

Сергей Бирюков

Тело языка и язык тела в русской авангардной поэзии

1. Тело языка

Традиционное разграничение символизма и авангарда нуждается в корректировке. То, что это сообщающиеся сосуды, было ясно уже первым вдумчивым критиком. Таким, как Генрих Тастевен, его книга *Футуризм* 1914 года имела подзаголовок *На пути к новому символизму*, или Антон Шемшурин, чья книга, 1913 года, называлась *Футуризм в стихах Брюсова*. Уже в наше время немецкий ученый Рольф Дитер Клуге заметил:

Тезис о качественном отличии авангарда от мнимо традиционного, чисто эстетического символизма несостоятелен: авангард воспринимает и доводит до крайности символистские художественные приемы [...] (Клуге 1994, 76).

Но это одна сторона дела, ибо наблюдается и обратное воздействие, и в связи с этим можно говорить о том, что существовала общая художественная стратегия, но тактики были различные, они коррелировали оппозитивно, доходили до нейтрализации, но напряжение все равно оставалось.

В.П. Григорьев в работе *Хлебников и авангард* задает вопрос: „Находился ли в Авангарде, примыкал ли к нему о. П.Флоренский?“ (Григорьев 2000, 476). С одной стороны Флоренский принадлежал к символистской культуре, с другой – Хлебников числил его в председателях Земного Шара. Между этими полюсами находится интерес Флоренского к будетлянам, его тонкие замечания в *Антиномии языка* 1920 года, оставшейся неизвестной современникам. Если Флоренского относить к символизму, то надо признать, что в самом символизме были сильнейшие авангардные интенции. И, возможно, в теории даже большие, чем в практике. Собственно символизм остро переходил в футуризм (и то, и другое в широком смысле, как веяния эпохи).

В данном случае речь только об одном аспекте, но, пожалуй, основном – языковом. Идеи Вильгельма фон Гумбольдта, развиваемые А.А.Потебней и другими русскими филологами, воздействовали и на символистов, и на футуристов. «Воскрешение слова» В. Шкловского отсылает нас к «возрождению языка» Гумбольдта. По сути те же проблемы волнуют и Флоренского, который делает обширные выписки из Гумбольдта и постоянно на него ссылается в *Антиномии языка*. В статье *Заумный язык и поэзия* Шкловский сочувственно цитирует Вяч. Иванова, отмечает «увлечение символистов звуковой стороной слова» и совпадение по времени с тем, что делали футуристы в этом направлении (Шкловский 1999, 265). Флоренский в *Антиномии* пишет, что свободой «индивидуального языкового творчества обязаны мы сперва романтикам, а повторно декадентам и футуристам» и прямо говорит о зависимости футуристов от научных открытий:

Мысли, давно продуманные языковедами, психологами и словесниками в тиши кабинетов подобились инфекции в запаянных колбочках. [...] Когда речь была понята футуристами как речетворчество и в слове ощутили они энергию жизни, тогда, опьяненные вновь обретенным даром, они заголосили, забормотали, запели (Флоренский 1990, 171)

О влиянии на символистов он замечает: «Теперь и противники их порою сами 'будетлянствуют'» (Флоренский 1990, 172). Флоренский критикует заумный язык, но при этом отмечает, что язык для футуристов «нечто свое, глубоко родное» и далее особенно: «Футуристы, любя в языке свою кровную связь с ним, ищут еще более тесной близости» и надеются на «непрестанное зачатие словесное» (Флоренский 1990, 187).

Ежи Фарыно, анализируя воззрения Флоренского, предлагает взглянуть «на авангард и на самого Флоренского [...] как на проявление одной и той же культурной парадигмы», говорит о «типологической близости». Однако разница, по мнению Фарыно, в том, что Флоренский читает на языке, а футуристы «сообщают язык», «движутся к его семиогенным инстанциям», то есть, по Фарыно, дешифруют (Faryno 1995, 310, 315).

Между тем, есть в труде *У водоразделов мысли* еще одна глава – *Магичность слова*, где Флоренский, не затрагивая футуристический опыт,

на самом деле приближается к этому опыту со стороны интеллектуально-духовного осмысления языка и слова. Здесь язык и слово не только данность, но «организм», здесь возникает термин «телесность». Слово «имеет в себе момент физико-химический, соответствующий телу, момент психологический, соответствующий душе, и момент одический или вообще оккультный, соответствующий телу астральному» (Флоренский 1990, 270). Далее он говорит о «клеточном дроблении слова как первичной клетки личности, ибо и самая личность есть не что иное, как агрегат слов, синтезированных в слово слов – имя» (Флоренский 1990, 271). Затем он рассматривает слово как семя:

[...] Слово мы сопоставляем с семенем, словесность с полом, говорение с мужским половым началом, а слушание – с женским, действие на личность – с процессом оплодотворения (Флоренский 1990, 271).

Здесь же Флоренский выдвигает блестящую футуристическую-футурологическую идею о гомотипичности речи и семени. Он пишет:

Человек сложен полярно, и верхняя часть его организма и анатомически, и функционально в точности соответствует части нижней. Полус верхний гомотипичен полюсу нижнему. И притом, мочеполовой системе органов и функций полюса нижнего в точности соответствует дыхательно-голосовая система полюса верхнего. И далее, половая система и деятельность находит себе точное полярное отображение в системе и деятельности голосовой. [...] Выделения половые оказываются гомотипичными выделениям словесным, которые созревают подобно первым и выходят наружу для оплодотворения» (Флоренский 1990, 272).

С.С.Хоружий отмечает, что Флоренский приходит таким образом к «общей теории информационных потоков» (Хоружий 1990, 10), о которой тогда еще не было представления, а описание гомотипии слова и семени Флоренский дает за 30 лет до открытия генетического кода.

Если рассматривать футуризм не только как художественное течение, привязанное к определенному времени, а как идею предвидения, чем на самом деле она и является, то окажется, что П. Флоренский и В.Хлебников движутся в одном русле. И определение «непрестанного

зачатия словесного» окажется наиболее точным для футуристических интенций.

Еще один пример движения от символизма к футуризму являет собой Андрей Белый. Так Хенрике Шмидт в своей недавней работе, подробно анализируя *Глоссалилию* Белого, отмечает сходство его поисков, не только с Хлебниковым и Туфановым, но и нашим современником Сергеем Сигеем (Schmidt 2000, 232-237).

Представления о языке как о теле, то есть о явлении физическом и физиологическом буквально носят в воздухе. Точно также сейчас эти идеи оживают, как в исследованиях, так и в творческих проектах.

Статья Хлебникова *Наша основа* напечатана в сборнике *Лирень* в 1920 году. Совпадения с тем, что писал Флоренский в том же году едва ли не текстуальные.

Хлебников пишет: «Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих *семена* слов» (курсив мой. – С.Б.). Хлебников говорит о «законах простых тел азбуки». И здесь слово «тело» может пониматься как физический термин. Тем более, что далее он говорит о «молниинно-световой природе человека». «Язык так же мудр, как и природа», «с помощью языка [можно] измерить длину волн добра и зла» (Хлебников 1987, 63-65). Световая природа человека выражается в языке. Таким образом, язык – это природное начало.

Слова выступают как части языка, но они содержат в себе язык в свернутом виде, так же как «фонема» (в понимании Хлебникова и Флоренского), или «простое имя», например, «Л», «Ч» в свернутом виде содержит слово. Хлебников писал: «Таким образом Ч есть не только звук, Ч – есть имя, неделимое *тело* языка» (курсив мой. – С.Б., Хлебников 1987, 68).

Итак, если представить, по Хлебникову, что тело языка имеет природно-физическое строение, то здесь переформирования, так сказать, морфологически заложены. Они возможны, как в случае с другими физическими телами, имеющими молекулярный и атомарный состав. Хлебников приравнивал языкознание к естественным наукам. Но полагал, что оно идет впереди, так как пытается «измерить нравственный мир». И это как раз сопоставимо с тем, что писал Флоренский о духовности слова.

«Слово, умирая, рождает миф и наоборот [...]» - писали футуристы в предисловии к *Садку Судей II*, таким образом отождествляя слово с семенем. В *Поэтических началах* Николай Бурлюк говорит об отношении к слову как к живому организму, о «чувственности» слова, «именно поэтому почерк передает больше, чем типографика, почерк передает настроение и пластику тела». Наконец Н.Бурлюк говорит:

Словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения вроде Дарвиновских и де-Фризовских. Словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают» (Бурлюк 1999, 58).

Гиперболизируя роль слова, Хлебников и его сподвижники стремились к постижению собственного устройства, по аналогии с заумностью можно сказать – заанатомического устройства.

Собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, вращающееся в человечество» (Хлебников 1987, 580).

С этой же точки зрения футуристы подходили к слову, как таковому. Происходило перепрочтение слова. Наиболее отчетливо это видно на примере обращения к анаграмме и палиндрому. Мне кажется продуктивной точка зрения Ежи Фарыно о дешифровке, о нахождении пре-текста и создании нового пост-текста, пусть он будет иносемантический и иносемиотичный (Faryno 1988, 55). Здесь происходит самореференция текста.

Ю.М. Лотман замечал по поводу палиндрома, что «чтение в противуположном направлении активизирует механизм другого полушарного сознания» (Лотман 1984, 20). Как бы разговор с самим собой, «круг-вихрь», но еще и разговор с языком. Авторы, занимающиеся палиндромическим творчеством, знают, что палиндром самотворится в язык. Это прекрасно понимал в 19-ом веке украинско-русский филолог-полиглот Платон Лукашевич, который обнаруживал слова одних языков, читая наоборот слова других языков (Лукашевич 1873). Это замечательно сейчас выявлено Еленой Кацубой в ее *Первом палиндромическом словаре современного русского языка* (Кацуба 1999).

Авангардисты, и в первую очередь Хлебников, уловили эту необычную способность языка к самотворению. И научились идти вместе с языком.

Если мы обратим внимание на созвучность слов «сема» и «семя», то таким образом сможем говорить о «семяотике» и «семяотичности».

2. Язык тела

Уже в эпоху символизма и постсимволизма происходит осознание облика поэта как своего рода инструмента. Облик выступает как поэтический текст, как некая совокупность черт поэтики. Так, Брюсов в черном сюртуке со скрещенными на груди руками как бы одномоментно представлял все то демоническое, что он проповедывал в своих писаниях. Так, Бальмонт демонстрировал облик «гуляки праздного», поэта до мозга костей. Так, Михаил Кузмин со своим легендарным набором жилеток и скандальным поведением, перетекающим в творчество, представал воплощением российского уайльдизма. С.Городецкий, Н.Клюев, С.Есенин давали иную линию, облачившись в крестьянские костюмы.

Поэты не просто создают стихи, они создают себя одновременно со стихами, они творят собственные биографии, способствуют созданию легенд о себе. Дальше всех в этом направлении пошли футуристы. Особенно кубо и те, что входили в группу Михаила Ларионова. Экстравагантные одежды Маяковского, Бурлюка, Каменского общеизвестны. Раскраска лиц – идея, выдвинутая Ларионовым и Гончаровой и подхваченная кубофутуристами. В манифесте *Почему мы раскрашиваемся* И.Зданевич и М.Ларионов писали: «Наша раскраска – первая речь, нашедшая неведомые истины». То есть они уравнивали раскраску с речью (языком), воспринимали эти знаки на лице как семиотические. «Мы раскрашиваемся, – писали авторы, – ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека» (Зданевич, Ларионов 1999, 242-243).

Итак, своего рода семиозис души, ее выявление. Разумеется это можно рассматривать в русле идей авангарда и символизма о преобразении

жизни. Ларионов и Гончарова не только самих себя расписывали и близких им поэтов и людей из своего окружения, у них были далеко идущие планы преобразования действительности. Газеты того времени писали о том, что Ларионов планирует расписывать женские бюсты:

Дамы будут ходить с совершенно открытой грудью, разрисованной или татуированной. Он уже получил согласие от нескольких московских дам, которые с раскрашенными бюстами появятся на вернисаже предстоящей выставки Н.Гончаровой (Крусанов 1996, 122).

Театрализация жизни, карнавальность активно использовались авангардистами как в России, так и в Италии, Германии, Франции. Американский исследователь русского авангарда Джон Боулт замечает:

[...] Представляется, что именно [художники русского авангарда] утвердили, или по крайней мере консолидировали, тенденции к тому, что Николай Евреинов назвал 'театрализацией жизни'» (Боулт 2000, 249).

В русской авангардной традиции особая роль принадлежит «футуристу жизни» Владимиру Гольцшмидту, вероятно, одному из первых культуристов. Он был занят созданием собственного тела как эстетического объекта, культивировал красоту мускулов, которую демонстрировал, появляясь на футуристических действиях с обнаженным торсом, выступал в роли памятника самому себе.

Вырабатывалось специфическое авангардное поведение. В России, после футуристов, свои поведенческие нормы изобретали имажинисты – эти новые денди посреди разрухи и гражданской войны. Затем обэриуты, в первую очередь Д.Хармс. Фактически можно говорить о раннем перформансе. Это проявлялось многообразно. В разгуливании разрисованных футуристов по улицам, в трюках во время выступлений (например, над сценой подвешивался рояль), в жесте В. Гнедова при исполнении им бессловесной *Поэмы конца*. Гнедов опускал резким движением руку от подбородка до низа живота и так же резко отводил ее в сторону, это довольно известный обценный жест, позволяющий трактовать *Поэму конца* и вполне конкретно.

Вообще жестика, судя по всему, была не очень разработана русскими футуристами, особенно по сравнению с итальянцем Маринетти, который

поразил русских своей техничной жестикуляцией. Однако в теории жестикуляции придавалось большое значение и это находило развитие в различных аспектах.

Дмитрий Молдавский вспоминал о впечатлении, которое производило чтение А.Крученых:

Передо мной был настоящий колдун, вертевшийся, покачивавшийся в такт ритму, притоптывавший, завораживающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие [...] Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности (Молдавский 1994, 162).

В.Шкловский называл поэзию футуристов «балетом для органов речи», Белый говорил о том, что язык совершает танец во рту. Между прочим жестикуляция Белого была очень выразительна, особенно в 20-е годы, он остался в восприятии современников человеком танцующим. Белый увлекался в то время идеями Рудольфа Штайнера об эвритмии, пропагандировал их в России. Режиссер Мария Кнебель вспоминает, в частности, занятия эвритмией с Белым и Михаилом Чеховым, когда они «читали» стихи жестами, движениями.

Увлечение танцем и ритмическими движениями возникло отчасти под влиянием Запада (Штайнер, Далькроз, Айседора Дункан), отчасти имело местное происхождение (например, активно пропагандировал танец Гурджиев). Поэт и режиссер Игорь Терентьев писал в рецензии на выступление танцовщицы Матиньон и Гурджиева в Тифлисе:

Когда не хватает слов, когда звук исчерпывает свою силу, начинается жестикуляция, исступленный бег, прыг, валяние по полу! Танец – это последнее, что остается, когда все испробовано (Терентьев 1988, 115).

В театре с движением много экспериментировал известный авангардный режиссер Всеволод Мейерхольд, он, вместе со своими актерами и помощниками разработал так называемую биомеханику. Бывший ученик Мейерхольда – поэт Валентин Парнах занялся танцем и джазом во время своего пребывания за границей. В 1922 году он заведует музыкальной и хореографической частью в театре Мейерхольда. И активно пропагандирует новый танец в печати, танцует сам в сопровождении

созданного им «эксцентрического оркестра». Он серьезно занимается историей танца разных народов, сам изобретает танцевальные приемы, например «лежачий танец». Исследователь творчества В. Парнаха Е.Р. Арензон справедливо называет его «поэтом танца». «В стихотворениях В. Парнаха танец стремится выразить некую универсальность человеческого рода» (Арензон 2000, 14). В стихах Парнаха его знание, чувство танца нашло замечательное выражение. В качестве примера можно привести хотя бы вот этот фрагмент стихотворения, посвященного испанской танцовщице Лоле Линарес Кастро:

Изогнутую ногу утвердив,
 За ней другую медленно вытягивать.
 Рукою помогая, вдруг подрагивать,—
 Я строю острием иероглиф.
 [...]
 Вольт каблука. Подъем ноги
 Закручивает плотный бинт.
 Привел в движение трудный винт
 Прыжок. Метнулись ножницы тугие.
 (Парнах 2000, 65)

Обретения авангарда в области языка тела, как многие другие открытия русского искусства, долгие годы оставались закрыты. Книга В. Парнаха, например, вышла лишь в 2000-ом году. О специфике авангардного поведения заговорили лишь в 1998-ом году (Авангардное поведение 1998). Однако некоторые российские авторы, идущие в русле авангарда, еще в 60-е годы открыли для себя неизвестный пласт русского искусства (интересно, что западный авангард начала века в СССР был известен гораздо лучше, хотя он подавался под знаком критики). Здесь можно назвать Ры Никонову, Сергея Сигея, Владимира Эрля, Константина Кузьминского [...]

3. Эротический аспект

Обнажение телесности и обнажение приема обнаруживается уже в символизме, хотя и не столь явно, как в авангарде, но уже наращивается. Причем иногда по принципу «наоборот», как в знаменитом одностроке Валерия Брюсова:

О, закрой свои бледные ноги!

Где обнажение в императивной форме предлагается свернуть, однако именно этот императив и заостряет внимание на обнаженности. Впоследствии мы увидим близкую по форме демонстрацию, но женственно преображенную, в стихах акмеистки Ахматовой:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки [...]

Или:

Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться еще стройней [...]

Дополнительный оттенок, задающий подчеркнутую эротичность, возникает естественным образом оттого, что поэт – женщина. Перед нами впервые в стихотворной речи предстает женщина, совершающая обряд одевания и – раздевания. Хотя прошедшее время как бы относит этот обряд к плюсквамперфект, но женское окончание глагола неожиданно меняет фокус видения и переводит всю картину в настоящее время. Сейчас надела перчатку – и рука осталась обнажена. Перчатка – еще часть туалета, открытые руки – это неприлично. Обнажение ладони в сильнейшем любовном волнении – это больше, чем полное обнажение в наше время.

В другом случае – вызывающе уже само слово «юбка», да еще и с определением «узкая». То есть подчеркивается анатомия женского тела – узкая юбка не налезет на широкие бедра, и не надо быть Фрейдом, чтобы интерпретировать слово «узкую» в известном смысле. Таким образом, закрывание и здесь открывает.

Если продолжить женскую линию, то в стихах поэтессы футуристического круга Ады Владимировой мы встретим более резкие образы:

Вывески, кривясь искалеченными ртами,
Насмешливо разрывают платье.
Испуганно синеет прячущееся тело.

Владиминова с редкой открытостью передает напряжение тела под взглядами:

И спина,
обвешанная гирями взглядов,
остро хрустит от боли [...]
(Владиминова 1999, 144)

Поэтесса, близкая Елене Гуро, видимо, точно фиксировала свои ощущения.

Татьяна Вечорка, близкая тифлисской группе 41 градус, описывала «раздевающие взгляды» как бы со стороны:

В парчовом обруче
Краткого платья
Пройдет умная
Длинноногая крыса.
Смотрите!
Дымя лиловым фонтаном
Надушенных папирос,
Бегут за уважаемым хвостом
Чугунные фраки
Зализавшие лаком проборы.
Тяжелеют мешки под глазами
От голода:
Урвать из помадного рта
(Пещеры, где звучит эхо мозга) –
Жало поцелуйки [...]
(Вечорка 1999, 140)

Нина Хабиас (Комарова-Оболенская), как недавно выяснили А.Галушкин и В.Нехотин, четырехюродная племянница П.А.Флоренского, восприняв

уроки Бурлюка и Крученых, написала еще более яркую героиню, обнаружив неисчерпанные резервы аграматизма. Здесь мы попадаем в каскад эротических образов, в диапазоне от изысканности до грубости. Например:

Верть блудливую узеньку пальцев

Или:

Буду волокать зверье наржу

Наизнанку выебанных матерей

Здесь, хотя и :

Стыдно стону стенкам

Обмоткам мокро души

Но:

Стально давит коленом

Сладчайше Грузинов Иван

Хабиас не боится богохульства, ибо ее Бог – это возлюбленный:

Над отопленным спермой телу

Креститель поставил свечу

.....
У меня все места поцелованы

Выщипан шар живота

.....
Целовал по одному разу

Вымыленный липкий лобок

«Славнейшая всех поэтессин» осознает себя женщиной во всем ее естестве и не стыдится естества. Стыд – сладок! Строка «Стыдно стону стенкам» – стиховое выражение сладости: трижды повторяется созвучие *ст* в сочетании с артикуляционным затруднением – *но-ну-нк*. Звуковая передача физиологического и духовного ощущения. Ведь половой акт, разумеется, не только физиологичен, но и духовен, по Флоренскому – мистичен.

Стихи Хабиас невозможно интерпретировать однозначно, трудно распечатать «печать [ее] незабываемых стихов». Словно отвечая на философские построения дяди-священника, поэтесса возводит акт в высшую степень, уравнивая любовника с Христом, называет живот

«пречистым». И в то же время резонно восклицает: «Не блядь же я Господи». Характерен эпитафия к сборнику *Стихи* из Блаженного Августина: «Даруй мне чистоту сердца и непорочность воздержания, но не спеши». Судя по всему Хабиас не была атеисткой, не случайна эта апелляция к авторитету Августина, обретшего святость после того как насытился «недугами своих похотей», как он сам писал. Показательно также то, как Хабиас провидит старость-смирение. От: «не буду кобылой скоро», через: «Этой волчьей нищенской старостью», «О как безропотно мне старость донести», до «Как ребрышки стучат [...] Об одиночестве, о сером платии старости» (Оболенская (Хабиас)1997).

Надо сказать, что школа футуризма и имагинизма дала возможность Хабиас выйти на столь рискованную тему как бы прикрытой стилем. Прямые однозначные строки есть, но они погружены в материю творящегося языка с его несвязным синтаксисом. Таким образом «грамматика эротики» нашла адекватное выражение в грамматике новой поэзии. Эту стилистику замечательно выразил автор обложки к книге стихов Хабиас Николай Ключ, художник, исповедовавший супрематизм. Он написал своего рода эротическую икону.

А что же Грузинов Иван, удостоившийся таких сравнений в стихах Хабиас? Ведь он тоже был поэтом, сопоставимым по скандальной известности с Хабиас. Вот стихи, в которых он, как полагают, описал свою возлюбленную:

В помадно резеда
 Канцоны сладкий зов.
 В бульжник лобызун
 Стальной сперматозоид
 И на панель суконную слезу.
 Истасканная
 Всеми кобелями
 На всех фронтах и внутренних и внешних
 Грудей иконостас
 Дымящей головне.
 Прекрасной Даме
 Хихи в горячий ливень губ.
 Хвостом кропи

Глазищи два нуля.
(Грузинов 1995, 60)

В книге Грузинова *Серафические подвески* 1922 года немало откровенных стихов с глобальными образами (чего стоят хотя бы «десятиаршинные морщины пизд»).

Мужские стихи авангардной эпохи вообще насыщены глобалистикой, для них характерны прямые выбросы энергии. Особенно этим отличался стих «красивого, двадцатидвухлетнего» Маяковского. Его поэма *Облако в штанах* стала настоящим сексуальным взрывом в русской литературе начала XX века.

А себя как я вывернуть не можете
Чтоб были одни сплошные губы

утверждал он в *Прологе* к поэме. Откровенно заявляя о том, что «ночью хочется звон свой / спрятать в мягкое в женское», он обращается к женщине: «Мария дай». Случайное совпадение – то, что женщину звали Мария, как Деву Марию, возможно, придало поэме тот возвышенно-литургический пафос, который, несмотря на все ревизии творчества и позиции поэта, оказывает свое воздействие до сих пор. Он впервые выдохнул:

А Я
ВЕСЬ ИЗ МЯСА
ЧЕЛОВЕК ВЕСЬ (Маяковский 1999)

Соратник Маяковского по футуризму - Василий Каменский – лирик, воспеватель девушек:

Девушки – девушки
Рыжие девушки
Вы для поэта –
Березовый сок.

Но и он:

Из кирпичей любви
Построил башню вавилонскую.

А встречу с цыганкой должен был описать разновысотными шрифтами:

ЖИЗнь – ВОСКРЕСЕНИЕ
 ГЛАЗА ТВОИ – ГОЛОВНИ
 ГУБЫ – ВишНи РАЗДАВЛЕНы
 ГрудИ ЗЕМЛЕТряСЕНИЕ
 (Каменский 1999)

Труднее с Хлебниковым, лирика которого обычно сложношифрована, насыщена мифологемами общего и индивидуального характера. Однако и у Хлебникова есть довольно прямой текст, например, вот такой:

[»] Я – бог [»]
 Гордые ябоги с надменно раздуты[ми]
 Ноздря[ми] выпуклой лепкой лица
 Как холоден кинжал.
 Небо и очертания губ [...] Они не горы.
 Хочу.
 Хочу в припадке безумия поднять руки и
 Крикнуть на весь мир. Хочу женщину.
 [»]Хочу женщины[»]
 Ябог ищет ябогиню.
 Прекрасная
 О, холодеет клинок. Небо. Вдали алые
 горы, губы?
 О! скалы падают [...] Звоны?
 Я бог устремился за ней.
 (Хлебников 1993, 64)

Разумеется, Хлебников не был бы Хлебниковым, если бы не поместил желание в глобальную ситуацию. Таков его масштаб видения, который, впрочем, роднит его с Маяковским. Но не только. Эротическая глобалистика была не чужда такому эстетствующему футуристу (а затем имажинисту) как Вадим Шершеневич:

Звуки переполненные падают навзничь, но я
 Испуганно держусь за юбку судьбы.
 Авто прорывают секунды праздничные,
 Трамваи дико встают на дыбы.

У него: «Пневматические груди авто», «ревность стальная», он обещает даме сердца сшить платье из уличных тротуаров, а ее талию перетянуть «мостоими прочными» (Шершеневич 1999, 406-410).

Собрат Шершеневича по футуристической группе *Мезонин поэзии* Константин Большаков также воздвигал преувеличенные образы, например, строки, напоминающие о библейской *Песне песней*:

Ее грудей мечтательные башни,

Ее грудей заутренние башни.

Большаков мастерски передавал мгновенность состояния:

Быстрою дрожью рук похоть выстроила

Чудовищный небоскреб без единого окна. (Большаков 1999, 415)

Борис Пастернак, по своему обыкновению все растворять в природе и культуре, погружает туда и эротическое чувство, как в стихотворении Марбург:

Чрез путаный, древний, сырой лабиринт

Нагретых деревьев, сирени и страсти.

.....

В тот день всю тебя от гребенок до ног,

Как трагик в провинции драму Шекспирову,

Носил я с собою и знал назубок,

Шатался по городу и репетировал. (Пастернак 1999, 483)

Чтобы закончить с эстетическими эротизмами, одно стихотворение Валентина Парнаха:

Мужского семени забил потоп.

Земли не видно. Ритм глухой объял.

Однообразие нещадных стоп.

Неутешимо. Натиск и обвал.

Хлынь! Судороги ускорений. Фалл

Орудует воинствующий, жалящий,

Плодотворя и требуя влагалища. (Парнах 2000)

Здесь комментарии не требуются. Кроме замечания, что Парнах поэт не только танца.

Совсем другая – жесткая, наоборотная эротика у антиэстетствующих. Стихотворение А.Крученых с характерным названием *Отрыжка* достаточно прозрачно:

как гусак
 объелся каши
 дрыхну
 гуска рядом
 маша
 с рожей красной
 шепчет про любовь

Дж. Янечек интерпретировал знаменитое произведение Крученых *дыр бул щил* как сексуальное (Janecsek 1996, 71-96). Это не бесспорно, но возможно. Следующий текст еще более определен в этом смысле:

Зев тыф сех
 тел тверх
 Зев стых дел
 царь
 тыпр
 АВ
 Мой ГИМН
 ЕВС!

Но, пожалуй, коронным будет стихотворение *Зудивец*, которое заканчивается вот таким пассажем:

Отлангюрю
 _____ свой язык
 Отманикюрю
 Причешу кудри мозга моего
 И пойду на спор
 И рык –
 Добивать бога любовьего.
 (Крученых 1999, 230, 234)

Задача Крученых в этих текстах была предельна проста, с одной стороны он пытался максимально передать акт в звуках, с другой стороны старался

предстать таким циником, антиромантиком, оставить в акте одну физиологию.

Верный последователь Крученых тифлисского периода Игорь Терентьев в стихотворении *Юсь* коснулся и старых возможностей описания любви и собственно стиха самого. Этот текст отличается полемической задиристостью:

Апухтин над рифмой плакал
А я когда мне скучно
Любую сажаю на кол
И от веселья скрючен
Продолжаю размахивать руками
Дышу отчаянно верчусь
И пока мечусь
Смеюсь и вообще юсь. (Терентьев 1999, 536)

Таким образом, даже не охватив всех авторов авангардной эпохи, мы видим, что общие стилевые тенденции не мешают каждому из них развивать индивидуальное видение темы. Иное дело, что вечная тема интерпретируется в эту эпоху по-новому, система табу значительно сдвинута, а часто – разрушена едва ли не до основания, как в случае Крученых.

Своего рода градации эротической темы в авангарде можно завершить небольшим текстом Анатолия Мариенгофа:

Разве прилично, глупая,
В наш век фабричной трубы,
Подагры и плеша,
Когда чувства, как старые девы, скупы, –
Целоваться так бешено
И, как лошадь, вставать на дыбы. (Неизвестный Мариенгоф 1996, 12)

Мариенгоф не ставит знака вопроса, как бы подчеркивая риторичность заявления и правоту адресатки.

P.S. Многие идеи эпохи символизма и авангарда оказались закрытыми и забытыми. Идея слова как тела оживает и развивается в поставангарде или неоавангарде. Назову несколько имен – Елизавета Мнацаканова, Геннадий Айги, Виктор Соснора, Дмитрий Авалиани, Ры Никонова, Сергей Сигей, Валерий Шерстяной, Александр Горнон, Анна Альчук, Александр Федулов, Дмитрий Булатов. Например, недавно вышедшая книга Анны Альчук называется весьма характерно – *Словарево тел*. Не менее характерна строка из поэтического текста Влерия Нугатова, который называется *Замиевый клитор*: «семя – последний аналог речи» (Нугатов 2000, 47), отсылающая нас прямо к трактату П.А Флоренского.

P.P.S. Небольшое произведение автора статьи, в кратчайшей форме суммирующее высказанное выше.

Тело языка
Тело Я зыка
Я – зык тела
Leib – bleibt

Литература

- Авангардное поведение 1998. Сб. материалов. Концепция сб. и дизайн М. Карасик. С.-Петербург, 1998.
- Арензон Е. 2000: «Изобретатель строф и танцев...» // Валентин Парнах. Жирафовидный истукан. М., 2000, с. 5-28.
- Большаков К. 1999: Поэзия русского футуризма. Сост. и подг. текста В.Н. Альфонсова и с.Р. Красицкого. С.-Петербург, 1999.
- Боулт Д. 2000: Наталья Гончарова и футуристический театр // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. Сост. и общ. ред. М.Б.Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М., 2000, с.248-259.
- Бурлюк Н. 1999: Поэтические начала // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М., 1999, с. 56-58.
- Вечорка Т. 1999: В парчовом обруче... Владимирова А. На улице // Паровая любильня. Dampfbetriebene Liebesanstalt. Gedichte des russischen Futurismus. Hg. von A. Nitzberg. Düsseldorf, 1999.
- Григорьев В.П. 2000: Будетлянин. М., 2000.

- Грузинов И. 1995: В помадно резеда... // А.Очеретянский, Дж. Янчек. Антология авангардной эпохи. Россия. Первая треть XX столетия (поэзия). Нью-Йорк-С.-Петербург, 1995.
- Зданевич И.; Ларионов М. 1999: Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. М., 1999, с. 242-243.
- Каменский В. 1999: Поэзия русского футуризма. Сост. и подг. Текста В.Н. Альфонсова и С.П. Красицкого. С.-Петербург, 1999.
- Кацоба Е. (сост) 1999: Первый палиндромический словарь современного русского языка. М., 1999.
- Клуге Р.-Д. 1994: Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность? // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994, с. 65-77.
- Крусанов А. 1996: Русский авангард:1907-1932. Исторический обзор. С.-Петербург, 1996.
- Крученых А. 1999: Поэзия русского футуризма. С.-Петербург, 1999.
- Лотман Ю.М. 1984: О семиосфере. Труды по знаковым системам XVII. Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, 1984.
- Лукашевич П.А.1873: Мнимый индо-германский мир, или Истинное начало и образование языков немецкого, английского, французского и других западноевропейских. Киев, 1873.
- Маяковский В. 1999: Поэзия русского футуризма. Сост. и подг. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого. С.-Петербург, 1999.
- Молдавский Д.1994: Алексей Крученых // Алексей Крученых в свидетельствах современников. Сост., вст. ст. С.Сухопарова. Мюнхен, 1994.
- Неизвестный Мариенгоф 1996. Избранные стихи и поэмы 1916-1962 годов. Сост., подг. текста, примеч и послесловие А. Ласкина. С.-Петербург, 1996.
- Нугатов В. 2000: Недобрая муза. Избранные стихотворения. М., 1996.
- Оболенская (Хабнас) Н. 1997. Собрание стихотворений. Изд. подг. А.Ю.алушкин и В.В. Нехотин. М., 1997.
- Парнах В. 2000: Жирафовидный истукан. М., 2000.
- Пастернак Б. 1999: Поэзия русского футуризма. С.-Петербург, 1999.
- Терентьев И. 1988: Собрание сочинений. Bologna, 1988.
- Терентьев И. 1999: Поэзия русского футуризма. С.-Петербург, 1999.
- Faguno J. 1988: Паронимия-анаграмма-палиндром в поэтике авангарда // WSA., В. 21. Wien, 1988, S. 37-62.
- Faguno J. 1995: «Антиномия языка» Флоренского и поэтическая парадигма «символизм/авангард» // П.А. Флоренский и культура его времени. Ed. M. Hagemester, N. Kaucisvillii. Marburg/Lahn, 1995, S. 307-320.
- Флоренский П.А. 1990: У водоразделов мысли. М., 1990.
- Хлебников В. 1987: Творения. М., 1987.

- Хлебников В. 1993: Я бог // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М.,
- Хоружий С.С. 1990: Обретение конкретности // П.А. Флоренский. У водоразделов мысли. М., с. 3-12.
- Шершеневич В. 1999: Поэзия русского футуризма. С.-Петербург.
- Шкловский В. 1999: Заумный язык и поэзия // Русский футуризм. М., с. 258-265.
- Schmidt H. 2000: Wortmusik, Schriftanz, Textbilder. Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts. Bochum.
- Janecek G. 1996: Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego.