

Федеральное Агентство образования и науки Российской Федерации
Псковский государственный педагогический университет
имени С.М. Кирова

С. Л. Константинова

**Русский поэтический авангард:
XX век**

Учебно-методическое пособие к спецкурсу

Псков 2007

ББК 83.3 (2Рос=Рус) 6
К 65

Печатается по решению редакционно-издательского совета Псковского государственного педагогического университета им. С.М. Кирова

К 65

Константинова С.Л. Русский поэтический авангард: XX век:
Учебно-методическое пособие к спецкурсу. Псков, ПГПУ, 2007.

К 65

Пособие, посвященное русской авангардной поэзии XX века, адресовано студентам филологических факультетов педагогических вузов, учителям средних школ, а также всем интересующимся русской авангардной культурой.

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *О.И. Федотов* (Московский гуманитарный педагогический институт)

доктор филологических наук *И.В. Мотейунайте* (Псковский государственный педагогический университет)

© *Константинова С.Л.*, 2007
© Псковский государственный педагогический университет
им. С.М. Кирова, 2007
(ПГПУ им. С.М.Кирова), 2007

Содержание

Введение	5
Авангард как историко-теоретическая проблема	7
Основные направления и группировки русского поэтического авангарда начала XX века	18
Традиции авангарда в русской поэзии второй половины XX века ..	24
Задания и материалы для самостоятельной работы	33
Раздел I. Авангардистские группировки и объединения начала XX века: эстетические принципы и взаимосвязи	33
Раздел II. Поэтика авангардистского текста (на материале произведений начала XX века)	48
Раздел III. Русская авангардная поэзия второй половины XX века: традиции и новаторство	63
Приложение	
Комплект учебно-методических материалов к проекту, разработанному в рамках спецкурса «Русский поэтический авангард»	86
Литература	94

Введение

Предлагаемое учебно-методическое пособие содержит материалы и задания к спецкурсу «Русский поэтический авангард», который ставит своей целью знакомство студентов с литературными явлениями русского авангарда, в корне изменившими отношение к поэтическому творчеству в целом. Стремление сказать новое слово заставляло поэтов искать необычные формы выражения, снимая некоторые прежние запреты языка и зачастую эпатажируя читателя. Все это требует, в свою очередь, и иного восприятия текста, движущегося, говоря словами современного поэта и исследователя русской авангардной поэзии С. Бирюкова, «... от высказывания как такового к слову как таковому, к звуку и графеме, к визуальности и выходу за пределы наносимых на бумагу знаков – к пластике тела, к представлению человека как текста»¹.

В результате, работа с текстами подобного рода позволит не только закрепить уже сформированные у студентов умения и навыки литературоведческого анализа, развить языковое чутье, но и выработать новые подходы к осмыслению не совсем привычных литературных явлений, зачастую неподдающихся методам традиционного анализа, а также расширить читательский кругозор и выявить творческий потенциал, творческую индивидуальность студентов. Последнему, в частности, способствует система творческих заданий курса, направленных на более глубокое, «внутреннее» осмысление особенностей поэтики изучаемых форм. Кроме того, особое внимание уделяется именам русских поэтов, введенным в культурный обиход сравнительно недавно, но ставшим при этом неотъемлемой частью культурного настоящего.

При этом в пособии ставится задача не только освещения вопросов теории и истории русского поэтического авангарда (чему посвящена первая часть работы), но и введения в кругозор студентов во многом труднодоступных текстов, сыгравших между тем особую роль в развитии русской литературы XX века. Долгое время в центре внимания оставалось прежде всего традиционное стихосложение, и лишь в последние годы, в связи с возрождением имен серебряного века и русского зарубежья, наметились перемены, диктующие

необходимость постоянного обновления источников «нетрадиционных» или «нестандартных» форм поэзии. В этом смысле особенно полезной может быть книга С.Е. Бирюкова «РОКУ УКОР: Поэтические начала. (М.: РГГУ, 2003), представляющая собой, с одной стороны, пособие по «нетрадиционным» формам русской поэзии, с другой, - своеобразную хрестоматию, содержащую образцы этих форм, но, к сожалению, практически недоступная широкому кругу читателей.

Что же касается заданий для самостоятельной работы, предлагаемых во второй части пособия то они составлены таким образом, чтобы студент мог уже из их формулировок почерпнуть необходимые для осмысления целого ряда авангардных явлений сведения, касающиеся как их истории, так и поэтики. Тексты основных манифестов, изучение которых позволит более глубоко осмыслить специфику авангардного движения начала XX века, можно найти в достаточно распространенном сборнике: Литературные манифесты: От символизма до «Октября» /Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров (М., 2001).

Кроме того, в пособии представлен комплект учебно-методических материалов проекта «Русский поэтический авангард», который может быть использован как студентами, так и учителями литературы в системе дополнительных занятий по изучению истории русской литературы XX века.

¹ Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. М., Литературно-издательское Агентство «Р. Элинина», 2001. С. 9-10.

Авангард как историко-теоретическая проблема

Термины «авангард» и «авангардизм». Авангард и модернизм: соотношение понятий. Авангардистская парадигма художественности. Основные составляющие поэтики авангардистского текста. Понятие «радикального авангарда».

Понятия «авангард» и «авангардизм» до сих пор остаются в современном литературоведческом дискурсе одними из наиболее расплывчатых и неопределенных. И дело здесь не только в том, что искания авангардизма долгое время находились под своеобразным идеологическим запретом, имеющим отношение как к публикациям авангардистских текстов, так и к их исследованиям, но и в сложности самой проблемы. Что понимать под авангардом в литературе? Каковы его хронологические и содержательные границы? Как авангард соотносится с традиционализмом, модернизмом и постмодернизмом? Все эти вопросы, неоднократно поднимавшиеся как в зарубежной, так и в отечественной исследовательской литературе, имеют разную степень освещенности и зачастую вступают между собой в достаточно противоречивые отношения. Однако именно в последнее время решение проблем авангарда и авангардизма приобретает особую актуальность и осмысливается учеными в контексте литературного процесса в целом.

Известно, что термин «авангард», возникший во Франции около 1820 года в качестве метафоры, заимствованной из военного словаря (от фр. *avantgarde* – передовой отряд), приобретает эстетическое значение лишь в контексте утопического социализма, у сенсимонистов и фурьеристов, обозначая не ту или иную разновидность искусства, но искусство как деятельность, в которой должен зародиться социальный и духовный прогресс. В область художественной критики этот термин был перенесён в 1885 году Теодором Дюре в Париже, однако художники, которых сегодня презентуют как «авангардисты», этим словом почти не пользовались – за немногими исключениями¹.

В России термин «авангард» утвердился относительно поздно. В отношении к искусству его впервые употребил Александр Бенуа в 1910 г. в негативно-ироническом смысле для характеристики ряда

«авангардистов» на выставке «Союза русских художников». В советском литературоведении и искусствознании к понятию «авангардизм» обращались преимущественно для обозначения «... течений в бурж. иск-ве, радикально порывающих с нормами и критериями, к-рые в глазах большинства потребителей продуктов духовного производства конституируют само понятие «произведение иск-ва»...»².

Современная «Новая иллюстрированная энциклопедия» дает следующее определение «авангардизма»: «Авангардизм (франц. *avant-gardisme*), условное наименование художественных движений и объединявшего их умонастроения художников 20 в., для которых характерны стремление к коренному обновлению художественной практики, разрыву с ее устоявшимися принципами и традициями, поиски новых, необычных средств выражения формы и содержания произведений. Принципы авангардизма восприняли такие литературно-художественные течения, как экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, а также литература «потока сознания», «новый роман», абсурда драма и др.»³.

При этом, несмотря на достаточно устойчивое представление об авангарде как художественном явлении XX века, ученые все чаще обращаются к его расширительному толкованию, синонимичному эксперименту, новаторству в литературе вообще. Так, О.А. Клинг отмечает, что «Русская поэзия за последние три столетия пережила по крайней мере три волны авангарда. Первая пришлась на начало XVIII в., связана в первую очередь с Феофаном Прокоповичем, но особой высоты набрала в середине столетия и воплотилась в творчестве В. Тредиаковского, М. Ломоносова, А. Сумарокова. Вторая волна авангарда – это начало XIX в. У нее свои предшественники – Н. Карамзин, В. Жуковский, К. Батюшков, П. Вяземский, свои вершители – А. Пушкин и А. Грибоедов в комедии «Горе от ума». /.../ Третья волна, самая известная, относится к началу XX в. Здесь предтечи – русские символисты, и в первую очередь В. Брюсов, Андрей Белый, пик ее – футуризм, авангард в собственном смысле слова»⁴.

Подобного рода подход характерен и для С. Бирюкова, совершенно неслучайно назвавшего свою книгу, посвященную нетрадиционным формам русской поэзии XVII – XX века, «Зевгма:

Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма». Понятие «Зевгма» трактуется исследователем как «... «запрет» на резкое разграничение формосодержательных устремлений разных ветвей русской поэзии за четыре века, как констатация того важного обстоятельства, что в русской поэзии по сути дела вообще не было резкого, типичного для западной традиции выделения направлений /.../»⁵.

В таком случае ученые (чаще всего вслед за У. Эко⁶) говорят о т.н. «ситуации авангарда», свойственной каждой эпохе, «ситуации», разрушающей и деформирующей прошлое и помогающей «... культуре преодолеть свои стереотипы, а читателю – косность восприятия»⁷. Как отмечает И. Скоропанова, «Точно так же в каждую эпоху, «ситуация авангарда» сменяется «ситуацией постмодерна», для которой характерны иные принципы преодоления изжитого прошлого: путем критического его осмысления, деканонизации и использования перекодированных элементов для новых художественных созданий. «Постмодернизм» вбирает в себя в снятом виде и «авангард», с ходом времени превращающийся в традицию»⁸.

Вопрос о хронологических и содержательных границах авангарда возникает и в связи с тем, что в узко-терминологическом значении, в «собственном смысле слова», авангард прямо соотносится с художественной практикой модернизма. В исследованиях современных ученых, в частности, в книге М.Н. Липовецкого, разрабатывающего теоретические проблемы русского постмодернизма, отмечается, что «термины «модернизм» и «авангард» нередко употребляются как синонимы»⁹. При этом сам автор работы опирается на «... терминологическую традицию, интерпретирующую модернизм как широкое культурное движение, вбирающее в себя декаданс, символизм, различные авангардистские течения (экспрессионизм, сюрреализм, дадаизм, футуризм, абсурдизм и др.), а также так называемый «высокий модернизм» нашедший свое воплощение в творчестве Кафки, Пруста, Джойса, Т. Манна, С. Беккета и других классиков XX века»¹⁰. В результате, несмотря на то, что «... футуризм безусловно принадлежит авангардизму, а акмеизм тяготеет к «высокому модернизму»¹¹, оба течения рассматриваются ученым как входящие в панораму русского модернизма.

Методологически такой подход основан прежде всего на осмыслении концепции Космоса и Хаоса как метамоделей мира. В учебном пособии, посвященном современной русской литературе, Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий пишут: «Новый тип культуры, который возник на исходе XIX века и получил название модернистского, рожден прежде всего глубочайшим разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще, а не каких-то конкретных моделей Космоса. /.../ Именно модернизм, а затем авангард и постмодернизм приходят к новому типу художественного мифотворчества – ориентированного не на преодоление хаоса космосом, а на поэтизацию и постижение хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия»¹². Исследователи отмечают, что именно в модернизме «... отношения с хаосом впервые осознаются как основа искусства и предъясняются как центральное содержание искусства. Различные варианты творческих стратегий, вытекающие из такого миропонимания (символизм, акмеизм, экспрессионизм, сюрреализм, постмодернизм и др.), формируют различные направления модернистского и авангардистского искусства. Общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гармонии в «объективной» (исторической, социальной, природной) реальности»¹³.

Развивая данную концепцию, авторы работы ссылаются на исследование Й. Ван-Баака, отмечающего, что «существенная и сплошная конфликтность авангардистского построения образа мира» проявляется в деиерархизации всех подсистем произведения (речевых, пространственно-временных, характерологических), в ослаблении или полной отмене причинных и мотивировочных связей, в жанровых кризисах и колебаниях¹⁴. В результате, ученые приходят к выводу о расшатывании системы «... традиционных художественных условий, конституирующих миробраз Космоса. Тем самым смещаются веками освященные ценностные центры и не оплакивается, как в раннем модернизме, а дискредитируется, саркастически отвергается высшая ценность классической культуры – идея гармонии и смысла бытия»¹⁵.

Несколько ранее, в уже названной нами работе, посвященной постмодернизму, М.Н. Липовецкий отметил, что «по сути дела, в

культуре модернизма возникает новое понимание гармонии: она отождествляется со свободой от метафизической власти реальности. Разногласия между различными направлениями касаются лишь вопроса о путях достижения этого типа гармонии. До своего предела эта стратегия доводится в авангардизме (и социалистическом реализме как парадоксальном воплощении авангардистского дискурса). Авангардистский миф зиждется на двух соотнесенных тезисах: это, во-первых, представление о хаотичности всей наличной реальности, методично выявляемой путем развоплощения всех форм бытия вплоть до самого языка искусства в его традиционных формах; и, во-вторых, устремленность к некоему абстрактному, рационально вычерченному проекту гармонии, недостижимому в принципе. Отсюда сам процесс развоплощения традиционных форм мироустройства и мировосприятия превращается в самоцель: активизация хаоса интерпретируется как монополярный путь к высшей гармонии»¹⁶.

Исследованию вопроса взаимосвязей и границ креативной стратегии декаданса, символизма, акмеизма и авангарда в контексте модернизма как особого типа дискурса, где «... центральным моментом творчества становится сам момент генерирования творческой энергии в результате выбора ценностной ориентации (внеположной субъекту или имманентной ему)»¹⁷, посвящена также работа Е.В. Тырышкиной «Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду». Под авангардом исследовательницей понимается «... принципиально новаторская «субпарадигма» неклассической художественности XX века (наряду с неотрадиционализмом и социалистическим реализмом, в терминологии В. И. Тюпы), для которой характерна практика «ударного письма»»¹⁸. В качестве методологической основы работы в данном случае принимается концепция В.И. Тюпы, исследующего литературный процесс с точки зрения типов исторического сознания и типов эстетического дискурса и выстраивающего схему литературного процесса в виде глобальной модели, где каждая отдельная парадигма художественности¹⁹ вписана в модель всего исторического процесса. «Символизм в этой модели является переходным звеном между классическим реализмом 19-го века и неклассической парадигмой художественности 20-го века.

Неклассическая парадигма художественности 20-го века складывается из трех субпарадигм: неотрадиционализма, авангардизма и соцреализма. С точки зрения исторического сознания, каждая из субпарадигм определяется доминированием определенного типа, который и детерминирует эстетический процесс: конвергентное сознание (неотрадиционализм, черты которого с определенностью угадываются в акмеизме), уединенное (авангардизм), авторитарное (соцреализм), и соответственно, выстраиваются три типа дискурса – дискурс ответственности, дискурс свободы и дискурс власти»²⁰.

В результате, эстетическая эволюция раннего русского модернизма рассматривается в работе Е.В. Тырышкиной как последовательное развитие четырех его основных дискурсов – декаданса, символизма, акмеизма и авангарда. Если декаданс и символизм рассматриваются как школы, закладывающие основные принципы авангардистского мировосприятия и служащие своеобразным толчком к их преодолению, то акмеизм – явление, возникшее практически в одно и то же время с авангардом и эстетически близкое ему²¹: «Теперь /в авангарде – С.К./ место Т. /Трансцендентного – С.К./ занимает не Бог (как это было в символизме) и не Искусство и культурная память (как это было в акмеизме), а энергия самой материи, проявляющаяся, с одной стороны, в динамических моментах внешнего мира (изменения, разрушения, движение). С другой стороны – формой этой хаотической материи является язык, рассматриваемый авангардистами также как источник «чудесного и неведомого»²².

При этом, исследуя специфику каждого дискурса в отдельности, автор работы замечает, что «... всех объединяет одна тенденция, проявившаяся в креативной стратегии, – это максимизация и экспансия Т. /Трансцендентного – С.К./ (при всех различиях в понимании этой категории), проявившаяся в стремлении «преодоления» словесного материала и, в конце концов, в выходе за границы искусства – такая логика креативной стратегии объясняется авторской жадностью «продлить» себя в «творческом миге» и обрести иллюзорное или реальное бессмертие (этот «вызов небесам» был логичным развитием позиции автора в романтизме); фактически, это стремление «замещения» собственным творчеством несовершенной реальности»²³.

Иной точки зрения, вслед за М. Шапиром²⁴, придерживается В.П. Руднев, считающий, что «в системе эстетических ценностей культуры XX в. необходимо различать два противоположных принципа – модернизм (наиболее яркими направлениями которого являются постимпрессионизм, символизм, акмеизм) и авангардное искусство, где главным становится действенность искусства – «оно призвано поразить, растормошить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключаяющей долгое и сосредоточенное восприятие эстетической формы и содержания /.../. Непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любит ее создатель-художник»²⁵. По замечанию ученого, «определенная конвергенция» между авангардным искусством и модернизмом наметилась лишь в 1930-х годах и отчетливо проявилась в искусстве постмодернизма.

В. Бычков, автор статьи «Авангард», опубликованной в «Новой Философской Энциклопедии», с одной стороны, разводит понятия «модернизм» и «авангард», с другой – считает целесообразным «... понимать под модернизмом те явления в художественной культуре, которые возникли на основе авангарда, но уже без его эпатажно-разрушительного или эйфорически-эвристического манифестарного пафоса». «... модернизм, - пишет ученый, - может быть понят как более-менее спокойное «переваривание» культурой, утверждение и своего рода догматизация новаторских достижений авангарда. То, что в авангарде было революционным и новаторским, в модернизме становится классикой...»²⁶.

Подобного рода расширительное толкование авангарда как явления, характерного для всех переходных этапов в истории художественной культуры, отдельных видов искусства, встречается и в работах Е. Бобринской, рассматривающей проблему соотношения концепций авангарда и декаданса: «И та и другая с трудом могут быть замкнуты в определенных исторических рамках. И в самосознании художников, и в критических суждениях они выступают как переходные, ориентированные на пересмотр существующих эстетических кодов»²⁷. Говоря о типологической общности между

авангардом и декадентством, Е. Бобринская в первую очередь называет «... стремление к экзистенциальному переживанию творчества, к экзистенциальному риску...», составляющему «не просто бытовой фон или эмоциональную атмосферу вокруг творчества», но и диктующему «логику новой формы»²⁸. По наблюдению исследовательницы, «именно декаданс изобретает многие поведенческие формы, обычно связываемые с авангардом»²⁹. В качестве примера Е. Бобринская говорит о таком специфическом «жанре» художественной деятельности, как ««эпатаж буржуа» или скандал как новый инструмент репрезентации искусства»³⁰. Кроме того, в качестве общего, исходного мотива для развития как декадентской, так и авангардистской эстетики Е. Бобринская называет упадок и всеобщую деграцию современной культуры: «... и те и другие свою собственную миссию связывали главным образом с расчисткой площадки для новой постройки, с возрождением самих условий для творчества в его наиболее первичном понимании как создание нового, неизвестного, небывшего»³¹. «Смещение старого и нового, различных языков, стилей, создание многослойной диссонансной структуры произведения – одно из принципиальных свойств декаданса, сближающее его с авангардом»³², - пишет исследовательница.

В уже упомянутой нами работе Е.В. Тырышкиной также представлена трактовка авангарда как «зеркального «близнеца»»³³ декаданса. «Основная общность таких эстетических практик – их крайний субъективизм, с его морально-эстетическим релятивизмом, - замечает исследовательница, - а основное различие коренится в направлении эстетических векторов – в декадансе Т./Трансцендентное – С.К./ переживается только в уединенном авторском сознании, стремящемся предельно обособиться от детерминированной природными законами реальности, вплоть до коллапса Т. с. /Трансцендентного субъективного – С.К./ (мотив уединения у Ф. Сологуба, З. Гиппиус и др.).

В авангарде, хотя и имеет место субъективное переживание Т./Трансцендентного – С.К./, но оно выплескивается вовне, преображая все кругом – взрыв Т. с. /Трансцендентного субъективного – С.К./ (мотив глобализации субъективной энергии у В. Маяковского, В. Хлебникова, В. Каменского и др.)»³⁴.

Вместе с тем практически все ученые в качестве отличительного атрибутивного признака авангарда начала XX века, противопоставляющего его существовавшим в русской культуре того времени направлениям и течениям, называют его необычность, броскость, осознанный заостренно-экспериментальный характер, предполагающий **действенность** искусства (М. Шапир), своего рода перформативность, носящую, по преимуществу, провокационный характер. «В авангарде автор стремится к максимально свободному самовыражению и тем самым – к максимальному влиянию на сознание адресата, и на внешнюю реальность как таковую. Авангардистский дискурс «состязателен» по своей природе и определяет особое напряжение творческой стратегии авангардиста. Авангардистская утопия проявляется прежде всего в неукротимой воле воздействия словом на мир напрямую – примерно так же, как это предполагается в оккультизме. Только такое действенное искусство объявляется истинным»³⁵.

Революционно-разрушительный пафос авангарда, то, что современный исследователь Е.П. Беренштейн называет «нигилистичностью»³⁶, резкий протест против всего, что представлялось их создателям и участникам консервативным, обывательским, буржуазным (а отсюда - декларативно-манифестарный и эпатажно-скандальный характер презентации представителями авангарда самих себя и своих произведений), приводит к созданию принципиально нового во всем и прежде всего в формах, приемах и средствах художественного выражения. Как замечает ученый, «Начиная с декларативного разрушения устоявшейся системы ценностей, авангард обрушивается и на знаковую систему, которая воплощает эти ценности, и в конечном итоге на весь мир, который так или иначе является и источником, и объектом приложения аксиологических мерок»³⁷.

При этом практически все исследователи отмечают, что «... ближайшими раздражителями для авангардистов служили символисты, которые сами были авангардными по отношению к своим предшественникам»³⁸. По замечанию Г. Айги, именно символизм «субъективировал» мир, «... видоизменил русское стихотворное слово тем, что называемые вещи и явления стали иметь значение многоликое и многоемкое, - метод работы над словом в поэзии символистов, в

конечном счете, стал импрессионистическим»³⁹. С этой точки зрения, все дальнейшие авангардные течения и школы в искусстве (футуризм, дадаизм, сюрреализм) рассматриваются им как явления, «... выделившиеся из той же сферы «субъективированного» выражения мира, - то есть, из того же импрессионизма»⁴⁰.

Однако тут же возникает проблема различия: если символисты акцентируют сам факт отражаемости незримого мира в зримых формах, то для художников авангарда принципиально важным становится «преодоление разорванности между чувственной формой и «душой» знака», то новое состояние мира, «где уже нет разделения на внутреннее и внешнее»⁴¹. Частичная реформа поэтического языка, осуществленная символистами, завершилась расшатыванием его устоев, стремлением «... составить ансамбль, гармоническое единство на новом, поэтическом, основании»⁴².

Ведущим принципом поэтики авангардистов становится принцип «деконструкции языка» – «... расслоение языка, его структуры и семантики в процессе формирования текста как единого гармонического целого»⁴³. По замечанию Е.В. Тырышкиной, «авангардистская стратегия приводит к отказу от привычной инструментальной деятельности художника как деятельности гармонизации мыслеобраза и его воплощения («кризис мастерства») и, в конечном итоге, к осязаемой деформации и редукции художественной формы, вплоть до полного ее разрушения...»⁴⁴.

Отсюда установка на «неправильность», сопоставление несопоставимого, резкость диссонансов и сдвигов, способных выразить динамичный характер современности. «Задача автора – донести до читателя/слушателя энергию Т./Трансцендентного – С.К./, объективация должна совершиться мгновенно: «чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!» Либо – идет «мучительная сверка» Т./Трансцендентного – С.К./ и формы, форма «корчится», при создании и считывании такого произведения нужно ощутить муки «подбора и подгонки» Т./Трансцендентного – С.К./ в рамки формы: «чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной...»⁴⁵. И далее: «Авангардист при этом стремится к максимально адекватному «отпечатку» самости субъекта в своих творениях – сохранить идентичным переживание Т./

Трансцендентного – С.К./ («грозы вьюги вдохновения»). На первый план выходит энергия звучащего, артикулируемого слова и пишущей руки (переживание = действие)...»⁴⁶.

По замечанию венгерского ученого Лайоша Нирё, исследующего авангардные явления начала века с точки зрения структурализма и семиотики, «на рубеже веков в литературе, равно как и в других искусствах, рассматриваемых как семиотические системы, мы становимся свидетелями радикальной трансформации акта созидания художественного знака, с одной стороны, и художественного восприятия – с другой»⁴⁷. Господствовавшие представления, «... согласно которым соотношение между означающим и означаемым рассматривалось как естественное и незыблемое единство, а не как условное и произвольное»⁴⁸, разрушаются в русской поэзии футуристами, способствовавшими, в результате, созданию в искусстве «нового семиозиса»⁴⁹: «В своем манифесте «Пощечина общественному вкусу», подписанном Бурлюком, Крученых, Маяковским и Хлебниковым, они предписывали творить слова произвольно, выражать безграничную ненависть к языку предшественников, а также придавали большое значение словам, рассматривая их как высшие, независимые явления, имеющие собственную ценность»⁵⁰.

Рассматривая феномен авангардной культуры начала XX века, ученый вводит понятие «радикального авангарда», к основным направлениям которого относит итальянский и русский футуризм, дадаизм, сюрреализм и, частично, экспрессионизм, а также определяет его основную цель – «... изменение незыблемого статуса искусства, обновление всех основных элементов произведения литературы или искусства»⁵¹. Как отмечает Лайош Нирё, «Радикальные авангардисты уже не довольствовались чувственно воспринимаемыми символами для построения своих произведений. Им нужно было препарировать материалы, составляющие произведения-предметы, чтобы найти источник, из которого брызжет смысл и эстетическая ценность. Затем они освободили эти материалы от вековых условностей, с которыми те составляли одно целое. Речь идет о словах, фразах, мотивах, символах, метафорах, темах, сюжетах, мифах и т.д., которые обладали определенным, так сказать, «естественным» смыслом. Некоторые из этих слов или тем априори считались поэтическими,

художественными. Радикальные авангардисты высвободили эти элементы от перегруженности условностями»⁵².

В результате, именно «радикальным авангардистам», или авангарду «... в «чистых» его проявлениях»⁵³ (самым типичным его представителем является А. Крученых), удалось, как считают исследователи, полностью «преодолеть» символизм, отказавшись от его утопических идей: «... на смену мистическим ценностям духа (добро и красота) приходит чистая энергия движения/изменения материи»⁵⁴, объявляемая мистической»⁵⁵.

Основные направления и группировки русского поэтического авангарда начала XX века

Русский футуризм. Основные футуристические группы. Заумь как способ актуализации содержания авангардистского текста. Авангардистские группировки и объединения 20-х годов. ОБЭРИУ. Авангард и творчество Д. Хармса.

Практически все исследователи называют футуризм основным, наиболее радикальным течением русского авангардного движения начала XX века. **Футуризм** (от лат. futurum – будущее) возник и наиболее полно был реализован в изобразительном и словесном искусствах Италии и России в период 1909-1915 гг. При этом известно, что термин «футуристы», указывающий на связь с итальянским футуризмом, закрепился в России в отношении В. Хлебникова, В. Маяковского, В. Каменского, братьев Бурлюков и др. позднее, чем возникла сама группа – первоначально объединённые Д. Бурлюком поэты и художники называли себя «будетлянами». Как вспоминал один из участников авангардного движения Бенедикт Лившиц, «Мы и весной тринадцатого года не называли себя футуристами, напротив, – всячески открепивались от юрких молодых людей, приклеивших к себе этот ярлык. Нам нравился территориальный термин «гилейцы», не обязывавший нас ни к чему»⁵⁶. О неточности термина, «который присвоили движению извне и который лишь позднее приняли его участники», пишет и один из ведущих исследователей русского

футуризма В.Ф. Марков⁵⁷, он же приводит и другие слова Б. Лившица: «Термин «футуризм» у нас появился на свет незаконно: движение было потоком разнородных и разноустремленных волей, характеризовавшихся прежде всего единством отрицательной цели»⁵⁸.

Своеобразным «ядром» «искусства будущего» стал **кубофутуризм**, уникальное движение, органично объединившее литературу и изобразительное искусство (практически все футуристы начинали как художники) в поисках нового. Велимир Хлебников в стихотворении 1921 года, посвященном Давиду Бурлюку, писал:

*Странная ломка миров живописных
Была предтечею свободы, освобожденьем от цепей,
Так ты шагало, искусство,
К песни молчания великой.*

В апреле 1910 г. вышел в свет альманах «Садок судей», фактически определивший создание в 1911 году группы «Гилея». В группу кубофутуристов-«будетлян» входили Давид Бурлюк, Николай Бурлюк, Василий Каменский, Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Бенедикт Лифшиц, Алексей Крученых, Елена Гуро, Екатерина Низен. Словом «кубо» создатели этого кардинального течения авангарда подчеркивали овеществление самой зрительной природы языка, «новую видоизмененную **предметность** слова»⁵⁹, его конкретно-материальную природу (живопись как таковая, слова и буквы как таковые). «Восстановление конкретности, реальности в чувстве языка, в восприятии живописи было связано с возвращением живописи ее собственной умозрительной природы, а слову – его связи с конкретностью жизненного опыта»⁶⁰, с чувственным опытом зрения и осязания.

Под тем или иным влиянием кубофутуристов, прошедших, как замечает В.Ф. Марков, «... три стадии развития: импрессионистскую, примитивистскую и ориентированную на слово»⁶¹, находились и многие мелкие группировки того времени:

– «Ассоциация эго-футуристов», сформировавшаяся в конце 1911 г. (названия группы менялись – «Его», «Академия эгопоэзии», «Интуитивная ассоциация»): Игорь-Северянин, Иван Игнатьев, Василиск Гнедов, Константин Олимпов (Константин Фофанов), Павел Широков, Грааль-Арельский (Стефан Петров), Георгий Иванов, Всеволод Князев, Вадим Баян.

– Группа «Мезонин поэзии», организованная в 1913 г.: Вадим Шершеневич, Хрисанф (Лев Зак), Константин Большаков, Рюрик Ивнев, Борис Лавренев, Сергей Третьяков, Надежда Львова.

– Группа «Центрифуга», возникшая в 1914 г.: Сергей Бобров, Николай Асеев, Федор Платов, Борис Пастернак, Божидар (Богдан Петрович Гордеев), Григорий Петников, Тихон Чурылин.

В отличие от европейских авангардистов, сосредоточенных преимущественно на психологии личной отчужденности и абсурдности «экзистенции», русский авангард манифестирует прежде всего **формотворчество**, «его предметно-строительную, фактурно-созидательную направленность»⁶². Русские кубофутуристы вводят новые принципы организации текста, основанные на смысловых парадоксах, композиционных «сдвигах», специфической тонике, алогичных конструкциях, графической семантике текста, использовании бытовой и фольклорной, архаической лексики и т.п. Занимаются активным словотворчеством - создают «заумь», значение которой объясняют стремлением выявить глубинный смысл абстрактных фонем и построить на них новый художественный язык, адекватно выражающий сущность новых реальностей. «... слово у «типичных авангардистов» всегда – автономное, самодействующее: каждое слово само по себе должно быть чрезвычайно обострено, как самодовлеющие звук, линия и цвет в новейшей музыке и живописи»⁶³.

Понятие «заумной поэзии», ставшей наиболее адекватным «... отпечатком» самости субъектов в своих творениях»⁶⁴, в первую очередь, связывается с именем Алексея Крученых⁶⁵, который в книге «Фонетика театра», изданной в 1923 г., писал: «*Временем возникновения Заумного языка, как явления (т.е. языка, имеющего не подсобное значение), на котором пишутся целые самостоятельные произведения ... следует считать декабрь 1912 г., когда был написан мой ныне общеизвестный, -*

Дыр бул щыл

Убешиур

Скум

Вы со бу

Р л эз.

Это стихотворение увидело свет в январе 1913 г. в моей книге «Помада»».

В 1913 г. в совместной с В. Хлебниковым декларации «Слово как таковое», где поэтическое искусство рассматривалось как высвобождение скрытых возможностей «самоценного» слова, Крученых сам давал конспективные определения зауми: «*Живописцы будутляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будутляне речетворцы разрубленными словами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)*». В том же году с докладом о зауми выступил В. Шкловский, позже, в 1916 г., опубликовавший статью «О поэзии и заумном языке».

Параллельно с Крученых стихи на заумном языке пишут Ольга Розанова, Роман Якобсон, Илья Зданевич (создавший «питерку действ»), т.е. пять пьес на заумном языке), Игорь Терентьев, Василиск Гнедов, Иван Игнатъев, художники Казимир Малевич и Борис Эндер, филологи Евгений Поливанов и Борис Двинянинов. Однако, как отмечает Г. Айги, здесь заумь носит служебный, замещающий характер (замещение прилагательных, существительных, глаголов), «**чистая, автономная заумь – «открытие» Крученых**»⁶⁶.

По замечанию исследователей, обращение к зауми напрямую связано с самой сутью авангардистской эстетики, где «основной акцент делается не на словесной форме ради нее самой, а на телесно-духовной форме самого творящего субъекта в момент вдохновения, которая являет собой постоянно меняющуюся форму самого бытия – прообраз новой Вселенной»⁶⁷: «Экстатичный взрыв вдохновения (или глубинное проникновение в «миры иные») тут же должен отливаться в материальную форму. Взрыв Т. с. /Трансцендентного субъективного – С.К./ требует моментального оформления, одержимость/исступление – это не «восхождение», воспоминание о нем и тщательная работа по оттачиванию формы (мастерство), то есть последовательность стадий и фаз нарушена и темп предельно ускорен. Медитативная стадия (переживание) чаще экстатична, а инструментальная – практически накладывается на нее»⁶⁸.

Сразу после революции возникло еще несколько авангардистских группировок и объединений, усвоивших, по замечанию В.Ф. Маркова, «... одну-две характерных особенности «классического» футуризма» и попытавшихся «возвести на них собственное здание, производя при этом оглушительный, но

непродолжительный шум»⁶⁹. В качестве наиболее значительных можно назвать:

- московскую группу «ничевоков», в состав которой входили Рюрик Рок, Лазарь Сухаребский, Аэций Ранов, Сергей Садилов, Елена Николаева, Сусанна Мар, Олег Эрберг, Борис Земенков и М. Агабабов, просуществовавшую около двух лет (1920 и 1921 гг.) и издавшую два небольших альманаха - «Вам»⁷⁰ и «Собачий ящик», или Труды Творческого бюро Ничевоков в течение 1920-1921 гг. Под ред. Главного секретаря Творничбюро С. Садилова, вып. 1»⁷¹;

- и экспрессионистов⁷² – литературное течение, охватывающее деятельность нескольких групп: экспрессионистов (1919 - 1922) Ипполита Соколова (на разных этапах в нее входили Борис Земенков, Гурий Сидоров, Сергей Спасский, Борис Лапин, Евгений Габрилович), объединения “Московский Парнас” (1922) Бориса Лапина и эмоционалистов (1921 — 1925) Михаила Кузмина. Основной задачей группы И. Соколова провозглашалось объединение всех ветвей футуризма — это и кубофутуризма, “Мезонина поэзии”, “Центрифуги” - для передачи динамически современного, экспрессивного восприятия и мышления. Первой совместной акцией было подписанное Земенковым, Сидоровым, и Соколовым “Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов” весной 1920 года.

В числе авангардистских групп В.Ф. Марков называет еще две, не признававшие футуризм, но, как замечает ученый, без которого ни одна из них не могла бы возникнуть: имажинисты⁷³ (1919 – 1927), возглавляемые Вадимом Шершеневичем и Сергеем Есениным, и конструктивисты (1923 – 1930), в состав которой входили Алексей Чичерин, Илья Сельвинский, Б. Агапов, Дир Туманный, Вера Инбер, Александр Квятковский, Корнелий Зелинский, Г. Оболдуев, «сочетавшие особенности ЛЕФа и дореволюционной «Центрифуги» /.../»⁷⁴.

Своеобразным «излётom» русского авангарда стало ОБЭРИУ - «Объединение реального искусства». «Скорее даже, это конец «классического» авангарда и начало литературного «андеграунда», поскольку «сверху» был «Чиж», «Еж», сказки Ш. Перро и т.п., а «снизу» - все прочее»⁷⁵, - замечает современный исследователь. В 1928 г. в сборнике «Афиши Дома печати» вышла декларация группы, где были заявлены поэты Александр Введенский, Константин

Вагинов, Игорь Бахтерев, Николай Заболоцкий, Даниил Хармс⁷⁶ (в разное время туда входили также Борис Левин, Александр Разумовский и др.), ставшие во многом приемниками художественных принципов футуризма, причём не только в отношении к своему публичному хулиганству, эпатажности, которые внесли ошутимый резонанс в культурную жизнь Петербурга 20-х годов, но в отношении к языку как объекту многочисленных художественных опытов. Вместе с тем, как отмечает В. Кулаков, «Футуристы работали с живым языком, обэриуты – с мёртвым/.../ Не Хармс издевается над языком, а сам язык, его шаблонность выставляет себя на посмешище. Для него (Хармса) весь язык – готовый блок, который нужно взорвать изнутри гносеологическим абсурдом, чепухой».⁷⁷

То же касается и художественных принципов обэриутов, во многом восходящих к футуристской идее спонтанности, которая «декларировалась как ответ на *рутинную* заданность литературной традиции».⁷⁸ Не случайно, в качестве основного обэриутами выдвигается принцип реальности искусства – «реальности первого порядка», как называл его Хармс. Обэриуты утверждали, что искусство реально, как сама жизнь, поэтому оно ничего не отражает и живёт само по себе. Вместе с тем искусство обладает особой художественной логикой, обратной логике жизни, странной и непредсказуемой: «Логике противостоит алогизм, связи, развитию – фрагментарность и случайность, психологии, характеру – маска».⁷⁹

В своей декларации обэриуты обращались к этому вопросу так: «Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты не-реальны и не-логичны? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства?/.../ Мы поражаемся красотой нарисованной женщины, несмотря на то, что вопреки анатомической логике, художник вывернул лопатку своей героине и отвёл её в сторону. У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать».⁸⁰

В конечном итоге, рассматривая многочисленные, зачастую противоречивые по художественной практике, авангардные направления и группировки начала XX века, можно сделать вывод о том, что именно здесь «... авторская свобода и ориентация на субъективное начало достигают апогея, а идеалом представляется не преобразование, а постоянное изменение – во имя новизны как таковой»⁸¹.

Традиции авангарда в русской поэзии второй половины XX века

Ведущие тенденции развития русской поэзии второй половины XX века. Основные группировки русского поэтического андеграунда. Понятие «неоавангарда»: традиции и новаторство.

Выявляя своеобразие поэзии второй половины XX века, и в частности поэзии 60-90-х годов, исследователи говорят, по преимуществу, о двух противоположных тенденциях, наследуемых современным искусством от предшествующих эпох: «Одна из них направлена на познание логики бытия, стремится к реалистическому отражению действительности, укреплению языковых норм, предполагает воспитательную функцию произведения. Другая тенденция связана с установкой на эксперимент, критическим отношением к языковой норме и отказом от дидактической функции»⁸². «В таком случае, - как указывает исследовательница языковых свойств современной русской поэзии Л.В. Зубова, - внимание авторов и читателей привлечено к неупорядоченности мира, парадоксу, изменчивости сущностей и свойств, алогизму и нестабильности самого языка как отражения нашего сознания»⁸³. Понятно, что в данном случае речь идет о поэтах, ориентированных на языковые поиски и преобразования, начало которым было положено авангардистами начала XX века. В этом смысле их во многом экспериментальное творчество не может рассматриваться вне связи с традициями авангарда как такового, хотя, как точно заметила Л.В. Зубова, «... подобно тому как слово, не меняя звучания, может менять свое место в языковой системе и свой смысл – художественный прием часто имеет другую природу и другие функции в новой парадигме мировосприятия»⁸⁴.

Во второй половине XX века поиск новых, не «скомпрометировавших» себя (прежде всего в рамках советской официальной культуры) способов художественной самореализации, других - «невиновных» (Вс. Некрасов) слов и форм, одними из первых предприняли поэты т.н. **лианозовской группы**: Евгений Кропивницкий, Ян Сатуновский, Всеволод Некрасов, Игорь Холин,

Генрих Сапгир. Как группа лианозовцы предстали перед читателем лишь в 1977 году в известном альманахе неофициального искусства «Аполлон-77». Эта публикация была подготовлена Эдуардом Лимоновым, он же придумал и название – группа «Конкрет», добавив к лианозовцам себя и еще трех поэтов – Вагрича Бахчаняна, Станислава Лёна и Елену Щапову. Поиск эстетически «невиновного» происходит здесь как бы «в обход» традиционного стиха, закрепляясь в рамках примитивизма, зауми, минимализма, абсурда, сюрреализма – всего того, что было характерно для авангардной поэзии начала века. На этом пути и возникли конкретизм, минимализм, соц-арт, концептуализм – явления, может быть и не совсем идентичные, но крайне друг другу родственные.

Кроме лианозовской группы, в систему «неоавангарда» 50-х годов, явившегося «...фактором разложения официальной литературы» и способствовавшего «... возвращению «форме ее активного творящего характера»»⁸⁵, исследователи включают такие «вольные объединения», как кружок Черткова (Леонид Чертков, Станислав Красовицкий, Андрей Сергеев, В. Хромов), «филологическая школа» в Ленинграде (Леонид Виноградов, Михаил Еремин, Александр Кондратов, С. Куллэ, Лев Лосев, Владимир Уфлянд). Вне каких-либо объединений работают Владимир Казаков, Геннадий Айги, Виктор Соснора.

В 60-70-е годы появляются группа «неоклассиков» (Сергей Стратановский, Виктор Кривулин, Ольга Седакова, Елена Шварц), СМОГистов (Смелость – Мысль – Образ – Глубина, или Самое Молодое Общество Гениев, куда входили Л. Губанов, В. Алейников и др.), «уктусская школа» - группа поэтов-визуалистов, самоназванная по имени свердловской окраины (Ры Никонова, Сергей Сигей, Евгений Арбенев), а также группа московских концептуалистов (Илья Кабаков, Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Михаил Айзенберг, Тимур Кибиров), завершающих и как бы резюмирующих основные художественно-эстетические находки и достижения авангарда, и знаменующих переход к постмодернизму.

Исследователями выделяются две разнонаправленных, но дополняющих друг друга тенденции в развитии «неоавангарда» 50-60-х годов: «одна восходит к эстетике кубофутуристов (особенно

значительно влияние Хлебникова и Крученых) – наиболее ярко эта линия определилась в творчестве Геннадия Айги, Владимира Казакова и Виктора Сосноры. Другая продолжает в новом историко-культурном контексте эксперименты ОБЭРИУ. Неообэриутство представлено поэтами так называемой «лианозовской школы» /.../, а также В. Уфляндом и О. Григорьевым»⁸⁶.

Что же касается поэзии конца 90-х годов, то, по замечанию А. Кобринского, наиболее сильной является не футуристическая, а именно обэриутская традиция: «Это, в частности, выразилось в широком распространении и развитии известного обэриутского приема, когда тональность высокого трагизма органически сочетается с материалом (персонажи, сюжет), который обычно носителем трагического начала не являлся. При этом обэриутское решительное неприятие пафоса и подтекста заменяется формированием постмодернистской цитатной базы, острающей и одно и другое. Если пользоваться терминами актуального членения, в поэзии русского авангарда конца XX — начала XXI веков то, что было сделано их предшественниками, из «нового» превращается в «данное»»⁸⁷.

Однако, несмотря на такую, казалось бы, ясную типологию, характеризующую устремления неоавангардистского дискурса, в исследовательской литературе все чаще поднимается проблема «авангардности» современного авангарда. «Так насколько же «авангарден» сам авангард? Где кончается литературное влияние и начинается воспроизведение хорошо известных форм? И каков характер интертекстуального (и иного) взаимодействия произведений, созданных в начале и в конце XX века?»⁸⁸ - эти вопросы не случайно заданы в одной из работ А. Кобринского.

Как справедливо отмечает ученый, «Ситуация в русской поэзии конца 1990-х — начала 2000-х годов характеризуется размыванием самого понятия авангарда. Если в начале XX столетия возможно было четко вычленить авангардные новации на разных уровнях: метрическом, лексическом, синтаксическом и т.п., то через 100 лет сделать это оказывается значительно труднее. Во-первых, нет того фона традиции «золотого века», на который проецировались произведения авангардистов в 1900—1920-х годов. Во-вторых,

отсутствуют более или менее серьезные литературные объединения с выраженной и четко сформулированной эстетической программой. В-третьих - сегодня значительно затруднено само определение критериев авангардности: многие приемы, воспринимающиеся таковыми, на самом деле - в неизменном или трансформированном виде - заимствованы и оригинальными не являются»⁸⁹. Кроме того, об этом пишет и С. Бирюков, «... многие авторы этого периода, хотя и используют отдельные авангардные приемы, но в то же время либо прямо противопоставляют себя авангардизму начала века, либо настаивают на полной независимости собственного пути-поиска»⁹⁰.

И вместе с тем, главное, что все-таки позволяет говорить о «неоавангарде» второй половины XX века как одной из важнейших составляющих литературного процесса, актуализирующей достижения радикальных поэтических движений, это, с одной стороны, явная маргинальность по отношению к официальной эстетике и идеологии, обостренное чувство внутренней свободы, «...которую авангардный художник стремится утвердить вовне: в знаковом материале текста и посредством этого текста – в чужом сознании»⁹¹. Согласно определению В.И. Тюпы, «Авангардистское письмо как высказывание эстетического субъекта есть дискурс свободы»⁹². С другой стороны, то стремление к обновлению языка (происходящее на всех уровнях – синтаксическом, лексическом, фонетическом), разрушению инерционности восприятия, которое было декларировано и воплощено в разных формах авангардистами начала века. Это и активизация визуального облика стиха, приведшая к расцвету визуальной поэзии и к заметной активизации визуального компонента в не визуальных текстах; и минимализм, имевший следствием своеобразное «исчезновение» вербального текста и/или замену его невербальными знаками в «вакуумных» текстах; и новое качество стиха – от стройной системы гомогенного стиха (в т.ч. и свободного) к гетерогенности, полиметрии и полиструктурности. В числе авангардистских новаций (по сравнению с традиционной поэзией) ученые называют также хэппенинговость, «игру с классиками», ориентализм (и вообще интерес к «экзотическим» формам и видам поэзии), повышенный интерес к архаике, интерес к «низовым» формам и жанрам, ориентация на детскую поэзию и т.д.⁹³

¹ Н.С. Сироткин, предпринявший попытку систематизации существующих определений «авангарда», зафиксированных как в различных словарях, так и в отечественных и зарубежных исследованиях, в качестве немногочисленных примеров таких исключений приводит следующие факты: в 1918 году во французском кино возникло направление «Авангард» (Л. Деллюк и др.), на Украине в 1926-1929 гг. действовала литературная группа «Авангард» (Сироткин Н.С. Терминология // <http://www.avantgarde.narod.ru/index.html>).

² Что касается советских и российских энциклопедических словарей, то в Большой Советской Энциклопедии 1926 и 1949 гг. статья «авангард» включает лишь военное толкование; не содержат этого понятия Литературная энциклопедия 1930 г. (т. 1, под ред. В. М. Фриче) и первый том Краткой литературной энциклопедии (1962). Статья «авангардизм» появляется только в третьем издании БСЭ (1970 г.) и в дополнительном, девятом томе КЛЭ (1978).

³ Новая иллюстрированная энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. С. 21-22.

⁴ Клинг О.А. Цикличность авангарда в русской поэзии // XX век и русская литература. *Alba Regina Philologiae*. Сборник в честь 70-летия Г.А. Белой. М.: РГГУ, 2002. С. 10.

⁵ Бирюков С. Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. С.10.

⁶ См.: Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. 1988. № 10. С.101-102.

⁷ Скоропанова И. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. 4-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 59.

⁸ Скоропанова И. Указ. соч. С. 59.

⁹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. С. 10.

¹⁰ Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 10.

¹¹ Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 10.

¹² Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высших учебных заведений: В 2 т. – Т. 1: 1953-1968. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 13.

¹³ Там же. С. 14.

¹⁴ Подробнее о Хаосе и Космосе как о наиболее универсальных моделях мира см.: Лейдерман Н.Л. Космос и Хаос как мегамодели мира: К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания // Русская литература XX века: Направления и течения. – Екатеринбург, 1996. – Вып. 3. – С. 4-12; Ван Баак Й. Авангардистский образ мира и построение конфликта // *Russian Literature*. – Amsterdam, 1987. – Vol. XXI. - № 1. – P. 6. См. также: Хольтхузен Т. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 3. – С. 150 – 161.

¹⁵ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Указ. соч. С. 14-15.

¹⁶ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. С. 36. Здесь же ученый замечает, что «Представляется точной та характеристика авангарда, которую дает Ю.Линник: «Романтизм чувствует иное - символизм прозревает то, что находится за гранью предметного мира - авангардизм, выворачивая действительность наизнанку, выявляет ее идеальную, трансфизическую подоснову» (Линник Ю. Предисловие // Марков В.Л. О свободе в поэзии. СПб. 1994. С.19)».

¹⁷ Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. С. 15.

¹⁸ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 10.

¹⁹ «Смена представлений о месте искусства в жизни человека и общества ... смена образцов, ориентиров, критериев художественности совершается в строго стадийно-исторической последовательности. Наличие такой последовательности позволяет выявить и описать закономерный ряд парадигм художественной культуры. Смена ведущей парадигмы художественности предполагает существенное изменение статусов субъекта, объекта и адресата художественной деятельности». (Тюна В. И. Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. № 3/4. 1997. С. 175).

²⁰ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 8.

²¹ «Адамистский» вариант акмеизма, казалось бы, более соответствует заявленным программам, но при этом подрывает акмеизм изнутри, подводя его вплотную к авангардистским исканиям. Здесь уже очень недалеко до авангарда. Первый шаг – признание того, что трансцендентное есть хаос, стихия, уже сделан. Следующие шаги сделают другие – вырастят в себе свое трансцендентное и выдают своей первореальностью реальность нам данную (А. Крученых) или присоединят к себе-богоподобному этот маленький несовершенный мир (В. Хлебников)». (Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 53-54).

²² Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 61-62.

²³ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 120.

²⁴ Шапир М. Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 10.

²⁵ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. С. 12.

²⁶ Бычков В. Авангард // Новая Философская Энциклопедия. Т. 1. М.: Мысль, 2000. С. 34.

²⁷ Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: «Пятая страна», 2003. С. 5.

²⁸ Бобринская Е. Указ. соч. С. 12.

²⁹ Там же. С. 13.

³⁰ Там же. С. 13.

³¹ Там же. С. 20.

³² Там же. С. 20.

³³ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 31.

- ³⁴ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 14.
- ³⁵ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 59.
- ³⁶ «Авангард вступает в борьбу со всеми, как он считает, априорными, т.е. подавляющими свободу самовыражения, смыслами, не желая конструировать новые» (Беренштейн Е.П. Авангард как жертва Даниила(у) Хармса(у) // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. IV. Сборник научных трудов. Тверь. 1998. С. 131).
- ³⁷ Беренштейн Е.П. Указ. соч. С. 131.
- ³⁸ Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. М., Литературно-Издательское Агентство «Р. Элинина», 2001. С. 9.
- ³⁹ Айги Г. Русский поэтический авангард // В мире книг. 1989. № 1. С. 15.
- ⁴⁰ Айги Г. Там же.
- ⁴¹ Бобринская Е. Визуальный образ текста в русском кубофутуризме // Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. (Сост. и общая ред. Д. Булатова). Кенигсберг – Мальборк, 1996. С. 33.
- ⁴² Штайн К.Э. Принципы анализа поэтического текста: Учебное пособие. РГПУ им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург – Ставрополь, 1993. С. 13.
- ⁴³ Штайн К.Э. Указ. соч. С. 19.
- ⁴⁴ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 94-95.
- ⁴⁵ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 72.
- ⁴⁶ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 73.
- ⁴⁷ Лайош Нирё. Единство и несходство теорий авангарда // От мифа к литературе: Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского/ РГГУ. М.: Изд-во «Российский университет», 1993. С. 321.
- ⁴⁸ Лайош Нирё. Указ. соч. С. 324.
- ⁴⁹ Лайош Нирё. Указ. соч. С. 324.
- ⁵⁰ Лайош Нирё. Указ. соч. С. 324.
- ⁵¹ Лайош Нирё. Указ. соч. С. 322.
- ⁵² Лайош Нирё. Указ. соч. С. 327.
- ⁵³ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 57.
- ⁵⁴ Под материей в данном случае понимается и внешняя реальность, и авторская телесность, и художественный материал, в том числе и слово.
- ⁵⁵ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 92.
- ⁵⁶ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 412.
- ⁵⁷ Марков В.Ф. История русского футуризма / Пер. с англ.: В. Кучерявкин, Б. Останин. СПб.: Алетей, 2000. С. 328.
- ⁵⁸ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 282.
- ⁵⁹ Айги Г. Русский поэтический авангард // В мире книг. 1989. № 1. С. 16.
- ⁶⁰ Бобринская Е. Визуальный образ текста в русском кубофутуризме. С. 34.
- ⁶¹ Марков В.Ф. Указ. соч. С. 323.
- ⁶² Айги Г. Указ. соч. С. 16.

- ⁶³ Айги Г. Русский поэтический авангард // В мире книг. 1989. № 3. С.17.
- ⁶⁴ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 73.
- ⁶⁵ Е.В. Тырышкина говорит об А. Крученых как одной из наиболее типичных фигур русского авангарда «как такового»: «Его авторская позиция (за исключением самого раннего периода творчества) знаменует весьма характерный и ощутимый разрыв с традицией символизма. Здесь уже нет ориентации на внеположные субъекту духовные ценности этико-эстетического порядка (Т. о.), связанные с религией и с искусством. Лирический субъект поэзии Крученых демонстрирует осуществление классических теоретических положений авангарда: поэт – это самодостаточный одинокий Игрок, его источник вдохновения – Т. с. в чистом виде, где продуцируется только энергия изменений, а новизна – это единственная ценность существования». (Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 91).
- ⁶⁶ Айги Г. Указ. соч. С. 17.
- ⁶⁷ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 72.
- ⁶⁸ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 71-72.
- ⁶⁹ Марков В.Ф. Указ. соч. С. 323.
- ⁷⁰ Вам. М., изд. «Хобо», 1920.
- ⁷¹ «Собачий ящик», или Труды Творческого бюро Ничевоков в течение 1920-1921 гг. Под ред. Главного секретаря Творничбюро С. Садикова, вып. 1. М., изд. «Хобо», 1921.
- ⁷² Подробнее см.: Терехина В. Бедкер по русскому экспрессионизму // Анналы. 1998. № 1.
- ⁷³ Подробнее о связи имажинистов с футуристами см. работу: Иванова Е. Существует ли имажинизм? (К вопросу о вариативности теоретических доктрин имажинизма) // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сборник научных трудов. Саратов, 2003. с. 241-246.
- ⁷⁴ Марков В.Ф. Указ. соч. С. 322-323.
- ⁷⁵ Беренштейн Е.П. Указ. соч. С. 133.
- ⁷⁶ В «преемственной связи с авангардом» творчество Д. Хармса рассматривается в работе Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда». Как отмечает ученый, «Произведения первого периода (1925 – 1932) дают неоспоримые доказательства этому факту, коими являются не только внешнее сходство (работа над языком), но и, главным образом, внутреннее – в вечном стремлении поэта установить метафизику смысла, глобального и единственного, преодолевающего обманчивый рационализм смыслов» (Ж.-Ф. Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб: Академический проект, 1995. С. 10-11.)
- ⁷⁷ Кулаков В. Спонтанность и заданность в Обэриутской традиции // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М., 1999. С.165-166.
- ⁷⁸ Кулаков В. Указ. соч. С. 164.
- ⁷⁹ Александров А. Эврика Обэриутов // Ванна Архимеда: Сборник / Сост. А. А. Александров. Л., 1991. С. 12.

- ⁸⁰ ОБЭРИУ. Декларация // Д. Хармс. Полёт в небеса. СПб.: Азбука, 2003. С. 323.
- ⁸¹ Тырышкина Е.В. Указ. соч. С. 58.
- ⁸² Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 5.
- ⁸³ Зубова Л.В. Указ. соч. С. 5.
- ⁸⁴ Зубова Л.В. Указ. соч. С. 6.
- ⁸⁵ Скоропанова И. Указ. соч. С. 75-76.
- ⁸⁶ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы. С. 378-379.
- ⁸⁷ Кобринский А. Авангард после авангарда // Дружба народов. 2004. № 4. С. 196.
- ⁸⁸ Кобринский А. Авангард после авангарда. С. 182.
- ⁸⁹ Кобринский А. Указ. соч. С. 182.
- ⁹⁰ Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. М., Литературно-Издательское Агенство «Р. Элинина», 2001. С. 184.
- ⁹¹ Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 23.
- ⁹² Тюпа В.И. Указ. соч. С. 23.
- ⁹³ Подробнее см. об этом: Орлицкий Ю.Б. Традиции футуризма в русской поэзии конца XX века (предварительные замечания) // Традиции русской классики XX века и современность: материалы научной конференции. Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова. 14-15 ноября 2002 г. / Ред. и сост. С.И. Кормилов. М.: МГУ, 2002. С. 313-317.

Задания и материалы для самостоятельной работы

Раздел I. Авангардистские группировки и объединения начала XX века: эстетические принципы и взаимосвязи

*Как мать закутывает шарфом горло сына, -
так я следила вылет кораблей ваших
гордые, гордые создания весны!*

Елена Гуро

1. В декабре 1912 г. вышел из печати альманах «В защиту нового искусства» с заголовком «Пощечина общественному вкусу». Рецензируя «Пощечину», критик А. Измайлов писал: *«Серая бумага, в какую завертывают в мелочной лавке ваксу и крупу, обложка из парусины цвета «вши, упавшей в обморок», заглавие, тиснутое грязной кирпичной краской, - все это намеренно безвкусное, явно рассчитанное на ошеломление читателя. Мы хохотали недавно над выставкой «Союза молодежи», над этой смехотворной мазней кубических лиц, четырехугольных цветов и людей, точно свинченных из точеных стальных частей. В «Пощечине» - дана словесная мотивировка этих диких новшеств»* (Биржевые ведомости. 1913). Говоря о «словесной мотивировке», А. Измайлов имеет в виду манифест с таким же названием «Пощечина общественному вкусу», подписанный Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским, В. Хлебниковым. Какие именно положения декларируются? Кому и чему именно противопоставляется «наше Новое Первое Неожиданное»? Как можно интерпретировать название манифеста?

2. Известно, что авторы «Первого журнала русских футуристов» (М., 1914), собиравшие «Материалы для истории русских литературных нравов», так заявляли о своих истоках: *«В 1910 году вышла книга «Садок Судей (1)» - в ней гениальный Виктор Хлебников встал во главе русской новой литературы. В этой книжечке, напечатанной на обоях, впервые был указан новый путь поэтического творчества»*. В 1913 г. появился новый выпуск альманаха «Садок

судей II». Какие «*новые принципы творчества*» изложены в его манифесте-предисловии? Каким образом его авторы подчеркивают преемственность с целями 1-го «Садка судей»?

3. Пользуясь манифестами кубофутуристов («Пощечина общественному вкусу», «Садок судей II», «Пощечина общественному вкусу (Листовка)», «Декларация слова как такового», «Новые пути слова», «Освобождение слова», «Поэтические начала»), составьте сводную таблицу их основных положений, распределяя их по следующим критериям: цель творчества, отношение к миру, отношение к слову, особенности формы.

4. Сравните названия известных Вам сборников символистов с теми, которые дает своим книгам один из самых эпатажных поэтов-футуристов Алексей Крученых: «Мирсконца» (1912; в книгу были также включены стихи В. Хлебникова), «Взорваль» (1913), «Утиное гнездышко... дурных слов» (1913), «Тайные пороки академиков» (1916), «Заумная гнига» (1916), «Ожирение роз» (1918), «Лакированное трико» (1919), «Зудесник. Задутные зудеса» (1920). Какие художественные принципы лежат в основе подобных названий?

5. Сопоставьте многочисленные обвинения футуристов в хулиганстве («издеваются над Словом, оскопляют его, вытравливают из него душу» (Вяч. Полонский)), «свинофильстве» (К. Чуковский) с размышлениями А. Блока, зафиксированными в записных книжках 1913 г.: «*А что если так: Пушкина начали любить по-новому – вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т.д., а... футуристы... Брань во имя нового совсем не то, что брань во имя старого, хотя бы новое было неизвестным ... (да ведь оно всегда таково), а старое – великим и известным. Уже потому, что бранить во имя нового – труднее и ответственнее*». Чья позиция близка именно Вам?

6. Известны слова Игоря Северянина по поводу «Пощечины общественному вкусу»:

*Для отрезвленья ж народа,
Который впал в угрозный сплин –
Не Лермонтова с парохода,
А Бурлюка – на Сахалин.*

Прочтите также статью Ивана Игнатъева (подписанную - Ивей) «Эгофутурист о футуристах». Чем были обусловлены разногласия,

возникшие между эго- и кубофутуристами? Сопоставьте также эти положения с воспоминаниями Б. Лавренева о том, что «*Д. Бурлюк утверждал, что никакой контакт и никакое объединение идейного порядка между обеими группами невозможно, что эгофутуристы в сущности вовсе не футуристы и узурпировали это название незаконно. /.../ Эгофутуристы уже самой приставкой «эго» подчеркивают свою узкую индивидуальную ограниченность, в то время как кубофутуристы ведут свой генезис от куба, от этого широкое, объемного, трехмерного понятия*».

7. В рецензии на книгу «Громокипящий кубок» О. Мандельштам отмечал, что «*поэтическое лицо Игоря Северянина определяется главным образом недостатками его поэзии. Чудовищные неологизмы и, по-видимому, экзотически обаятельные для автора иностранные слова пестрят в его обиходе... И все-таки легкая восторженность и сухая жизнерадостность делают Северянина поэтом. Стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика...*». Как Вы понимаете эту метафору? Какие именно тексты вышеназванного сборника особенно явно, с Вашей точки зрения, демонстрируют достоинства и недостатки поэзии Северянина?

8. Подумайте, в каком значении употреблено слово «гений» у Константина Бальмонта: «*Я тревожный призрак, я стихийный гений*» и у Игоря-Северянина: «*Я, гений Игорь - Северянин*»?

9. Прочитав программные статьи группы «Мезонин поэзии» - «Увертюра» и «Перчатка кубофутуристам», написанные Л. Заком, поясните, в чем именно заключается вызов, брошенный «Гилее». Что, по-вашему, сближает «Мезонин поэзии» с эгофутуристами?

10. Прочтите статью Б. Пастернака «Вассерманова реакция» (впервые опубликована в 1914 г. в первом сборнике «Центрифуги» «Руконог»). Обратите внимание на то, что «реакцией Вассермана» называют метод диагностики сифилиса. Почему Пастернак именно так озаглавил свою статью? Против кого она направлена? Почему? Кого Пастернак называет «истинными футуристами»? Кроме того, обратите внимание на данное поэтом определение метафоры, которое может стать «... прекрасным ключом к его собственной поэзии» (В. Марков).

11. Автобиографическую повесть «Охранная грамота» сам Борис Пастернак характеризовал так: «*Это – ряд воспоминаний. Сами*

по себе они не представляли бы никакого интереса, если бы не заключали честных и прямых усилий понять с их помощью, что такое культура и искусство, если не вообще, то хотя бы в судьбе отдельного человека». Каково отношение Б. Пастернака к своему футуристическому прошлому? Как Вы поняли слова поэта: «Всю зиму я только и знал, что играл в групповую дисциплину, только и делал, что жертвовал ей вкусом и совестью»? Кто из русских поэтов-футуристов оказал на Пастернака наиболее сильное влияние?

12. Как Вы можете объяснить тот факт, что, помимо традиционных докладов и чтения произведений, выступления кубофутуристов сопровождали своеобразная театрализация костюмов (полосатая желто-черная кофта или розовый смокинг Маяковского, расписные ложки, пучки моркови в петлицах Бурлюка и Крученых), специальный грим и раскраска лиц (нарисованные на щеке Бурлюка собачка, а на лбу Каменского – аэроплан), декоративные ширмы, показ диапозитивов, вывешивание афиш и раздача листовок?

13. Главный замысел оперы Михаила Матюшина «Победа над солнцем» (пролог к опере написал Велимир Хлебников, текст либретто - Алексей Крученых), поставленной в декабре 1913 года обществом художников «Союз молодежи», сам Крученых объясняет так: «Если уже была «дохлая луна» /имеется в виду сборник футуристов «Дохлая луна» (1913) – С.К./, то почему же не быть побежденному солнцу? В литературном плане идея та же: надоела возня лириков с голубоватыми лунными ночами, блеском их, таинственными тенями, увеличивающими очи красавиц и т.д. и т.п. Так и солнце: очень уж тогда в годы расцвета символизма было распространено утверждение «будем как солнце». А в поэтической основе оно рифмовалось преимущественно с червонцами – побольше золота, валюты, богатства, о чем тогда мечтало большинство «солнечных людей». Но уже Маяковский в ранних стихах писал:

Крикнул аэроплан
и упал туда,
где у раненого солнца
вытекал глаз –

Это первый удар и начало заката идола буржуазии». Название книги какого поэта-символиста обыгрывает Крученых? Какие стихи

В. Маяковского цитирует? Приведите свои примеры текстов Маяковского, где эта тема «победы над солнцем» была бы продолжена.

14. Декорации и эскизы костюмов к опере «Победа над солнцем» выполнил Казимир Малевич. Не случайно, черный квадрат, символ абстрактного искусства, впервые появился здесь в качестве занавеса (разрывая его, актеры преодолевали «материю» и оказывались в «кином пространстве»). Как такого рода эксперименты были связаны с кубизмом и зарождением супрематизма? Обратите внимание на одно из положений статьи Д. Бурлюка «Кубизм»: «Раньше живопись Лишь видела, теперь она Осязает. Раньше она изображала предмет в 2-х измерениях – теперь открыты более широкие возможности...».

15. Определите функции графических неологизмов в стихотворении В. Маяковского «Из улицы в улицу» (1913):

У –
лица.
Лица.
У
догов
Годов рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.
Лебеди шей колокольных,
гнитесь в силках проводов!
В небе жирафий рисунок готов
выпестрить ржавые чубы.
Пестр, как форель,
сын
безузорной пашины.
Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башины.

Мы завоеваны!
 Ванны.
 Души.
 Лифт.
 Лиф души растегнули.
 Тело жгут руки.
 Кричи, не кричи:
 «Я не хотела!» -
 резок
 жгут
 муки.
 Ветер колючий
 трубе
 вырывает
 дымчатой шерсти клоч.
 Лысый фонарь
 сладострастно снимает
 с улицы
 черный чулок.

Подумайте, почему неологизмы Маяковского не обрели статус общеупотребительных слов? Какие мотивы и образы стихотворения создают ощущение гибели живого пространства города? Как Вы думаете, с чем это связано?

16. Сравните стихотворение В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно» со стихотворением И. Анненского «Смычок и струны» (1908) (особое внимание обратите на строфу: «Не правда ль, больше никогда // Мы не расстанемся? Довольно?.. // И скрипка отвечала да, // Но сердцу скрипки было больно»). Возразите критику «Журнала журналов», писавшему, что Маяковский «... не футурист, потому что у него нет ничего от футуризма – ни заумного языка, ни нового лексикона, ни даже непонятности». Определите, как соотносятся звуковая организация стихотворения Маяковского с его содержанием. Найдите в тексте лексему звукоподражательного характера.

17. Принцип визуализации словесного образа является одним из ведущих в поэтике русских футуристов. «Мы вырываем букву из

строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписки), - писал К. Малевич в письме к М. Матюшину. - Следовательно, мы приходим к 3-му положению, т.е. распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному супрематизму». Проанализируйте с этой точки зрения литографированную «железобетонную поэму» Василия Каменского «Солнце» (1917). Обратите внимание на то, что сам поэт трактовал в своих произведениях поэзию так же, как и пространственный узор.



18. Сравните «железобетонную поэму» В. Каменского «Солнце» с «Портретом поэта-футуриста В.В. Каменского», написанным в 1917 году Давидом Бурлюком. Что объединяет оба произведения?

19. Прочитайте фрагмент стихотворения В. Каменского «Ю», вошедшего в книгу «Девушки босиком» (1916), и интерпретируйте его содержание, передаваемое графическими средствами. Какой графический прием использует поэт? Почему поэт создает

графический образ треугольника? Обратите внимание на функцию графического исполнения в формировании многоплановости его содержания. В чем смысл такого исполнения?

*Вот еще один друг
Проницательный звучно
Созерцательный круг
Бережет неразлучно.
Каждый свою.
Ю-уи-ю-ую.*

И расстрельная трель.

*Чок-й-чок.
Чтrrrrrr. Ю.*

И моя зарева свирель.

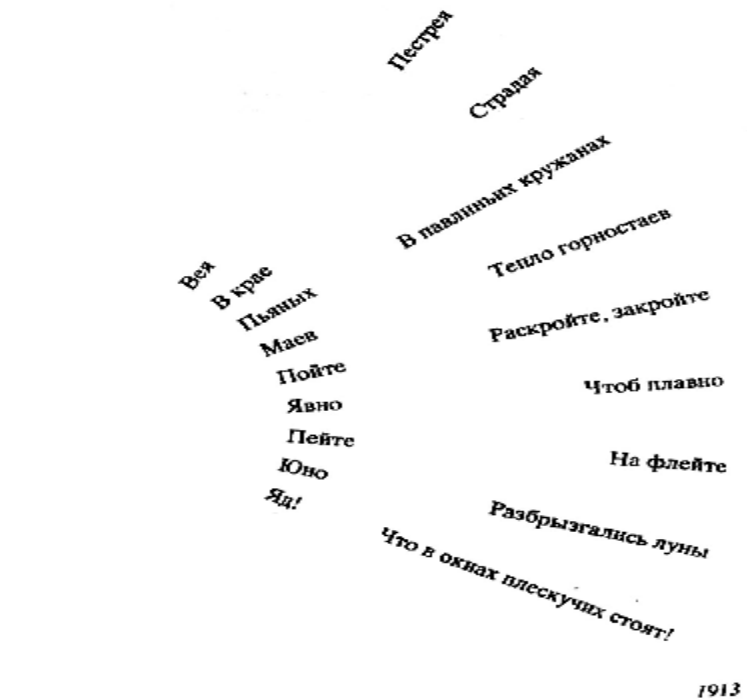
*Лучистая,
Чистая,
Истая.*

*Стая.
Тая.
Ая.
Я.*

*Кто я?
Жаворонок над полями
Созревающих дней.
Пою и пою.
Все о ней и о ней – о Ю.*

20. Определите функцию графики стихотворения Сергея Третьякова «Веер» (1913).

Какая графическая единица доминирует в рисунке? Как следует читать текст этого стихотворения? Попробуйте произвести запись этого текста традиционно, неfigurным образом.



21. Одной из самых загадочных фигур начала XX века является Елена Гуро, «камень преткновения для каждого, кто хочет нарисовать цельную картину русского футуризма» (В. Марков). Прочтите стихотворение Гуро «Город», опубликованное в 1914 г. в альманахе «Рыкающий Парнас» (датировано мартом 1910 г.):

*Пахнет кровью и позором с бойни.
Собака бесхвостая прижала осмеянный зад к столбу.
Тюрьмы правильны и спокойны.
Шляпки дамские с цветами в кружевном дымку.*

*Взоры со струпьями, взоры безнадежные
Умоляют камни, умоляют палача...
Сутолка, трамваи, автомобили
Не дают заглянуть в плачущие глаза*

*Проходят, проходят серослучайные,
Не меняя никогда картонный взор.
И сказала грозное и сказала тайное:
«Чей-то час приблизился и позор».*

*Красота, красота в вечном трепетании,
Творится любовью и творит из мечты.
Передает в каждом дыхании
Образ поруганной высоты.*

*...Так встречайте каждого поэта глумлением!
Ударьте его бичом!
Чтобы он принял песнь свою, как жертвоприношение,
В царстве вашей власти шел с окровавленным лицом!*

*Чтобы в час, когда перед лающей улицей
Со щеки его заструилась кровь,
Он понял, что в мир мясников и автоматов
Он пришел исповедывать - любовь!*

*Чтоб любовь свою, любовь вечную
Продавал, как блудница, под насмешки и плевки, -
А кругом бы хохотали, хохотали в упоении
Облеченные правом убийства добряки!*

*Чтоб когда, все свершив, уже изнемогая,
Он падал всем на смех на камень в полъяна, -
В глазах, под шляпой модной смеющихся не моргая,
Отразилась все та же картонная пустота!*

Какие черты поэтики текста роднят Е. Гуро с В. Маяковским? Приведите строки из стихотворений Маяковского, где встречаются подобного рода мотивы и образы (особое внимание обратите на мотивы поруганной любви и жертвоприношения).

22. Значительное количество произведений Е. Гуро написано свободным стихом (начиная с 1909 года, ею написано около 50

верлибров, чередующихся с прозаическими миниатюрами). Подумайте, какую функцию выполняет здесь отказ от традиционных рифм и метров:

*Вянут настурции на длинных жердинках.
Острой гарью пахнут торфяники.
Одинок скитаются глубокие души.
Лето перспело от жары.
Не трогай меня своим злым током...
Меж шелестами и запахами перспелого, вянущего лета.
Бродит задумчивый взгляд
Вопросительный и тихий.
Молодой, вечной молодостью ангелов, и мудрый.
Впитывающий опечаленно предстоящую неволю, тюрьму
и чахлость
Изгнания из страны лета.*

23. По книге Т.Л. Никольской «Авангард и окрестности» (СПб, 2002) познакомьтесь с историей «балансирующей на стыке «левобережного» футуризма и дадаизма» (Т. Никольская) группой «410», которая была образована Игорем Терентьевым и Ильей Зданевичем в 1918 г. в Тбилиси. В чем ее своеобразие?

24. Какую функцию выполняют в стихотворении Игоря Терентьева форма и расположение букв. С какими тенденциями авангардной поэзии это связано?

Я завтра так умоюс
Что меня и парикмахер не узнает
Такія потащу за собой Прозархіи
Каменные нарывы с вязынкой бу-
бликов
На квартиру
ЦыркОрі
Козьим узлом вознесусь
На самый просторный дом
ПРАМАТЕРИ
ПРОБЕЛ

25. Для зрелого авангарда 20-х годов характерно осознание медитативной техники и ее целенаправленное использование. В книге «17 ерундовых орудий» И. Терентьев перечисляет двенадцать приемов, необходимых для создания футуристических произведений. По словам самого поэта, его «орудия» не ключ к пониманию поэзии», а отмычка, потому что «всякая красота есть красота со взломом»:

*I. ЧУЖОЕ пальто украсть
и сделать из него
сердцебиение или
беспричинный смех
это вполне одинаково
За примерами ходи далеко
в брюках с чужого
плеча Зданевич
облако В штанах
маяковский
В перекинутом пальто
Душе поэт
большаков
в костюме покроя шокинг
крученных
непромокаемые штаны дружбы
Терентьев
II орудие
Разломить и
насытить
Это делается в решетке
грохочением
толстово трясется
на мелкие грохи
до
превращения
В порох
Шорох
Или
КОНТранит*

*Не теряйте здравого смысла
за примерами ходи около
везут осиновый кол
убьют живых чел
Крученных*

*бонза
набза
занба
зноб
терентьев
бес лба
лба без
балбес
он же
Кобиев
чужая фамилия
сукин сын
Саркисов
еще;*

*IV орудие
Ходя по улицам
носить карандаш с
бумажкой
По одному слову
лазить и записывать
А потом дома проткнуть все
любым перпендикуляром
Так нарезаны мои похороны
и
вообще все цветущие штыхы
крученных
Носу втыкаешь Ты
Вмяккова евнуха
Цветут как аисты
Бревна смехом
терентьев;*

*шестое орудие
Собирать ошибки
наборщиков
читателей перевирающих
по неопытности
критиков которые
желая передразнить
бывают Гениально глупы
так у меня однажды из
дурацкого слова «обруч»
вышел по ошибке Набор-
щика ОБУч
то есть обратное неучу
и похожее на балда
или обух очень хорошо*

*Седьмое
внутреннее
о каждом предмете задумываться до полного
очищения совести
В месяц 1 или 2 раза
довольно
В каждой квартире есть
комната заменившая
старинную молельню*

*восьмое
пить вино ПОСЛЕ 11 ч. веч.
в одиночестве
если не заснешь...*

Какие именно советы по использованию приемов особой авангардистской техники, как чисто механические, так и медитативные, дает поэт?

26. В 1927 г. при Ленинградском Доме печати образовалось

Объединение Реального Искусства – ОБЭРИУ, восходящее к более раннему сообществу чинарей, подражавшему московским футуристам и другим авангардистам-предшественникам. В 1928 г. в сборнике «Афиши Дома печати» вышла декларация группы, где были заявлены поэты А. Введенский, К. Вагинов, И. Бахтерев, Н. Заболоцкий, Д. Хармс. Сопоставьте основные положения декларации ОБЭРИУтов с теми, которые были высказаны в свое время футуристами. Что их сближает, а что разнит? Найдите «футуристическое» соответствие следующему положению декларации ОБЭРИУтов: *«Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты не-реальны и не-логичны? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства?/.../ Мы поражаемся красотой нарисованной женщины, несмотря на то, что вопреки анатомической логике, художник вывернул лопатку своей героине и отвёл её в сторону. У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать».*

27. В январе 1928 года в Ленинградском Доме печати состоялся театрализованный вечер ОБЭРИУтов «Три левых часа». Известны воспоминания участника вечера Игоря Бахтерева: *«В первый литературный час Хармс выезжал на черном лакированном шкафу, который передвигали мой брат и его приятель, находившиеся внутри его, Даниил стоял на верхотуре подпудренный, бледнолицый, в длинном пиджаке, украшенном красным треугольником, в любимой золотистой шапочке с висюльками, стоял как фантастическое изваяние или неведомых времен менестрель. Он громогласно, немного нараспев читал «фонетические» стихи. Вдруг, достав из жилетного кармана часы, он попросил соблюдать тишину и объявил, что в эти минуты на углу проспекта 25 Октября (так тогда назывался Невский) и улицы имени 3-го июля (так называлась Садовая) Николай Кропачев читает свои стихи».*

Сравните эстетику этого вечера с теми, которые устраивались футуристами. На чем основано сходство?

28. Прочтите воспоминания Бенедикта Лифшица о футуристах в книге «Полутораглазый стрелец» (1933). Как сам поэт оценивает свое недавнее футуристическое прошлое? Что кроет в себе метафора всадника – *«полутораглазого стрельца»*? Как Вы объясните этот образ?

Раздел II. Поэтика авангардистского текста (на материале произведений начала XX века)

*... говор без слов,
когда через рот бегут безумные слова,
безумные ни умом, ни разумом
непостигаемы...*
Казимир Малевич

*Слова особенно сильны,
когда они имеют два смысла,
когда они живые глаза для тайны
и через слюду обыденного смысла
просвечивает второй смысл...*
Велимир Хлебников

1. Прочтите манифест А. Крученых и В. Хлебникова «Слово как таковое». Что имеют в виду авторы манифеста, говоря, что в пятистишии «Дыр бул щыл...» «... более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина»? Обратите внимание на то, что сам Крученых «переводил» первую строку стихотворения на французский как «дир бюль шиль».

2. Стихотворение А. Крученых «Дыр бул щыл...», слова которого, по замечанию автора, «не имеют определенного значения», представляя собой некую «органическую совокупность речи» (П. Флоренский), дискретный звукоряд, все же способно вызвать мыслимую картину. Русский философ и богослов Павел Флоренский, так, например, представил ее: «Мне лично это «дыр бул щыл» нравится: что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом «р л эз» выводит, как намазанная дверь. Что-то вроде фигур Коненкова...» (139). Что представляете Вы, читая это стихотворение?

3. Известно трехстишие А. Крученых, написанное на «вселенском языке», в котором современный исследователь авангардной поэзии В.Ф. Марков проницательно увидел «гласные начала молитвы «Отче наш»:

*о е а
и е е и
а е*

Самостоятельно проверьте выводы ученого.

4. В 1914 г. в защиту футуристической теории «слова как такового» студент историко-филологического факультета Петербургского университета В. Шкловский издал брошюру «Воскрешение слова», ставшую впоследствии манифестом русской формальной школы в литературоведении. Прочитав статью, выделите ее основные положения. Составьте тезисный план статей В. Шкловского «Воскрешение слова» и «О поэзии и заумном языке».

5. Обосновывая появление заумного (личного) языка, В. Шкловский в статье «О поэзии и заумном языке» пишет: «СЛОВА УМИРАЮТ, МИР ВЕЧНО ЮН. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия – прекрасна, но безобразно слово «лилия», захватанное и изнасилованное». Поэтому я называю лилию «еуы», - первоначальная чистота восстановлена...». Приведите свои примеры «умирающих», застывших слов. Придумайте слова, которые, как Вам кажется, лучше всего подходят для наименования тех или иных предметов или понятий.

6. В 1871 г. Артюр Рембо написал сонет «Гласные»:

*А - черное, И – красное, О – голубое,
Е – жгуче-белое, а в У – зеленый цвет.
Я расскажу вам все! А – черный панцирь бед,
Рой мух над трупом, море тьмы ночное.*

(Пер. И. Тхоржевского)

Верлен, напечатавший сонет в книге «Проклятые поэты» (1884), замечал: «Я-то знал Рембо и понимаю, что ему было в высшей степени наплевать, красного или зеленого цвета «А». Он его видел таким, и только в этом все дело». Сравните это высказывание французского поэта с теми, которые появляются в статьях Н. Кульбина «Что есть слово (II-я декларация слова как такового)», Н. Бурлюка «Поэтические начала» и В. Хлебникова «Художники мира!». В чем, по мнению русских футуристов, заключается сущность слова и буквы (звука)?

7. Прочтите стихотворение Д. Бурлюка:

*Звуки на а широки и просторны
Звуки на и высоки и проворны
Звуки на у как пустая труба
Звуки на о как округлость горба
Звуки на е как приплюснутость, мель
Гласных семейство смеясь просмотрел.*

Какие цветовые (или иные) ассоциации возникают у Вас?

8. Велимир Хлебников в статье «Наша основа», говоря о предпосылках заумного языка, утверждал, что «1. Первая согласная простого слова управляет всем словом – приказывает остальным. 2. Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка.

Если взять слова чаша и чёботы, то обоими словами правит, приказывает звук Ч. Если собрать слова на Ч: чулок, чёботы, черевки, чувяк, чуни, чуп/а/ки, чехол и чаша, чара, чан, челнок, череп, чахотка, чучело, - то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела (ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда чара как волшебная оболочка, сковывающая волю очарованного – воду по отношению чары, отсюда чаять, то есть быть чашей для вод будущего. Таким образом Ч есть не только звук, Ч – есть имя, неделимое тело языка.

Если окажется, что Ч во всех языках имеет одно и то же значение, то решен вопрос о мировом языке: все виды обуви будут называться Че ноги, все виды чашек – Че воды, ясно и просто».

Проверьте это положение Хлебникова на своих примерах.

9. Одним из источников зауми исследователи считают детскую речь: переименованные, неточно воспринятые по слуху и неверно артикулированные слова, «снятие» нескольких звуков и т. п. Кроме того, заумь играет особую роль в детских считалках, преобразуя внелитературный материал в поэтическую речь. Например, классифицируя словарный состав считалок, Г.С. Виноградов, помимо считалок-числовок и считалок-заменок (или сюжетных считалок), выделил стихи, состоящие полностью или частично из заумных слов:

*Эники-бэники,
си колеса,
эники-бэники
кнеп.*

(обратите также внимание на считалки с «озаумленными» числительными:

*Ранзы, дванзы,
тринзы, инзы,
пята, ята,
сива, ива,
дубо, крест.)*

Подберите свои примеры использования зауми в детской поэтической речи.

10. Каким художественным приемом воспользовался для создания образа Василиск Гнедов в стихотворении «Козий слад»? Насколько этот прием связан с поэтикой детского фольклора?

*Козой вымной молочки
Даровили хозяям луга!*

Луга – га!

Луга – га!

*Лугой зели стеблочки
Коренили захвата бега!*

Бега – га!

Бега – га!

*Козый, сладкий медик
Кружо выпенил клик!*

Клик! О!

Клик!

11. Одним из ведущих принципов поэтики футуристов является ориентация на голос, на сам процесс произнесения, сопряженный с телесной практикой: «Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически... Это танец, это движение рта, щек, языка и даже пищевода, легких» (В. Шкловский). Проанализируйте с этой точки зрения стихотворение А. Крученых «Лето деревенское» (1925):

*Чарджуйных дынь золотое темя
И снежная мяхкоть*

Медоле-е-ейным запахом пчелу влечет
 - Жь –ж-ж!..
 И жук засохший шешурой шевелится
 И мышь, оса, жужжалки,
 И ящер криволапый ис-под тюльей кельи
 Шершавым язычком уж тащится на медососье!
 И дыню все облапили как тетеньку!
 В полях поляжет полдень жаркий,
 Но все жуют нежай-й-шие плоды
 И не страшат лучей нарывные булавки!..

Какие художественные средства помогают буквально «физиологически» «прожить» стихотворение: почувствовать вкус, запах, шевеление и т.п.? Продумайте партитуру чтения текста.

12. В начале 1914 г. Россию посетил глава итальянских футуристов Филиппо Томмазо Маринетти. Одно из наиболее сильных впечатлений на московскую и петербургскую публику произвели не столько его идеи, неплохо известные и ранее в художественных кругах, сколько манера речи, стиль поведения. Бенедикт Лившиц в книге «Полутораглазый стрелец» так описывал свои впечатления от выступлений вождя итальянского футуризма: «Жестикаляция – не совсем подходящее слово для этой молниеносной быстроты движений, сменявших одно другое, как в фильме, искусственно ускоренном перепившимся механиком. Точно демонстрируя на собственном примере возможности новой динамики, Маринетти двоился, выбрасывая в стороны руки, ноги, ударяя кулаком по пюпитру, мотая головой, сверкая белками, скаля зубы, глотая воду стакан за стаканом, не останавливаясь ни на секунду, чтобы перевести дыхание». Как Вы думаете, только ли экспрессивностью речи и жестикуляции, присущей итальянцам, можно объяснить такое поведение? Как связаны между собой текст и исполнительский стиль в поэтике авангарда?

13. Прочтите стихотворение А. Крученых «Зима» (1926):

Мизиз...
 Зынь...
 Ицив –
 Зима!..

Замороженные
 Стень
 Стынь...
 Снегота... Снегота!..
 Стужа... вьюжа...
 Вью-ю-ю-га – сту-у-у-га...
 Стугота... стугота!..
 Убийство без крови...
 Тифозное небо – одна сплошная вошь!..
 Но вот
 С окосевших небес
 Выпало колесо
 Всех растрясло
 Лихорадкой и громом
 И к жизни воззвало
 ХАРКНУВ В ТУНДЫ
 ПРОНЗИТЕЛЬННОЙ
 КРОВЬЮ
 ЦВЕТОВ...
 - У-а!.. – родился ЦАП в дахе
 Снежки – пах-пах!
 В зубах ззудки...
 Роет яму в парном снегу –
 У-гу-гу-гу!.. Каракурт!.. Гы-гы-гы!..
 Бура-а-а-ан... гора ползет –
 Зу-зу-зу-зу...
 Горим... горим-го-го-го!..
 В недрах дикий гудрон гудит –
 ГУ-ГУ-ГУР...
 Гудит земля, зудит земля...
 Зудозем... Зудозем...
 Ребячий и щенячий пупок дискантно вопит:
 У-а-а! У-а-а!.. – а!..
 Собаки в сенях засутулились
 И тысячи беспроволочных зертей
 И одна ведзьма под забором плачут:

ЗА-ХА-ХА – ХА! а-а!
 За-хе-хе-хе! – е!
 ПА-ПА-А-ЛСЯ!!!
 Па-па-а-лся!
 Буран растет... выюга зудит...
 На кожаный костяк
 Вскочил Шаман
 Шамай
 Всех заporошил:
 Зыз – з – з
 Глыз – з – з -
 Мизиз – з – з
 з – з – з – з!
 Шыга...
 Цуав
 Ицив –
 ВСЕ СОБАКИ
 СДОХЛИ...

Подумайте, насколько поэтика подобного текста дает основания для особой исполнительской манеры – «шаманский танец», которая, по словам современников, была свойственна самому поэту. Например, Д. Молдавский, ставший свидетелем крученыховского чтения стихов, так описывал свои впечатления: **«Крученых начал читать. Мне приходилось слышать заговоры деревенских колдунов. Я записывал русские песни и внимал пению таджикских гафизов. И вот то, что произошло тогда, заставило меня вспомнить все это сразу!.. Передо мной был самый настоящий колдун, вертевшийся, покачивающийся в такт ритму, притоптывавший, заворачивающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие. Это казалось невероятным! Это было нечто удивительное! Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности».**

14. «Чудесный чудак» (М. Светлов) – «Истинный поэт, разрабатывающий слово!» (В. Маяковский). Что, по-вашему, может объединять такие разные, на первый взгляд, оценки А. Крученых, данные ему современниками?

15. Проанализируйте приведенное стихотворение Василиска Гнедова «Летана» с точки зрения возможностей «самовитого слова»:
И.В. Игнатьеву

Уверхаю лёто на муравой,
 Крыло уверхаю по зеленке.
 Сторожую Лёто – дом горавый...
 Дерзо под рукой каленки...
 Лёто – дом сторожкий, часый –
 Круговид – не сной глаз –
 Пеленит пеленко газой,
 Цветой сонной Летка нас...
 Уверхаю лёто! Крыло уверхаю!...

16. Выдающийся лингвист А. Потебня говорил об «элементарной поэтичности языка», которая выражается в «образности отдельных слов». Подтвердите или опровергните это положение, проанализировав тексты поэм Василиска Гнедова «Смерть искусству. 15 поэм» (1913). Согласны ли Вы со словами Г. Айги о том, что «...расщепляя в нашем восприятии сгустки этих слов, мы замечаем, что панорамы, мерещущиеся нам, действительно напоминают некие «пространства» неких поэм»?

Смерть искусству
 пятнадцать (15) поэм
Поэма 1. СТОНГА
 Польша чается – Пепелье Душу.
Поэма 2. КОЗЛО
 Бубчиги Козлевая – Сиреня. Скрыль Солнца.
Поэма 3. СВИРЕЛЬГА
 Разломчено – Просторечевье... Мхи-Звукопас.
Поэма 4. КОБЕЛЬ ГОРЬ
 Затумло-Свирельжит. Распростите.
Поэма 5. БЕЗВЕСТЯ
 Пойму- поиму – возмите Душу.
Поэма 6. РОБКОТ
 Сом! – а – ви – ка. Сомка! – а – виль – до.
Поэма 7. СМОЛЬГА
 Кудрени – Вышлая Мораль.

Поэма 8. ГРОХЛИТ
Сереброй Нить – Коромысля. Брови.
Поэма 9. БУБАЯ ГОРЯ
Буба. Буба. Буба.
Поэма 10. ВОТ
Убезкраю.
Поэма 11. ПОЮЙ
У –
Поэма 12. ВЧЕРАЕТ
Моему братицу 8 лет. – Петруша.
Поэма 13.
Издеват.
Поэма 14.
Ю
Поэма Конца (15).

17. В. Пяст вспоминал об исполнении «Поэмы конца» в артистическом кафе «Бродячая собака»: «Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, поднимаемой перед волосами, и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой». Согласны ли Вы с мнением современного поэта-авангардиста Сергея Сигея о том, что Гнедов возвел жест на уровень литературного произведения, предвосхитив таким образом современные перформансы и боди-арт?

18. В стихотворении В. Каменского «Четыре времени. (Девушки босиком)» каждая пора года обыгрывается одним словом:

<i>Весна</i>	<i>Лето</i>
<i>песнянка</i>	<i>осмеянка</i>
<i>песнянная</i>	<i>осмеянная</i>
<i>песнянных</i>	<i>осмеянных</i>
<i>песнян</i>	<i>осмеян</i>
<i>Осень</i>	<i>Зима</i>
<i>окаянка</i>	<i>одеянка</i>
<i>окаянная</i>	<i>одеянная</i>
<i>окаянных</i>	<i>одеянных</i>
<i>окаян</i>	<i>одеян</i>

Сам поэт, раскрывая поэтику этого стихотворения, говорил: «Когда меня спрашивают, что я делаю со словом, я отвечаю так:

*Я нагибаю ветку ветную
 И отпускаю трепетать,
 Люблю тебя ответную
 Возможность прилетать.*

...Я беру слово «песня» и нагибаю, и, отпускаю его трепетать, я произвожу из него девушку, которую называю «песнянкой». Далее я поступаю так: мне нужно вызвать образ Весны, и я пою:

*Песнянка
 Песнянная
 Песнянных
 Песнян».*

Как Вы думаете, почему именно эти слова, создающие образы Лета, Осени и Зимы, «пропеваются» поэтом? Обратите внимание на вариант заглавия – «Девушки босиком», служащий своеобразным ключом к интерпретации данного текста. Как соотносятся между собой природные характеристики и обобщенно осмысливаемая девичья (женская) судьба в ее развитии?

19. Прочтите статью М.Л. Гаспарова «Считалка богов (о пьесе В. Хлебникова «Боги»)». Как отмечает ученый, «Произведений, написанных заумным языком от начала до конца, у него /Хлебникова – С.К./ нет или почти нет. Заумь входит в его вещи как вставная и составная часть, всегда с установкой на осмысление в контексте – как в узком контексте произведения, так и в широком контексте всего читательского языкового опыта». Какова функциональность зауми в рассматриваемой поэме?

20. Какие принципы словотворчества демонстрирует стихотворение Велимира Хлебникова «Заключение смехом» (1908-1909), с которого, по мнению К. Чуковского, начался футуризм в России? Как поэтика стихотворения связана с замыслом поэта «найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова...» («Свояси»)?

*О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи!*

Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смехачей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь смехачи!

21. Известный языковед, участник авангардного движения Роман Якобсон писал о том, что Хлебников «эпичен вопреки нашему антиэпическому времени, и в этом одна из разгадок его чуждости широкому потребителю». При этом Якобсон замечает, что даже мелкие тексты Хлебникова производят впечатление «осколков эпоса». Проиллюстрируйте это положение примерами из произведений поэта. Какие приметы эпического сознания (эпического «Я») дает читателю следующее стихотворение поэта (конец 1909-начало 1910):

Я переплыл залив Судака.
Я сел на дикого коня.
Я воскликнул:
России нет, не стало больше,
Ее раздел рассек, как Польшу.
И люди ужаснулись.
Я сказал, что сердце современного русского висит, как
нетопырь.
И люди раскаялись.
Я сказал:
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Я сказал: Долой Габсбургов! Узду Гогенцоллернам!
Я писал орлиным пером. Шелковое, золотое, оно вилось вокруг
крупного стержня.
Я ходил по берегу прекрасного озера, в лаптях и голубой рубашке.
Я сам был прекрасен.
Я имел старый медный кистень с круглыми шишками.

Я имел свирель из двух тростин и рожка отпиленного.
Я был снят с черепом в руке.
Я в Петровске видел морских змей.
Я на Урале перенес воду из Каспия в моря Карские.
Я сказал: Вечен снег высокого Казбека, но мне милей свежая
парча осеннего Урала.

На Гребенских горах я находил зубы ската и серебряные
раковины вышиной в колесо фараоновой колесницы.

22. В статье «Буря и натиск» Осип Мандельштам отметил: «Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень». Какие образные доминанты «малой вселенной» поэта можете выявить Вы?

23. Палиндром (в пер. с греч. «возвращающийся», «бегущий назад») – слово или фраза, когда при чтении по буквам слева направо и справа налево получается один и тот же смысл. По поводу своего первого, написанного в 1912 году, палиндромического произведения В. Хлебников писал: «Я в чистом неразумии писал «Перевертень» и, только пережив на себе его строки: «Чин зван мечем навзничь» (война) – и ощутив, как они стали позднее пустотой: «Пал, а норов худ и дух ворона лап», - понял их как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным «Я» на разумное небо» («Свояси»). Прочтите написанную таким образом поэму В. Хлебникова «Разин» (1920), обращая внимание на двойной ход строки. Подумайте, как такого рода форма влияет на содержание текста. Обратите внимание на подзаголовок, которое имел один из вариантов поэмы: «Заклятие двойным течением речи, двояко-выпуклая речь».

24. Прочтите следующее стихотворение В. Хлебникова:

Кому сказатеньки,
Как важно жила барынька?
Нет, не важная барыня,
А, так сказать, лягушечка:
Толста, низка и в сарафане,
И дружбу вела большевиту
С сосновыми князьями.
И зеркальные топила

*Обозначили следы,
Где она весной ступила,
Дева ветреной воды. /1908-1909/*

Подумайте, как соотносятся между собой лягушечка и Дева ветреной воды. Какой сказочный сюжет лежит в основе стихотворения? Каким именно образом происходит «превращение»? Обратите внимание на слова Р.В. Дуганова, одного из исследователей творчества В. Хлебникова: «Здесь слово не рисует, не описывает чудеса и видения, а само является таким чудом и видением, таким «невиданным зверем» и «неведомой дорожкой». И все это происходит не где-то «там», а прямо – здесь – в слове, в самом языке».

25. Найдите в тексте В. Хлебникова «Бобэоби пелись губы...» (1908 или 1909) неологизмы, в основе образования которых лежат фонетические явления: звукоизобразительность, звукоподражание. Определите контекстное значение фонетических неологизмов.

*Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзео пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.*

Расшифруйте содержание стихотворения, учитывая точку зрения поэта на особую значимость букв, высказанную в статье «Художники мира».

26. Прочитайте стихотворение В. Хлебникова «Кузнечик», попытайтесь расшифровать смысл слова «зинзивер», учитывая звукоподражательный характер слов «пинь, пинь, пинь». Найдите в тексте неологизмы, организованные по продуктивной словообразовательной модели. Выявите фоносемантическую специфику данных неологизмов (обратите также внимание на автокомментарий Хлебникова: «Крылышкуя и т.д. потому прекрасно, что в нем, как в коне Трои, сидит слово ушкой (разбойник). «Крылышкуя» скрыл ушка деревянный конь»)

*Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,*

*Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» - тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!*

1908 или 1909

27. Прочтите стихотворение Константина Большакова «Городская весна»:

*Эсмерами, вердоми труверит весна
Лисилея полей элилой алиелит.
Визизами визами снует тишина,
Поцелуясь в тишенные вереллоэ трели
Аксимею, оксами зизам изо сна
Аксимею оксами засим изомелит.
Понясь ласки велеми велама велена
Лилалет алиловые велеми мели.
Эсмерами, вердоми труверит весна.
Алиел! Бескрылатость надкрылий пропели.
Эсмерами, вердоми труверит весна.*

Какова специфика фонетической формы этого стихотворения? Какую роль здесь выполняет звуковой повтор?

28. В начале 20-х г. на новом этапе к заумному творчеству обращается поэт и теоретик Александр Туфанов, выпустивший в 1923 г. книгу «К зауми» (в выходных данных помечена 1924 годом), в которой выдвинул идею «фонической музыки», «понятную всем народам». Проанализируйте с этой точки зрения стихотворение А. Туфанова «Осенний подснежник». Как именно развивается в этом тексте идея «фонической музыки»? Особое внимание обратите на то, что немалая часть русской зауми была создана как звукоподражание чужим языкам (в данном случае – английскому).

*Сноу шайле шуут шипши сноу
Сноушипшшип шипшнейчар снее
Шалью белоснежною все солнце
Снова до весенних зорь закрыто*

*Снаасно снууснее снии
Сноуисон снууснее снууз
Сосны цепенеют и синицы
Ночью как монахини без весен*

*Снууз сниппет сноумаяв соуль
Соосомбар саайт интайм спринг*

29. В 1925 г. А. Туфанов организует «Орден Заумников ДСО», куда входят в том числе и начинавшие в то время и называвшие себя «чинарями» Александр Введенский и Даниил Хармс. Покажите на примере их стихотворений, как происходит переход от зауми фонетической к семантической, т.е. к алогизму, аграмматизму и абсурду.

30. После 20-х г. развитие русской зауми продолжалось также в творчестве Ильи Зданевича (Ильязд), эмигрировавшего в 1920 году. На каком – фонетическом или словообразовательном уровне – строится речевая структура стихотворения Ильи Зданевича «Ослу»? Как связаны между собой ассоциативные фонетические смыслы и смыслы лексические?

*гизалом карыньку арык уряк
лапушом карыньку арык уряк
алирь кийчи
гадавырь кисайчи
ой балавачь
ой скакунога канюшачь*

31. Как замечает современный поэт-заумник Сергей Сигей, «Легче всего определить заумь, самому погрузившись в это состояние... понимаю зауми научиться нельзя, но понять ее можно... Гуру не потребуется, если стать им...». Попробуйте написать поэтический текст, соответствующий сложившимся у Вас представлениям о зауми.

Раздел III. Русская авангардная поэзия второй половины XX века: традиции и новаторство

*Легкие на помине,
а в поминании нас нет,
в святцах нет,
на афишах, на обложках нет.
Мы – неупоминаемые.*

Ян Сатуновский

*Я хочу написать стихи корявые-прекорявые,
Кирзовые, скрежещущие, бессмысленно хихикающие,
Чтобы хрюкало, вякало, ревело короною,
И торчало, как волосы плохо подстригиши,
Чтоб кидало и в сон, и в смех, и в задумчивость,
То мелко семена, то грубо раскорячась,
И чтоб постепенно, теряя дымчатость
И приобретая прозрачность,
Из них вырастал
Кристалл*

Юлий Ким

1. Евгений Леонидович Кропивницкий (1893 - 1978) – художник, поэт, начавший в поэзии вместе с поздними символистами, в живописи – с «Бубновым валетом», с конца 50-х годов ставший одним из лидеров нового московского неофициального искусства. Ведущими принципами примитивистской эстетики, отражающей особое «наивное» мировидение, сближающее Кропивницкого с обэриутами, становятся предметность, конкретность высказывания и образа, протокольный стиль. Проанализируйте с этой точки зрения следующее стихотворение:

*У забора проститутка,
Девка белобрыся.
В доме 9 – ели утку
И капусту кислую.*

*Засыпала на постели
Пара новобрачная.
В 112-ой артели
Жизнь была невзрачная.*

*Шел трамвай. Киоск косился.
Болт торчал подвешенный.
Самолет, гудя, носился
В небе, точно бешеный.*

Как именно происходит процесс регистрации фактов? Какая роль отводится здесь собственно авторскому голосу? С чем это связано?

2. При жизни Яна Абрамовича Сагуновского (1913 - 1982) ни одного его «взрослого» стихотворения в СССР напечатано не было. Первая книга «Хочу ли я посмертной славы...» вышла только в 1992 году. В поэзии Сагуновского конкретистский принцип регистрационности сохраняется, но теперь «регистрируется» не столько чужая речь, сколько речь собственная: «Ловится самый миг осознания, возникновения речи, сама его природа; и живей, подлинней такого дикого клочка просто ничего не бывает – он сразу сам себе стих /.../. Не знаю, кто еще так умеет ловить себя на поэзии...» (Вс. Некрасов):

*Все реже пью, и все меньше;
Курить почти перестал;
а что касается женщин,
то здесь я чист, как кристалл.
Поговорим о кристаллах.
Бывают кристаллы – Изольды и Тристаны.
Лоллобриджиды,
Мерилин Монро.
Кристалл дерево
и кристалл вино.
У нас в университете кристаллографию
преподавал профессор Микей,
Александр Яковлевич.
Его посадили в 37-м.
Когда его выпустили, он
нет, не могу.
А вы говорите Лоллобриджиды.*

Анализируя текст, обратите внимание на то, как функционирует ключевое слово текста – «кристалл» - в потоке речи, как происходит переход из одного языкового пространства в другое и, соответственно, из одной смысловой плоскости в другую.

3. Генрих Вениаминович Сапгир (1928 - 1999) – поэт, переводчик, драматург и сценарист, для которого «заумное» слово – способ заглянуть в пространство иного, рядом творящегося мира:

Песня

*Я придумал: олуби ихтасу
и увидел гнездо и какую-то горную трассу*

*Я подумал: лагоре зребос
и увидел море автобус*

*Я услышал: плария лов –
и увидел тень за тканью слов*

Какие образы возникают у Вас? Попробуйте сами увидеть «тень за тканью» придуманных Вами слов.

4. Прочтите стихотворение Генриха Сапгира «Листья», попробовав восстановить недостающие элементы текста. Как Вы думаете, почему автор считает их избыточными?

*весн среди проч
набухших поч
нцем с ночи отогре
на щебет птиц
проклю языч
и ушко на заре*

*круг тьма листоч
лепечут точн
младен - как день свежи
сосед щекоч
- а ты точь-в точь
как я – такой же живч
- здесь все мы – дет
теринской вет*

*другие семьи чувств
и там – внизу
мы образу
единой плотью куст*

*и одно мгновень
мы – свет и тень
меняем колыха
нас не улов
ни кисть ни слов —
лишь музыка стиха*

*Мы сами — муз
античных муз
сияем соверше
мы — обл и не
мы е и не —
волнение в душе*

5. Одним из приемов словотворчества, уподобляемого футуристической зауми, становится у Генриха Сапгира межъязыковая игра. Прочтите стихотворение Сапгира «Звезда», открывающее цикл «Лингвистические сонеты»:

*С т а р неба круг сверлит над космодромом
Как сквозь вуаль мерцает Э с т у а л ь*
Зеркально отраженная изломом
Уходит С т е л л а коридором вдаль*

*Ш т е р н - лаковый журнал – редактор Фауст
З в е з д а над колокольной смотрит вниз
Ю л д у з по всем кочевьям расплескалась
И сытою отрыжкой – Блдыз!*

*Мириады глоток произносят так
Здесь блеск и ужас и восторг и мрак
И падающий в космос одиночка*

* - Старофранцузское

*И звездам соответствует везде
Лучистый взрыв ЗэДэ или эСТэ
Где Эс есть свет, а тЭ есть точка*

Какую роль играют подобного рода заимствования? Каким образом происходит смещение пространственных и временных пластов текста?

6. Поэзию Игоря Сергеевича Холина (1920 - 1999) часто называют «барачной». Его первая книга, написанная в середине 50-х годов и частично изданная только в 1989 году, так и называется – «Жители барака». Первое стихотворение, которое сам Холин считал по-настоящему получившимся, было тоже о бараке:

*Вот сосед мой,
Как собака:
Слово скажешь –
Лезет в драку.
Проживаю я в бараке,
Он – в сарае у барака.*

Барак у Холина – это целый мир, где не только пространство, но и время свое, «барачное». Попытайтесь выявить специфику организации «барачного» пространства и времени, сравнив стихотворение «Пролетело лето...» (обратите внимание на композицию текста):

*Пролетело лето,
наступила осень.
Нет в бараке света
Спать ложимся в восемь.
Пролетела осень,
наступило лето.
Спать ложимся в восемь, -
нет в бараке света.*

со стихотворением «Я итал на Ипару...» (какую функцию выполняют здесь заумные слова?):

*Я итал на Ипару
Чачара
Чачара
А вы говорите
Что не было светлых
минут*

7. Одним из ведущих поэтических приемов Всеволода Николаевича Некрасова (род. в 1934 г.), восходящим к «сдвигологии» Алексея Крученых (явлению фонетико-графического сдвига), становится прием «скорнения» слов, перетекновения одного слова в другое. Покажите на примере стихотворения «Нас тьмы...», как именно данный прием определяет содержательность текста (обратите внимание на явно не случайную здесь блоковскую реминисценцию – строку стихотворения «Скифы» (1918) «Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы»):

*Нас тьмы
и тьмы и тьмы
и тьмы и тьмыитьмыть
мыть и мыть*

8. В поэтике Всеволода Некрасова ведущую роль играет не просто слово, а слово интонированное, подразумевающее речевой контекст. На примере представленного стихотворения покажите, как и с какой целью Некрасов редуцирует живую разговорную фразу, оставляя от нее лишь «осколки» (вспомните высказывание Некрасова о поиске эстетически «невиновных» слов и форм):

*О хо хо
у нас-то хорошо
у них плохо

что у них плохо
то у нас хорошо
почему уж так
потому что
у нас
Родина
а у них что*

Какую функцию выполняют здесь междометия, лишь выражающие чувства и эмоции, но не называющие их? Обратите внимание на известную некрасовскую фразу: «Остался там кто живой, хоть из междометий?» Как Вы думаете, о чем идет речь?

9. Обратите внимание на то, как именно происходит автономизация и семантизация части слова в следующем стихотворении Вс. Некрасова:

*И сентябрь
На брь
И октябрь
На брь
И ноябрь
Брь
И декабрь
Брь
А январь
На арь
А февраль
На аль
А март
На арт
Апрель
На ель
Май
На ай
Июнь
На юнь
Июль
На август
Август на сентябрь*

Как Вы думаете, что могло послужить причиной идеологического скандала в связи с публикацией этого стихотворения в детском журнале? Какое междометие, выражающее комплекс негативных значений, близко по звучанию части –брь?

10. Прочтите стихотворение Михаила Соковнина (1938 – 1975) «О погоде»:

*О погоде погадай,
о погоде.
О погоде и природе,
о природе.
О природе и приросте,
о приросте.
О приросте и приплоте,*

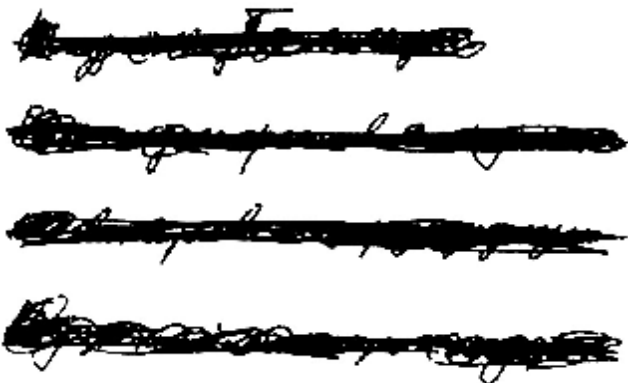
*о приплоде и погоде;
о погосте.*

Какой художественный прием лежит в основе текста? За счет чего и с какой целью происходят здесь семантические сдвиги?

11. Подумайте, как прием крученыховской «сдвигологии» (в данном случае - отрыв предлогов и разрыв слов на концах строк, влекущие появление странных слов из слов знакомых) влияет на восприятие стихотворения Владимира Казакова (1938 – 1988):

*сказал себе, но не ответил, держа за
ставень облака, оттуда с клятвой рвал
ся ветер и сумрак резала река.
чем проще тем отважнее страница, вда
ли как коршун заплеталась птица, и
герб держал отточенных зверей, и бе
лый цвет чем тверже тем белей,
в них время в лапах от когтей и стонов,
когда чугунный клюв пробивший темноту,
оно сверкнет собой, огнем ночей не
тронув и выкованный век роняя в черный
дол*

12. Какие ассоциации возникают у Вас при «чтении» «Прекрасного зачеркнутого четверостишия» Владимира Казакова? Как реализован в данном тексте своеобразный пушкинский подтекст (вспомните знаменитые черновики Пушкина)?



13. В поэзии 80-х годов одним из ключевых явлений становится центонность – включение в собственный текст отдельных строк других авторов, заимствование чужих интонационных и ритмических моделей. Более того, возникает «...особая жанровая форма, когда одним поэтом последовательно осваивается, «переводится» на собственный язык не отдельное выражение, не строфа, а целое произведение» (В. Новиков). Прочтите стихотворение Владимира Казакова «Смерть князя Потемкина» (1969):

я Дмитриева вспоминал

*«...О, коль ужасную картину
Печальный гений мне открыл!
Безмолвну вижу я долину;
Не слышу помаванья крыл
Ни здесь, ни там любимца Флоры –
Все темно, что ни встретят взоры!
Поникнул знак, ручей молчит;
И тот, кого весь юг страшится,
Увы! Простерт на холме зрится –
Простерт, главу склоня на щит!...»*

идя вдоль набережной

Что происходит с текстом Ивана Дмитриева, поэта конца XVIII – начала XIX в., «вспомненным» между шагами вдоль набережной? Какой еще художественный прием помогает «обострить» заимствованное стихотворное высказывание?

14. Один из самых известных центонов – «программное» стихотворение Всеволода Некрасова «Я помню чудное мгновенье...»:

*Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение
Люблю тебя Петра творенье
Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье*

Как вы объясните отсутствие здесь знаков препинания? Попробуйте, следуя за Некрасовым, сами «написать стихотворенье». Почему именно эти строки Вы заимствовали?

15. Какие заимствования Вы обнаружите в «Сонете» современного поэта Александра Еременко (род. в 1950 г.)? Какое влияние на смысловое пространство текста оказывают жанровые и стилистические сдвиги?

*Как хорошо у бездны на краю
загнуться в хате, выстроенной с краю,
где я ежеминутно погибаю
В бессмысленном и маленьком бою*

*Мне надоело корчиться в строю,
где я уже от напряженья лаю.
Отдам всю душу октябрю и маю,
но не тревожьте хижину мою.*

*Как пьяница, я на троих трою,
на одного неровно разливаю
И горько жалуясь, и горько слезы лью,*

*что свой сонет последний не скрою,
но по утрам под жесткую струю
свой мозг, хоть морщуся, но подставляю.*

16. Николай Ладыгин (1903 – 1975) – тамбовский поэт, автор сборника палиндромов «Золото лоз» (примерно за 10 лет им было написано более двух с половиной тысяч обратимых строк). Как использование возможностей «перевертня» влияет на смысловое пространство текста? Обратите внимание на зеркальные удвоения смысла в стихотворении Н. Ладыгина «Русалка»:

*Анна
Возникла с Урала. Русалкин зов
Ее -
Жар и мираж.
Или на реке ранили
Ее,
Или не ценили,
Или туманы, вы, замутили.
Она ранена. Рано*

*Дрогнула. Шалун горд,
Как
Силач. Миги мчались
Короче вечорок.
Он довлел в одно,
То вилял, и вот...
От чага что?
Роз улыбки? Дик был узор.
Тут
Дебри. Мир бед.
и вертушка, как шут, реви.
и нет лета. Тел тени...
Не нам утро. Бор туманен,
и не сойти осени.
- Ищи, - пытала ты, - пищи
Уму
и телу. Лети,
Удал, и ладу
Уведи - деву.
На реке рань.
Мани, лодка, к долинам
и на лоно лани.
Весна - море, роман, сев

А наружу рана.

Весна - реверанс Ев,

А нам ореолы, бывшее романа.*

17. Прочтите стихотворение Александра Левина (род. в 1957 г.) «Тридцать первого числа». Какую роль играют здесь средства сюрреалистической поэтики? Какие художественные приемы позволяют совершить своеобразный переход из «этого» мира в мир «тот», «по ту сторону»? Какие образы стихотворения создают ощущение Апокалипсиса?

*Тридцать первого числа
в небе лампа расцвела,*

*тыща желтиков стояла,
а кругом трава росла.*

*Гроздья белые с каштанов грузно свешивались вверх.
Мы носили нашу сумку в продуктовый магазин,
мы меняли наши деньги на картошку и батон,
мы смотрели, что бывает тридцать первого числа.*

*Тридцать первого числа
лета красная пришла.
Пудель белая бежала,
мелким хвостиком трясла.*

*Серый ворон хрипло крякал шерстяною головой.
С червяком скакал довольный предпоследний воробей.
Кот мяукал Христа ради, разевая нервный рот,
с ним задумчиво ходила кошка, полная котят.*

*Тридцать первого числа
жизнь веселая была,
даже музыка играла
тридцать первого числа.*

*В третьем-пятом магазине мы купили молока.
Нам играли трали-вали в полыселей голове.
Мы смотрели мульти-пульти в минусовые очки,
И тягучим черным медом солнце плавилось во рту.*

*Тридцать первого числа
наша очередь пришла,
чья-то ласточка летела,
Лета красная текла.*

*А за нею, ближе к ночи, нам отведать довелось
асфodelевского меда на цветущем берегу,
где стоим мы, прижимая к нашей призрачной груди
две картонные коробки с порошковым молоком.*

18. Геннадий Айги (1934 - 2006) – двуязычный поэт (чувашский и русский), переводчик, эссеист. В советский период его книги выходили только на чувашском языке, русские стихи печатались только за рубежом. «Парадоксально молчащей» называет поэзию Айги американский исследователь Джеральд Янечек. Прочтите стихотворение 1960 года «Тишина»:

*Как будто
сквозь кровавые ветки
пробираешься к свету.*

*И даже сны здесь похожи
на сеть сухожилий.*

*Что же подделаешь, мы на земле
играем в людей.*

*А там –
убежища облаков,
и перегородки
снов бога,
и наша тишина, нарушенная нами,*

*тем, что где-то на дне
мы ее сделали
видимой и слышимой.*

*И мы здесь говорим голосами
и зримы оттенками,
но никто не услышит
наши подлинные голоса,*

*и, став самым чистым цветом,
мы не узнаем друг друга.*

Сравните это стихотворение с «Тишиной» 1975 года. Обратите внимание на систему образов того и другого текстов, выделите повторяющиеся мотивы и образы:

*а что он делает в лесу?
шуршит как ветка... нет бесцельнее чем ветка
и с меньшей причиной
чем от ветра... -*

не знак не действие... -

*и существующее в нем
лишь то – что достоянье он
Страны-Преддверья... (далее – огонь)... -*

*и там
какой-то час
проявит предначертанность
конца... -*

(а здешность – призрачна!.. –

*и – оцущенья нет
которое
«страной» звучало)... -*

*он здесь – без полноты и без молчанья леса...
лишь затиханье – прошлого... и здесь его шуршанье –
его последний признак... только – отзвук... -*

*(все – в пустоте... безогненной... и даже –
вселенность исключая – леса)*

Какую функцию здесь выполняет система пауз и скобок? Обратите внимание на замечания самого поэта: «Паузы – это места преклонения: перед Песней». «Мои строки – лишь из *отточий*. Не «пустота», не «ничто», - эти отточия – шуршат (это «мир – сам по себе»)» («Поэзия-как-Молчание»).

19. Ры Никонова (Таршис Анна Александровна, род. в 1942 г.) – поэт и теоретик авангарда. Работает в литературе с 1959 года, в живописи – с 1962. В 60-70-е годы совместно с Сергеем Сигеем

выпускала самиздатовский журнал «Номер», в 70-80-е – журнал «Транспонанс» и самиздатовские книги. Первая печатная книга «эпиграф к ПУСТОТЕ. Вакуумная поэзия» вышла в 1997 году в связи с ее выступлением в Московском музее Вадима Сидура. Работает в заумной, фонетической, визуальной формах поэзии:

Талисман

•

Каким образом происходит «превращение» знака в образ? Какую функцию выполняет здесь заглавие?

20. «Все старались писать коротко – боясь надоесть, мне это казалось неэлегантным – писать длинно, даже своего рода хамством. Поэтому минимализм, документализм и информационализм – основные стили моих 60-х», - писала Ры Никонова. Прочтите стихотворение Ры Никоновой из книги 1971 г. «Комбайн» (каждое стихотворение книги напечатано на машинке на кусочке плохой желтой бумаги, приклеенной к чистой белой странице):

P,

P.

Какие ассоциации вызывает у Вас этот текст? Влияет ли на содержание стихотворения отсутствие слов как таковых?

21. Известны размышления Ры Никоновой о «многослойности», «многоплатформенности» книги: «...почему единственно верным считается путь последовательно серийного прочтения страниц, одной за другой, а не, например, «комплексного» чтения текста сразу, сквозь прозрачные страницы, или сочетания текстов на первой и – «сквозь прорезь окна» - на какой-нибудь из последних страниц? Почему два текста на двух сторонах одной и той же платформы-листа считаются ничем друг другу не обязанными? Почему левые и правые страницы считаются идентично равноправными?» Согласны ли Вы с подобными замечаниями? Какие возможности оформления книги Вы можете предложить сами?

22. На обложку последней книги «WWW. ДЕВОЧКА С ПИРСИНГОМ.RU» поэт Андрей Вознесенский (род. в 1933 г.) выводит компьютерную версию ее представления, устанавливая тем самым еще одну проекцию – на Интернет-экран (обратите внимание на подзаголовок книги – «Стихи и чаты третьего тысячелетия», а также на трансформированные слова Н.В. Гоголя в посвящении к циклу «Чат»:

— РУСЬ, КУДА НЕСЕШЬСЯ ТЫ?

ДАЙ ОТВЕТ

—В INTERNET!).

Подумайте, какую функцию выполняет здесь реминисцентная отсылка к картине В. Серова «Девочка с персиком».

23. Прочтите стихотворение Андрея Вознесенского «Раскладное зеркальце». Как соотносятся между собой графика и содержание текста? Определите функцию заумных слов в стихотворении.

Лирическое зеркальце,
в тебе надежда зебрится,
уроду ты – коверкальце,
ребенку – солнезайцельце,
красавице ты сердцельце,
где смотрит Аль Рашит.
В тебя плевали, зеркальце,
топтали, били, сверкальце,
гоголевское зеркальце,
тебя не размозжить.
Что нагадаешь, зеркальце?
Чай, чайнику – ул. Герцена,
малыцу глаза прищельщины,
киношникам – Брижжит.
Небьющееся зеркальце,
о чем твой телекс, зеркальце?
А разобьется зеркальце,
то разобьется жизнь.



24. Сергей Сигей (Сигов Сергей Всеволодович, род. в 1947 г.) – поэт, художник, теоретик авангарда. Первая книга «Собуквы» вышла в Москве в 1996 году. Проанализируйте стихотворение С. Сигея с точки зрения возможностей заумного слова:

*заумный язык рыбы Сиг
Сиг – король
пускает заумных рыбок
из моего рта Сигиса
Сигис – Стикс
стихотворения погибают
где Сигис переплывает
на зарыбе зари ума*

Обратите внимание на «заумную» игру именами и наименованиями – Сиг, Сигис, Стикс. Какова ее функция?

25. В работе «Краткая история визуальной поэзии в России» (Ейск, 1990) С. Сигей писал: «Как только поэты начинают думать о технике изготовления стиха, начинается собственно визуальная поэзия. Другими словами, - поэты превращаются в художников, но создают при этом стихи». Как графическое оформление стихотворения Александра Очеретянского (род. в 1946 г.) «Картина» связано с его содержанием? Можно ли говорить о том, что «своеобразная манера начертания» передает «зрительную интонацию» (А. Белый) текста?

КАРТИНА

тушь (бумага) акварель

на черном фоне

кремовая роза

роняет

крошечные

слезы

л

е

п

е

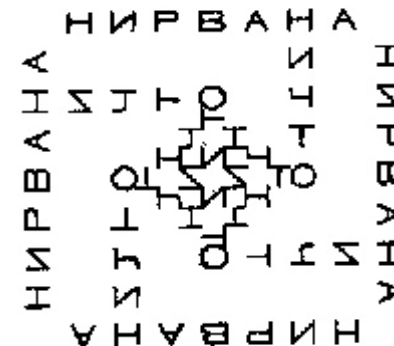
с

т

к

и

26. Рассмотрите текст Вилена Барского (род. в 1930 г.) - поэта, художника, эссеиста. Какую функцию выполняет здесь графическое оформление? Обратите внимание на знак, складывающийся на пересечении слов – что он символизирует?



27. Множество новых форм комбинаторной и визуальной поэзии изобрел Дмитрий Евгеньевич Авалиани (1938 – 2003) (публиковаться начал в 90-х годах, много выступал с чтением стихотворений и демонстрацией арт-объектов, в том числе и на международных поэтических фестивалях, участвовал в совместных проектах, иллюстрируя «листовертиями» чужие тексты). Рассмотрите визуальный текст Д. Авалиани, обращая внимание на то, как соотносятся между собой буквенные начертания и рисунки. Какое влияние на восприятие текста оказывает отсутствие какой-либо грани между словом и изображением?



28. Дмитрию Авалиани принадлежит также зеркальный акростих-алфавит «Я – ящерка...». Анализируя текст, обратите внимание на графику стиха, а также на систему образов, воссоздающих авторскую картину мира (интересно замечание поэта и исследователя авангардной поэзии Сергея Бирюкова о том, что «...акростих, эта вертикальная строка, связывал небо с землей и одновременно служил обручем стихотворного сосуда»):

*Я – ящерка
 ютящейся
 эпохи,
 щемящий
 шелест
 чувственных
 цикад,
 хлопушка
 фокусов
 убогих,
 тревожный
 свист,
 рывок
 поверх
 оград.
 Наитие,
 минута
 ликованья,
 келейника
 исповедальня.
 Земная
 жизнь
 еще
 дарит,
 горя,
 высокое
 блаженство
 алтаря.*

Попробуйте сами написать акrostих (начальные буквы каждого стиха при чтении сверху вниз должны составить слово).

29. Понятие «жестовых стихов», то есть стихов, предназначенных для исполнения жеста, связано с именами Ры Никоновой и Сергея Сигея (обратите внимание на название одного из сборников С. Сигея - «Стихи для балерин Большого театра СССР» (1985)). Подумайте, как такого рода тексты соотносятся с идеей «замещения слова», например, следующее стихотворение Ры Никоновой:

ОНО

Обратите внимание на слова Ры Никоновой о том, что «...векторные траектории – это сценарии, мизансцены для рук чтеца, достаточно способного, чтобы срежиссировать ... исполнение». Как бы Вы «срежиссировали» исполнение данного текста?

30. Еще во второй половине 60-х годов Всеволод Некрасов написал стихотворение «Весна весна весна весна...»:

*Весна весна весна весна
Весна весна весна весна
Весна весна весна весна
И правда весна*

Это стихотворение, по словам самого поэта, - «осознанный манифестированный концептуализм». Что, по-вашему, делает этот текст концептуалистским? Какой прием лежит в его основе, какова его функция?

31. Наиболее характерными формами функционирования концептуализма стали акции (создаваемые ситуации восприятия), перформансы («постановки» с участием зрителей, имеющие цель создания атмосферы сопереживания у участников). Первая акция будущей группы «Коллективные действия» - «Появление» состоялась 13 марта 1976 года в Измайловском парке (в придумывании и реализации участвовали поэты Андрей Монастырский и Лев Рубинштейн):

Зрителям были розданы приглашения на акцию «Появление». Когда приглашенные собрались (30 человек) и разместились на краю поля, через 5 минут с противоположной стороны, из леса, появились

двое участников акции, пересекли поле, подошли к зрителям и вручили им справки («Документальное подтверждение»), удостоверяющие присутствие на «Появлении».

Илья Кабаков так описывает свои психологические переживания, связанные с поездкой за город для участия в перформансе: «Это путешествие необыкновенно потому, что впервые, может быть, в жизни оно не имеет целью не только совершение какого-то дела, но даже предпринято не для приятного проведения времени, которое тоже является делом. Ты буквально отрезан и лишен всякого личного намерения. Тут высвобождаются действительно какие-то очень комфортабельные слои психики... Впереди тебя ожидает только то, что ты даже представить себе не можешь. Возникает интересный вакуум... Вакуум этого психического пространства обладает невероятной степенью радости... у меня возникала мысль, что все, что происходит, происходит «во мне». В этих вещах соблюдены расстояние, тишина, время, расширенность, мифологичность, неожиданность – соблюден целый ряд демонстрационных условий для возникновения впечатления от происходящего как происходящего «внутри» зрителя, а не вовне».

Продумайте свое описание акции, соблюдая тот ряд «демонстрационных условий», который предложен И. Кабаковым.

32. Прочтите стихотворение Дмитрия Александровича Пригова (род. в 1940 г.) «Сер – это кто? – жант...», обращая внимание на приемы театрализации слова. Какую функцию выполняет здесь прием разбивки слова? С какой целью поэт диалогизирует высказывание?

*Сер – это кто? – жант.
Вер – какой это? – ный.
Со – что ли? – держант.
Стра – кого это? – ны.*

*Го – что прикажете? – тов
В яро – ваше...ство! – сти
Вра – этих? – ага! – гов.
Сне – под неготь их! – сти.*

*Но вра – медленно – ги
Спе – по приказу – шат,
Хоть но – от удара – ги
Дро – а что делать? – жат.*

*Толь – и откуда? – ко
Ма – их берется? – ать!
Сколь – ежегодно – ко
Выни – приходится – мать!
Сер – это кто? – жант.*

*Груст – столетьями – но
Сер – приходится – жанту,
Уст – если б только! – но
Содер – ругаться – жанту.*

33. «Скрестивший» традицию позднего авангардизма с приемами поп- и соц-арта, концептуализм ставит своей целью демонтаж советского культурного языка, имитирующего несуществующую реальность, соединение его элементов (всевозможных языковых штампов, автоматически воспроизводимых знаков – разговорных, политических, канцелярских, литературных) в новое пародийно-абсурдистское целое. Проанализируйте с этой точки зрения текст известного московского поэта и эссеиста Льва Рубинштейна (род. в 1947 г.) «Всюду жизнь» (1986). Подумайте, каким образом выстраивается здесь некий общий сюжет? Какое высказывание играет роль своеобразной завязки? Как смена стилей влияет на воссоздание коллективного, ментального речевого портрета?

34. Прочтите фрагмент из произведения Л. Рубинштейна «Появление героя» (1986):

*«1.
Ну что я вам могу сказать?
2.
Он что-то знает, но молчит.
3.
Не знаю, может, ты и прав.
4.*

*Он и полезней, и вкусней.
5.
У первого вагона в семь.
6.
Там дальше про ученика.
7.
Пойдемте. Я как раз туда.
8.
Ну что, решили что-нибудь?
9.
Сел – и до самого конца.
10.
Послушай, что я написал /.../».*

Обратите внимание на метрическую организацию текста. Можно ли, на Ваш взгляд, его продолжить? Какого рода высказывания фиксируются автором? Как Вы думаете, с чем это связано?

Приложение

Комплект учебно-методических материалов к проекту, разработанному в рамках спецкурса «Русский поэтический авангард»

Предлагаемый комплект учебно-методических материалов включает:

1. Лист планирования содержания учебного проекта и этапов его проведения;
2. Информационный лист (тексты, предлагаемые для обсуждения на первом этапе работы над проектом);
3. «Маршрутные листы» для каждой группы студентов, участвующих в разработке проекта (напомню, что работа над «маршрутными листами» ведется студентами самостоятельно, однако некий минимум, который должен быть реализован, продумывается преподавателем заранее и предлагается студентам в качестве исходной схемы, содержащей необходимые методические указания).

I. Лист планирования содержания учебного проекта и этапов его проведения

1. Тема проекта. Для определения темы проекта выбран учебный раздел курса «История русской литературы XX века» - «Русский поэтический авангард».

2. Выбор возрастной категории исполнителей проекта. Студенты 3-4 курсов, записавшиеся на спецкурс (курс по выбору). Время проведения проекта определяется учебной программой.

3. Дидактические цели проекта. Формирование компетентности в сфере самостоятельной познавательной деятельности, навыков самостоятельной работы с большими объемами информации; закрепление умений увидеть проблему и наметить пути ее решения; формирование критического мышления, навыков работы в команде.

4. Методические задачи. Освоить понятие авангардной поэзии, научить анализировать нетрадиционные по форме поэтические тексты.

5. Формулирование основополагающего вопроса и проблемных вопросов учебной темы. Основополагающий вопрос: «Авангардная поэзия: искусство или профанация?» сформулирован в результате обсуждения предложенных преподавателем авангардных текстов, которые могут вызвать заведомо неоднозначную реакцию (например, стихотворение Алексея Крученых «Дыр бул щыл», Василиска Гнедова «Поэма конца», Владимира Казакова «Прекрасное зачеркнутое четверостишие», Ры Никоновой «Комбайн», Всеволода Некрасова «Я помню чудное мгновенье...»), стихи на карточках Льва Рубинштейна и т.п.). В результате обсуждения появляются вопросы, на которые студенты должны дать ответ в ходе работы по проекту: Являются ли эти тексты «поэзией»? Почему русская авангардная поэзия долгое время находилась в своеобразном «подполье»? Что делает такого рода поэтические тексты актуальными в наши дни?

6. Формулирование проблемы (выбор темы индивидуальных исследований студентов). Студенты самостоятельно формулируют проблемы (темы) индивидуальных исследований в рамках заявленного проекта. Для того чтобы цель и задачи проекта были сформулированы грамотно, преподаватель предлагает назвать причины разработки этой темы, начиная свои вопросы с «НЕ» или «Нет». После формулирования причин студенты зачеркивают «НЕ» («НЕТ»), и таким образом определяется цель проекта. Например, «Не знаю, как возникла и развивалась авангардная поэзия» - «Узнать...»; «Не понимаю, что делает эти тексты интересными многим людям» - «Понять...»; «Не понимаю, что руководило поэтами, создавшими такие произведения» - «Понять...» и т.п.

7. Выдвижение гипотез решения проблем. Гипотезы возникают как возможные варианты решения проблем, затем, в ходе исследований, они подвергаются проверке. Например, есть проблема исследования «Почему подобного рода тексты интересны многим людям?», гипотезой может служить следующее размышление: «Нетрадиционные по форме и содержанию тексты заставляют увидеть мир как бы с другой стороны, заставляют задуматься о многих, ставших уже привычными вещах».

8. Формирование групп для проведения исследований и определение формы представления результатов. Студенты делятся

на мини-группы по 4–6 человек, определяющие для себя «цепочки» вопросов и ответов, которые надо доказать в исследованиях, а также выбирающие форму представления результатов - в виде журнала, альманаха, презентации, буклета, веб-сайта, альбома, выпуска газеты и др. Рекомендуются использовать при этом управляемую дискуссию, метод наводящих вопросов. В рамках данного проекта планируется специальный выпуск журнала (альманаха), посвященного русской авангардной поэзии, и «защита» проекта (устная презентация журнала (альманаха)). Обязательные разделы и рубрики журнала: «От редакции, или «свободная» тема», «История: документы и факты», «Вопросы поэтики», «Открытие поэта», «Диалог с читателем (наше интервью)».

9. Обсуждение плана работы студентов индивидуально или в группе. Студенты продумывают пути проведения своих исследований, например: сбор необходимого материала по теме, литературоведческий анализ и интерпретация заинтересовавших текстов, проведение анкетирования, обработка собранных сведений, оформление результатов исследования и т.п.

10. Обсуждение со студентами возможных источников информации. Преподаватель обсуждает со студентами источники информации по теме исследования – в вузовской (городской) библиотеке, в Интернете или мультимедийной энциклопедии. Например, книги (какие?), интервью (с кем?), опросы (кого?), мультимедиаиздания (какие?). Проводится фронтально со всеми группами. Цель: задать направление поиска информации.

11. Самостоятельная работа студентов в группах, обсуждение задания каждого в группе. Результатом обсуждения должен быть план с точным указанием, кто за что отвечает, и сроки исполнения. Задания каждого участника должны вести к ответу на основополагающий вопрос проекта.

12. Самостоятельная работа групп. Роль преподавателя - консультирование, помощь, направление деятельности студентов в методически нужное русло.

13. Подготовка студентами презентации по отчету о проделанной работе. Форма презентации может быть любая,

например, презентация изданного альманаха, информационного бюллетеня, представление веб-сайта с результатами исследований и т.п. Цель: мотивировать студентов систематизировать полученные данные. Роль преподавателя — консультирование, помощь. В рамках данного проекта планировалась презентация альманаха по теме «Русский поэтический авангард». Предварительно студенты знакомятся с планом устной презентации альманаха:

– Тема альманаха.

– Состав и обязанности всех членов группы.

– Цель создания альманаха (см. содержание рубрики «От редакции, или «свободная» тема»).

– Основной текст презентации (задача - убедить слушающих, что именно ваш альманах необходимо прочитать в первую очередь).

- Достоинства в работе вашей группы над созданием альманаха.

- Недочеты в работе вашей группы над созданием альманаха.

- Чтение наиболее интересных (показательных), с вашей точки зрения, текстов.

14. Защита полученных результатов и выводов (зачет).

15. Оценивание результатов проекта студентами и преподавателем на основе заранее разработанных оценочных листов.

II. Информационный лист

(Тексты, предлагаемые для обсуждения на первом этапе работы над проектом)

1. Алексей Крученых:

Дыр бул щыл

Убешщур

Скум

Вы со бу

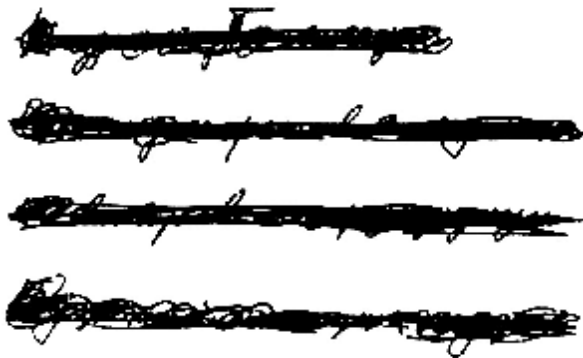
Р л эз.

2. Василиск Гнедов «Поэма конца»

3. Василий Каменский «Железобетонная поэма «Солнце». 1917. Литография».



4. Владимир Казakov «Прекрасное зачеркнутое четверостишие»:



5. Ры Никонова «Комбайн»:

Р,
Р.

6. Всеволод Некрасов:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное теченье
Люблю тебя Петра творенье
Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье

III. «Маршрутные листы» для студентов

1. Рубрика «От редакции, или «свободная» тема».

Ваша цель: написать эссе на тему «Русская авангардная поэзия».

В Вашем эссе обязательно должны быть раскрыты следующие вопросы:

- Что такое авангардная поэзия? Каково Ваше отношение к текстам подобного рода?
- Что делает авангардные тексты интересными многим людям?
- Для чего мы создаем журнал (альманах), посвященный русской авангардной поэзии?

Ход работы:

1. Для более осмысленной работы над эссе прочитайте предложенные стихотворения поэтов-авангардистов и выберите наиболее понравившиеся (интересные) Вам.
2. Напишите каждый (самостоятельно) эссе на тему «Русская авангардная поэзия» (помните про ключевые вопросы вашей работы).
3. Прочитайте в группе свои работы, коллективно выбрав из каждой самое интересное.
4. На основе выбранного материала составьте и напишите итоговое (единое для всей группы) эссе «Русская авангардная поэзия».
5. Оформите страничку альманаха.
2. «История: документы и факты».

Ваша цель: познакомиться с историей русского авангардного движения; систематизировать известные факты автопрезентации поэтов-авангардистов.

Ход работы:

1. Просмотрите предложенные материалы и выберите необходимые для своей работы статьи и тексты.

2. Распределите между членами группы весь материал, предназначенный для чтения и анализа.

3. Прочитайте каждый свою статью и промаркируйте текст.

4. Обменяйтесь в группе самой необходимой и интересной информацией.

5. Используя выбранную информацию, составьте текст, таблицу, кластер и т.д. (на выбор)

6. Оформите страничку.

3. «Вопросы поэтики».

Ваша цель: понять основные законы, по которым строится авангардный текст; познакомиться с теоретическими материалами, посвященными нетрадиционным поэтическим формам.

Ход работы:

1. Просмотрите предложенные материалы и выберите необходимые для своей работы статьи и тексты.

2. Распределите между членами группы весь материал, предназначенный для чтения и анализа.

3. Прочитайте каждый свою статью и промаркируйте текст.

4. Обменяйтесь в группе самой необходимой и интересной информацией.

5. Используя выбранную информацию, составьте текст, таблицу, кластер и т.д. (на выбор)

6. Оформите страничку.

4. «Открытие поэта».

Ваша цель: представить на страницах альманаха «портрет» поэта-авангардиста, чье творчество показалось Вам наиболее интересным; заинтересовать читателей сделанным Вами «открытием».

Ход работы:

1. Прочитайте предложенные стихотворения русских поэтов-авангардистов и выберите наиболее понравившиеся (интересные) Вам.

2. Просмотрите предложенный список литературы и выберите необходимые для своей работы исследования, посвященные творчеству заинтересовавшего Вас поэта.

3. Продумайте форму представления поэта, чье творчество как-то «задело» Вас.

4. Обменяйтесь в группе полученной информацией.

5. Используя выбранную информацию, составьте текст, представляющий творчество интересующего Вас поэта. Сделайте подборку наиболее интересных, с Вашей точки зрения, текстов.

6. Оформите страничку.

5. «Диалог с читателем (наше интервью)».

Ваша цель: взять интервью у 3 - 4 человек на тему: «Авангардная поэзия: искусство или профанация?»; понять причины того или иного отношения к нетрадиционным формам поэзии.

Ход работы:

1. Для более осмысленной работы над своей рубрикой прочитайте предложенные стихотворения русских поэтов-авангардистов и выберите наиболее понравившиеся (интересные) Вам.

2. Письменно ответьте на вопросы:

•Что мы хотим узнать в ходе нашего интервью?

•Какое предположение мы хотим подтвердить в ходе разговора?

3. Составьте статью журнала (альманаха) по следующему плану:

а) Вступление (с какой целью мы брали интервью, посвященное вопросам русской авангардной поэзии)

б) Основная часть:

– краткий рассказ о людях, у которых вы брали интервью;

– вопросы и ответы.

в) Вывод (Авангардная поэзия: искусство или профанация?)

4. Оформите страничку.

Литература

- Азизян И.А. Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 23-33.
- Айги Г. Русский поэтический авангард // В мире книг. 1989. № 1-4.
- Айги Г. Поэзия-как-Молчание. Разрозненные записи к теме // Дружба народов. 1996. № 3.
- Айзенберг М. К определению подполья // Знамя. 1999. № 1.
- Александров А.А. Эврика обэриутов // Ванна Архимеда / Сост., подг. текста, вступ. ст. и прим. А.А. Александрова. Л., 1991.
- Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум. М.: Наука, 2004.
- Белая Г. Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 115-124.
- Белая Г. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 111-116.
- Березовчук Л. Поэтика забывания. Индивидуальная поэтическая система Геннадия Айги // Новое литературное обозрение. № 25 (1997). С. 263 – 298.
- Беренштейн Е.П. Авангард как жертва Даниила(у) Хармса(у) // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. IV. Сборник научных трудов. Тверь. 1998.
- Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994.
- Бирюков С. Поэзия русского авангарда. М, 2001.
- Бирюков С.Е. РОКУ УКОР: Поэтические начала. М.: РГГУ, 2003.
- Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: «Пятая страна», 2003.
- Богомоллов Н.А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Новое литературное обозрение. № 72 (2005). С. 172-192.
- Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетейя, 2005.
- Бычков В. Авангард // Новая Философская Энциклопедия. Т. 1. М., Мысль, 2000.
- Ван Баак Й. Авангардистский образ мира и построение конфликта // Russian Literature. – Amsterdam, 1987. – Vol. XXI. - № 1
- Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. (Группа 41°). Екатеринбург, 2000.
- Гаспаров М.Л. Считалка богов (о пьесе В. Хлебникова «Боги») // Гаспаров М.Л. Избранные статьи: О стихе. О стихах. О поэтах. М.: Новое литературное

обозрение, 1995. С. 246-258; см. также: Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). М., 2000. С. 279-293.

Григорьев В.П. Грамматика идиостиля. В. Хлебников. М., 1983.

Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. I. С. 42-61.

Грякалова Н. Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-х - 1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историсофия). СПб., 1998. Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. докт. филол. наук. СПб., 1998. 36 с.7

Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 161-175.

Детский поэтический фольклор: Антология / Сост. А.Н. Мартынова. С.-Петербург, 1997.

Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.

Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.

Зорин А. Каталог // Литературное обозрение. 1989. № 10. С. 90-92.

Зорин А. Стихи на карточках: Поэтический язык Льва Рубинштейна // Даугава. 1989. № 8.

Зубова Л. Прошлое, настоящее и будущее в поэтике Тимура Кибирова // Литературное обозрение. 1998. № 1.

Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛЮ, 2000.

Иванова Е. Существует ли имажинизм? (К вопросу о вариативности теоретических доктрин имажинизма) // Междисциплинарные связи при изучении литературы: сборник научных трудов. Саратов, 2003. с. 241-246.

Иванюшина И. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов. 2003.

In memoriam. Дмитрий Евгеньевич Авалиани // Новое литературное обозрение. № 69. 2004. С. 223-239.

Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара: Изд-во Самарского университета, 2004.

Каменский В. Путь энтузиаста // Каменский В.В. Сочинения: Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. с приложением. М., 1990.

Клинг О. А. Футуризм и «старый символистский хмель» // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 56-62.

Клинг О.А. Цикличность авангарда в русской поэзии // XX век и русская литература. Alba Regina Philologiae. Сборник в честь 70-летия Г.А. Белой. М.: РГГУ, 2002.

Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века. В 2 кн. М.: Изд. Моск. культурологич. лицея, 1999.

Кобринский А. Авангард после авангарда // Дружба народов. 2004. № 4.

Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М.: Искусство, 1990. 357 с.

Кормилов С.И. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.

Крусанов А. В. Русский литературный авангард: 1907-1932. В 3 т. Т. 1. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. 320 с.

Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996.

Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. М., 1998.

Куприянов В. АЙГИтация. Миф, придуманный «западными» славистами // Литературная газета. № 24. 2004. С. 11.

Лайош Нирё. Единство и несходство теорий авангарда // От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М., 1993. С. 321-333.

Лейдерман Н.Л. Космос и Хаос как метамодели мира: К характеристике классического и модернистского типов художественного сознания // Русская литература XX века: Направления и течения. – Екатеринбург, 1996. – Вып. 3. – С. 4-12

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М., 2003.

Леннkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика В. Хлебникова (пер. с англ. А.Ю. Кокотова). СПб, 1999.

Линник Ю. Предисловие // Марков В.Л. О свободе в поэзии. СПб. 1994.

Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997.

Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. М., 2001.

Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989.

Марков В.Ф. История русского футуризма / Пер. с англ.: В. Кучерявкин, Б. Останин. СПб, 2000.

Минералов Ю.И. История русской литературы XX в. (1900-1920-е годы): Учеб. пособие. / Ю.И. Минералов, И.Г. Минералова. М.: Высшая школа, 2004.

Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998) / Сост. В.В. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис. М.: Языки русской культуры. 2000.

«Мирсконца» (Из архива А.Е. Крученых: стихи, воспоминания, письма Б.Л. Пастернака) / Обзор А.К. Пушкина // Встречи с прошлым: Сборник материалов Центрального Государственного Архива литературы и искусства СССР. Выпуск 7. М., 1990. С. 497-524.

Некрасов Всеволод. Как это было (и есть) с Концептуализмом // Литературная газета. 1990. № 31. С. 8.

Некрасов Всеволод. К вопросу о стихе // Новое литературное обозрение. № 32. 1998. С. 215-237.

Никольская Т.Л. Авангард и окрестности. СПб, 2002.

Орлицкий Ю.Б. Традиции футуризма в русской поэзии конца XX века (предварительные замечания) // Традиции русской классики XX века и современность: материалы научной конференции. Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова. 14-15 ноября 2002 г. / Ред. и сост. С.И. Кормилов. М.: МГУ, 2002. С. 313-317.

Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: В 5 т. / Т. 4. Повести; Статьи; Очерки. М., 1991.

Поляков М. Василий Каменский и русский футуризм // Каменский В.В. Сочинения: Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. с приложением. М., 1990. С. 572-591.

Поляков М.Я. Велимир Хлебников. Мироззрение и поэтика // Хлебников Велимир. Творения. М., 1987. С. 5-35.

Поэзия русского футуризма (сост. и подг. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого). СПб, 1999.

Рабинович В.Л. «Сдвигология» Алексея Крученых. Кубатура шара // Русский кубофутуризм. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2002. С. 167-182.

Ракуза И. Лирический супрематизм Геннадия Айги // Литературное обозрение. 1998. № 5, 6.

Рубинштейн Л. Поэзия после поэзии // Октябрь. 1992. № 9. С. 84-87.

Руднев В. Модернистская и авангардная личность как культурно-психологический феномен // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993.

Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 1999. С. 12-14.

Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терёхина, А.П. Зименков. М., Наследие, 2000.

Сарабьянов Д.В. «Кубофутуризм»: термин и реальность // Русский кубофутуризм. С. 3-10.

Сахно И. М. Русский авангард: живописная теория и поэтическая практика. М.: Диалог-МГУ, 1999. 389 с.

Сахно И.М. Фактура слова в кубофутуризме // Русский кубофутуризм. СПб.: «Дмитрий Буланин», 2002. С. 155-166.

Светлое око мира (круглый стол по авангарду) // Человек. 1990. № 2. С. 75-82.

Сигей С. Фрагменты полной формы // Новое литературное обозрение. 1995. № 16.

Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России // Визуальная поэзия: научно-художественный журнал. № 1 (1997). С. 3-8.

Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. 4-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2002.

Терехина В. Бедкер по русскому экспрессионизму // Анналы. 1998. № 1.

Тырышкина Е. В. Эстетика русского литературного авангарда (1910-е – 1920-е гг.): Учебное пособие по спецкурсу. Новосибирск: ИДМИ, 2000. 84 с.

Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002.

Тюпа В. И. Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс. № 3/4. 1997.

Тюпа В. И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. 155 с.

Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2-х т. М., 1997.

Хольхузен Т. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 3. – С. 150 – 161.

Цуканов А. Авангард есть авангард // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 286-292.

Чистякова М. Г. Утопия «чистого сознания» в искусстве авангарда. Автореферат дисс. на соиск учен. степ. канд. философ. наук. Тюмень, 1999. 18 с.

Шапир М. Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 10.

Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М., 1999.

Шмидт Э. Василиск Гнедов: на краю молчания // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 265-280.

Штайн К.Э Принципы анализа поэтического текста: Учебное пособие. РГПУ им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург – Ставрополь, 1993.

Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. (Сост. и общая ред. Д. Булатова). Кенигсберг – Мальборк, 1996.

Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 225-232.

Яковлев Е. Г. Заметки об эстетике русского авангардизма // Философские науки. 1989. № 9. С. 90-95.

Янечек Джеральд. Геннадий Айги // Литературное обозрение. 1998. № 5, 6.

Янечек Джеральд. Тысяча форм Ры Никоновой // Новое литературное обозрение. № 35 (1/1999). С. 283-319.

*Светлана Леонидовна
Константинова*

**Русский поэтический авангард:
XX век**

Учебно-методическое пособие к спецкурсу