был не чужд великим стройкам (см. финал поэмы «Мастера»: «...в 0.45 // я еду // Братскую // осуществлять» – СиП, I, 77). Да и в целом в его поэзии ярко воплотилась футуристическая идея динамичной современности (к примеру, «Мотогонки по вертикальной стене» – СиП, I, 118–119). Если Микеланджело XX века не хватает времени на живопись, он не утруждает себя копированием, а вырывает из иллюстрированных журналов необходимый ему «кусочек живой жизни» и вклеивает в свои поэмы, пользуясь монтажно-коллажным методом. Мир Маяковского так же, как обобщает М. В. Панов, – «раздельно-монтажный; эпохи сломаны и сдвинуты впритык; энергия, которую излучают эти сломы-сдвиги, колоссальна»³³⁴. Вознесенский связывает с фигурой Маяковского два понятия: трагичности и популярности (индивидуальное и площадное сочетается в известной видеоме о Маяковском: «Поэт + пуля = популярность»). В то же время у Вознесенского городской конструктивизм³³⁵, сообразно эпохе, трансформируется скорее в хай-тек. И выражается это не только в прославлении века скоростей, но и в характерном для хай-

новление и своеобразие // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 2 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 149).

³³⁴ **Панов М. В.** Даниил Хармс // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. – М.: Наследие, 1995. – С. 483.

³³⁵ Понятием «конструктивисты» традиционно обозначается группа тех, кто связал «”конструкцию” с “утилитарной целью”, с решением социальных задач». Однако явление это намного сложнее и парадоксальнее: декларированный и состоявшийся конструктивизм не совпадают – например, Татлин противостоял «конструированию быта», «функциональным комплексам» и т. п., возвращая понятию «конструкция» исходные «нематериальные» значения «образ строения», «образ мыслей» (см.: **Сидорина Е. В.** Конструктивизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 1 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010). Мы используем данный термин расширительно, подчеркивая «конструкторское» понимание различных утилитарных и неутилитарных задач поэтом. Говоря о «конструктивном» у Маяковского или Вознесенского, мы, таким образом, имеем в виду не конструктивистов 1920-х годов, а концептуализированную в нашей работе художественную идеологию.

тека децентрированном освещении – полифонии, многоголосии его весьма густонаселенных стихов, а также в осовременивании материалов. Так, витражи у Вознесенского «дюралевые» – но это не анахронизм, а «одновременность существования» с великими от Микеланджело до Шагала.

Вознесенский умеет быть и по-футуристски прикладным: «Но оказалось, что загадка // не в упоении ремесла. // Стихи ж – бумажные закладки // меж жизнью, что произошла» («Музе (Надпись на избранном)» – ВДМ, 60). Футуристическая традиция видна в построении «Сорока лирических отступлений из поэмы “Треугольная груша”»: за образец принят плакат Л. Лисицкого «Клином красных бей белых» (1920 г.), на котором контрастны разноцветные круг и треугольный клин, а текст набран разными шрифтами под острым углом к краям листа.

Два главных для Маяковского заграничных топоса – Америка и Париж – актуальны и для Вознесенского. С архитектурой обоих поэтов связывает также «лесенка» – ступенчатое расположение стихотворной строки, подчеркивающее ритм и ставшее визитной карточкой Маяковского, но используемое и Вознесенским. У Маяковского она превратилась в основополагающий принцип, сформулированный в статье «Как делать стихи?»: «...ритм – основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова» (Маяковский, XII, 100). У Вознесенского лесенка – это деталь «заоблачной» конструкции в стиле хай-тек, которой оказывается уже сама «четырнадцатизэтажная» речь, создаваемая народом опять-таки в «архитектурном» плане (развитие известного образа «народа-языкотворца» с подчеркиванием роли Маяковского и знаками его образности): «Народ, зодчий речи, / творит себе памятник <...> Монтажники речи, // поэты как будто, // качают за плечи // великие буквы. // Меня взвейте в небо / строительным краном – как буквицу, / выпавшую из грамот! <...> С земли корректирует медную ковкость // народ Маяковский <...> Я лесенкой лез – / Позвоночником Речи» («Зодчие речи»; СиП, II, 307–309).

Маяковский, формально наиболее близкий Вознесенскому масштабностью поэтического эксперимента, смелостью и зримостью тропов, «конструкторским» подходом к языку и архитектонике стиха, жадной тотальной новизны, оказывает-

ся выражением идей широко понимаемого конструктивизма в поэзии, подхваченных и развитых «потомком». Геометризация и монументализация форм, ускорение ритма, задача «конструирования» среды (переделки жизни методами утилитарно, но в то же время вселенски понимаемого искусства) – всё это соответствовало как природе поэтического дара обоих, так и романтическому идеалу *строительства* нового мира и человека (эпоха «оттепели» – последний всплеск такого энтузиазма). Модернизированный в духе эпохи НТР урбанизм и конструктивизм Вознесенского в итоге оборачивается авангардистским синтезом, выводящим в план поэтической визуальности (зримой, пластичной объемности) своеобразный каркас, жесткую конструкцию. Как и у Маяковского, овнешненное (каркас) оказывается выразителем архитектурного смысла (индивидуального стиля).

А. Кручёных – еще один предшественник Вознесенского, который не может быть проигнорирован, – в своих попытках превратить архитектуру стиха в способ исследовательского разрушения мира ближе всего к деконструктивизму (не путать с деконструкцией). Идея разложения действительности на первичные элементы для обнаружения сути вещей близка и Вознесенскому. Именно Кручёных придумал понятие «сдвига», смысл которого в абсолютизации формотворчества («Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот <...> Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч.)»³³⁶), и заявлял: «Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь»³³⁷. Сразу приходят на ум «стакан синевы без стакана» Вознесенского и его груша, рассеченная на плоскости и превращенная в треугольник.

По Кручёных, сдвиги – это стыки слов в строке, рождающие «непредвиденное» слово. Отсюда он переходит к сдвигу рифмы, синтаксиса, образа, сюжета, подхватывает эти нарушения и строит на них свою поэтику. «Деньеще узрюли», «теперь», «важурные» – говорит Кручёных. «Тьматьматьматьмать», «Птицарь» – отзывается логически доработавший, как бы «замкнувший» этот принцип Возне-

³³⁶ Кручёных А. Е. Декларация слова как такового // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. – С. 71.

³³⁷ Кручёных А. Новые пути слова (язык будущего – смерть символизму) // Там же. – С. 87.

сенский. Его «зимарь» и «осенебри» – такие же элементы деконструктивизма, как «хлюстра» и «снегота» Кручёных. Есть определенное сходство в представлении зимы между «Мизиз...» Кручёных и стихотворением Вознесенского «Вслепую», хотя здесь Вознесенский практически не производит новых слов (за исключением «сугробят» и множественного числа от «слепоты» – «слепот»), а у Кручёных они составляют значительную, если не большую, часть текста («мизиз», «зынь», «ицив» и др.). У Кручёных зима предстает завораживающе-ужасной: «Убийство без крови», «тифозное небо», к жизни взывает выпавшее с окосевших небес колесо, «ХАРКНУВ В ТУНДРЫ / ПРОНЗИТЕЛЬНОЙ / КРОВЬЮ / ЦВЕТОВ»³³⁸ и т. д. Стихотворение вдобавок ко всему наделено сумасшедшей, бесовской ритмикой, а в конце «сдыхают» все собаки. Текст Вознесенского на первый взгляд кажется игровым, ритм здесь нарочито веселый (в отличие от кручёныховского – устрашающего), однако мельком, как бы в проброс, подаются фантазмагорические зимние образы: «летят машины, как страшные снежки», «Прохожий – Макбет. Чревоушная, // холмы за ним гонятся во всю прыть», «Пирог с капустой. Сугроб с девицей. // Та с карапузом — и все визжат», «Дрожат антенки, как зад со шприцем», «Я не расшибся, но в гипсе свежем, // как травматологическая нога», «ты зажигалку системы «Ронсон» // к шнуру бикфордову поднесла» (СиП, I, 325). Разглядеть что-то сложно, всё кажется гротескным, и не только игровым, но и страшным (Вознесенский вообще часто избирает контрастно-игровую форму для описания чего-то катастрофического – см. «Пожар в архитектурном» или «Объявление» 1983 г.: ««Апокалипсис // в 24 часа. // А пока – липси // и ча-ча-ча»» – СС, III, 156) – перед нами гонка вслепую, как будто и здесь всех запорошил шаман. Словно продолжая линию кручёныховской «ведзьмы», в тексте Вознесенского появляется «колдунья женского ремесла». Присутствует в нем и «убийство без крови» – убийство детей-сугробов: «Слепые шпарят, как ясновидцы, – // жалко маленьких сугробят!». Всё мешается в этом вихре: «Слепые справа, слепые слева, // зрячему не выжить ни черта» (СиП, I, 325). Вывод отсюда не страшный: небо

³³⁸ Кручёных А. Е. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. – СПб.: Академический Проект, 2001. – С. 139.

наказывает тех, кто недостаточно слеп от любви, но, думается, стихотворение в целом не об этом, однако всё настолько перемешалось, что и текст движется вслепую, и ему не обязательно совпадать с самим собой.

Сам Вознесенский, в отличие от Пастернака, не принимавшего поэтический шаманизм Кручёных, понимал его чрезвычайно глубоко. Вот как истолковывает он знаменитое кручёныховское слово «мизюнь» в своей автобиографической прозе «Мне четырнадцать лет»: «Всё в этом «мизюнь» – и юные барышни с оттопыренным мизинчиком, церемонно берущие изюм из изящных вазочек, и обольстительная весенняя мелодия Мизгиря и Снегурочки, и, наконец, та самая щемящая нота российской души и жизни, нота тяги, утраченных иллюзий, что отозвалась в Лике Мизиновой и в «Доме с мезонином», – этот всей несбывшейся жизнью выдохнутый зов: «Мисюсь, где ты?» (СС, I, 429–430). Думается, подобная глубина понимания может быть доступна только поэту с близким структурным методом и настоящим «деконструктивистским глазом на действительность». И думается, для Вознесенского формула «дыр бул щыл» обладала ужасающей притягательностью малевичевского «Черного квадрата» уже одной своей потенциальной предрасположенностью к перекодировке собой и через себя всего мироздания, к разрушению и пересобранию заново. А главное – Крученых, что называется, в чистом виде воплощал столь близкий Вознесенскому пафос неугомонного «мастера-ломастера», оправданием которого является лишь непрерывное стремление к обновлению, ибо такова сама жизнь: «Слова умирают, мир вечно юн»³³⁹.

Роль субстанции, связующей различные стили и конструкции (нечто вроде бетона или цемента), среди «вознесенских» влияний выполняет поэзия В. Хлебникова. Вероятно, он – тот «самый синий» из «я» («Я – семья», СиП, I, 119), который «свистит в свирель» (отсылка к хлебниковскому «я свирел в свою свирель»). Именно Хлебников был тем, кто показал футуристам все возможности «квантования», при этом имея в виду еще и некую сверхзадачу, сверхпроект. «Велимир Хлебников <...> претендовал, ни много ни мало, на вычисление судеб че-

³³⁹ Кручёных А. Е. Декларация слова как такового. – С. 71.

ловечества и создание всемирного языка»³⁴⁰. Из «квантования» рождалась лингвистическая утопия: «...у Хлебникова становятся смежными во времени и пространстве и сливаются друг с другом объекты бесконечного разнообразия. Средством их объединения является метаморфоза. Всё может превращаться во всё: город становится журавлем, юноши – конями, дворяне оказываются творянами, каменная степная баба, на мертвые глаза которой сели бабочки, прозревает; вещи оборачиваются людьми, а люди – вещами, одни персонажи оказываются инобытием других, одни события по противоположности равны другим, далекие эпохи перетекают друг в друга»³⁴¹. Иными словами, Хлебников показал футуристам гигантское непаханое поле новых поэтических возможностей. «Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка. Заменяя в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и как путейцы пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания»³⁴², – пишет Хлебников, и его влияние в плане фоносемантики и новой метафорической образности, например, на Маяковского давно отмечено исследователями³⁴³. Вознесенский – изначально чуткий слушатель звуков и созвучий с невероятной фонетической интуицией и верой в неслучайность звуко смысла (ключевая идея и практика фоносемантики). Новый звуковой ряд ведет за собой ряд образный – неожиданный, внезапный, ошеломляющий. От созвучия к образу, от новой комбинации морфем к новому смыслу – таков вектор поэтики Вознесенского. Анаграммной многозначностью отличались уже его ранние стихи – напри-

³⁴⁰ *Урбан А.* Мечтатель и трибун. // В мире Маяковского. В 2-х кн. Кн. 1. – М.: Сов. Писатель, 1984. – С. 147.

³⁴¹ *Панов М. В.* Указ. соч. – С. 482.

³⁴² *Хлебников В.* Наша основа // Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922 / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 168.

³⁴³ См., напр.: «Поэтические этимологии Хлебникова подсказали Маяковскому принцип построения звуковых метафор <...> Хлебников был одним из создателей нового поэтического образа, основанного на неожиданных ассоциативных сближениях отвлеченных понятий и конкретных представлений, на сочетании слов самых отдаленных смысловых рядов» – и далее следуют яркие примеры визуализированных футуристических образов (*Харджиев Н., Тренин В.* Маяковский и Хлебников // Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. – М.: Искусство, 1970. – С. 96–126).

мер, «Гойя». Конечно же, речь не идет о соразмерности кого бы то ни было масштабу и глубине хлебниковского утопизма³⁴⁴ – таких последователей в принципе не оказалось. Однако «техническое» знание о делимости всего и бесконечных возможностях комбинаторики в сочетании с пастернаковской верой в чудо жизни Вознесенским оказались востребованы.

«Я знаю, что люди состоят из атомов, // частиц, как радуги из светящихся пылинок // или фразы из букв. // Стоит изменить порядок, и наш // смысл меняется» («Оза», СиП, I, 213). Вознесенский сам всю жизнь вёл себя как «атомный циклотрон 3-10-40», разделяющий мир на атомы и конструирующий новые смыслы. Это выглядело так, как если бы Хлебникову внезапно предоставили все технические возможности Большого адронного коллайдера. Прекращение этого процесса метаморфозы означало для Вознесенского не бессмертье, а застой. Остановившаяся вечность для него мертва: «Зачем стреножить жизнь, как конокрад? // Что наша жизнь? // Взаимопревращенье. // Бессмертье ж – прекращенное движенье, // как вырезан из ленты кинокадр» («Оза», СиП, I, 221).

Однако и у Хлебникова, и у Вознесенского «перестановки атомов» являлись источником не только творческого обновления и переобновления мира, но и опасности. У Хлебникова в поэме «Журавль» показан бунт вещей (и это нормально для человека, добровольно обезбытившего себя самого). Бунт вещей тогда воспринимался как сюжет будущего. Как явление вполне сбывшееся показана обратная сторона прогресса Вознесенским в поэме «Оза». При этом Вознесенского не назовешь безбытным, он любил вещи в своих стихах и обустроивал их, населял вещами, как будто мебелировал комнаты. Критик подмечает: «Всё годится: и покинутая впопыхах спальня, и набор улик в криминалистической лаборатории, и парижская толкучка древностей, и квартира скупщика краденого, и вещевая лотерея, и мусорные кучи Рима...». Однако объяснение интереснее, чем простой «вещизм», ведь «вещь для Вознесенского, тем более вещь, вырванная из

³⁴⁴ «Всё его творчество – фактически огромная лаборатория по созданию нового «заумного» языка на основе собственной фонетико-семантической теории» (Бычков В. В. Эстетика: Учебник. – М.: Гардарики, 2004. – С. 410).

обычного житейского ряда, – не вещь, а материализовавшееся время... Очевидно, поэтому и его “натюрморты” ни по технике исполнения, ни по смысловой нагрузке в принципе ничем не отличаются от его же “портретов” и “пейзажей”»³⁴⁵.

Журавль Хлебникова состоит из труб и мостов. У Вознесенского угроза исходит не от явления силы, а от продукта научной мысли, великого и разумного порождения науки и цивилизации. Картина эта скорее научна, нежели апокалиптическая. Люди, проходящие циклотрон, механизуются: «Двумя пальцами // он выдвинул ей грудь, как правый ящик // письменного стола, вложил что-то // и захлопнул обратно» (СиП, I, 214). Или: «К чему поэзия? Будут // роботы. Психика – это комбинация // аминокислот...» (СиП, I, 214). Хлебниковский журавль просто улетел, циклотрон же у Вознесенского тем и опасен, что он – орудие эксперимента: «Правда, половина человечества погибнет, но // зато вторая вкусит радость эксперимента!..» (СиП, I, 214). Хлебников выполняет «мира рок» (ни много ни мало) – Вознесенский берет на себя смелость самостоятельно экспериментировать с роком мира и самостоятельно ужасаться.

Феноменально, но при всей внешней непохожести и при том, что космические масштабы фигуры Хлебникова далеко не исчерпываются изобретением принципа «квантования», некоторые моменты при анализе творчества обоих поэтов вызывают навязчивое ощущение, что они «сговорились». «Я думаю о действии будущего на прошлое»³⁴⁶, – писал Хлебников в философском диалоге «Учитель и ученик». У Вознесенского в «Озе» и вовсе звучит мысль о том, что «человечество имеет обратный возраст», «идет от старости к молодости»: «Пуля, вылетев из сердца Маяковского, // пролетев прожженную дырочку на рубашке, // юркнула в ствол маузера 4-03986, а тот, // свернувшись улиткой, нырнул в ящик стола...» (СиП, I, 218). Средневековье ассоциируется со старостью, Ренессанс – с «бабьим летом», «Не будем перечислять надежд, измен, приключений XVIII века, задумчивой беременности XIX... А начало XX века – бешеный ритм революции!..

³⁴⁵ *Марченко А.* Ностальгия по настоящему (Заметки о поэтике А. Вознесенского). – С. 76.

³⁴⁶ *Хлебников В.* Учитель и ученик. О словах, городах и народах // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 3. Первая половина XX в. – Ставрополь: СГУ, 2006. – С. 27.

Восемнадцатилетие командармов»; «Мы – первая любовь земли...» (СиП, I, 457 – вариант). Поразительно, что дело тут не в простом параллелизме идей, а в действительном факте влияния будущего на настоящее. «На матери камень // Ты встала; он громок // Морями и материками, // Поэтому пел мой потомок»³⁴⁷, – это реальное поэтическое пророчество Хлебникова, ведь «мать» и «камень» – это центральные образы стихотворения «потомка» «Автолитография», а материк за морями («на обратной стороне земли») – основное место действия этого стихотворения. При этом в процессе написания своего текста Вознесенский вдохновлялся собственным опытом в сфере литографии, а также творчеством Раушенберга, и вряд ли имел в виду стихотворение Хлебникова, если вообще помнил о нем.

Объединяла двух поэтов и любовь к палиндрому (у Хлебникова он называется «перевертень»). Идея наоборотности для Вознесенского разрослась в один из принципов архитектуры его мира. «Догадка о палиндромии как устройстве стиха имела ещё одно разрешение – выход к анаграмматизму в письменном выражении и к паронимии – в звуковом»³⁴⁸. Смысл данных взаимосвязей часто открывался Вознесенскому специфическим способом – через графическое написание (вспомнить хотя бы его знаменитую формулу «РОССИЯ – POESIA»), однако без Хлебникова это было бы невозможным.

Думается, главным для Вознесенского, ищущим в своих «идеальных художниках» не только особенное, но и общее (и даже прежде всего общее), был невероятно привлекательный образ Хлебникова как такого авангардного гения, который вел свое бесконечное «квантование» через комбинаторику к некоей великой цели. Об этом очень точно написал Р. В. Дуганов: «...основным содержанием искусства всегда будет единство и полнота мира. Как раз этому и учит опыт Хлебникова. В его стихотворениях, поэмах, драмах, прозе мы встречаемся с поражающим разнообразием поэтических форм, сюжетов, образов <...> Но за всем этим разнообразием всегда угадывается какой-то единый сверхсюжет, какой-то глу-

³⁴⁷ Хлебников В. Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 125.

³⁴⁸ Бирюков С. Е. Поэзия русского авангарда. – М.: Литературно-Издательское Агентство «Р. Элинина», 2001. – С. 87.

бинный образ, какое-то, если можно так выразиться, мысленное изваяние, как в его рассказе “Николай”: “К людям вообще можно относиться как к разным освещениям одной и той же белой головы с белыми кудрями. Тогда бесконечное разнообразие представит вам созерцание лба и глаз в разных освещениях, борьба теней и света на одной и той же каменной голове, повторенной и старцами и детьми, дельцами и мечтателями, бесконечное число раз”. В поэтическом мире Хлебникова всё частное, единичное и конечное восходит к единому и бесконечному»³⁴⁹. Как видим из приведенной исследователем цитаты, «мысленное изваяние» Единого есть результат «бесконечного разнообразия» визуальной (или визуализированной в случае словесности) лепки образов действительности в «разном освещении», т. е. такой фрагментации, конечная цель которой – трансгрессия к Абсолюту³⁵⁰. В постановке и демонстрации путей решения подобной утопической задачи творчество Хлебникова и его образ в культуре – один из самых грандиозных «маяков». При этом для поэта как бы не существовало привычных литературных границ: «Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций»³⁵¹. Безгранично «плавя» язык со всеми его стилистическими традициями, Хлебников создавал ни на что не похожий синтетический стиль, слово в котором соединяет «предметное с беспредметным, вещественное с мыслимым», «вообще не предметно и не беспредметно, оно поперечно – и потому не называет, а порождает предмет во внутреннем представлении»³⁵².

³⁴⁹ *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. – М.: Советский писатель. 1990. – С. 8–9.

³⁵⁰ О визуальности Хлебникова ёмко высказался еще Ю. Н. Тынянов, отмечавший его «новое словесное зрение»: «Верлен различал в поэзии «поэзию» и «литературу». Может быть, есть «поэтическая поэзия» и «литературная поэзия». В этом смысле поэзия Хлебникова, несмотря на то что ею негласно питается теперешняя поэзия, может быть, более близка не ей, а, например, теперешней живописи» (*Тынянов Ю. Н.* О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Сост., вступ. ст., коммент. Вл. Новикова. – М.: Аграф, 2002. – С. 365).

³⁵¹ *Тынянов Ю. Н.* О Хлебникове. – С. 373.

³⁵² *Дуганов Р. В.* Указ. соч. – С. 21.

Стиль Вознесенского вернее всего будет определить как «эkleктику» (по аналогии со стилем архитектуры), но не самодостаточную, а питаемую масштабностью поэтических задач. Многократно отмечалось, что «эkleктика особенно часто встречается в периоды коренной перестройки теорий или мировоззренческих схем»³⁵³. Такого рода попытки «запечатлены в синэстезии Скрябина или в супрематическом опыте Малевича. Релятивистские картины мира у Эйнштейна и Лобачевского, корпускулярно-волновая теория света, модерн язычества в философии мифа Серебряного века, морфология культуры Шпенглера, идея двенадцатитоновой музыки Шенберга, развитая в «Докторе Фаустусе» Т. Манна, теория множеств Г. Кантора и эстетика числа В. Хлебникова – эти разнородные явления принадлежат общему энергетическому источнику: стремлению заново «собрать» Космос человеческого бытия»³⁵⁴. Примерно этим и занимается Вознесенский, соединяя техническое, традиционно-поэтическое, сакральное и бытовое: «Мимо санатория реют мотороллеры // За рулем влюбленные – как ангелы рублёвские» («Рублёвское шоссе», СиП, I, 124). Задача подобного рода невыполнима без четкого архитектурного плана.

Такой план у поэта был, и относился он ко всему мирозданию. Архитектура Вознесенского всепроникающа. Стихи и даже книги он возводил по архитектурным законам, как здания: посвященная зодчим-строителям храма Василия Блаженного поэма «Мастера» включает в себя семь глав, будто повторяя архитектурный облик семиглавого храма, а разделы сборника «Витражных дел мастер» получили обозначение «сколов». Разнородные материалы соединяются у него в устойчивую смысловую конструкцию, совмещаются несовместимые лексические пласты: термины, просторечия, жаргоны. Он поет «хоралы и хиты», работает во многих жанрах, среди которых элегия, ода, сонет, репортаж, баллада, исповедь, монолог... Александровский ампи́р и дублёночка с опушкой для Вознесенского –

³⁵³ *Петров М.* Эkleктика // Философская энциклопедия: В 5 т. Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – С. 543.

³⁵⁴ *Исупов К. Г.* Чары троянского наследия: Лев Толстой в пространствах приязни и неприязни // Л. Н. Толстой: PRO ET CONTRA: личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. – С. 28–29.

равноправные строительные элементы: «Приди! Чтоб снова снег слепил, // чтобы желтела на опушке, // как Александровский амбир, // твоя дублёночка с опушкой» (СиП, I, 404). Причем даже в стихотворной миниатюре, не говоря уже о монументальных философских текстах («Мы стоим на перекрестке // трассы духа с трассой Минской» – «Аксиома стрекозы»). Эkleктика проявляется на всех уровнях: быстрая смена настроений и интонаций, сложная ассоциативность мышления, смешение лексических уровней и т. д. Конструкции, выстраиваемые поэтом, выверены с чрезвычайной точностью; они бывают весьма сложными, но и вопросы, к которым Вознесенский обращается в своём творчестве, не имеют готовых решений и выводов. В своей эkleктичности поэт, стремясь к бесконечному разнообразию, коллажности-витражности, нередко разрушает один прием другим, наслаивает их. Так, фонетический уровень может разрушать графический или корректировать особенности его восприятия слушателем. К примеру, саунд-поэт и президент Международной академии зауми Сергей Бирюков обращает особое внимание на то, что Вознесенский, даже создавая традиционные, написанные «квадратами» стихи, при исполнении разрушал их «квадратность» интонационно, практически джазовыми синкопами³⁵⁵.

Итак, «архитекстор» неисправим в своей эkleктике. Вознесенский легко раскладывается на влияния (так, в «Озе» почти для каждого разбираемого здесь поэта нашлась хотя бы цитата; некоторые части поэмы выглядят как футуристические фантазии на тему реализовавшей себя в циклотроне глобальной исследовательской программы авангарда, в других же восстает пастернаковское «чудо жизни», звучит обращение к вечной красоте природы и человеческой души: «Лишь одно на земле постоянно, // Словно свет звезды, что ушла, // – Продолжающееся сиянье, // Называли его душа» – СиП, I, 228) и охотно признаёт это («Я – семья // во мне как в спектре живут семь «я» // невыносимых как семь зверей // а самый синий // свистит в свирель!»), – но ни в коем случае не распадается («а весной //

³⁵⁵ **Таран Е.** Кентавр стиха. Вспоминая Андрея Вознесенского // НГ EX LIBRIS. 2013. 26 сентября // [Электронный ресурс] // http://www.ng.ru/ng_exlibris/2013-09-26/3_kentavr.html (дата обращения 23.08.2016)

мне снится // что я – восьмой!» – СиП, I, 119). Будто предвидя такую возможность, он опередил сам себя, придумав раскладывать (и пересобирать) мир на части прежде, чем начать распадаться самому.

И всё же роль традиции в творчестве этого авангардиста переоценить тяжело. «Вознесенский – это кентавр. Это Маяковский, это Пастернак, это Николай Асеев и Леонид Мартынов. Словом, все те, кто исповедовал просодию русского футуризма»³⁵⁶, – сказал о поэте доктор философских наук Вадим Рабинович. Сам Вознесенский в 1972 году написал шутивную «Оду на избрание в Академию Искусств»: «Я в академики есмь избран. // “Год дэм!” – // скажу я. Боже мой, // всю жизнь борюсь с академизмом. // Теперь борюсь с самим собой» (СиП, II, 320). В этой шутке есть доля правды, поскольку и академической традиции Вознесенский чужд не был, в том числе и художественно-архитектурной, – по крайней мере, он был с ней хорошо знаком.

К. Кедров сказал о поэзии Вознесенского, что тот «в своих открытиях давно обогнал великие 20-е годы русского футуризма. Он открыл стих-вихрь. Его кругометы, закрученные в спирали галактик, превратились в галактические молитвы конца XX века: “Питер-Питерпитерпи ...” Он открыл строку, закрученную, как лента Мебиуса»³⁵⁷. Чем дальше, тем больше стихи Вознесенского замыкаются в некую бесконечность, зримую даже на графическом уровне: «манит в дорогу ту // дьявол или Госпо // дамочка шла по во // гала-загадка ша»³⁵⁸ и т. п. Стих у Вознесенского обретает новую архитектурность, перестает «походить на марширующую колонну или нарезанную буханку». Вместо этого возникает «стих-рояль, стих-сердце, стих-вихрь, стих-рулетка, стих-глаз»³⁵⁹. Архитектурные принципы Вознесенского уникальны именно своей эклектичностью. Потому-то он и «восьмой».

³⁵⁶ Там же.

³⁵⁷ Кедров К. О поэзии Вознесенского // [Электронный ресурс] // <http://www.voznesenskiy.ru/> (дата обращения 14.01.2017)

³⁵⁸ Вознесенский А.А. Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. – М.: «Издательство АЛЬФА-КНИГА», 2012. – С. 582.

³⁵⁹ Кедров К. О поэзии Вознесенского.

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

4.1. Книга «Витражных дел мастер»: принципы циклизации, архитектурные мотивы первого скола

Цикл – это «группа произведений, сознательно объединенных автором по жанровому, тематическому, идейному принципу или общностью персонажей»³⁶⁰. М.Н. Дарвин рассматривает лирический цикл и книгу стихов как «сверхжанровые единства», т.к. «жанрообразующие факторы цикла всегда “крупнее” жанрообразующих факторов отдельных произведений»³⁶¹. Двойственная эстетическая природа цикла и книги позволяет рассматривать тексты как дискретно, так и вместе, при этом, разумеется, значение целого не сводится к сумме значений частей: «Лирический цикл / книгу стихов можно отнести к монтажной композиции, разнородные компоненты которой, объединяясь, порождают новые значения»³⁶². Можно сказать, что новое эстетическое целое (цикл, книга) проявляет художественную концепцию и авторское мировоззрение на метауровне, т. е. принципы циклизации выступают как метаязык по отношению к отдельным текстам. Согласно А. Белому, не хронология (она может быть нарушена), но открытие «Лица творчества» есть подлинная причина циклизации: «Уметь составить из письменных отрывков цикл – облегчить доступ читателя или слушателя к их ядру, к целому, не преломимому частями, но преломляющему эти части»³⁶³.

Книга стихов как монтажная структура (не всегда в исследовательских работах проводится различие между «книгой» и «циклом») – это «результат жанровой эволюции лирического цикла, представляющая собой одноприродное, но раз-

³⁶⁰ Сапогов В. А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8: Флобер – Яшпал / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – Стб. 398.

³⁶¹ Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1983. – С. 14.

³⁶² Никулин Д. В. Проблемы циклизации в творчестве Ю. Д. Левитанского. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – С. 6.

³⁶³ Белый А. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья и сост. Т. Ю. Хмельницкой. – М.; Л.: Советский писатель, 1966. – С. 550.

ноуровневое явление (метаобразование и микрожанр)»³⁶⁴. Сложность точного определения и разграничения с циклом заключается в самой природе «литературного факта»: «...в теории литературы определения не только не основа, но всё время видоизменяемое эволюционирующим литературным фактом следствие»³⁶⁵. На страницах современного словаря М. Н. Дарвин констатирует: «Несмотря на богатую традицию, книга стихов в XX в. остается в основном индивидуально-авторским жанром лирического творчества»³⁶⁶. Очевидно, что конкретный набор признаков (например, значимое заглавие, продуманная композиция, лейтмотивность, перекрестные смысловые связи и т. п.) может сильно варьироваться, но для осознания лирической книги как целого принципиально важна, во-первых, заявленная и ощутимая читателем и исследователем авторская воля, а во-вторых, достигнутая в пределах книги степень мотивной, субъектной, пространственно-временной и пр. системности.

Согласно О. В. Мирошниковой, лирическая книга – это возникшая как результат процесса циклизации универсальная лирическая форма, тексто-контекстовая природа которой воссоздает образный комплекс авторского мировидения определенного этапа; системное художественное единство второго уровня, основанное на продуманном плане расположения и взаимодействия стихотворений, лейтмотивных цепочек и циклов-разделов различных жанровых ориентаций как взаимосвязанных элементов системы³⁶⁷. Лирическую книгу, по М. С. Штерн, характеризуют объемное смысловое пространство (с динамикой и свободой большей, чем в цикле); сквозной лирический сюжет, допускающий «прерывность» основной тематической линии; возможность членения на части, разделы, внутренние циклы; многосоставность образа-переживания; комплексность сюжетно-композиционного развития; разнородность жанрового состава; си-

³⁶⁴ *Никулин Д. В.* Указ. соч. – С. 7.

³⁶⁵ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 255.

³⁶⁶ *Дарвин М. Н.* Книга стихов // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 97.

³⁶⁷ См.: *Мирошникова О. В.* Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: монография. – Омск: ОмГУ, 2004. – С. 59.

стемная, многосоставная полиритмия – и т. д.³⁶⁸. В лирической книге создается единый внутренний контекст, состоящий из отдельных стихотворений, циклов, поэм как элементов, и это во многом происходит из-за наличия генетической связи между циклом и книгой – «получившийся» жанр книги стихов можно условно обозначить как «цикл +»³⁶⁹. Не случайно М. Н. Дарвин называет лирическую книгу «сверхциклом»³⁷⁰, что ярко проявилось в эпоху Серебряного века, например, в лирических книгах Блока, где уровней циклизации несколько: 1) собственно цикл; 2) авторский сборник, составленный из циклов; 3) каждый из томов «трилогии вочеловечения», включающий в себя переработанные варианты циклов и сборников; 4) сама «трилогия вочеловечения» – своеобразный «лирический роман». При этом, напомним, правила внутренней организации индивидуальны.

Как уже говорилось, архитектурный эксперимент Вознесенского выходит далеко за границы отдельных текстов. Особенно интересными являются архитектурные принципы, применяемые им при построении своих книг, как раз и являющихся такими «сверхциклами». Каждый сборник поэта сформирован в соответствии со специфической концепцией – в этом автор следует за богатой традицией Серебряного века. Однако концепция эта, как правило, реализуется весьма нетривиально: дело не в общности темы и проблематики, а в наличии внутренней многоуровневой и весьма сложной структуры практически в каждой книге поэта. Именно эта архитектурная конструкция превращает книгу в эстетическое целое. С наибольшим мастерством, на наш взгляд, автору удалось создать такую законченную конструкцию в сборнике 1976 г. «Витражных дел мастер». Его по праву можно считать одной из вершин книжной архитектуры.

Сложное ассоциативное мышление, объемное и цветное видение мира, чувство пространства, перспективы, «снайперский глаз архитектора» – всё это составляет исходную основу творчества Вознесенского. М. Ф. Пьяных, говоря о по-

³⁶⁸ См.: *Штерн М.С.* В поисках утраченной гармонии: Проза И. А. Бунина 1930–1940-х годов: монография. – Омск: ОмГПУ, 1997. – С. 13–14.

³⁶⁹ *Белова В.В.* Лирическая книга Игоря Северянина: Динамика жанра в свете творческой эволюции поэта. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2014. – С. 16.

³⁷⁰ *Дарвин М. Н.* Книга стихов. – С. 96.

эте, использует в качестве научных метафор архитектурные термины: «композиция поэтических книг и отдельных произведений Вознесенского строится чаще всего на принципах архитектоники, причем, создавая новые циклы и книги, новые «пристройки», поэт постоянно в особые разделы выделяет избранное из прежних произведений, которое дает представление о «здании» его поэзии в целом»³⁷¹. Мы также будем пользоваться рядом научных метафор, основанных на архитектурной терминологии, в том числе понятием «витражность», которое нуждается в некотором пояснении. Современниками было замечено сходство книги Вознесенского с витражом, но суть «витражности» схватывалась ими не всегда верно. Так, в рецензии «Цвет времени» И. Винокурова, проводя анализ места новой книги в творчестве поэта, утверждает, что «витражность» означает «отсутствие единого центра, обилие тем», а «образ складывается витражно из разных ощущений»³⁷². С этим нельзя согласиться, поскольку, как будет показано далее, «центром» и «образом» книги является фигура художника. Впрочем, рецензент и сама не мыслит собственную интерпретацию в качестве единственно верной: «Мозаичность – но, может быть, мы стоим слишком близко, впрыток к витражу, а стоит только отойти подальше, он сольётся в единую картину»³⁷³. Ошибка «сомневающихся» современников в том, что мозаичность, она же витражность, являлась не «недостатком», а композиционным принципом книги. Современники пытались воспринимать книгу как «плоскость», в то время как для «отошедших подальше» очевидно, что это, скорее, многомерное здание, а не плоскость. Поэтому в данном случае витражность – это не просто фрагментарность и эклектика, а фрагментарность и эклектика, строго подчиненные структуре и композиционному заданию.

К признакам витражности можно отнести также такие увиденные С. Лесневским особенности книги, как синтетичность («Архитектор – наделен видением живописца и слухом музыканта, зодчий речи: цвет звучал, а звук светился»), контрастность («Столкновение ярмарочного и трагичного»; «Книга контра-

³⁷¹ Пьяных М. Ф. Указ. соч. – С. 405.

³⁷² Винокурова И. Цвет времени // Октябрь. 1977. № 7. – С. 219–222.

³⁷³ Там же. – С. 222.

стна – от лирики до гротеска, от робости до издёвки») и некое полуиррациональное, трансцендентное свечение («Витраж – образ личного, неподдельного, оплаченного судьбой, образ света, совести»; «Не весь сборник одинаково удачен – когда свет ослабевает, «витраж» предстает конструкцией»³⁷⁴). Однако интуитивного понимания здесь мало: советский исследователь, отмечая «программность» стихов, выводил проблематику книги к «проблеме человека», забывая (возможно, по цензурным соображениям) о проблеме человека-художника с его вечным предстоянием перед Творцом (свет). Таким образом, дар Вознесенского «неожиданно оказался сродни глобальным ритмам XX века, что вспыхнули каскадом внезапных метафор»³⁷⁵ не только по причине гуманистического содержания книги («вера в человека» – лишь один из мотивов), но и по причине совпадения структуры книги с «конструкцией» эклектичного современного мира, тоскующего (ностальгирующего) по глобальному архитектурному заданию.

Книга «Витражных дел мастер», внутренне связанная с предыдущими (так, из книги «Тень звука» 1970 года с небольшими изменениями взят цикл «Портрет Плисецкой», составляющий «4-й скол»), уникальна в том, что тема, вынесенная в заглавие, является основным композиционным принципом. Мы имеем дело с книгой, «построенной» по всем правилам архитектуры и представляющей собой витраж из семи «сколов». Сквозная для Вознесенского тема искусства как божественного служения и божественного строительства находит в ней формализованное выражение. Это книга о художнике, предстоящем перед Творцом и одновременно тоже являющемся частью структуры (по Бахтину, «эстетический объект – это творение, включающее в себя творца»³⁷⁶). Подобно тому как можно считать некоторые соборы молитвой, запечатленной в камне, «Витражных дел мастер» также представляет собой здание-молитву, уникальную по своей концепции и конструкции. Именно здесь архитектурные принципы автора реализовались полностью. Исследуемые нами ведущие мотивы книги не только играют композици-

³⁷⁴ *Лесневский С.* Свет собственного производства // Советская культура. 1978. № 71 (5182). – С. 4.

³⁷⁵ Там же.

³⁷⁶ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1986. – С. 69.

онную роль, но и структурируют архитектурную форму³⁷⁷, соответственно их можно назвать *архитектоническими мотивами*.

Связь между поэтикой книги и искусством витража была замечена еще поэтом Сергеем Наровчатовым. Развивая свою мысль, он также приходит к идее архитектурности: «Искусство витражей находилось в тесной связи с возведением крупных построек. Поэзия А. В. – именно такая постройка – высокое, обширное, стройное здание с цветными светящимися окнами»³⁷⁸. Надо сказать, что витражная тема для Вознесенского неизбежно связывалась с образом художника через фигуру Марка Шагала, автора множества известных витражей и одного из художественных идеалов Вознесенского. «Для меня витраж – это прозрачная перегородка, разделяющая два сердца: мое и всего мира. Витраж должен быть строгим и страстным. Это нечто возвышающее и бодрящее. Он дает ощущение света»³⁷⁹, – считает Шагал. Витраж в сознании обоих художников оказывается связанным с идеальным началом (свет, божественная природа искусства, как в «Хобби света»). Вероятно, поэтому в заглавии книги – именно искусство витража, включающее в себя высокое мастерство как *делание* – и *удел!* – самого художника.

При анализе «Витражных дел мастера» необходимо учитывать, что мы имеем дело с синтезом «осколков» самых разных традиций (религиозной, художественной, публицистической и др.), а также видов искусства (скульптура, архитектура, балет и т. д.), собранных в единое целое с помощью общей темы искусства

³⁷⁷ Согласно М. Бахтину, архитектурные формы – тот слой произведения, что возникает как своеобразное интегрирующее «снятие» возможностей композиционных форм, сообщая произведению качество «эстетического объекта» («произведение в его целом», не равное тексту): «Архитектонические формы суть формы душевной и телесной ценности эстетического человека <...> это формы эстетического бытия в его своеобразии. Композиционные формы, организующие материал, носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько они адекватно осуществляют архитектурное задание. Архитектоническая форма определяет выбор композиционной...» (*Бахтин М. М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества: Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – С. 276–278). Изложенный методологический принцип предполагает анализ композиционных форм в их потенциальной ориентированности на решение «архитектонического задания».

³⁷⁸ *Наровчатов С.* Поэтические витражи. // Правда. 1978. 22 сентября. № 265. – С. 3.

³⁷⁹ *Шагал М.* Витражи в Иерусалиме. К открытию синагоги с витражами работы Шагала в Медицинском центре Хадасса, Иерусалим, 1962 год // Шагал М. Об искусстве и культуре. – С. 263.

как служения, а также с помощью ряда устойчивых мотивов, образующих (наряду с также устойчивым членением на «сколы») каркас книги. Т. е. мы имеем дело с принципом витража в художественном творчестве или принципом эклектики в архитектуре. При обилии традиций, составляющих книгу-витраж, сама она оказывается глубоко авангардистской. В этом не стоит искать противоречия, поскольку авангардная традиция не исключает всех предыдущих (в том числе религиозной): она занимается их переформулировкой в плане исследовательского проекта (глобальной исследовательской программы авангарда).

Архитектурная тема формализована в книге даже на внетекстовом уровне. Так, на обложке своеобразно запечатлены инициалы поэта: буква «А» представляет собой циркуль, а «В» складывается из двух разноцветных полукружий, будто бы им очерченных. Мы делаем вывод, что автор и себя самого как будто мыслит как архитектурный проект, план, утвержденный к реализации (о чем свидетельствует подпись под двумя буквами – «Андрей Вознесенский» – выглядящая как подпись на утвержденном чертеже). На фотографии, предваряющей основной текст, автор изображен с серьезным выражением лица (сразу отметающим предположение об игровой природе его творчества как первичной мотивации подобного принципа составления книги) стоящим под канделябром – элементом внутреннего декора здания классических стилей и эпох – точнее, архитектурным мотивом, который правильнее отнести к «вечным». Тем самым составитель как бы выдергивает «ультрасовременного» автора из контекста современности и переносит его вместе со всеми стихами в некий вневременной план. У этого предмета есть и символическое значение: канделябр – подставка для свечей, а свечи у Вознесенского часто ассоциируются с творческим горением («Скульптор свечей»); в онтологизации этого образа Вознесенский следует также за Пастернаком.

Непосредственно «сколы» (они же – «школы») предваряет стихотворение «Памятник». Продолжая великую традицию литературных «памятников», идущую от Горация, Державина, Пушкина, Вознесенский, однако, не воздвигает памятник, а объявляет таковым себя: «Я – памятник отцу, Андрею Николаевичу. // Юдоль его отмщу. / Счета его оплачиваю» (ВДМ, 3). Поэт мыслит себя как оправ-

дание рода через творчество, мотив которого он дополняет мотивом возмездия, т.к. творчество в его восприятии часто связано с трагическим. Наиболее человеческие черты «отца» принимают огромные масштабы («От Волги по Юкон / пусть будет знаменито, // как, цокнув языком, / любил он землянику» – ВДМ, 3). Это может быть объяснено наличием религиозной трактовки стихотворения: отец – это не только земной отец, но и небесный, соответственно, сын его является бого-человеком, и через это образ бога прирастает человеческими чертами. В пользу данной трактовки говорят и строки «Он для меня как бог. / По своему подобию // слепил меня, как мог, / и дал свои надбровья» (ВДМ, 3). Здесь впервые явно вступает тема искусства: отец-бог предстает скульптором, наделяющим свои творения чертами существующей на момент творения реальности. Художественная ипостась божественного для Вознесенского является главной. Человек, приобщенный к ней, способен на чудо: «Он жил мужским трудом, / в свет превращая воду» (ВДМ, 4). Превращения на этом не заканчиваются, жизнь сменяется смертью («Я памятник отцу, / Андрею Николаевичу, // сам в форме отточу, / сам рядом врую лавочку» – ВДМ, 4), на кладбище приходит «кто-то» «с сиренью индевеющей» (сирень – излюбленный образ Вознесенского), свечение становится «угрюмым», вода – «забвенной», и сын жалеет только о том, «что памятник не вечен», на этот раз снова имея в виду не плиту, а себя, душу свою материализуя до инженерной конструкции («в душе открылась течь»). Завершается стихотворение еще более резко контрастирующим с мотивом смерти мотивом служения, назначения: «Я – памятник отцу, Андрею Николаевичу. // Я лоб его ношу / и жребием своим // вмещаю ипостась, / что не досталась кладбищу, – // Отец – Дух – Сын» (ВДМ, 4). Принимая служение, художник обретает третью составляющую – «Дух», что переводит его из области временного существования во вневременное, а скрытую религиозность, присущую авангарду, о которой говорил Эпштейн, заменяет религиозностью явленной. И, кажется, лишь мощь и продуманность постройки, сочетающей принципиальные для художника элементы со стихотворениями более риторическими, но не разрушающими общей конструкции, позволила книге быть удостоенной Государственной премии СССР 1978 г. в области литературы, искус-

ства и архитектуры (очень подходящее название в данном случае).

«Скол первый», «Ностальгия по настоящему», открывается стихотворением «Хобби света», которое можно назвать программным, поскольку оно содержит в себе основные мотивы, раскрывающиеся в книге. Первый мотив, сразу заявленный как в первой строфе, так и в названии скола, – «настоящность», противопоставленная чужому, ненастоящему: «Я сплю на чужих кроватях, // сижу на чужих стульях, // порой одет в привозное, // ставлю свои книги на чужие стеллажи – // но свет / должен быть / собственного производства. // Поэтому я делаю витражи» (ВДМ, 7). Предметы мебели (т. е. внутреннего интерьера) могут быть сами по себе чужими: всё зависит от «настоящести» света, их освещающего. Кроме того, читателю сразу становится понятно, что речь идет о том самом «витражных дел мастере»: «Поэтому я делаю витражи» – рефрен стихотворения. Стихотворение и далее четко раскладывается на мотивы (строфы, сколы). Вторая строфа – мотив художественного труда, ремесла – «крылья за моей спиной // работают, как ветряки» (ВДМ, 7). Творчество одновременно является продуктом работы, переработки и стихийной энергии. Эта энергия вновь противопоставлена всему ненастоящему, только не через «чужесть», а через «продажность»: «Свет не может быть купленным или продажным. // Поэтому я делаю витражи» (ВДМ, 8). В третьей строфе провозглашается непринципиальность, эклектичность материала – поп-артовский принцип, когда материалом может быть всё что угодно, потому что важен не материал сам по себе, а способ его подчинения, замысел: «Я нашел тебя на свалке. // Но я заставлю тебя сиять» (ВДМ, 8). Четвертая строфа напоминает молитву. В процессе творческой работы герой испытывает потребность в обращении к чему-то или кому-то высшему, «Ты» пишется с заглавной буквы, стилистический строй становится возвышенным: «Да будет свет в Тебе / молитвенный и кафедральный» (ВДМ, 8) – молитва и здание собора сливаются в единую сущность. Однако свет, проходя через витраж собора изнутри наружу, претерпевает трансформацию, выходит из камерного пространства на улицы, где «Ты» оказывается неизменным (настоящим): «да будет свет / в малиновых Твоих подфарниках, // когда Ты в сумерках притормозишь» (ВДМ, 8). В пятой строфе звучит тема любви – «Но тут

мое хобби подменяется любовью», увлечение превращается в призвание, временное – в настоящее. Это происходит по завершении и вследствие молитвы. Значит, и любовь – чувство божественное. Шестая строфа – гимн вере в человека: «Человек на 60 % из химикалиев, // на 40 % из лжи и ржи? // Но на 1 % из Микеланджело! // Поэтому я делаю витражи» (ВДМ, 8). Мастер не питает иллюзий по поводу человеческой природы, однако 1 % творчества является в его глазах оправданием вида, тем, что приближает его к совершенному, божественному. Эта крошечная в процентном отношении вера настолько сильна, что побуждает к активным действиям, к служению ради «одного процента», т. е. к слиянию с божественным в молитве, любви, творчестве. Седьмая строфа – о силе искусства. За столь высоким взлетом идет намеренное снижение. Автор как бы одергивает себя: «Но тут мое хобби занимается теософией», а потом использует снижающее сравнение: «Пузырьки внутри сколов // стоят, как боржом», после чего грозит парадоксальным действием: «Прибью витраж на калитку тесовую». Затем снижение оборачивается возвышением, подчеркнутое на лексическом уровне использованием формы «пред» вместо «перед» (сразу после «боржома»): «Пусть лес исповедуется / пред витражом» (ВДМ, 8). Искусство ставится выше природы и наделяется правом отпущения грехов, природа же, как ни парадоксально, оказывается грешной. Остается только домысливать, в чём ее грех: может быть, в недостаточной композиционной целостности? Именно возможность коллизии исповеди леса пред витражом, по мнению мастера, «касается жизни, а не искусства». Жизнь, особенно жизнь великого человека, часто трагична и возвращает к боли: «Жжет мои легкие эпоксидная смола» (ВДМ, 8). Отсюда – прямой выход к теме величия замысла (восьмая строфа). Мотив выражен изысканно и маяковски гротескно: «Мне предлагали (по случаю) / елисеевскую люстру. // Спасибо. Мала» (ВДМ, 9). Любопытно, что под «елисеевской люстрой», скорее всего, подразумевается огромная люстра из Елисеевского гастронома в Москве, воспетая еще Гиляровским. Таким образом, мастер отказывается не от мелкого, но от подлинно великого в пользу чего-то еще более масштабного и совершенного. При этом он не задумывается ни о степени риска, ни о соответствии своих способностей поставленной сверхзадаче,

т. е. не рефлексивует, а просто, несмотря на трудности, делает свое дело. Трудности не заставляют себя долго ждать. В последней строфе звучит мотив изгнанничества, с которым связана риторическая линия книги: «Ко мне прицениваются барышники, / клюют обманутые стрижи. // В меня прицеливаются булыжники. // Поэтому я делаю витражи» (ВДМ, 9). Настоящий мастер оказывается чужим для всех, и это заставляет предполагать, что не просто человек, а художник (1% внутреннего света в человеке или же сам Творец) является истинным реципиентом для искусства такого рода.

Выделив хотя бы эти мотивы, намеченные в первом стихотворении скола, и лишь предполагая, что автор будет раскрывать их далее, мы уже понимаем, что перед нами книга об идеальном, автор – идеалист, он мыслит вселенную по законам эстетического целого, созданного высшим разумом, и считает, что лишь через законы идеальной архитектуры и через творчество возможно приблизиться к этому замыслу. Иными словами, «Витражных дел мастер» – книга, написанная художником о художнике, по своему посылу приближающаяся к субъективно молитвенным текстам. Но в то же время, поскольку Вознесенский 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 у Вознесенского является носителем всех этих значений). Поэтому для восприятия целостности книги имеет большое значение, как образ художника, идейно являющийся структурообразующим, а концептуально – сращенным с конструкцией (ведь границы художника и произведения не всегда можно определить с точностью), трансформируется на пространстве всего текста. Отметим, что одной из принципиальных для нас мыслей является понимание рассматриваемого сборника как одновременно развернутого пространства, а не как линейной последовательности блоков. В образе художника мы также можем увидеть некую «многоэтажность».

В первую очередь, обращает на себя внимание идущая от скола к сколу трансформация образа художника на уровне вида искусства. Первый скол по-

настоящему витражен: здесь присутствует и сам витражных дел мастер, и Бог-творец природы (стихотворение «Озеро», где герой-художник через обострившееся чувство природной красоты переживает встречу с Богом и особенно остро ощущает свою «бездарность» в сравнении с ним – ВДМ, 14–15), и актриса (о которой герой вспоминает всё в том же «Озере», а также героиня стихотворения «Звезда»), и Микеланджело («Молитва Микеланджело» – одно из главных стихотворений книги, «Эрмитажный Микеланджело»), и Шукшин, художник с «активной совестью» («Смерть Шукшина»), и великий хоккеист, который работает могильщиком («Кумир») и т. д. Витражность в первом сколе проявляет себя и на уровне отдельных текстов. Так, в том же «Кумире» подобный эффект создается не только посредством изменения ритмического рисунка, но и за счет обусловленного лейтмотивом «могильности» вкрапления в повествование о хоккеисте уже заявленной в сколе театральной темы в философском развороте: «Познал бы истину, // когда б работал Гамлет // сначала Йориком, могильщиком – потом» (ВДМ, 29), а также в результате применения Вознесенским особого кинематографического, «клипового» метода подачи материала с изменением планов, ракурсов, угла наклона и поворотами «камеры»: «взгляд клёна, взгляд звезды и придорожный камень. // Потом и камня нет. // Остался только взгляд. // Он погружается, дымя сигаркой, в вечность»; «Он погружается // по пояс, грудь, по плечи. // Прямоугольный мрак. // Живой дымок над ним» (ВДМ, 29). Так мог бы написать режиссер, выстраивающий последовательность кадров в эпизоде.

В первом сколе Вознесенский максимально синтетичен. В его «Мужиковской весне», несмотря на современность лексики и метафоры, есть нечто схожее с «лесным ощущением» от сонетов Данте. В «Гекзаметрах другу» намеренная тяжеловесность размера уравнивается целой лавиной не дающих скучать трансформаций. Сам друг – «сокололетний Василий» (писатель Василий Аксенов) – также фигура эклектическая, он «сирий джинсовый» (вспомним будущих «вечности джинсовых связистов» из «Автолитографии» – СиП, II, 111), рот его подкован «ржавой подковой» усов (представляется персонаж в стиле Магритта), судьба его связана с судьбой всей нашей цивилизации, претерпевающей на протяжении

тысячелетий удивительные метаморфозы: «мы – европейцы, Василий, с поправкой на Византию» (ВДМ, 32), «мы – византийцы с поправкой на Азию, // мы – азиаты с поправкой на техреволюцию» (ВДМ, 33). Человека же отличает имя, но и оно переменчиво: «Имя, как птица, с ветки садится на ветку // и с человека на человека» (ВДМ, 33). Поэтому имя «Василий» – то «велосипедное», то «венценозное», то «соловьиное» (подобные метаморфозы во втором сколе произойдут с Микеланджело). Метаморфозы – фонетическое свойство мира.

Стихотворение «Новогодние ралли-стоп» представляет собой предельно монтажный и отчасти даже постмодернистский текст книги, в котором краткая фактичность репортажа и детализованная зарисовочность (вплоть до стенографичности) сценария сочетаются с интертекстуальностью: «Пл. Маяковского. 3 ч. дня. // Ты в четырех машинах впереди меня. // Волга. Москвич. Рафик. // Красный зад с табличкою «проба». // Трафик. // Пробка. // Постовой с микрофоном – как эстрадный трагик. // Шепот. Робкое дыханье. Трели соловья» (ВДМ, 36); «Кого боится Вирджиния Вульф? // Всех, кто сядет впервые за руль» (ВДМ, 37). По материалу это – поп-артовский коллаж (в нем есть даже вкрапления в виде рекламы, телеграммы, объявления), которому современный мир не оставляет времени на то, чтобы стать витражом. Но коллажность Вознесенского всегда идет от детали жизненного мусора к абсолюту и тоскует «по сильным глаголам», «как форвард тоскует по голу, // когда окончился матч» (ВДМ, 38). Принцип монтажа неизбежно упирался бы в ограниченность и бессмысленность комбинаций, если бы не был визуализованным оформлением более мощного замысла, средством к трансценденции («Ты во всех машинах впереди меня» – ВДМ, 39).

Третье с конца первого скола – стихотворение «Эрмитажный Микеланджело». Микеланджело для Вознесенского – не просто идеальный (как, например, Марк Шагал), но, можно сказать, архетипический образ художника. Не случайно «микеланджеловские» тексты расставлены по всей книге, подобно колоннам, с самой мощной опорой в виде второго скола, причем могут комментировать друг друга (так, во втором сколе развернутым комментарием является «Мой Микеланджело»). «Колонны», т. е. опоры в виде отсылок к той или иной традиции, в

целом являются важным элементом конструкции всего сборника. Вознесенский несколько раз на протяжении книги создает такие опоры в формате памятников предшественникам. Если брать только случаи явных отсылок и только к творчеству поэтов, то это «Табуны одичания» и «Что ты ищешь, поэт, в кочевье?» (есенинская линия), «Когда по Пушкину кручинились миряне» и многие другие тексты. Стихотворение же «Эрмитажный Микеланджело» представляет собой экфрасис, переходящий в свободные размышления по поводу скульптуры «Скрюченный мальчик». Вознесенский предпринимает попытку, как он любит это делать, декодировать послание великого мастера («что впрессовал в тебя чувственный старец?» – ВДМ, 58) и выходит на чисто визуальную метафору скрепки, которую напомнили ему очертания скульптуры и которая остается от художника тогда, когда «тексты истлели». Таким образом, мотив трансформации (мальчика в скрепку) здесь получает у автора значение соединения (связь художественных традиций через поколение, а также связь художника с божественным). На последнее указывают разворот темы человеческой бренности во второй строфе (дух и тело разъединяются в противовес остающейся «скрепке») и форма молитвенного обращения, почти всегда сопутствующая у Вознесенского упоминанию Микеланджело (вероятно, это связано с восприятием мастера как художника, достигшего наивысшей на данный момент степени близости к божественному совершенству в искусстве): «Благодарю, необъятный Создатель, // что я мгновенный твой соглядатай – // Сидоров, Медичи или Борджиа – // скрепочка Божья!» Художник оперирует пространственными формами, в то время как по отношению к Богу, которому доступно и подвластно всё, применение подобных координат некорректно, поэтому он и назван «необъятным». И только искусство, уравнивая Сидорова и Медичи, дает человеку почувствовать себя мгновенным, но инструментом в руках Создателя. Дополнительные смыслы открываются, если вспомнить, что «Скрюченный мальчик» является неоконченной фигуркой демона смерти, которую Микеланджело создавал для капеллы Медичи. Понимание человеком, а особенно художником, своей смертности остро обостряет у него чувство своего предназначения, заставляет возводить земное к небесному, вечному. Для нас важно, что имен-

но визуальное впечатление (экфрасис через визуальную метафору) натолкнуло автора на эту мысль, т. е. мы можем говорить о визуальной семантике образов, причем осознанно концептуализированной, вплоть до нередкого у поэта автокомментария (концептуальной эстетической рефлексии): «Мысленный каркас его действительно похож в профиль на гнутую напряженную металлическую скрепку, где силы Смерти и Жизни томительно стремятся и разогнуться, и сжаться» (ВДМ, 71). В стихотворении «Мелодия Кирилла и Мефодия» ассоциативно истолковываются смыслы букв, связанные с их графическими очертаниями («Б» вдаль изпод ладони загляделася – // как богоматерь, ждущая младенца» (ВДМ, 101).

С «Эрмитажным Микеланджело» напрямую коррелирует другой текст, расположенный ближе к началу скола, – «Молитва Микеланджело». Это еще одна смыслоконцентрирующая «колонна» микеланджеловского ряда, представленная в форме молитвенного обращения. Сам по себе текст очень короткий, но делится на три «темы». Первая – вновь мысль о себе как о Божией частице, на этот раз природной: «Боже, ведь я же Твой стебель», вторая – вопрошание (не путать с ропотом): «что ж меня отдал толпе? // Боже, что я Тебе сделал?», третья – ответ «догадавшегося» художника на вопрос, заданный самому себе: «Что я не сделал Тебе?» (ВДМ, 22). Вознесенский-Микеланджело приходит к «идеальной» мысли о личной ответственности художника перед Богом не только за содеянное, но и за несделанное, т. е. за степень реализации способностей, данных ему Богом.

Тема «стебля» продолжается в стихотворении «Засуха». На примере этого текста хорошо видно, что природа (для художников олицетворяющая по преимуществу принцип мимесиса) тоже мыслится Вознесенским как ипостась божественного: «...вымою ноги осине, // как грешница ноги Христу». В конце стихотворения вновь появляется образ, перешедший из «Хобби света»: «И свет мою душу омоет, // как грешникам ноги Христос» (ВДМ, 59).

Завершается скол традиционным (ещё одна «колонна»?) посвящением «Музе» с подзаголовком «Надпись на избранном», в котором Вознесенский и выводит знаменитую формулу: «Но оказалось, что загадка // не в упоеньи ремесла. // Стихи ж – бумажные закладки // меж жизнью, что произошла» (ВДМ, 60). В ней Возне-

сенский отдает дань себе – жизненному и современному. Как соотносится это утверждение, сформулированное по-архитектурному строго и красиво, с мыслью о предназначении и ответственности художника? С одной стороны, следует ли его принимать всерьез, если первая строфа является иронической («В садах поэзии бессмертных // через заборы я сигал, // я все срывал аплодисменты // и все бросал к Твоим ногам» – ВДМ, 60) и если оно опровергается самой книгой целиком и всей структурой книги? С другой стороны, «Ты» здесь – снова с заглавной буквы, а унаследованная от футуристов идея практического преобразования мира через искусство в Вознесенском, как мы знаем, также глубоко укоренена. Скорее всего, следует рассматривать его идеальную позицию в целом как некую вертикаль с двумя полюсами: футуристическая идея практической переделки жизни и «элитарная» мысль о священности искусства у него не противоречат друг другу, так как обе относятся к сфере «идеального». Более того – житейское «срывание аплодисментов», «упоенье ремесла» и метафизика искусства у современного поэта даны со всеми «швами» между ними, порой в заостренности противоречий, но мощное архитектурное задание, отражающее логосность мира-творения (высшую, божественную упорядоченность и иерархизированность, до которой поэт должен подниматься, дорастать всю жизнь) помогает соединить, казалось бы, несоединимое в рамках синтетической поэтики и художественной философии.

4.2. «Мемориал Микеланджело» в структуре книги «Витражных дел мастер»

Первый скол по-витражному пестр, однако имеет продуманную структуру со своими опорными «колоннами», стихотворениями-витражами внутри витража и сквозными орнаментальными мотивами (например, свет). От него совершается переход к наиболее камерному сколу книги, в котором фигура художника насколько идеальна, настолько и персонифицирована. Это «Мемориал Микеланджело» – целый зал, посвященный конкретному и архетипическому художнику. Насколько совпадает эта фигура с реальным историческим мастером? Безусловно,

образ сильно субъективизирован (первый, «искусствоведческий» текст скола назван «Мой Микеланджело»), но только так становится видно, насколько сильное влияние оказал мастер на молодого поэта и архитектора. «Мое отношение к творцу Сикстинской капеллы отнюдь не было платоническим» (ВДМ, 64), – признается Вознесенский. Человек, оставивший после себя произведения пластических видов искусства, особенно архитектор, скульптор, всегда телесен, физиологичен, даже строка его – «кинжальная». «Четырехмерность» «формы образца» не умещается на плоскости. Студент мучается в попытках зарисовать голову Давида, и, как и для всякого настоящего художника, это не просто учебное задание, а драма присвоения: «Линии ускользали, как намыленные. Моя досада и ненависть к гипсу равнялись, наверное, лишь ненависти к нему Браманте или Леонардо» (ВДМ, 64). Микеланджело в своей физиологичности становится болезненно калечащ – Вознесенский будто специально сублимирует энергию «силового поля» мастера в энергию боли (энергию созидания в энергию разрушения): «...я копировал рисунки, где взгляд и линия мастера, как штопор, ввинчиваются в глубь бурлящих торсов натурщиков. Во сне надо мною дымился вспоротый мощный кишечник Сикстинского потолка. Сладостная агония над надгробием Медичи подымалась, прихлопнутая, как пружиной крысоловки, волютообразной пружиной фронтона» (ВДМ, 65); «В нем, корчась, рождалось Барокко. В нем умирал Ренессанс» (ВДМ, 68). Микеланджело превращается для молодого художника в навязчивую идею. Дело тут не только в определенной моде того времени на архитектурный вкус («Флорентийский Ренессанс был нашей Меккой»), принимающей причудливые формы («Мой автозавод был вариацией на тему палаццо Питти» – ВДМ, 65), но в некоем глубинном понимании первопричин, которые движут художником, находя выражение в пластической связи элементов уже на уровне инстинкта. Мы подходим к месту, в котором объект-Вознесенский в порядке эстетической рефлексии сам выдвигает одно из основных положений нашего исследования: «Вероятно, инстинкт пластики связан со стихотворным» (ВДМ, 66). Причем под «инстинктом пластики» подразумевается именно визуальность, архитектурность и ключевая для Вознесенского идея метаморфоз, реализованная им через метафору. Он при-

водит на эту тему целый ряд примеров и суждений: «Известно грациозное перо Пушкина, рисунки Маяковского, Волошина, Жана Кокто. Недавно нашумела выставка живописи Анри Мишо. И наоборот – один известнейший наш скульптор наговорил мне на магнитофон цикл своих стихов. Прекрасны стихи Пикассо и Микеланджело. Последний наизусть знал “Божественную комедию”. Данте был его духовным крестным. У Мандельштама в “Разговоре о Данте” мы читаем: “Я сравниваю, значит, я живу”, – мог бы сказать Данте. Он был Декартом метафоры, ибо для нашего сознания – а где взять другое? – только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение» (ВДМ, 66–67; отметим, что и самого Вознесенского Сергей Наровчатов назвал «князем метафоры»³⁸⁰). Вознесенский, таким образом, не только отлично знаком с традицией, но уверен, что художнический дар един в своей сути, поэтому можно сравнивать, а от сравнения переходить к «квантованию» – так строится новый мир из комбинаций элементов с помощью особой архитектурной оптики.

Поэт выступает здесь как переводчик Микеланджело, а значит, обязан учитывать все стороны его личности. Следующая часть предисловия к переводам посвящена политическим перипетиям. «Лукавая злободневность» близка и самому Вознесенскому как активному общественному деятелю, а, кроме того, биографические факты, в том числе о Данте, к которому обращается Микеланджело в сонетах, помогают пролить свет на происхождение и особенности некоторых текстов Микеланджело. Здесь Вознесенский поступает как серьезный исследователь, однако искусство и жизнь вновь сталкиваются в споре: «Были ли черные гвельфы, его мучители, исторически правы? Даже не в этом дело. Мы их помним лишь потому, что они имели отношение к Данте. Повредили ли Данте преследования? И это неизвестно. Может быть, тогда не было бы «Божественной комедии» (ВДМ, 67). Объективно победителем всё же выходит искусство: «Но оказалось, что исторически обречены были события. А Микеланджело остался» (ВДМ, 68).

Вознесенский приводит «экфрасисы» самого Микеланджело: «А вот описа-

³⁸⁰ Наровчатов С. Поэтические витражи // Правда. 1978. 22 сентября. № 265. – С. 3.

ние магического Исполина: “Ему не нужен поводыр. // Из пятки, желтой, как желток, // налившись гневом, как волдырь, // горел единственный зрачок!” Далее следуют отпрыски этого Циклопа: “Их члены на манер плюща / нас обвивают, трепеща”», – и выводит их... к сюрреализму, что еще раз доказывает нам нежизнеспособность линейного понимания хронологии в применении к идеям Вознесенского: «Вот вам ростки сюрреализма. Сальватор Дали мог позавидовать этой хищной, фантастичной точности!» (ВДМ, 68).

Микеланджело мифологизируется поэтом, его физиологичность приобретает черты ужасающей кровожадности художника-фанатика даже там, где речь идет о божественном: «Мощный дух Савонаролы, проповедника, которого он слушал в дни молодости, – ключ к его сонетам: таков его разговор с богом»; «Говорили, что он убил натурщика, чтобы наблюдать агонию, предшествовавшую смерти Христа»; «Не случайно в “Страшном суде” святой Варфоломей держит в руках содранную кожу, которая – автопортрет Микеланджело. Святой Варфоломей подозрительно похож на влиятельного Аретино» (ВДМ, 69). Важен не моральный критерий, а потрясающая воображение художественная мощь. Вознесенский, никогда не отвергавший возможности наличия «иного глаза на действительность», с хладнокровием исследователя и с жаром художника принимает этот фанатизм.

Вознесенский дает комментарии к конкретным текстам и собственной переводческой стратегии, особо отмечая, что «пытался подчеркнуть именно “художническое” видение поэта» (ВДМ, 69), «пытался найти черты стихотворного тропа, общие с микеланджеловской пластикой» (ВДМ, 71). По его мысли, особое видение может изменить если не смысл, то восприятие написанного, ведь «под рукой скульптора постпетрарковские штампы типа: “Я врезал Твой лик в мое сердце” становятся материальными, он говорит о своей практике живописца и скульптора» (ВДМ, 69). Ключ к Микеланджело вновь кроется в осязаемости, телесности.

Вознесенский 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» (ВДМ, 70). Возне-

сенский ищет точки соприкосновения и находит их, пусть и идя на поэтическое допущение в угоду физиологической метафоре. 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»), сам становится материалом – соавтором творца, сопротивляется («чувствовалось физическое сопротивление материала, савонароловский своенравный напор и счет к мирозданию»), но и дает подсказки («В текстах порой открывались цитаты из “Страшного суда” и незавершенных “Гигантов”» – ВДМ, 71).

Вознесенский не был бы Вознесенским, если бы и в своих переводах пытался бы избежать современности. Этого не произошло, так как художник считал, что «XVI век пересказан веком XX-ым, переписан сегодняшним почерком». «Этот же метод я пытался применить в переводах» (ВДМ, 72), – заявляет он. И далее рассказывает о трудностях перевода, вызванных скорее полнотой понимания, чем утверждением Мандельштама, что «в итальянских стихах рифмуется всё со всем». Вознесенский вновь чувствует, как «в строфах идет ощущаемое почти физическое преодоление материала, ритм с одышкой. Поэтому следует поставить тяжеловесное слово «Создатель, Создатель, Создатель!» с опорно направляющей согласной «д». Ведь идет обращение Мастера к Мастеру, счет претензий их внутри цехового порядка» (ВДМ, 72–73). Это мотивация художника, а не филолога-переводчика, однако, думается, отказать такому подходу в жизнеспособности тяжело. Вознесенский примеряет на себя все мотивации Микеланджело и, исходя из этого, пытается реконструировать его эстетические представления, например, его понимание «вульгарного»: «Для него, анатома и художника, понятие мышц, мочевого пузыря с камнями и т. д., как и для хирурга, – категории не эстетические или этические, а материя, где всё чисто» (ВДМ, 73). Создается и еще одна «анахроническая» точка соприкосновения – профессиональная: «Точно так же для архитектора понятие санузла – обычный вопрос строительной практики, как расчет марша лестниц и освещения» (ВДМ, 73). В духе общего подхода логична и переводческая вольность: «Наш автор был ультрасовременен в лексике, поэтому я ввел некоторые термины из нашего обихода» (ВДМ, 73–74). Вознесенский моти-

вирует это желанием услышать, «как звучало всё это для уха современника» (ВДМ, 74), т. е. предпочитает фактической аутентичности аутентичность восприятия читателем. Сам же, отвергая традицию «переводить итальянские женские рифмы мужскими», тут же прибегает к традиции Пастернака, «лучшего нашего мастера перевода», призывающего сохранять «точность тайн». Но главным и высочайшим образцом переводчика для него остался объект – Микеланджело, явивший нам «пример перевода одного вида искусства в другой» (ВДМ, 74).

Характерно, что саму фигуру Микеланджело Вознесенский неоднократно «перестраивает» на протяжении предисловия. Микеланджело трансформируется уже на уровне эпитетов: кинжальная <строка> – кандалный – меланжевый – примелькавшийся – никелированный – смеркающийся – скрижальная <строка>. Вознесенский будто вылепляет центральную скульптуру зала, переживающую сотни трансформаций на пути к окончательной, идеальной форме. Только из совокупности промежуточных образов и рождается ее окончательная анатомия.

Далее следует корпус переведенных текстов. Их 12, причем один из них комплексный (он представляет собой стихотворение Джованни Строщи на «Ночь» Буонаротто и ответ на него самого Микеланджело), а другой и вовсе двойной – это две эпитафии. Принцип построения цикла, таким образом, является символическим: 12 и 13 – символические числа для христианской культуры; показательно, что «раздвоение» происходит в части, имеющей отношение к смерти. Сам цикл концептуально архитектурен (т. е. 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». От него цикл может быть прочитан в обе стороны. Вознесенский как бы создает для нас два варианта: первый от идеала творчества ведет к «Истине», второй – к «Смерти». Так раскрываются во всей сложности отношения художника и мироздания, которые также не были ни гладкими, ни линейными.

«Творчество» – стихотворение-программа, это гимн трансценденции: «Мы в творчестве выходим из себя. // И это называется душой» (ВДМ, 81), – провозгла-

шает автор (авторы). Текст построен на развертывании метафоры-анalogии между молотом в руках земного художника и им самим, являющимся инструментом Создателя («Я – молот, направляемый Творцом» – заключительная строка, ритмически впечатанная, как финальный удар молота: рука творца не дрогнула).

Теперь рассмотрим два пути прочтения. Первый – к «Истине», здесь мы вынуждены двигаться в обратном порядке – от центра к началу цикла. На пути мы встречаем «колонны», т. е. обращение к традиции, выполняющее ту же функцию, что при построении книги у самого Вознесенского – функцию опоры для всего каркаса здания. Речь идет о стихотворениях «К Данте» и «Еще о Данте». В них – восхваление того, кому «открывались двери Бога» (ВДМ, 80), и обличение его хулителей (темы творчества и исторической истины). Желая обладать его прозрением, пусть и в обмен на постигнувшее Данте осуждение, Микеланджело ищет точек соприкосновения с ним, как Вознесенский – с самим Микеланджело: мастер наделяет воспеваемый образец собственными умениями и способностями («обитель справедливую Расплаты // он, как анатом, все круги постиг» – ВДМ, 79). В стихотворении «Гнев» продолжается обличение «лицемеров». Перед нами, подобно грозе, разворачивается праведный гнев творца, которому «преуспевать не надлежит», он словно берет на себя право говорить от лица Господа: «Кончается терпение Господне. // Когда б на землю он сошел сегодня, // его б вы окровавили, схватив, // содрали кожу б с плеч его святых // и продали бы в первой подворотне» (ВДМ, 78). Порыв гнева на пути к «Истине» сменяется любовью. В стихотворениях «Любовь» и «Утро» чувство эстетизируется, становясь синонимичным «истинной Красоте». Любимая – произведение художника: «Любовь моя, как я тебя люблю! // особенно когда тебя рисую»; «Вдвойне люблю – когда тебя леплю, // втройне – когда я точно зарифмую» (ВДМ, 76). Однако свойственные творческому духу сомнения терзают мастера, он рефлексивует над реальностью объекта: «Вдруг я придумал красоту твою?» и мучается художнической ревностью, ревнуя к мрамору, углю и цветам, как впоследствии Маяковский ревновал возлюбленную к Копернику. Причина его мук и блаженства – всё тот же особый «глаз» на действительность, выделяющий его среди окружающих и включающий жажду ее при-

своения и умножения божественного: «Я истинную вижу Красоту. // Я вижу то, что существует в жизни, // чего не замечает большинство. // Я целюсь, как охотник на лету. // Ухвачено художнической призмой, // божественнее станет божество!» (ВДМ, 75). «Истина» же – это диалог с Творцом, который Микеланджело, называя его «светом» в своей судьбе (витражный мотив) и удивляясь ему, а себя считая его «службой», всё же пытается вести на равных, как художник с художником, неустанно ищет истины и в итоге отчаивается: «Так я плюю на милости небес. // Сухое дерево не плодоносит» (ВДМ, 75), – так как не может найти личную истину в отношениях с Творцом. Подобный финал заставляет нас еще раз проделать этот путь, на этот раз от «Истины» обратно к «Творчеству», в котором Микеланджело наконец обретает эту гармонию высшего знания.

Второй вариант прохождения – от «Творчества» к «Смерти». Этот путь пролегает симметрично первому через «колонну» (для Вознесенского, так как для Микеланджело он еще не был традицией) под именем Джованни Строщи (диалог, в котором речь идет о фигуре «Ночи», «уснувшей заживо»). Разочарованный скульптор от лица «спящей» скульптуры просит не пробуждать ее, чтобы ей не довелось увидеть «свары вашей и постыдства», т. е. речь здесь не о сюрреалистическом сне бессознательного, а о блаженстве «не ведать злобы дня» (ВДМ, 82). Далее следуют сразу две эпитафии, в которых смерть мыслится освобождением от земных мук и оборачивается бессмертием, а человек оказывается больше своего естества, продолжая жить в «тысячах оставшихся» дум, которые вмещала душа. В целом подобные эпитафии можно назвать весьма традиционными для того времени, и лишь то, что они написаны художником, нашедшим бессмертие в своих творениях, придает им дополнительный смысл. За эпитафиями идут два текста, обращенные к себе, – Вознесенский не случайно располагает их рядом. Это «Мадригал» и «Фрагмент автопортрета» – пожалуй, два наиболее лексически осовремененных перевода в данном цикле. В «Мадригале» встречаются обороты, стилистически типично «вознесенские»: «Я пуст, я стандартен»; «Стучу по груди пустотелой, как дятел» (ВДМ, 84). Автор вновь не может разобраться в себе и обращается к Создателю. Его пугает то, что душа «вся выкипела наружу», т. е. вопло-

тилась в творчестве, и его особая оптика также пугает его: «Я вижу Искусством, // А сердцем не вижу» (ВДМ, 84). «Фрагмент автопортрета» – ключевая работа для Вознесенского, если учесть его пристрастие к автопортретам, которые можно выделить у него в отдельный жанр³⁸¹, не считая даже скрытых автопортретов, когда он кодирует собой различные фрагменты мироздания; фрагменты – тоже любимая тема, поскольку связана с «квантованием», метафизической комбинаторикой, т. е. перекодированием всего и вся в рамках исследовательской программы авангарда, а также с витражностью, которая может считаться экспериментальным вариантом любимой же идеи зеркальности. «Фрагмент автопортрета», самый большой текст цикла, пронизан характерной для восприятия Вознесенским Микеланджело ужающей физиологичностью. Вот только некоторые обороты: «Я нищая падаль. Я пища для морга» (мотив умирания пронизывает стихотворение – «В камерке моей, как в гробнице промозглой, // Арахна свивает свою паутину»); «Мне душно <...> как в тьме позвоночника костному мозгу» (излюбленные «позвоночные» метафоры, подхваченные Вознесенским у Маяковского и Мандельштама»); «Моя дольче вита пропахла помойкой» (ВДМ, 85); «Паук заселил мое левое ухо» (ВДМ, 86). Телесность предстает в самых низких своих проявлениях: «Я слышу – об стену журчит мочевина. // Угрюмый гигант из священного шланга // мой дом подмывает. Он пьян, очевидно. // Полно во дворе человеческого шлака» (ВДМ, 85). Автор

³⁸¹ Говоря так, мы отдаем себе отчет в сложности и дискуссионности жанровой теории, однако в свое оправдание приведем мнение Ц.Тодорова: «... жанры располагаются на различных уровнях обобщения и содержание понятия жанра определяется выбранной точкой зрения» (*Тодоров Цв.* Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. – М.: Дом Интеллектуальной книги, 1997. – С. 8). Многоликость жанровых определений приводит к закономерному выводу: «...литературоведение до сих пор не располагает достаточно убедительными представлениями о сущности жанра как об одном из фундаментальных законов художественного творчества...» (*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2010. – С. 12). Нет сомнений, что поэт XX века, и особенно наследник авангарда, «работает» с жанрами нестандартно (и это тема отдельного исследования), творчески преображая их, ведь именно в этом, по Бахтину, заключается «жизнь жанра»: «Жанр всегда тот и не тот, всегда стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы, в каждом индивидуальном произведении данного жанра» (*Бахтин М. М.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – С. 120).

отваживается на кощунственно-архитектурные сравнения: «Дерьмо каменеет, как главы соборные. // Избыток дерьма в этом мире, однако» (ВДМ, 85). Но существо художника восстает против подобных проявлений человеческого: «Я вам не общественная уборная! // Горд вашим доверьем. Но я же не урна...» (ВДМ, 86). Доверие мира способно ужаснуть даже опытного анатома. Вполне в «бродском» стиле он описывает свою внешность, но Вознесенский умеет разбавить пафос разрушения современными технологическими сравнениями («Зубарики пляшут, как клавиатура» – один из наиболее явных анахронизмов). Автопортрет сочетает в себе черты «архангельские» и физиологически сниженные: «лик» «ужасен», «архангельски гулкая» «фуга плененного духа» не может вырваться «из нижнего горла», зубы подменяются «зубариками», очи – «буркалами», одет герой «как воронее пугало», и т. д. Внутри он весь состоит из контрастов: «я рад, что горюю», «Большая беда вытесняет меньшую. // Чем горше, тем слаще становится участь. // Сейчас оплеуха милей поцелуя», «нахожу наслажденье в печали» (ВДМ, 86). Всё его богатство и его участь также низменно физиологичны: «Пусть пуст кошелек мой. Какие детали! // Зато в мочевом пузыре, как монеты, // три камня торжественно забренчали. // Мои мадригалы, мои триолеты // послужат оберточкой в бакалее // и станут бумагой туалетной» (ВДМ, 86; еще один эффектный анахронизм от Вознесенского). Финал «автопортрета» неутешителен: «Всё прах и тщета. В нищете околею. // Такой твой итог, досточтимый художник» (ВДМ, 87). Дает надежду лишь то, что это «фрагмент», а не весь автопортрет.

Завершается цикл переводов наиболее мрачным и безнадежным стихотворением «Смерть». Душа и плоть всё более расходятся друг с другом, «мир заблудился в непролазной чаще» (ВДМ, 88 – явная отсылка к «колонне»-Данте, чей герой заблудился «в сумрачном лесу»); «Истина» (героиня первого стихотворения) – «гость редчайший», и художник, устающий верить, отказывается от ее постижения и не ищет спасения даже в смерти, так как и ангелы отвернулись. Композиция закольцована, но истина вновь утеряна, и Гармония переходит в Хаос. И всё же Вознесенский, изобретательный конструктор, оставляет и иной, позитивный вариант прочтения: возможность закольцевать композицию по-другому, вновь вер-

нувшись к «Творчеству» и тем самым, обессмертив мастера, гармонизировать даже «негативный» вариант цикла.

Интересно, что тематический разворот выбранных для перевода стихотворений совпадает с мотивным разнообразием книги. Центральная ее тема – также творчество, значительная – любовь и красота, важную роль играют колонны традиций, а микеланджеловские поиски истины соотносятся с риторико-публицистической линией книги. О смерти у Вознесенского мало, но мадригалы и эпитафии – обязательные для него жанры: поэт считал своим долгом откликаться на смерти людей, которых знал. Таким образом, несмотря на камерность второго скола, он представляет собой тщательно выверенную конструкцию внутри конструкции, не разрушающую структуру самой книги, а лишь придающую ей устойчивость. Это одна из трех жанрово-тематических опор сборника.

4.3. Структурные принципы и архитектурные мотивы книги «Витражных дел мастер»

Вознесенский и далее следует в построении сборника тому же принципу симметрии: чередованию «витражных» сколов с «жанрово-тематическими». Поскольку нас интересуют общие закономерности, изменим ракурс анализа: от «монографического» рассмотрения отдельных сколов перейдем к ведущим структурным принципам и сквозным мотивам (кроме уже ранее отмеченных).

Жанрово-тематических сколов в книге три. Между ними располагаются сколы «витражные», что и создает композиционную симметрию. Все три «опорных» скола посвящены конкретным личностям или историческим событиям и конкретным видам искусства, т. е. характеризуются высокой степенью персонификации, а также имеют конкретные жанровые обозначения. Жанр первого из них (второго в книге), посвященного Микеланджело, отсылает к пластическим видам искусства – это «мемориал». Четвертый скол имеет авторское жанровое обозначение, относящееся к сфере искусств изобразительных, героиня же его представляет балет – это «Портрет Плисецкой». В издании текстовую часть скола предва-

ряет расположенный на мольберте стилизованный портрет Плисецкой с очень длинной шеей на фоне луны (имеющей форму «сердечка») и в пачке (при этом наблюдается шаржевое, но несомненное сходство с оригиналом), что готовит нас к нежно-романтико-ироническому тону повествования внутри скола. В этом читатель почти не обманывается, если не учитывать, что перед нами не просто очерк о балерине: очередная «инкарнация» художника здесь – повод для программных рассуждений об искусстве.

Вознесенский начинает, как он это часто делает, с имени, фоносемантически: «В ее имени слышится плеск аплодисментов. Она рифмуется с плакучими лиственницами, с персидской сиренью, Елисейскими полями, с Пришествием. Есть полюса географические, температурные, магнитные. Плисецкая – полюс магии» (ВДМ, 162). Принцип подачи материала снова кинематографический, клиповый: «Она ввинчивает зал в неистовую воронку своих тридцати двух фуэте». Есть и типичные «переводческие» ассоциации: «Плисецкая – Цветаева балета» (ВДМ, 163). Присутствуют и цитаты из Цветаевой. Основной же текст, скорее, можно отнести к публицистическим, портрет похож на балетную рецензию с вкраплениями очерка и эссе – еще один лик витражности. Есть переклички и с микеланджеловской линией: Вознесенского снова интересует «телесное» обличье искусства («Впервые в балерине прорвалось нечто – не салонно-жеманное, а бабье, нутряной вопль. В “Кармен” она впервые ступила на полную ступню. Не на цыпочках пуантов, а сильно, плотски, человечьи» – ВДМ, 164) и трансценденция («Взбешенная энергия мастера – преодоление рамок тела, когда мускульное движение переходит в духовное» – ВДМ, 165); («Человек хочет выразить себя иначе, чем предопределено природой» – ВДМ, 166). В размышления о балерине Вознесенский вкладывает свою программу понимания искусства. Плисецкая – одна из масок себя-художника: она так же ненавидит «лапшу», как Вознесенский – всё ненастоящее. При этом она – живое воплощение гениальности: «Мы забыли слова “дар”, “гениальность”, “озарение”. Без них искусство – нуль»; «Таланты не выращиваются квадратно-гнездовым способом. Они рождаются. Они национальные богатства – как залежи радия, сентябрь в Сигулде или целебный источник» (ВДМ,

166). Тут Вознесенский противопоставляет своей стихийно-природной идее гениальности, сравнимой с залежами радия, ремесленно-рациональной идее Маяковского о поэзии как «добыче радия». Вероятно, это ущербность любых (и в особенности авангардных, радикально-полемических) деклараций по сравнению с полнотой художественного мира и многомерностью художественного сознания: стихийность гения Маяковского отрицать так же бесполезно, как и уважительное отношение Вознесенского к любому рода мастерству (см. название книги). Есть в его рассуждениях и традиция Пастернака: «Искусство – всегда преодоление барьеров»; «Духовный путь человека – выработка, рождение нового органа чувств, повторяю, чувства чуда. Это называется искусством. Начало его в преодолении извечного способа выражения» (ВДМ, 166), – и идеи Кандинского, представляющего композицию простейшими фигурами с символической природой – точками и линиями («Такое чудо, национальное богатство – линия Плисецкой» – ВДМ, 166). Совместив идею «квантования» с идеями трансценденции, Вознесенский выходит на свою заветную мысль – о синтетичности искусства: «Стравинский режет глаз цветастостью. Скрябин пробовал цвета на слух. Рихтер, как слепец, зажмурясь и втягивая ноздрями, нащупывает цвет клавишами. Ухо становится органом зрения. Живопись ищет трехмерность и движение на статичном холсте» (ВДМ, 167) и т. д. Есть в этом что-то от теории коммуникации: «Мы видим звук. Звук – линия. Сообщение – фигура».

Портрет самой Плисецкой (в дополнение к общей синтетичности текста) выполнен в стилистике Модильяни: «Глаза ее выключены. Она слушает шеей. Модильянистой своей шеей, линией позвоночника, кожей слушает» (ВДМ, 168). «Серьги дрожат, как дрожат ноздри», – это уже от Вознесенского. В ее ответе журналистке «Сижу не жрамши!» ему слышится разом мощь Маяковского и Гомера: «Так отвечают художники и олимпийцы». Есть и еще один портрет Плисецкой, как и первый, весьма пластический, архитектурно приближенный к стилю «модерн»: «Женщина в сером всплескивала руками. <...> Руки металась и плескались под потолком, одни руки. Ноги, торс, были только вазочкой для этих обнаженно плескавшихся стеблей» (ВДМ, 168). Как и в сколе о Микеланджело,

Вознесенский встраивает в конструкцию скола о Плисецкой автопортрет. На этот раз это автопортрет-колонна: «На стенах ухмылялся в квадратах автопортрет Маяковского». Плисецкая в трактовке Вознесенского тоже по-своему футуристична: «Это балерина XX века. Ей не среди лебедей танцевать, а среди автомашин и лебёдок!» (ВДМ, 169). Заканчивается скол олимпийским по тону стихотворением: «Художник – даже на коленях – // победоноснее, чем все» (ВДМ, 170).

Таким образом, «Портрет Плисецкой» выполнен, что называется, «в интерьере». Он небольшой, камерный, похожий на будуар с богато детализированным интерьером, среди предметов которого три (снова число симметрии!) «внутренних» портрета: два – хозяйки и один – Маяковского («колонна»). Здесь много окон, они оставлены для возможности трансцендентного прорыва в область авторских размышлений об искусстве или выхода в более обширное архитектурно-художественное пространство: «Я ее вижу на фоне чистых линий Генри Мура и капеллы Роншан»; «Ее абрис схож с летящими египетскими контурами» (ВДМ, 169). У самой Плисецкой много масок: она и сверстница в колготках, и громоподобная языческая богиня или жрица, и «гений чистой красоты». В целом, хотя скол и разбит на отдельные части, он не так жестко структурирован, как второй, из-за своего небольшого объема, а стало быть, более разнороден и эссеистичен. Эта центральная (по расположению) опора книги наиболее декоративна. Устойчивость ей придает изложение принципиальных взглядов Вознесенского на феномен искусства и художника, выраженных здесь с предельной точностью, но не выглядящих навязчивыми или плакатными именно ввиду встроенности в столь декоративный интерьер. Фигура Плисецкой, серьезного мастера и настоящего художника, представляющего один из наиболее синтетических видов искусства, для воплощения идей автора подходит как нельзя лучше.

Шестой скол – это практически постмодернистская драма с примесью рок-оперы, основанная на авангардно переосмысленных исторических событиях, – «Авось!», один из наиболее радикальных, игровых экспериментов Вознесенского. Он также витражен. В данном случае это означает, что он обладает важнейшим свойством большинства современных произведений, стилизующихся под «нон-

фикшн» (а «Авось!» позиционируется как «ОПИСАНИЕ доподлинное и дополненное в сентиментальных документах, стихах и молитвах <...> с приложением карты странствий необычайных» – ВДМ, 213), – фрагментарностью. Разнородность используемых автором элементов впечатляет: это документальный материал (письма, рапорты, донесения), близкие к абсурдистским диалоги, молитвы Богоматери (и даже одна молитва Богоматери – Резанову), эксплуатация самого образа Богоматери, описание свадьбы, архивные документы, поданные в игровой манере и т. д. Замысловатость перипетий, в которых задействованы самые разные силы (высшие, политические, личные, бюрократические и т. д.), а также игровой способ подачи, выраженный через постмодернистскую перетасовку фактов и вымысла, различных лексических, жанровых и стилистических элементов, опереточное чередование романтики, трагедии, глупости и жестокости, – всё это создало блестящие предпосылки для постановки произведения в расчете на широкую публику и даже трансформации его в жанр русской рок-оперы (Вознесенский, безусловно, был отлично знаком с западными образцами и учитывал этот опыт: не случайно здесь много текстов песенных, упрощенно мелодических, с педалированной мелодраматически-трагической интонацией или стилизованных под народные с их беспечной безнадежностью).

Скол «Авось!» витражен практически по-постмодернистски. Игровой элемент присутствует уже в графической форме написания заглавия, в котором зашифровано имя автора: «АВось». Это разъясняется и во вступлении: «Когда ж, наконец, откинем копыта // и превратимся в звезду, в навоз – // про нас напишет стишки пиита // с фамилией, начинающейся на «Авось» (ВДМ, 216). Сразу понятно, что автор в этом тексте играет как хочет, оставляет за собой право идти «на авось», например, авангардно преобразовать стилизованные частушечно-площадные разгульные напевы («Помнишь, свадебные слуги, после радужной севрюги, // апельсинами в вине обносили не?» – ВДМ, 225), выстраивая градацию от шутливой колкости через неотвратимое предчувствие-ощущение («а когда вы шли с поклоном, смертно-бледная мадонна // к фиолетовой стене // отвернулась не?») к неявному, но четкому осознанию уже свершившейся трагедии, зарифмо-

ванной в частушку («Губернаторская дочка, // где те гости? Ночь пуста. // Перепутались цепочкой // два нательные креста» – ВДМ, 226).

Культурных аллюзий здесь тоже предостаточно: Фонвизины, Ярославна, культурный код, связанный с Богородицей и т. д. – в таком виде здесь представлены «колонны» традиций. Присутствует даже пародийное «гишпанское» переложение горациевско-державинского «Памятника» с противоположным смыслом, отвергающим любые памятники («наш бранный разум цепляется за пирамиды, статуи, памятные места – // тщета!» – ВДМ, 233), с примесью анти-Есенина («Я – последний поэт цивилизации»), анти-Мандельштама («культура – позорнейшая из вещей») и анти-Пушкина, выраженного с маяковским масштабом («За эти слова меня современники удавят. // А будущий афро-евро-американо-азиат // с корнем выроет мой фундамент, // и будет дыра из планеты зиять»). Автор, который, как мы знаем, относится к памятникам очень серьезно, веселится вовсю: «И они примутся доказывать, что слова мои были вздорные. // Сложат лучшие песни, танцы, напишут книг... // И я буду счастлив, что меня справедливо вздернули. // Это будет тот еще памятник!» (ВДМ, 234).

Даже чиновники здесь постмодернистские – «Арх. крысы – игреки и иксы» – и изъясняются соответственно: «ЧИН ИКС: “А вы, Резанов, // пропили замок. // Вот Иск”» (ВДМ, 233). Впрочем, Вознесенский уже вышел на тот уровень, когда постмодернистские «фишки» не мешают ему быть мастером. Структура «Авось!» внешне традиционна (вступление, пролог, основное действие, эпилог), содержание – экспериментально. Эту вещь нельзя назвать выбивающейся из общей конструкции книги. Напротив, она обозначает степень максимально допустимого уровня «витражности» и своей «ультрасовременностью» уравнивает симметричный ей «ультраклассический» микеланджеловский скол.

При этом необходимо отметить, что в мире Вознесенского (и в данной книге в особенности) ни один из ведущих мотивов не отменяет другой (пресловутые «противоречия») – напротив, в рамках новой органичности синтетического стиля авангардная традиция легко сплавляется с романтико-философским лиризмом. Так, в 5-м сколе (открывающемся проанализированным ранее стихотворением

«Вслепую») есть небольшой текст, посвященный А. Дементьеву – «Увижу ли, как лес сквозит...». Традиционное лирическое впечатление (первая строка могла бы открывать стихотворение «тихого лирика») чуть абстрагируется словом «созерцанье», но затем следует неологизм «сосердцанье» и оборот «меня к природе пригвоздит», а во второй строфе появляется типично «вознесенское» сравнение: «...на темной туче восемь птиц // блеснут, как гвозди на подошве» (ВДМ, 184). Лирическое переживание по содержанию остается традиционным, но по языку переводится на «антистилистические» (точнее, полистилистические) рельсы, и близкая к есенинской философия (а именно «Слишком я любил на этом свете // Всё, что душу облекает в плоть»³⁸²) воплощается в брутально-футуристически оформленную «связь с природой»: «Пускай останутся в словах // вонзившиеся эти утки, // как у Есенина в ногтях // осталась известь штукатурки. // Как он цеплялся за косяк, // пока сознание не потухло!» (ВДМ, 185).

Безусловно, провести исчерпывающий анализ в рамках одного параграфа невозможно – перед нами и не стояло такой задачи. Наша цель – выявить основные архитектурные закономерности, по которым выстраивается сборник. Попробуем обобщить и систематизировать полученные результаты.

Книга «Витражных дел мастер» сконструирована Вознесенским по аналогии с пространством здания. Входом к нему является стихотворение «Памятник», фундаментом (по вертикали) или прихожей (в горизонтальной плоскости) является первое стихотворение первого скола «Хобби света». Исходя из горизонтали, мы допускаем, что «ходов» может быть несколько – это зависит от того, через какой из них удобно будет выйти или войти читателю.

Таким образом, у сборника есть стихотворение-фундамент, в то время как каждый из сколов можно считать этажом. Если сделать разворот на 90 градусов и поставить их вертикально, то они образуют семь колонн, расположенных по принципу чередования и симметрии (так соблюдается правило золотого сечения). У здания есть и сваи, образованные вертикальным (от скола к сколу) раскрытием

³⁸² *Есенин С. А.* Избранное: Стихотворения. Поэмы. Публицистика. Автобиографии. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – С. 175.

мотивов, заложенных в фундаменте (творчества, «настоящести», любви, веры в человека, величия замысла и т. д.), – они образуют вертикальный каркас книги. Все темы, заложенные в «фундаменте», т. е. в «Хобби света», как ветви дерева, прорастают в «витражах» последующих сколов. Добавляются и дополнительные мотивы, так как в «Хобби света» отсутствовали принципиальные для Вознесенского темы времени и истории. Логично, что с искусством они связаны только косвенно, ведь искусство – наиболее вневременная функция человека, призванная обессмертить его, выводящая через трансцендентный прорыв в пространство вечности, где картина не нуждается в гвозде («Жил художник в нужде и гордыне»). Но поэт, живой и телесный, не может отказаться от времени, которое для него – противоядие от застывших, мертвых форм. Тема времени ярко раскрывается в таких текстах, как «Живите не в пространстве, а во времени», «Астрофизик» (3-й скол) и т. д. С этим связано и восприятие истории, которое не сохраняется в аутентичном виде, а трансформируется в нечто концептуально-авангардное. Так, Петр из «Баллады работы» (7-й скол) имеет мало общего с реально существовавшим историческим Петром Первым. Скорее, этот «пот первый» – плотски реальный вариант сквозной для сборника фигуры художника («Петер?! / Рубенс?» – ВДМ, 282): «Бьет пот, превращающий на века // художника – в бога, царя – в мужика!» (ВДМ, 283), мостик, перекинутый к самому автору: «Вы были как боги – рабы ремесла!.. // В прилипшей ковбойке / стою у стола». Художник в книге – главный герой, идущий по этажам и заглядывающий в каждое окно, витражным оком воспринимая мир. Его 1 % – в каждом человеке: так Вознесенский приглашает читателя к сотворчеству. Ещё один вариант художника – ученый, «астрофизик». Он, как и полагается художнику, наиболее свободен от времени: «Вольноотпущенник времени возмущает его рабов» (ВДМ, 108), затем «восхищает», но тут вторгается всезнающий Вознесенский, который не может не видеть, как «в деревне в хлеву от ящюра живьем сжигали коров». Он – слишком земной художник, и на этот раз его вариант Творца – «Отец мой небесный, Время»; Время – это имя Бога, и скорость принятия истории оказывается критически важна: «Мария опять беременна, а мир опять не готов» (ВДМ, 109). Художник, по определению

наиболее свободный от оков времени, единственный из всех сознает важность этой категории. Он вынужден подменить ученого, который «ввел формулу Тяжести Времени», к чему мир опять же оказался не готов, ради великой цели подготовки мира: «Вольноотпущенник Времени вербует ему рабов». У Вознесенского парадоксальные отношения со Временем: он – вольный раб, который служит ему, но редко подчиняется его законам (в частности, почти никогда не признаёт линейность хронологии). В этом почти мистическом стихотворении, похожем на древнеегипетский иероглиф, «вольноотпущенник Времени» из первой строки и из последней – не один и тот же герой, как может показаться, а герой переродившийся, будто прошедший инициацию в огне, в котором сжигали коров. Так Время у Вознесенского всегда противостоит застывшим формам, которые не могут помочь художнику выполнить его миссию. Иными словами, там, где Вознесенский старается быть ультрасовременным, он исходит из гораздо более сложной мотивации. А. Урбан отмечал, что у его поэзии «два полюса: на одном, где властвует конструктивная логика, А. В. стоит обеими ногами, но влечет его «безотчётное», к которому он хотел бы броситься, очертя голову. Интуиция выливается в аналитическую форму знания. Оставаясь поэтом момента, он испытывает потребность в более высокой гармонии»³⁸³. По выражению С. Лесневского, у Вознесенского «в самом земном – некое «марсианское сияние»³⁸⁴. Тут и появляется Художник.

Синтетический образ творца – это, пожалуй, одно из центральных явлений поэтики Вознесенского, в том числе предопределивших повышенную визуальность его поэзии. Художник, создатель понимается Вознесенским широко – это и витражных дел мастер, и скульптор, он же художник (переводы и вообще повышенный интерес к фигуре Микеланджело), и балерина, и гончар по кличке «Полубес» – и все они восходят к фигуре некоего высшего Творца. Художник у Вознесенского многофункционален, он создаваем и «создающ» («Скульптор свечей, я тебя больше года вылепливал»), он в высшей степени синтетичен, т.к. на правах создателя красоты претендует на отношение ко всем формам творчества. Он не

³⁸³ Урбан А. Ангел в кепарике // Литературное обозрение. 1982. № 9. – С. 42.

³⁸⁴ Лесневский С. Указ. соч. – С. 4.

теряет себя даже там, где искусство обытовляется, как в «Хозяйке» из седьмого скола: «моешь окно – как играют на арфе» (ВДМ, 309). Настолько же синтетична поэзия Вознесенского-творца, комбинирующего самые разные виды искусств. Визуализация в ней – категория в большей степени сущностная, чем формальная.

Существенным архитектурным элементом книги являются колонны. Они здесь не декоративны, а строго функциональны – это элементы, обеспечивающие устойчивость при помощи прямой («Когда по Пушкину кручинились миряне» – Пушкин) или косвенной («Бойни перед сносом» из третьего скола – Маяковский и Есенин) опоры на традицию.

По принципу витражности построены три уровня книги: сборник целиком, каждый скол (особенно 1-й, 3-й, 5-й и 7-й – симметрично) и отдельные стихотворения. Витражом из различных мотивов, варьирующих главную тему, как в «Хобби света», является, в частности, знаменитое стихотворение «Ностальгия по настоящему», которое С. Лесневский назвал камертоном книги.

В структуре сборника чрезвычайно важную роль играют внутренние связи (книга строится по принципу «метацикла»). Например, «Монолог Резанова» внезапно появляется в конце седьмого скола (вне шестого), чтобы явить не вмещающееся в формат экспериментального мюзиклового спектакля «откровение», а «свет» из «Хобби света» возвращается в обличье звезды, символизирующей одновременно искушение и «величие замысла» для художника, берущего на себя боль стены («На моих неумелых ладонях // проступают следы от гвоздя» – ВДМ, 318) в стихотворении «Жил художник в нужде и гордыне». Художник подобен верующему (мотив стигматов), утвердившемуся в своей вере, его путь подобен пути Христа – он проходит через искушение и через страдание, и ему дается по вере его: «Умер он, изможденный профессией. // Усмехнулась скотина-звезда. // и картину его не повесят. // Но картина висит без гвоздя» – ВДМ, 318). Как мы видим, здесь присутствуют сразу несколько мотивов, заявленных в «Хобби света»: мотив искусства как божественного служения, величия замысла и веры в человека.

Основными принципами декоративной отделки в книге являются такие приемы, как метаморфоза (зубы бобров из стихотворения «Бобры должны мочить

хвосты» эффектно превращаются в «ленту с шапки партизанской» или расцветшие кактусы – ВДМ, 141), сопоставление разнородных объектов (например, природных с бытовыми): «Занавесить бы черным Байкал, // словно зеркало в доме покойника» («Смерть Шукшина», ВДМ, 27); «У лица дождевые дворники // машут опасной бритвой» («Черное ёрничество», ВДМ, 35); «Уходя, как ключ, два раза // во мне ножик поверни» («Российские селф-мейд-мены», ВДМ, 47); «как сбоку зеркальце у шофера, // овальный воздух над языком» («Олень по кличке “Туманный Парень”», ВДМ, 118) и эпатажные уподобления: «брюхо моталось мохнатую брюквой», «он уши топорщил, как ручки от чашки» («Баллада работы», ВДМ, 282). Таким образом, «орнамент» у Вознесенского выполняет всегда две функции. Во-первых, соединительную: разнородные элементы объединяются общим узором. Во-вторых, функцию качественного перехода, осуществляемого с помощью метаморфоз этого узора: орнаментальная отделка создает особое ощущение мира, в любую минуту готового к трансцендентному преображению. «Галерея мастеров» дается Вознесенским в динамике, метафорически сопрягающей то, что разделено во времени и пространстве, связывающей в драматических контрапунктах национальное с интернациональным, интимно-личное с общенародным и общечеловеческим, природу с техникой, материальный мир с духовным, современность с прошлым и будущим. Сам поэт считает, что «XX век – век превращений, метаморфоз», и в качестве примера ссылается на Лорку и Пикассо, в творчестве которых «предметы рождаются, аukaются»³⁸⁵.

К декоративным вкраплениям, акцентам в сборнике можно отнести также, например, стихи для детей («Не забудь» в первом сколе, «Пир» – в седьмом и т. п.). Место их достаточно строго задано структурой книги. Во-первых, они носят игровой характер и позволяют освежить внимание взрослого читателя, подготовить его к восприятию серьезных текстов. Во-вторых, по смыслу они связаны с соседними стихотворениями и дают представление о наличии другого ракурса осмысления у той или иной обширной темы. Так, стихотворение «Не забудь» о

³⁸⁵ *Пьяных М.Ф.* Указ. соч. – С. 406.

смысле времени, являющееся не только шуточным, но и философским, расположено в сборнике перед лирическим стихотворением на схожую тему: «Мы обручились временем с тобой, // не кольцами, а электрочасами. // Мне страшно, что минуты исчезают. // Они согреты милою рукой» (ВДМ, 50). Ещё одним декоративным элементом являются шуточные стихи – например, «Гость из тысячелетий». Это стихотворение (при всей изобретательности очень серьезное и лирическое – вряд ли просто построить такой отстраненный взгляд на столь близкие вещи) не случайно расположено почти в самом конце первого скола, так как оно оттеняет стоящее за ним кульминационное «Эрмитажный Микеланджело».

В отдельных текстах Вознесенский также пользуется архитектурными методами. К примеру, образы в его стихах часто строятся на одной структурообразующей метафоре. Она может выполнять роль каркаса стихотворения или же маркера, проявляясь каждый раз в новом, уже трансформированном виде, при смене настроения стихотворения, поддерживая это настроение, как кариатида. Такую «кариатидизацию метафоры» мы видим, например, в стихотворении «Яблоки с бритвами». Ассоциативная метафора «яблоки с бритвами» здесь не является основой стихотворения – оно держится на образе и звучании слова «Хэллувин» – но поддерживает настроение и создает его нюансы именно трансформация «яблок с бритвами»: вот детям дают бритвы, потом яблоками с бритвами начинает пахнуть воздух, потом яблоко с бритвами становится символом любви, причиной взаимного прощения Бога и человека и, наконец, кровью на губах семилетнего мальчика-ангела. Выстраивается картина в развитии.

Таким образом, книга «Витражных дел мастер» представляет собой продуманную, как минимум трехуровневую (уровень книги, скола и стихотворения), архитектурную конструкцию, представляющую собой развернутое по горизонтали и по вертикали визуализированное пространство и, в свою очередь, встраивающуюся в метатекст всего творчества художника.

Мы говорили в данной главе о книге «Витражных дел мастер», потому что она, на наш взгляд, представляет собой вершину книгостроительской практики Андрея Вознесенского, практически совершенный пример реализации концепции

сборника через архитектурную конструкцию, в которой все уровни и элементы играют на эстетическую целостность всего здания. Однако практически все сборники поэта в той или иной мере концептуально выстроены. Далеко не везде структура настолько многоуровневая и сложная, а концепция столь синтетична и экспериментальна, однако обо всех книгах автора можно говорить как о целостных эстетических объектах. Нигде не исчезает из них и «архитектурный» способ мышления через взаимодействие простейших элементов и пространств (плоскость, линия, объем и т. д.). Часто книги архитектурны уже на уровне названия: «Парабола», «Мозаика», «Треугольная груша». Как уже говорилось, относительно поздний период творчества Вознесенского также дает пример концептуального архитектурного эксперимента в формате книги: это сборник «Аксиома самоиска» (см. параграф 1.2).

Заключение

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. Вечные зубрилы, они пыхтят над единственной рифмишкой своей, потеют в своих двенадцать фуэте» (ВДМ, 165). Сам он – не раб формы, а щедрый мастер, перенасыщенный мастерством, художник, никогда не отступавший от своих принципов и идеалов, создатель отмеченного резкой индивидуальностью органического поэтического стиля на основе программной эклектики строительных элементов и мощного архитектурного задания, преодолевающего гетерогенность материала. Как и положено феномену архитектурного плана, в поэзии Вознесенского есть не только эстетико-философская глубина и соразмерность, но и внешняя (визуализированная на уровне тропов и публицистическая на уровне темы) оболочка – именно она, яркая и броская, порой затмевала для читателей и критиков главное.

Ни один из контекстов эпохи формирования поэта по отдельности не дает сколько-нибудь полного представления о феномене Вознесенского. Так, в рамках «оттепели», «эстрадной поэзии» Вознесенский предстает выразителем романтической идеи «ленинского» социализма, одним из лидеров молодежной «фронды». Однако этот контекст не способен объяснить ни эстетику поэта, ни внутреннюю логику изменений содержательного плана, ни творческое долголетие – в лучшем случае речь идет о включенности в общее движение. Еще менее способен прояснить ситуацию 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 своим современникам и современности, разделяя с ними и с нею многие надежды, стремления, опасения, увлечения, Вознесенский тем не менее органично продолжал оп-

ределенные традиции модернизма (культ искусства и художника, гуманистически преобразующих мир) и авангарда (культ преобразующего мир формотворчества). Это и есть его главная установка, позволяющая интерпретировать поэта согласно «законам, им самим над собою признанным». Поэтому обвинения в «фальшивом авангардизме» не позиция, которую надо отвергать или поддерживать, а маркер поливариантности и дискуссионности самой авангардной традиции, не схватываемой и не охватываемой любыми конечными определениями.

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.

Визуальность в поэзии Вознесенского – это прежде всего архитектурная концепция поэтического текста (и «сверхтекста» – поэмы, книги), манифестирующая его архитектонику как эстетического объекта. 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 творчестве Вознесенского – неотъемлемая составляющая поэтики, особая пластическая характеристика стиля. Сложное ассоциативное мышление, объемное и цветное видение мира, чувство пространства, перспективы составляют природную основу его творчества. Элементы визуальной поэзии присутствуют и в стихах, с точки зрения жанра вполне традиционных. Визуализация происходит на всех уровнях, от «объемного» тропа («мини-мира») до книги; визуальность осуществляется 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. Мышление поэта визуально и архитектурно в целом, что выражается и в принципах построения его книг. Этим же обусловлен интерес Вознесенского к собственно визуальной поэзии.

В основе освоения им художественной традиции авангарда лежат представ-

ления о романтико-футуристическом преобразении мира и роли в нем художника-преобразователя. Сюда органически входят отношение к искусству как к особой миссии, понимание задачи художника как исследовательской, экспериментальной, однако акта творения – как мистического действия. Синтезируя визуальные планы различных видов искусства, Вознесенский ищет для этого синтеза опорную фигуру художника, творца, однако не просто экспериментатора, но как бы продолжателя великого дела творения. «Родственной душой» в силу могучего неомифологического универсализма, позволяющего заново собирать фрагментированный «умозрением» мир по законам Добра и Красоты, в этом плане оказывается Марк Шагал, который, будучи модернизатором традиции, и сам становится объектом неомифологической модернизации, предпринятой поэтом с целью ввести художника в собственный «эклектический» (а на самом деле синтетический) универсум, отмеченный как печатью современности, так и тягой к вечному.

Большое значение для Вознесенского имеют парадоксальность и трансгрессивность авангарда, особый тип кодирования реальности, ставящий художника перед трансцендентными вопросами, отсюда можно провести многочисленные параллели с концептуальными поисками К. Малевича. Сюжет, очерчивающий круг отношений поэта к романтическому искусству (Шагал) и к не-искусству, непозитике (Малевич), стремится раздвинуть себя до пределов «за-позитики» (термин Н. Фатеевой), т. е. еще раз расширить границы теории, совершив трансцендентный переход на качественно новый уровень художнического мышления.

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». 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, разыскивающего смысл бытия «здесь и сейчас».

На формирование поэтики Вознесенского оказали значительное влияние прежде всего поэты, наделенные особым «архитектурным» мышлением. Творчество каждого из них условно может быть соотнесено с тем или иным архитектурным стилем, черты которого Вознесенский перерабатывал при постройке собственного поэтического здания в стиле эклектики. Несмотря на формальную близость Вознесенского к чисто футуристической линии русского авангарда первой половины века, обнаруживается сходство и другого рода, восходящее к прямому и косвенному влиянию Б. Пастернака, сочетавшего футуристическую по происхождению поэтику и оригинальное мировидение, близкое к символистскому. Родственность поэтик Пастернака и его ученика несомненна именно в поле визуальности и синтетичности искусства вообще, глубже имеющих мотивных или интонационных переключек – на «архитектурном» уровне синтетичной основы мировидения. Однако прямых пастернаковских влияний и сходных мотивов в текстах Вознесенского не так много: скорее, от Пастернака он «отслаивал» переработанные тем традиции начала века и усваивал по-своему. При наличии у обоих выраженных с предельной интенсивностью художественных философий сами эти философии существенно различны: у Пастернака это философия органического модерна, у Вознесенского – монтажной эклектики.

С экспериментаторами-футуристами связи гораздо многообразней. В традиции Маяковского эклектика на уровне «строительных элементов» («на входе») в итоге оборачивается авангардистским синтезом, выводящим в план поэтической визуальности (зримой, пластичной пространственности, объемности) своеобразный каркас, жесткую конструкцию. Парадоксальным, но естественным для авангарда способом здесь внешнее (каркас) оказывается выразителем архитектурного смысла. Можно сказать, что Маяковский, формально наиболее близкий Вознесенскому масштабностью поэтического эксперимента (в сочетании с масштабностью романтического идеала), смелостью и зримостью тропов, конструктивистским подходом к языку и архитектонике стиха, жаждой тотальной новизны,

явился выражением идей конструктивизма в поэзии, подхваченных и развитых Вознесенским. Геометризация и монументализация форм, ускорение ритма, задача «конструирования» среды (переделки жизни методами утилитарно понимаемого искусства) – всё это соответствовало как природе поэтического дара обоих, так и идеалу *строительства* нового мира и человека (эпоха «оттепели» – последний всплеск этого энтузиазма). Модернизированный в духе эпохи НТР урбанизм и конструктивизм Вознесенского в итоге оборачивается авангардистским синтезом, выводящим в план поэтической визуальности (зримой, пластичной пространственности, объемности) своеобразный каркас, жесткую конструкцию. Как и у Маяковского, овнешненное (каркас) оказывается выразителем архитектурного смысла (индивидуального стиля). Авангардная «архитектурность» Вознесенского непохожа на акмеистическую «архитектурность» Мандельштама – это «вывернутая наружу» динамичная архитектоника текста, а не гармоничная симметрия и устойчивость.

Роль субстанции, связующей различные стили и конструкции, среди «вознесенских» влияний выполняет поэзия В. Хлебникова (лингвистическое «квантование», безграничность комбинаторики, анаграмматический потенциал языка, утопическая масштабность). Вознесенский – изначально чуткий слушатель звуков и созвучий (в чем сказывается и традиция Кручёных) с невероятной фонетической интуицией и верой в неслучайность звуко смысла. Кручёных к тому же воплощает столь близкий Вознесенскому пафос неугомонного «мастера-ломастера», оправданием которого является лишь непрерывное стремление к обновлению, ибо такова сама жизнь: «Слова умирают, мир вечно юн».

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 витражным «оком» воспринимающий 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. Рациональность «архитектурного» и тайна мироздания у поэта вовсе не противопоставлены – напротив, это опорные принципы.

Синтетический образ творца – это одно из центральных явлений поэтики Вознесенского, в том числе предопределивших повышенную визуальность его поэзии. Художник, создатель (Микеланджело как образец) понимается Вознесенским широко: это и витражных дел мастер, и скульптор, и балерина, и гончар – и все они восходят 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 обывляется.

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 (высшую, божественную упорядоченность и иерархизированность, до которой поэт должен подниматься, дорастать всю жизнь), помогает соединить, казалось бы, несоединимое в рамках синтетической поэтики и художественной философии. В мире Вознесенского ни один из ведущих мотивов не отменяет другой (пресловутые «противоречия») – напротив, в рамках новой (эkleктической, монтажной, агрегатной) органичности синтетического стиля авангардная традиция легко сплавляется с романтико-философским лиризмом. «Джинсы, сшитые из Врубеля», которые он мечтал «подарить после себя» («Российские селф-мейдмены», ВДМ, 47), являются интереснейшим объектом для изучения в области не только авангардного, но и всего отечественного искусства. Особенно это важно сейчас, в рамках современной «постхудожественной» парадигмы, не только отвергающей любую нормативность, но и релятивистски стирающей любые иерархии, в том числе ценностные. И здесь пример Вознесенского, художника-инноватора и в то же время «традиционалиста», чрезвычайно репрезентативен в плане верности самой сути вечно обновляющегося, но всегда узнаваемого подлинного искусства.

Список использованной литературы

Источники

1. *Вознесенский А. А.* Аксиома самоиска. – М.: СП «ИКПА». 1990. – 615 с.
2. *Вознесенский А.* Васильковский человек // Шагал М.З. Ангел над крышами: Стихи, проза, статьи, выступления, письма. – М.: Современник, 1989 // [Электронный ресурс] // <http://m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami1.html>
3. *Вознесенский А. А.* Витражных дел мастер. – М.: Молодая гвардия. 1976. – 336 с.
4. *Вознесенский А.* Гала-ретроспектива Шагала // [Электронный ресурс] // <http://www.m-chagall.ru/library/katalog-mark-shagal4.html>
5. *Вознесенский А. А.* Дайте мне договорить! / [сост., предисл., коммент. А. Саед-Шах]. – М.: Эксмо, 2010. – 384 с.
6. *Вознесенский А.* Дубовый лист виолончельный: Избранные стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, – 1975.
7. *Вознесенский А.* На виртуальном ветру. – М.: Вагриус, 1998. – 480 с. // [Электронный ресурс] // <http://https://www.litmir.co/br/?b=200884&p=80>
8. *Вознесенский А.* Полное собрание стихотворений и поэм в одном томе. – М.: АЛЬФА-КНИГА, 2012. – 1223 с.
9. *Вознесенский А.* Прорабы духа. – М.: Советский писатель, 1984. – 496 с.
10. *Вознесенский А. А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. Стихотворения; Поэмы; Мне четырнадцать лет: рифмы прозы / Вступ. ст. Л. Озерова. – М.: Художественная литература, 1983. – 463 с.
11. *Вознесенский А. А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы; Структура гармонии: рифмы прозы. – М.: Художественная литература, 1984. – 543 с.
12. *Вознесенский А. А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы. О (Рифмы прозы). – М.: Художественная литература, 1984. – 494 с.
13. *Вознесенский А. А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. I. / Вступ. статья, сост.,

- подг. текста и примеч. Г.И. Трубникова. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома: Вита Нова, 2015. – 536 с. (Новая Библиотека поэта).
14. **Вознесенский А. А.** Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. II. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома: Вита Нова, 2015. – 456 с. (Новая Библиотека поэта).
 15. **Вознесенский А. А.** Тень звука. – М.: Молодая гвардия, 1970. – 264 с.
 16. **Евтушенко Е.** Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1975. – 512 с.
 17. **Есенин С. А.** Избранное: Стихотворения. Поэмы. Публицистика. Автобиографии. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 544 с.
 18. **Кручёных А. Е.** Декларация слова как такового // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. – С. 71–74.
 19. **Кручёных А. Е.** Новые пути слова (язык будущего – смерть символизму) // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. – С. 82–88.
 20. **Кручёных А. Е.** Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. – СПб.: Академический Проект, 2001. – 336 с. (Новая библиотека поэта. Малая серия).
 21. **Малевич К.** Архитектура как пощечина бетоно-железу // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 69–72.
 22. **Малевич К.** Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 236–266.
 23. **Малевич К. В. Хлебников** // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. – М.: Гилея, 2004. – С. 202–205.
 24. **Малевич К.** Декларация прав художника // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 124–125.
 25. **Малевич К.** К новому лику // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1.

- Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 63.
26. **Малевич К.** О новых системах в искусстве // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 153–184.
 27. **Малевич К.** О поэзии // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 142–149.
 28. **Малевич К.** От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 35–55.
 29. **Малевич К.** Перелом // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 104–107.
 30. **Малевич К.** Путь искусства без творчества // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 94–104.
 31. **Малевич К.** Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. – М.: Гилея, 2000. – 392 с.
 32. **Малевич К.** Форма, цвет и ощущение // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 311–322.
 33. **Малевич К.** Футуризм // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 91–93.
 34. **Малевич К.** Я пришёл // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М.: Гилея, 1995. – С. 108–109.
 35. **Мандельштам О. Э.** Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Стихи и проза. 1906–

1921. – М.: Арт-Бизнес-Центр, – 1993.
36. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. Вторая половина 1925–1926. – М.: ГИХЛ, 1958. – 536 с.
37. *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 12. Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930. – М.: ГИХЛ, 1959. – 716 с.
38. *Пастернак Б. Л.* Несколько положений // Листая вечные страницы. Писатели мира о книге, чтении, библиофильстве. – М.: Книга, 1983. – С. 120–123.
39. *Пастернак Б. Л.* Охранная грамота // Пастернак Б. Л. Охранная грамота. Шопен. – М.: Современник, 1989. – 96 с.
40. *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. / Вступ. статья В. Н. Альфонсова, сост., подг. текста и примеч. В. С. Баевского и Е. Б. Пастернака. – Л.: Советский писатель, 1990. – 504 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
41. *Пастернак Б. Л.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. / Сост., подг. текста и примеч. В. С. Баевского и Е. Б. Пастернака. – Л.: Советский писатель, 1990. – 368 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
42. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: В 10 т. Том 9. Письма 1815–1830. – М.: ГИХЛ, 1962. – 495 с.
43. Садок судей II [Предисловие] // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. – С. 67–68.
44. *Хлебников В.* Наша основа // Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904-1922 / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 167–180.
45. *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. Поэмы 1905–1922 / Под общ. ред. Р. В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е. Р. Арензона и Б. В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 504 с.
46. *Хлебников В.* Творения. – М.: Советский писатель, 1986. – 735 с.
47. *Хлебников В.* Учитель и ученик. О словах, городах и народах // Три века рус-

- ской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 3. Первая половина XX в. – Ставрополь: СГУ, 2006. – С. 26–31.
48. **Цветаева М.И.** Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. – М.: Эллис Лак, 1995. – 800 с.
49. **Шагал М. З.** Ангел над крышами: Стихи, проза, статьи, выступления, письма. – М.: Современник, 1989. – 222 с. // [Электронный ресурс] // <http://m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami40.html>
50. **Шагал М.** Витражи в Иерусалиме. К открытию синагоги с витражами работы Шагала в Медицинском центре Хадасса, Иерусалим, 1962 год // **Шагал М.** Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; пер. с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – С. 263–265.
51. **Шагал М.** Два вида искусства-поэзии: Речь по случаю чествования Шагала и Фефера 30 апреля 1944 года в Нью-Йорке // Шагал М. Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; пер. с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – С. 171–187.
52. **Шагал М.** Искусство и жизнь: Доклад, прочитанный в Комитете общественных исследований в Чикагском университете, март 1958 года // Шагал М. Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; пер. с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – С. 230–252.
53. **Шагал М.** Моя жизнь. – М.: Эллис Лак, 1994. – 208 с.
54. **Шагал М.** Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; пер. с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – 320 с.
55. **Шагал М.** О современном искусстве, 1931 год // Шагал М. Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; пер. с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – С. 80–94.
56. **Шагал М.** Премия Эразма: Ответная речь Марка Шагала, 1960 год // Шагал М. Об искусстве и культуре / Состав., ред., предисл., вступл., коммент. Б. Харшава; пер. с англ. Н. Усовой. – М.: Текст: Книжники, 2009. – С. 252–258.

Научная, критическая и справочная литература

1. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 1 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 600 с.
2. Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 2 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 704 с.
3. *Аверинцев С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения. Переводы. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 5–64.
4. *Адлер Д.* Квадратные стихи, кубы, лабиринты, решетки и фигуροобразные // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы / Под ред. Д. Булатова. – Калининград – Кенигсберг: Симплиций, 1998. – С. 16–22.
5. *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / пер. А. В. Дранова. – М.: Республика. 2001. – 528 с.
6. *Азизян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
7. *Аникеева Е. С.* Соотношение вербального и визуального компонентов в современном поэтическом дискурсе (на материале английского языка). Дис. ... канд. филол. наук. – Кемерово, 2015. – 343 с.
8. *Аннинский Л.* «Для вас – бред, а для меня – нет»: Из цикла «Последние идеалисты»: Андрей Вознесенский // Дружба народов. 2010. № 7. – С. 193–198.
9. *Аннинский Л.* Зачем ты лих? // Аннинский Л. Ядро ореха. Распад ореха // [Электронный ресурс] // <http://e-libra.ru/read/325503-yadro-oreha-raspad-yadra.html>
10. *Апчинская Н. В.* Марк Шагал. Графика. – М.: Сов. художник, 1990. – 224 с.
11. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 180 с.
12. *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
13. *Баевский В. С.* Андрей Вознесенский. Народу помочь своему // Смоленская

- газета. 2010. № 79 (654).
14. **Барлас В. Я.** Ассоциативный поиск: Поэзия Андрея Вознесенского // Барлас В. Я. Глазами поэзии: Об открытиях искусства и современных поэтах. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 169–210.
 15. **Бахтин М. М.** Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского», 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – 800 с.
 16. **Бахтин М. М.** К вопросам методологии эстетики словесного творчества: Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – С. 265–325.
 17. **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
 18. **Белова В. В.** Лирическая книга Игоря Северянина: Динамика жанра в свете творческой эволюции поэта. Дис. ... канд. филол. наук. – М., 2014. – 243 с.
 19. **Белый А.** Предисловие // Белый А. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья и сост. Т. Ю. Хмельницкой. – М.; Л.: Советский писатель, 1966. – С. 550.
 20. **Белый А.** Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 255–260.
 21. **Березанская М. Д.** Миф и эпос в западноевропейской культуре XX века (на примере творчества М. З. Шагала). Дис. ... канд. филос. наук. – М., 2016. – 273 с.
 22. **Бирюков С. Е.** Амплитуда авангарда. – М.: Совпадение, 2014. – 400 с.
 23. **Бирюков С. Е.** Поэзия русского авангарда. – М.: Литературно-Издательское Агентство «Р. Элинина», 2001. – 280 с.
 24. **Бобринская Е. А.** Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое лит. обозрение, 2006. – 304 с. (Серия «Очерки визуальности»).
 25. **Бобринская Е. А.** Русский авангард как историко-культурный феномен // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2

- кн. Кн. 2 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 5–65.
26. **Бодрияр Ж.** Общество потребления. Его мифы и структуры / Пер. Е. А. Самарской. – М.: Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.
 27. **Бодрияр Ж.** Прозрачность зла / Пер. Л. Любарской и Е. Марковской. – М.: Добросвет, 2000. – 258 с.
 28. **Боулт Дж.** Павел Филонов как художник барокко // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2. – С. 496–504.
 29. **Быков Д.Л.** Борис Пастернак. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 896 с. (Серия «Жизнь замечательных людей»).
 30. **Быков Д.** В зеркалах // «Дайте мне договорить!». Вознесенский Андрей Андреевич. – М.: Эксмо, 2010. – 384 с.
 31. **Быков Д. Л.** Интервью с Андреем Вознесенским. Андрей Вознесенский: Я не тихушник и другим не советую. // [Электронный ресурс] // <http://sobesednik.ru/interview/sobes-8-10-voznensenskiy>
 32. **Бычихин Д. Г.** Статус функциональной вещи в произведениях американского поп-арта 1961–1965 гг. Дис. ... канд. филос. наук. – М., 2002. – 124 с.
 33. **Бычков В. В.** Эстетика: Учебник. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
 34. **Бюржер П.** Теория авангарда / Пер. с нем. С. Ташкенова. – М.: V–A–C press, 2014. – 198 с.
 35. **Ванслов В. В.** Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1966. – 397 с.
 36. **Васенина Е.** Потребность в колоколах стала индивидуальной // Новая газета. 2003. 27 октября. – С. 23.
 37. **Васильев И. Е.** Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. – 316 с.
 38. **Верченко Ю.** Где же обещанные Корчагины? // Смена. 1963. № 8. – С. 10–11.
 39. **Винокурова И.** Цвет времени // Октябрь. 1977. № 7. – С. 219–222.
 40. **Вирабов И. Н.** Андрей Вознесенский. – М.: Молодая гвардия, 2015. – 703 с. (Серия «Жизнь замечательных людей»).
 41. **Вознесенский А., Огнев В.** Диалог о поэзии // Юность. 1973. № 9. – С. 72–77.
 42. **Врубель-Голубкина И.** Разговоры в зеркале. – М.: Новое лит. обозрение,

2014. – 576 с.
43. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с. (Серия «История эстетики в памятниках и документах»).
 44. *Гаспаров М. Л.* Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. – М.: Новое лит. обозрение, 1995. – С. 327–370.
 45. *Геллер М.* Воскрешение экфрасиса, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–23.
 46. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения. – М., Л.: Гослитиздат, 1959. – 393 с.
 47. *Гёте И.-В.* Простое подражание природе, манера, стиль // Гёте И.-В. Об искусстве / Сост., вступ. ст., прим. А. В. Гулыги. – М.: Искусство, 1975. – С. 92–95.
 48. *Гирин Ю. Н.* Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 1 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 34–76.
 49. *Гирин Ю. Н.* Системообразующие концепты культуры авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 1 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 77–156.
 50. *Горячева Т. В.* Утопии в искусстве русского авангарда (футуризм и супрематизм) // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 2 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 66–138.
 51. *Григорьев В. П.* Графика и орфография у А. Вознесенского // Нерешенные вопросы русского правописания. – М.: Наука, 1974. – С. 162–171.
 52. *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 1. – С. 42–61.
 53. *Гройс Б.* Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – 374 с.
 54. *Дали С.* Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим // [Электрон-

- ный ресурс] // <https://www.litmir.co/br/?b=6408>
55. **Дарвин М. Н.** Книга стихов // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 96–97.
 56. **Дарвин М. Н.** Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1983. – 104 с.
 57. **Двойнишникова М. П.** Визуальная поэзия «лианозовской школы» // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2015. № 3. – С. 31–36.
 58. **Дебор Г.** Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. – М.: Логос, 1999. – 224 с.
 59. **Дементьев В.** «Освежи мне язык, современная муза...»: Андрей Вознесенский // Дементьев В. Грани стиха. – М.: Просвещение, 1979. – С. 161–172.
 60. **Дмитриева Н. А.** Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 317 с.
 61. **Дуганов Р. В.** Велимир Хлебников. Природа творчества. – М.: Советский писатель. 1990. – 352 с.
 62. **Дьяков А. В.** Жан Бодрийяр: Стратегии «радикального мышления» / Под ред. А. С. Колесникова. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 357 с.
 63. **Дымшиц Ал.** Человек и общество [Статья в письмах] // Октябрь. 1962. № 7. – С. 182–192.
 64. **Замятин Е.** О синтетизме // Замятин Е. Избранные произведения. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 410–418.
 65. **Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.** О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11–25.
 66. **Иванов Вяч. Вс.** Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 119–149.
 67. **Иванов Вяч. Вс.** Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М.: Языки славянских куль-

- тур, 2007. – С. 345–347.
68. **Иванюшина И. Ю.** Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Дис. ... докт. филол. наук. – Саратов, 2003. – 452 с.
69. Иконический поворот // Проективный философский словарь / Под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 127–130.
70. История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена / Под ред. С. И. Кормилова. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 425 с.
71. **Исупов К. Г.** Чары троянского наследия: Лев Толстой в пространствах приязни и неприятия // Л. Н. Толстой: PRO ET CONTRA: Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000. – С. 7–30.
72. **Карякин Ю.** Переделкинский дневник. 1998 год // Звезда. 2016. № 3 // [Электронный ресурс] // <http://magazines.russ.ru/zvezda/2016/3/peredelkinskij-dnevnik-1998-god.html>
73. **Катаев В. П.** Немного об авторе // Вознесенский А. Тень звука. – М.: Молодая гвардия, 1970. – С. 3–9.
74. **Кедров К. А.** Вознесенский Андрей Андреевич // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000 // [Электронный ресурс] // http://www.a4format.ru/pdf_files_bio/49437a87.pdf
75. **Кедров К.** О поэзии Вознесенского // [Электронный ресурс] // <http://www.voznesenskiy.ru/>
76. **Коврижина Я. С.** Проза Вирджинии Вулф: интермедиаальный аспект. – Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2016. – 219 с.
77. **Кожин В.** Поэтическая традиция и молодые критики (Полемиические заметки) // День поэзии – 1981. – М.: «СП», 1981. – С. 154–157.
78. **Колодий В. В.** Визуальность как феномен и её влияние на социальное познание и социальные практики. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Томск, 2011. – 27 с.
79. **Кочеткова Н.** Игра + аура Вознесенского // Известия. 2006. 24 апреля.

80. **Кузьмин Д.** Русская поэзия в начале XXI века // Материалы семинара "Поэзия в начале XXI века", фестиваль актуальной поэзии "SLOWWWO", Калининград, 24-27 августа 2007 г. – С. 2–37 // [Электронный ресурс] // http://polutona.ru/fest/2007/SLOWWWO_2007_SEMINAR.pdf
81. **Кулаков В.** Поэзия как факт. Статьи о стихах. – М.: Новое лит. обозрение, 1999. – 400 с.
82. **Купреянов Вяч.** Диалектика традиции // Литературное обозрение. 1978. № 10. – С. 38–43.
83. **Купреянов Вяч.** Поэзия в свете информационного взрыва // Вопросы литературы. 1974. № 10. – С. 76–94.
84. **Кушнер А.** Заметки на полях // Вопросы литературы. 1980. № 1. – С. 205–228.
85. **Лакербай Д. Л.** Ранний Вознесенский: фоносемантика и риторика // Вестник ИвГУ. 2003. Сер. «Филология». Вып. 1. – С. 36–50.
86. **Лакербай Д. Л.** Стиль как методологическая проблема литературоведения // Вестник ИвГУ. Сер. «Гуманитарные науки». 2013. Вып. 1 (13). – С. 25–46.
87. **Лейдерман Н. Л.** Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 2010. – 904 с.
88. **Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.** Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. Т. 1. 1953–1968. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 412 с.
89. **Лесневский С.** Антенна и антимиры // Лесневский С. «Я к вам приду...» – М.: Советский писатель, 1982. – С. 137–151.
90. **Лесневский С.** Свет собственного производства // Советская культура. 1978. № 71 (5182). – С. 4.
91. **Лессинг Г. Э.** Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Перевод Е. Эдельсона (под ред. Н. Н. Кузнецовой) // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. – М.: Худож. лит., 1953. – С. 385–516.
92. **Лотман Ю. М.** Архитектура в контексте культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство–СПб., 2010. – С. 676–684.

93. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
94. *Лотман Ю.М.* Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. III. – Таллин, 1993. – С. 308–316.
95. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 218 с.
96. *Маклюэн Г. М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. – М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле. 2003. – 464 с.
97. *Марченко А.* Взгляд – 74 или колесо обозрения? (Продолжение дискуссии: «Поэзия: кризис? Подъём? Накопление сил?») // Вопросы литературы. 1975. № 3. – С. 3–31.
98. *Марченко А.* Ностальгия по настоящему (Заметки о поэтике А. Вознесенского) // Вопросы литературы. 1978. № 9. – С. 66–94.
99. *Марченко А.* Формула бескорыстия // Вопросы литературы. 1965. № 4. – С. 36–55.
100. *Масленникова О. Н.* Семантика жеста в прозе Андрея Белого. Дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2000. – 178 с.
101. *Матросова Е. С.* Агитационно-рекламная функционализация послеоктябрьского творчества В. В. Маяковского в свете его житнетворчества и житнестроения. Дис. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2014. – 188 с.
102. *Меднис Н. Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. 2006. Вып. 10. – С. 258–267.
103. *Мирошникова О. В.* Итоговая книга в поэзии последней трети XIX века: архитектоника и жанровая динамика: монография. – Омск: ОмГУ, 2004. – 338 с.
104. *Михайлов А. А.* Андрей Вознесенский: Этюды // Михайлов А. А. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 1. Ритмы XX века. Панорама поэзии. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 431–572.

105. *Михалькова С. М.* «Автолитография» А. Вознесенского и философия поп-арта Р. Раушенберга // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2017. № 2. – С. 227–231.
106. *Михалькова С. М.* Андрей Вознесенский и Марк Шагал: художник и метод // Евразийский Союз учёных. 2015. № 7 (16). – С. 50–53.
107. *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.
108. *Михалькова С. М.* В. Маяковский и А. Вознесенский: от «поэта-моста» к «поэту-аэропорту» // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2016. № 5. – С. 140–144.
109. *Михалькова С. М.* «Мемориал Микеланджело» в структуре книги А. А. Вознесенского «Витражных дел мастер» // Известия высших учебных заведений. Сер. «Гуманитарные науки». Том 7 (2016). Выпуск 4. – С. 295–298.
110. Модернизм. Анализ и критика основных направлений / Под ред. В. В. Ванслова, М. Н. Соколова. – М.: Искусство, 1987. – 302 с.
111. *Можейко М. А.* Трансгрессия // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Минск: Книжный дом, 2003. – 1280 с.
112. *Морозов Д. О.* Лингвокреативная способность языковой поэтической личности: процессы неологизации в русской поэзии XX века (на материале творчества В. В. Хлебникова, А. Е. Крученых, А. А. Вознесенского и Г. В. Сапгира). Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2009. – 309 с.
113. *Мурина Е. Б.* Проблема синтеза пространственных искусств: Очерки теории. – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
114. *Мусатов В. В.* Художественные традиции в современной поэзии. – Иваново: ИвГУ, 1980. – 88 с.
115. *Надъярных М. Ф.* Авангард и проблема традиции // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. Кн. 1. – С. 229–265.

116. **Назаренко Н.** Лженерончик [Фельетон] // Звезда. 1961. № 1. – С. 220–221.
117. **Наровчатов С.** Поэтические витражи // Правда. 1978. 22 сентября. – С. 3.
118. **Некрасов В.** Сапгир // [Электронный ресурс] // <http://www.litkarta.ru/dossier/nekrasov-o-sapgire/>
119. **Никулин Д. В.** Проблемы циклизации в творчестве Ю. Д. Левитанского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2010. – 29 с.
120. **Новиков В.** Открытым текстом (поэзия и проза Андрея Вознесенского) // Новиков В. Диалог. – М.: Современник, 1986. – С. 171–183.
121. **Панов М. В.** Даниил Хармс // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. – М.: Наследие, 1995. – С. 481–505.
122. **Паперный З. С.** Футуризм // История всемирной литературы: В 9 т. Т. 8. – М.: Наука, 1994. – С. 113–120.
123. **Петров М.** Эклектика // Философская энциклопедия: В 5 т. Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – С. 543.
124. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
125. Поэтическое меню Андрея Вознесенского // [Электронный ресурс] // <http://www.art-eda.info/poeticheskoe-menu-andreya-vozneseenskogo.html>
126. **Прокофьев А.** Мы – солдаты партии // Литературная газета. 1963. 9 марта. – С. 3.
127. **Пьяных М. Ф.** Вознесенский А. А. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь. Т. 1. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – С. 404–407.
128. **Раппапорт А. Г.** К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 14–22.
129. **Рассадин Ст.** Время стихов и время поэтов // Арион. 1996. № 4 // [Электронный ресурс] // <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1996&number=30&idx=430>
130. **Рассадин Ст.** Какой ценой купил он право... // Вопросы литературы. 1975.

- № 3. – С. 32–57.
131. *Рассадин Ст.* Похоже на всё непохожее // Вопросы литературы. 1965. № 4. – С. 56–72.
132. *Роднянская И. Б.* Движение литературы: в 2 т. Т. 2. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 520 с.
133. *Рудь И. Д., Цуккерман И. И.* О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 262–273.
134. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. – 832 с.
135. *Савчук В. В.* Медиафилософия. Приступ реальности. 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Издательство РХГА, 2014. – 350 с.
136. *Салганик Г. Р.* // Рекомбинации как творческий прием в искусстве, науке и природе // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 5–14.
137. *Самохин И. С.* Посмертная популяризация творчества А. А. Вознесенского: первые шаги // Молодой ученый. 2015. № 19. – С. 697–700.
138. *Сапогов В. А.* Цикл // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8: Флобер – Яшпал / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1975. – Стб. 398.
139. *Сарабьянов Д. В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М.: Галарт, 2001. 284 с.
140. *Сарабьянов Д., Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. – М.: Искусство, 1993. – 414 с.
141. Секреты «Черного квадрата» // Наука в России. 1997. № 3. – С. 73–74.
142. *Сидорина Е. В.* Конструктивизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 1 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 530–598.
143. *Симанович Д.* Марк Шагал и поэзия XX века // Шагаловский сборник. Вып. 3. Материалы X–XIV Шагаловских чтений в Витебске (2000–2004). – Минск: Рифтур, 2008. – С. 67–79.

144. **Соловьев С.** Парщикова // [Электронный ресурс] // <http://www.litkarta.ru/dossier/soloviev-o-parshchikove/>
145. **Страинов С. Л.** Актуальные медиапонятия: опыт словаря сочетаемости. – [Б. м.]: Издательские решения, 2016. – 182 с.
146. **Страинов С. Л.** Соотношение живописных и музыкальных начал в раннем творчестве Б. Пастернака // Филологические штудии. Вып. 4. Иваново: ИВГУ, 2000. – С. 117–124.
147. **Таран Е.** Кентавр стиха. Вспоминая Андрея Вознесенского // НГ EX LIBRIS. 2013. 26 сентября // [Электронный ресурс] // http://www.ng.ru/ng_exlibris/2013-09-26/3_kentavr.html
148. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
149. **Терехина В. Н.** Русский футуризм: становление и своеобразие // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Кн. 2 / [Под ред. Ю. Н. Гирина]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 139–207.
150. **Тимашков А. Ю.** Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков. Автореф. дис. ... канд. искусств. – СПб., 2012. – 26 с.
151. **Тимофеев Л.** Феномен Вознесенского: Опыт анализа одного поэтического мотива // Новый мир. 1989. № 2. – С. 239–255.
152. **Тишунина Н. В.** Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Мат. межд. научн. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск № 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149–154.
153. **Тодоров Ц.** Введение в фантастическую литературу / Пер. с франц. Б. Нарумова. – М.: Дом Интеллектуальной книги, 1997. – 144 с.

154. **Толстая Т.** Квадрат // [Электронный ресурс] // <http://asaartgallery.ru/versiya-pervaya-vzglyad-tatyanyi-tolstoy>.
155. **Туляков Д. С.** Взаимодействие вербального и визуального в авангардной драме первой половины 1910-х годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2013. – 24 с.
156. **Трубников Г. И.** Век Вознесенского // Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1 / Вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. Г. И. Трубникова. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома: Вита Нова, 2015. – С. 5–42.
157. **Трунин М.** Маяковский от А до Я // [Электронный ресурс] // <http://arzamas.academy/materials/736>
158. **Турчин В. С.** По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
159. **Тынянов Ю. Н.** Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 310–318.
160. **Тынянов Ю. Н.** О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды / Сост., вступ. ст., коммент. Вл. Новикова. – М.: Аграф, 2002. – С. 363–376.
161. **Тынянов Ю. Н.** Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 255–270.
162. **Тынянов Ю. Н.** О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 270–281.
163. **Тынянов Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
164. **Тырышкина Е. В.** Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. – 152 с.
165. **Тэйлор П.** Распознавание образов и быстроизменяющийся капитализм: что говорит литература теоретикам потока // Хора. 2008. № 1. – С. 28–49.
166. **Ульбрехтова Х.** От параболы к кругу // Litteraria humanitas. 2006. № 1. – С. 191–198.
167. **Урбан А.** Ангел в кепарике // Литературное обозрение. 1982. № 9. – С. 40–43.

168. **Урбан А.** Мечтатель и трибун // В мире Маяковского: В 2 кн. Кн. 1. – М.: Сов. Писатель, 1984. – С. 147–173.
169. **Фатеева Н. А.** Картина мира и эволюция поэтического идиостиля Бориса Пастернака: (Поэзия и проза) // Очерки истории языка русской поэзии XX века. – М.: Наследие, 1995. – С. 208–304.
170. **Фатеева Н.** Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент? // «Черновик». 2003. № 18 // [Электронный ресурс] // http://futurum-art.ru/o_nas/fateeva.php
171. **Федотова О. Н.** Лексика науки и искусства в структуре языковой личности А.А. Вознесенского. Дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2007. – 216 с.
172. **Федотова С. В.** Литературоведение под «бритвой Оккама», или оправданность приумножения терминов (поэтика – метапоэтика – поэтология) // Ученые записки Орловского государственного университета (Сер. «Гуманитарные и социальные науки»). 2012. № 4. – С. 238–244.
173. **Флоренский П. А.** Мнимости в геометрии: расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). Изд. 2-е. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 72 с. (Академия фундаментальных исследований: история математики.)
174. **Флоренский П.** Сочинения. В 4 т. Т. 2 / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачева. – М.: Мысль, 1996. – 877 с. (Филос. наследие. Т. 124).
175. **Фостер Х., Краусс Р. и др.** Искусство с 1900 года: Модернизм. Антимодернизм. Постмодернизм / Ред. русск. изд. А. Фоменко, А. Шестаков. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 820 с.
176. **Фуко М.** О трансгрессии // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века / Составление, перевод, комментарии: С.Л. Фокин. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 111–132.
177. **Фуко М.** Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – СПб.: А–cad, 1994. – 408 с.
178. **Хайдеггер М.** Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступ-

- ления. – М.: Республика, 1993. – С. 259–273.
179. *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. – М.: Искусство, 1970. – 328 с.
180. *Хоннеф К.* Поп-арт / Ред. У. Гросеник. Пер. с нем. Т. А. Граблевской. – М.: АРТ-РОДНИК, 2005. – 100 с. (сер. «Стили, течения и направления в искусстве»).
181. *Чуковский К.* Футуристы // Чуковский К. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. – М.: Художественная литература, 1969. – С. 202–239.
182. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.
183. *Штерн М. С.* В поисках утраченной гармонии: Проза И. А. Бунина 1930–1940-х годов. – Омск: ОмГПУ, 1997. – 240 с.
184. *Шукуров Д. Л.* Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда первой трети XX века. Автореферат дис. ... доктора филол. наук. – Иваново, 2007. – 43 с.
185. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
186. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. – СПб.: «Симпозиум», 2006. – 544 с.
187. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – 216 с.
188. *Элиот Т. С.* Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Бесплодная земля / Изд. подгот. В. М. Толмачёв, А. Ю. Зиновьева. – М.: Ладомир: Наука, 2014. – С. 195–206. (Литературные памятники)
189. *Эпштейн М.* Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков. – М., Советский писатель, 1988. – 416 с.
190. *Эпштейн М. Н.* Слово и молчание: Метафизика русской литературы: Учеб. пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 2006. – 559 с.
191. *Эткинд Е.* Там, внутри: О русской поэзии XX века. – СПб.: Максима, 1997. – 568 с.
192. *Юрнев Р.* Эйзенштейн о монтаже // Эйзенштейн С. М. Монтаж. – М.: ВГИК,

1998. – С. 3–18.
193. **Юрьева А. Е.** Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века. Дис. ... д-ра филос. наук. – СПб., 2005. – 438 с.
194. **Ямпольский М. Б.** Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое лит. обозрение, 2007. – 616 с.
195. **Яусс Х.-Р.** Средневековая литература и теория жанров // Теория литературы: История русского и зарубежного литературоведения: хрестоматия / сост. Н.П. Хрящева. – М.: Флинта: Наука, 2011. – С. 308–316.
196. **Brown D.** Soviet Russian Literature since Stalin. – Cambridge University Press, 1978. – 404 p.
197. **Kostelanetz R.** The dictionary of the avant-gardes / Richard Kostelanetz with assistance from H. R. Brittain... 2 edition. – New York, London. Routledge, 2001. – 738 p.
198. **Pomorska K.** Maiakovskii and the Myth of Immortality in the Russian Avant-garde // Pomorska K. Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn / ed. by H. Baran. – Durham. London: Duke University Press, 1992. – P. 158–186.
199. **Schroter J.** Discourses and Models of Intermediality [Electronic Resource] / J. Schroter // Comparative literature and culture. 2011. Vol. 13. URL: <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clweb>.
200. **Wagner P.** Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) [Text] // Icons-Texts-Iconotexts: essays on Ekphrasis and Intermediality/ eds. P. Wagner. – Berlin; NY: de Gruyter, 1996. – P. 1–43.