

Ры Никонова

КААБА АБСТРАКЦИИ

---

Первая публикация: "ОВОДНЫЙ КАНАЛ" № II, 1987.

Многообещающий термин - ЗАУМЬ, введенный в поэтический обиход в 10-е годы нашего века, объял собою всё, выходящее за рамки обычной грамматики, и знаменитое "дыр бул щыл" Крученых стало как бы знанием зауми в России. В общую кучу замного валилось всё не-привычное, всё, возникающее на ниве новой поэзии, какого бы вида и рода оно ни было. Время дифференциации еще не наступило, классификационные тонкости вряд ли тогда различали и сами поэты, только создававшие новый поэтический арсенал, возводившие фундамент под зданием не совсем ясных пока очертаний. Крученых в "Декларации заумного языка" пишет: "Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто" /Крученых. Декларация заумного языка. В книге Апокалипсис в русской литературе. - М., МАФ, 1923/. Однако в последнее время в работах некоторых исследователей возникает расслоение зауми на "чистую" и "не совсем чистую" /например, в работе Т. Никольской "Игорь Терентьев в Тифлисе".- В книге Авангардисты Тифлиса. - Венеция: 1982/, то есть явственной становится необходимость дифференциации прежней общей зауми на две дочерние сферы: сферу литературы, незначительно отклоняющейся от нормы /от обыденного употребления языковых форм/, сохраняющей следы реалистического письма /по аналогии с живописью - figurativность, но деформирующая так называемый <sup>изображаемое</sup> сдвиг/; и сферу литературы, не сохранившей никаких следов обыденного смысла, то есть чисто абстрактную.

Согласно этому разделению, "Дыр бул щыл" Крученых или "Бзы пызы" Зданевича - это абстракция, а не заумь. Заумью же будет, например, первая фраза из стиха И. Терентьева "Серенький козлик"

Моснял мазами сено.

Здесь явственные обычные грамматические формы при новом фонетическом наполнении их.

Поэты 10-20 гг. образцы чистой зауми или чистой абстракции давали редко. Гораздо чаще создавались в то время стихи-конгломераты, составленные из обычных реалистических, заумных и абстрактных элементов вперемежку. Такая мешаница приемов - отличительный признак этих синтетических времен. Вот что говорит об этих временах Крученых: "помесь Волховстроя с водосвятием, металлита с Мережковским, завода с храмом" /Крученых. Декларация № 6 о сегодняших искусствах. - В книге Крученых А. Четыре фонетических романа. - М.: изд. автора, 1927, с. 29/ Эти слова, сказанные о Пильняке -

Эренбурге-Гладкове-Есенине, с успехом могут быть отнесены к гораздо большему количеству авторов, в том числе и самых левых. В качестве примера подобного синтеза привожу строку Крученых  
го оснег кайд

В этой почти полностью абстрактной строке все-таки есть ощущимый намек на обыденное слово "оснег", в котором "снег" озаумился с помощью приставки-эпиграфа "о" /характерного приема создания неологизмов у Северянина и его школы/.

Позже мы наблюдаем довольно стройную и чисто абсурдную систему ОБЭРИУТОВ, чисто абстрактные стихи Зданевича 40-х годов /"Колыбельная для Шалвы"/, примерно такая же строгая дифференциация наблюдается и в Европе в среде конкрет-поэтов, создающих строго обусловленные конструкции, где в каждом стихе чаще всего выдерживается один принцип.

Разумеется, невозможно утверждать, что в 10-20 годы не было в России поэтов, работающих с моно-стилями. Чичерин, например, давал образцы концептуализма на основе полного замещения литературного ряда изобразительным /поэма "Звонок к дворнику"/, замещал текст чертежной, графической конструкцией /"Авёки векофф"/, создавал первые образцы кулинарта /пряники, печенные в Моссельпроме в количестве 15 экземпляров/ и т.д. Чисто абстрактные стихи, кроме Крученых, писали Зданевич, Розанова, Туфанов и т.д. У многих поэтов той поры можно найти абстрактные фрагменты, как бы свободно "плавающие" в обыденной языковой среде.

Знаменитое "бобэоби" Хлебникова – пример такого стилевого дуализма, не постулированного в лоб, а как бы мягко, но настойчиво предлагаемого. Абстракция у Хлебникова вообще похожа на инъекции дорогого лекарства: поэт экономит квинт-эссенцию литературы – абстракцию, и вводит ее в литературный обиход порциями, осторожно, словно мудрый сеятель, разбрасывая разнородные зерна. Хлебников любил разнообразие во всем: стиль, ритм, строфика. Пожалуй, единственное, что у него однообразно – это ориентация чтения – она обычная европейская /слева направо/.

Кстати говоря, спектр стилей, вводимых в обиход в начале века, с тех пор обогатился и количественно и качественно. Дуализм /то есть одновременное использование разных до противоположности поэтических приемов/, так великолепно подчеркнут и развит Туфановым в книге "К зауми. Стихи и исследование согласных "фонем" /изд. автора, Пб, 1924/, особенно практически:

## ОСЕННИЙ ПОДСНЕЖНИК

Сноу шайле щуут шипиш сноу  
Сноуишип ниип нейчар снее  
Шалю белоснежной все солнце  
Снова до весенних зорь закрыто

и т.д.

Такой дуализм получил свое дальнейшее развитие в творчестве, например, Хармса:

Галя С, галина Ко  
Николая галя ман  
Лико лема ляга со  
Коло гали Николан  
Коло гали Даниил  
Николана коло нет  
Леман Сокол от падут  
ни до лага приберег  
ты Галина по перек

/Даниил Хармс. Собрание произведение. Книга вторая. - Бремен.: Кафка-пресс, 1978, с.16/

Широко пользуются дуализмом и нынешние русские поэты.  
Сергей Сигей

молчи бессмысленный народ  
подите прочь какое дело  
поэту мирному до вас  
Ф и р и п р а с Ф и р и х а с  
в и р и а с  
Ф е р и о Ф е р и а Ф е р и у  
Ф р у р у р у  
Фу                   Фу                   Фу

Ры Никонова

магов маки б'ирре  
попоны поля п'ольвуз

мучения б'избрадэнге маски  
погоны п'орроцыннер пасхи

Борис Констриктор

р з т  
кружатся дамы  
пра ва кло бы  
цусима ног

Из приведенных примеров видно, что сталкивание двух поэтических техник еще не гарантирует одинаковости, так сказать, "оппонентов", в одном случае сталкиваются реализм с абстракционизмом, в другом — реализм с заумью, возможно и противопоставление зауми и абстракции в одном стихе, но, конечно, легче всего сталкиваются стили, наиболее далеко отстоящие друг от друга, например, реализм и абстракция.

Своеобразное сосуществование двух техник письма, помимо высекаемой при этом искры эффекта, подготавливает сознание читателя к переходу от банальной техники к более обобщенной.

Конечно, не одним способом дуализма возможно осуществить этот переход. Арсенал поэта в 20 веке настолько разнообразен, что просто, как говорится, "глаза разбегаются", в том числе и не в переносном смысле, ибо часто нынешние поэты предлагают, например, двойную дуалистичную ориентацию текста, требующую от читателя нескольких манер чтения одновременно. Но в начале века русские поэты именно с ориентацией текста работали мало, мы видим маргинальные элементы в пьесах Зданевича, зеркально литеографированные Ларионовым фразы в "Мирсконца" Крученых и Хлебникова, Каменский в своих "Железобетонных поэмах" дает образцы квантовой визуальной ориентации текста /то есть читателю приходится для уяснения каждого по-разному ориентированного фрагмента поворачивать страницу в разных направлениях, вплоть до "вверх ногами"/, но это почти все.

Если же вернуться к другим способам ассилияции зауми, то в творчестве почти любого поэта той поры мы можем найти массу приемов на самых различных морфологических уровнях: ч е х а р д а /то есть перестановка элементов/ смысла, завершающегося абсурдом: например, у Константина Олимпова:

### БУКВА МАРИНЕТТИ

Я. Алфавит, мои поэзы — буквы.

И люди — мои буквы

К. Олимпов

Мозги черепа — улицы города.

Идеи — трамваи с публикой — грезы —  
Мчатся по рельсам извилистых нервов  
В гарные будни кинемо жизни

Глаз — набокоп бытия мирозданья  
Витром зажег электрической мысли

Триумф!

Зрячее ухо звони в экспансивный набат.  
Двигайтесь пеньем магнитные губы  
В колесо ног рысака на асфальте:  
Гоп, гоп, гопотом, шлепотным копытом,  
Аплодируй топотом, хлопайте комыта  
Оптом, оптом!

/Второй сборник центрифуги. - М. 1916/

или позже у ОБЭРИУта Бахтерева:

ты спросила: "Сколько время?"  
я ответил: "Белый стол"

Часто применяется и ч е х а р д а слов или букв, стимулирующая рост анализа неолгизма, например, строка из Хрисанфа: "какого декокта" /из альманаха "Крематорий здравомыслия", выпуск 3-4, Мезонин поэзии, 1913/

и ч е х а р д а слов, ведущая к полифоническому переплетению фраз /на этом уровне работает, в основном, современные поэты/: Ры Никонова

Ма умер стер ваза ская  
Ч е х а р д а - прием, предполагающий обязательное смысловое узнавание, иначе как же читатель догадается, что перестановка элементов вообще произошла, то есть в сознании читателя должен существовать эталон, разрушение которого и способствует ч е х а р д а, поэтому этот прием годен к употреблению именно на реалистическом поле, на абстрактном он погибнет.

А вот аналогия очень широкий стиль, годный к применению на всех полях и на всех уровнях: от формализованных текстов до, так сказать, реалистических. Аналогия служит в данном случае как бы грамматической индульгенцией.

У Крученых:

куют хвачи черные мечи  
собираются брыкачи

/Мирсконца/

и ещё:

Хо - бо - ро

Мо - чо - ро

Во - ро - мо

ЖЛНЧ

/Тайные пороки академиков/

и ещё:

лыки - мыки - кыка

/Декларация слова, как такового/

или у Хлебникова:

Наш кочень очень озабочен  
Нож отточен точен очень

/Мирсконца/

Узаконенные ошибки также работают на неологизм, на новую грамматику, то есть это еще один способ образования зауми из обычного материала.

Крученых:

АХмет  
чашу держет  
Военный портрет  
генерал  
через 5 лет  
умет

/Мирсконца/

его же:

сгрядает  
у зашипренной красавицы  
у Акулины  
Яковлевны  
- акулы! -  
/Я ревнюю...ревнюю!.../

/Ревнюючесть/

Ошибки ведут к замещениям, часто нарочитым и специальным, даже с каким-то этнографическим оттенком /Зданевич. Зга якабы/. "Ошибка" в слове становится привычной, и автор рискует уже "ошибиться" в акценте, вначале — в смысловом, затем — грамматическом, слово меняет род, "правильное" окончание и т.д.

Один из самых простых способов легкого "озаумливания" текста — тавтология. Тавтология годна для употребления на всех уровнях: и в сфере реалистического письма, и в сфере абстракции она хороша. Ее конвейерность, изящная механистичность особенно тонко действуют в случае тавтологичной растяжки отдельных букв и слов. Особенно интересно, когда такая растяжка становится специализированной, то есть удваивается и утраивается только согласные или, напротив, только гласные. В первом случае возникает поэзия шумовая, цокающая /Зданевич, Крученых, из современных Ры Никонова, Сергей Сигей/. Эффектны стихи из одних согласных и без всякой тавтологии.

А.Лотов

Счтрп трг здрв  
Смк чпр вчнц.  
Хд брн рвдч  
Шпрз Шркц  
Хрфд  
Вб зчж знв  
СПРЖВЧНХЛШ

/А.Лотов. Из цикла "Хулиганы". - В кн.: Ослиный хвост и мишень. - М.: 1913, с.141/

Ры Никонова:

бв  
бв  
бв  
в  
  
бв Г Ж З  
бв Г Ж З  
бв Д Ж З  
в Г Ж З  
ГД Ж ПК  
Д Ж П

/Из сборника "Бб"/

Во втором случае /в случае увеличения количества гласных/ возникает поэзия л е г а т н а я, поющая /от музыкального термина легато/, вплоть до поэзии из одних только гласных звуков.

Из стиха Альдо Палацески:

А а а а  
Е е е е  
И и и и  
О о о о  
У у у у  
А Е И О У

/В кн.: Ослиный хвост и мишень. - М.: 1913, с.138/

Сравним с "Фонизмами" Ры Никоновой:

О  
о ю и н  
о  
о ю  
о  
о  
о ю

ю

ю

о

о

ою /Из сборника "ТИГ"/

Причем, первый случай – поэзия из согласных – почти всегда сразу же абстрактная, легатная же распевность возможна и в зауми, то есть с сохранением прежнего смысла обыденных слов /в связи с "легатной" поэзией вспоминается "птичье пение", о котором мечтал Туфанов/. Стихи из одних гласных – снова чистая абстракция.

Повторение отдельных звуков, преимущественно последних, порождает эхо, своего рода обертоны, откусы словесной ткани, тавтологично существующей затем рядом с оставшимся "ядром" – также один из способов конструирования авангардного текста. Эти обертоны часто теряют всякую фонетическую связь со словом-родоначальником, превращаются просто в маргинальные образования, их много было еще у Малларме /"Ливр"/.

Древнейший из способов словесной живописи – аллитерация, распространеннейшая в обычной прежней литературе, становится в творчестве авангардистов нарочитой пунктирностью /скользжением сквозь стих одинаковых элементов, причем, не только отдельных звуков – ранее преимущественно согласных – но и целых слов и даже слов/.:

Ры Никонова

бер  
будубер  
берды  
бероблаз  
горабер  
быр  
дубер-блаз

Квантование, порционность текста, с блеском проведенное Каменским, было и до него обычным делом среди авангардистов, но проводилось на другом уровне, в пределах одной фразы или даже слова, которое делилось на куски /с помощью пауз/, становилось в силу этого ломким, разделенным как бы гранями – ребризм. /Ребризм – прием узкий, для абстракции не годный, применимый только в сфере "понятных" слов/.

Крученых

черный дом

черный сор

мерку кит сним

ает

/Мирсконца/

Терентьев

ТРИНАДЦАТОЕ ОРУДИЕ

Никогда не  
употребляетСЯ.

/17 полевых орудий. —  
Тифлис, 1919/.

Из современных русских поэтов:

Сергей Сигей

мы находим действительно  
действительно шту вительнава:  
тельнова тела  
тела центростремительная  
сила имеет  
имеет единственный  
венный источник  
источник точник разложения  
разложения направления  
ления движения  
движения на поэтические  
поэтические этические  
эти линии

/Из сборника "Поэтическая работа  
№ 175"/

Борис Констриктор

ТЕКСТОЛОГУ

Не ссы  
лайся

Огромное значение стала приобретать визуальная композиция, это значение, как и вся визуальная сторона текста, беспрерывно возрастает /расслоившись на видуальную и фонетическую, литература давно развивает обе эти части параллельно/.

Композиции бордюрные /текст, визуально расположенный по периметру страницы/, сосудные, /текст внутри чужого или контрастного другого текста/, лучевые /фразы, лучами расходящиеся от одного слова-родоначальника/ и т.п. — теперь частые гости антологий современной поэзии.

Интереснейшей разновидностью сплавов, то есть склеиваний ранее самостоятельных слов, позволяющих поэту на единицу площади вместить больше текста, были стихи и Василиска Гнедова, пользующего беспаузность.

Впрочем, он же изобрел и чистую паузу /"Поэма конца", 1913/. Он же создал и одно из самых блестящих замещений: заменил огромную чистую паузу своей "Поэмы конца" — движением. Поэма-пауза, по свидетельству современников, читалась движением руки и таким образом была первым жестовым стихом в русской поэзии /затем эти тенденции были продолжены Парнахом, обэриутами, транс-поэтами/.

Однако самым интересным из всех современных способов и приемов письма я считаю вакуумный. Как говорила М. Цветаева: "Ведь это действовать — пустовать". О том же писал и Хлебников:

"Немотичей и немичей

Зовет взыскующий сущел"

Литературный вакуум чрезвычайно разнообразен. Он может быть условным, безусловным, целым, частичным, новым /свежим/, старым, вечным, векторным, территориальным, содержательным, полным и так далее. По отношению к литературному тексту он может быть внутренним и внешним, центробежным и центростремительным и т.д. Но это материал для отдельной статьи.

Таковы всего несколько из огромного набора способов превращения обыденного текста в заумный и далее в абстрактный. Были и есть, конечно, способы, учитывающие интеграционные тенденции, то есть крепнущую взаимосвязь жанров, различных областей искусства друг с другом, и даже наук — с искусством. Мы знаем стихи с присутствием математических элементов Хлебникова, Игнатьева, Введенского, Хармса и др. Мы знаем концептуальные и кулинарно-поэтические опыты Чичерина, живописные и полиграфические работы Зданевича.

Однако необходимо помнить, что не все возможное было открыто в эпоху раннего русского авангарда. Многие способы и приемы абстрактного и даже заумного письма не были известны этим корифеям или же находились в таком зачаточном состоянии, что их сейчас и обнаружить трудно.

Например, если дуализм фактуры у Туфанова лежит на поверхности, Зданевича заявлено в публичной лекции /хотя этот прием недостаточно развит им на практике, даже в ЗГА ЯКАБЫ/, если тавтология, откусы текста, кванты /порции слов/, замещения — были общим местом, то, например, цвет в поэзии проникал тогда чрезвычайно осторожно, пиктография была в самом, так сказать, вародыше, также как и жестовая поэзия или, например, журнальная скульптура. Концепт, блестяще заявив о себе в творчестве Чичерина, к сожалению, на долгие годы как бы исчез с горизонта, бурно вспыхнув после западных, увы, публикаций.

Тактильные, акционные стихи имели тогда от силы по одному представителю и т.д. и т.д.

И все-таки мы помним, что стихи — гиперболоиды, то есть почти бесконечные сплавы, изобрел Василиск Гнедов, а кулинарт — Чичерин, а ассамбляж — Каменский.

Нить авангарда, подобно нити Ариадны, не рвется, ведя поэтов к самому сердцу поэзии — Минотавру Абстракции.

Теперь мы понимаем, что "Мирсконца" раннего русского авангарда, то есть мир с обратной векторностью, на самом деле — только начало пути к настоящей зауми и еще более настоящей абстракции, ибо слово, сказанное "с конца" — всего лишь один и отнюдь, как можно догадаться по практике современного стихотворчества, не самый сложный метод создания поэзии 20 века. Не важно, идти вперед или назад, мир давно потерял линейную примитивную определенность, но то, что сделано ранними нашими авангардистами в плане расширения палитры приемов — вот настоящая святыня и для нынешнего авангардиста, его КААБА.