

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



Между барачной поэзией и русским конкретизмом

ЛИАНОЗОВСКАЯ ШКОЛА

18+

Научная библиотека

Коллектив авторов

**«Лианозовская школа».
Между барачной поэзией
и русским конкретизмом**

«НЛО»

2021

УДК 821.161.1.09(061.88)
ББК 83.3(2=411.2)6-022.9

Коллектив авторов

«Лианозовская школа». Между барачной поэзией и русским конкретизмом / Коллектив авторов — «НЛО», 2021 — (Научная библиотека)

ISBN 978-5-4448-1628-8

Настоящий том продолжает исследовательский проект «Неканонический классик» (входящий в состав книжной серии «НЛО» «Научная библиотека»), в котором уже вышли сборники статей и материалов, посвященных Д. А. Пригову, В. Сорокину, В. Шарову. Это первое издание, целиком посвященное наследию так называемой «Лианозовской школы» (или «Лианозовской группы»). Оно включает в себя как уже «классические» исследования одного из самых значительных художественных сообществ неподцензурной культуры (большинство из работ даются в обновленной авторами редакции), так и статьи, специально написанные для данного тома. Помимо разделов, посвященных общим вопросам изучения «Лианозовской школы» и причисляемым к ней поэтам (Е. Кропивницкому, И. Холину, Г. Сапгиру, Вс. Некрасову и др.), книга включает в себя также публикационный раздел, вводящий в читательский и научный оборот малодоступные или никогда прежде не публиковавшиеся материалы, в том числе и иллюстративные. Заключает издание именной указатель и избранная художественно-критическая и научная библиография «Лианозова».

УДК 821.161.1.09(061.88)

ББК 83.3(2=411.2)6-022.9

ISBN 978-5-4448-1628-8

© Коллектив авторов, 2021

© НЛО, 2021

Содержание

Владислав Кулаков, Михаил Павловец	6
Владислав Кулаков	12
Лианозово в контекстах	21
Михаил Павловец	21
Алена Махонинова	37
Данила Давыдов	61
Конец ознакомительного фрагмента.	67

«Лианозовская школа» Между барачной поэзией и русским конкретизмом

Владислав Кулаков, Михаил Павловец
ЛИАНОЗОВО: ВВЕДЕНИЕ

Понятие «Лианозовской школы» или «Лианозовской группы» достаточно давно вошло в лексикон как ценителей поэзии, так и ее исследователей. Чуть менее известны другие названия этого сообщества – «барачные поэты», «русский конкретизм» – может быть, потому, что далеко не все из поэтов, с чьими именами связывается принадлежность к «Лианозову», без огорок могут быть помещены под данными «ярлыками»... По большому счету, и «Лианозовская школа/группа» именно как школа и как художественно-поэтическая группа – явление, существующее больше в читательском восприятии, чем в социофизической реальности (о чем не раз и на разные лады будет сказано в целом ряде работ, составивших настоящий том). Однако, как известно, читательское восприятие – куда более прочная «скрепа», чем даже реальные человеческие или творческие связи, бывшие между поэтами и художниками: оно точно так же преувеличивало единство и многих поэтических групп Серебряного века, программную солидарность поэтов, некогда оставивших свои подписи под Декларацией ОБЕРИУ, мифологизировало цельность «ахматовского кружка» или ленинградской «филологической школы», вовсе не оставивших после себя никаких манифестов или программных сборников, которые бы очерчивали их круг...

Критики и литературоведы имеют право – и даже должны – проблематизировать любые генерализации и подведения общей черты, но они вынуждены учитывать и то, как, может быть, недостаточное или даже ложное определение осваивается культурой и присваивается ее носителем и потребителем. Так, героическое усилие Омри Ронена, вслед за своим учителем Романом Якобсоном пытавшегося оспорить в своей известной книге «Серебряный век как вымысел и умысел»¹ адекватность определения «Серебряный век» применительно к эпохе рубежа XIX–XX веков, привело к тому, что мы глубже стали понимать и своеобразие этого времени и его культуры, и истоки понятия – но не отказались от него в пользу иных, может быть, научно более адекватных. Так и для составителей и авторов настоящего тома понятие «Лианозовская школа/группа» – прежде всего удобная рамка, в которой можно рассмотреть творчество ряда значительнейших авторов второй половины XX века в их взаимных отражениях и взаимодействиях между собой и другими фигурами и явлениями данного периода.

Составители тома «Лианозово» прежде всего ориентировались на опыт подготовки и выпуска тома в издательстве «Новое литературное обозрение» «Неканонический классик», посвященный наследию Д. А. Пригова, а также другого подобного издания – «„Это просто буквы на бумаге...“». Владимир Сорокин: после литературы» – и мыслят настоящий том как продолжение серии «Неканонический классик» (сама идея такой серии принадлежит главному редактору издательства Ирине Прохоровой)². Авторам нашей книги близко и стремление кол-

¹ Ронен О. Серебряный век как вымысел и умысел. М.: ОГИ, 2000.

² Имеются в виду следующие издания: Неканонический классик Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) / Под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. М.: Новое литературное обозрение, 2010; «Это просто буквы на бумаге...»: Владимир Сорокин: после литературы / Под ред. Е. Добренко, И. Калинина, М. Липовецкого. М.: Новое литературное обозрение, 2018. Продолжил заявленную серию и том: Владимир Шаров: По ту сторону истории: Сб. статей и материалов / Под ред. М. Липовецкого и А. де Ля Фортель. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

лег подвести первые итоги изучения творчества их авторов, и междисциплинарность подхода к их наследию. Только, в отличие от первых томов серии, в основе тома лианозовского не лежат материалы конкретных «монографических» научных конференций – в этом смысле Лианозову повезло куда меньше, чем вышеупомянутым «неканоническим классикам»: при жизни поэтов было несколько фестивалей с их участием, вот уже 20 лет неутомимый собиратель и исследователь творчества Г. Сапгира Юрий Орлицкий проводит в РГГУ Сапгировские чтения (в 2020 году состоялись XVII-е), а столь же верные наследники, собиратели и исследователи Вс. Некрасова Галина Зыкова и Елена Пенская уже дважды проводили конференцию, ему посвященную... и, по-видимому, всё!

Так что сверхзадача тома «Лианозова» – не только аккумулировать опыт нескольких десятилетий научного рассмотрения творчества поэтов, но и стимулировать исследовательский интерес как к творчеству конкретных авторов, так и к тем дружеским и творческим связям и пересечениям между ними и их современниками, которые и образуют единое творческое поле «Лианозовской школы» и ее окрестностей. Поэтому, с одной стороны, в томе републикуется несколько классических работ, посвященных творчеству конкретных авторов, но это либо перевод на русский язык (наконец-то полный – как в случае статьи Джеральда Янчека или же первый – Предисловия к тому Lianozowo-1992 Гюнтера Хирта и Саша Вондерс), либо статьи, существенно доработанные их авторами, с учетом новых данных или наблюдений (статьи Юрия Орлицкого о Генрихе Сапгире, Александра Жолковского об Эдуарде Лимонове). С другой стороны, ряд авторов написали для тома оригинальные работы, либо нигде до этого не публиковавшиеся, либо – публикующиеся в значительно переработанном виде, когда можно говорить о самостоятельном исследовании. Важно и то, что рядом с маститыми учеными, уже не одно десятилетие пишущими о «Лианозовской школе», в том включены и работы авторов, которые недавно обратились к ее изучению, в том числе и такие, кто вполне проходит по разряду «молодых исследователей». Во многом это был сознательный ход составителей, пригласивших самых разных авторов к сотрудничеству: он символизирует собою сохраняющийся интерес к наследию «Лианозовской школы» в современной науке. Другой принципиальный ход – сопряжение в рамках одного тома представителей разных подходов и школ в литературоведении (как «академических», так и «новых»), а также других гуманитарных дисциплин – лингвистической поэтики, искусствоведения, культурной антропологии, социологии литературы. Несколько вошедших в том работ можно отнести скорее к разряду научной эссеистики, чем строгих в методологическом плане статей – однако и такого рода персоналистическая оптика важна, поскольку позволяет вскрывать аспекты, может быть, недоступные при «объективистском» подходе к художественному материалу.

Несколько слов о структуре тома.

Открывает его статья «Дело житейское: Лианозовская школа» одного из составителей – **Владислава Кулакова**: в свое время он был одним из первых, кто заявил о «Лианозовской школе» как целостном поэтическом и художественном явлении³, что дало импульс к целому ряду как критических, так и научных работ о данной группе и ее представителях. Теперь же есть возможность посмотреть на Лианозовскую школу с высоты и прошедших лет, и понимания, какое место она заняла в нашей культуре.

Первый раздел тома – «Лианозово в контекстах»: соредатор настоящего издания литературовед **Михаил Павловец** возвращается к вопросу о генезисе ставшего уже привычным определения «Лианозовской школы» как «русского конкретизма», помещая «Лианозово» в контекст европейской «конкретной поэзии», что позволяет выявить специфические

³ Одной из ключевых таких работ стала статья: *Кулаков В.* Лианозово: история одной поэтической группы // Вопросы литературы. 1991. № 3. С. 3–45.

черты творчества поэтов, пусть и с принципиальными оговорками, рассматривая их как часть общемировых поэтических процессов. В статье отмечается, что не случайно понятие «конкретизм» малоупотребимо по отношению к «конкретной поэзии» за пределами культурной ойкумены нынешней России: оно стало оригинальным альтернативным названием именно поэзии «Лианозовской школы», а также творчества ряда авторов, чьи опыты были близки зарубежной конкретной поэзии. Чешская славистка и переводчица **Алена Махонинова** существенно углубляет и расширяет материал своих прежних статей, посвященных рецепции поэзии «лианозовцев» в Чехословакии, проясняя механизмы преодоления неофициальной культурой «железного занавеса», существовавшего даже между странами «социалистического лагеря». Эта работа позволяет понять сложность культурных взаимодействий между условными «Востоком» и «Западом», когда авторы и периодические издания из социалистических стран Европы становились своего рода посредниками между неофициальным искусством СССР – и актуальным искусством западных стран, способствуя проницаемости «железного занавеса» и попутно обогащаясь за счет обеих сторон трансферного процесса. Известный не только как поэт и литературный критик, но и как исследователь поэзии, в том числе «наивной» традиции в ней, **Данила Давыдов** рассматривает конкретные творческие практики авторов «Лианозовской школы», в которых можно опознать черты литературного примитивизма – как и упомянутые выше «барачность» и «конкретность» поэтик авторов Лианозовской школы, черты примитивной эстетики по-разному преломлялись в творчестве разных поэтов и на разных этапах их творчества, что и показано в статье, закрывающей первый раздел издания.

Второй раздел настоящего издания – «Лианозово и визуальное»: безусловно, вопрос о взаимодействии поэтов и живописцев «Лианозова» потребовал бы как минимум подготовки отдельного тома, столь обширны и сложны не только дружеские и родственные, но и творческие связи между ними, далеко выходящие и за локальные, и за временные рамки существования «Лианозовской школы» как творческого сообщества. Однако до сих пор этот вопрос в основном рассматривался мемуаристами, а не исследователями – и работа искусствоведа и арт-критика, пишущего под псевдонимом **Веры Весенн**, о переключках визуальных и поэтических образов в творчестве «лианозовцев», как и статья филолога **Клавдии Смолы** о формировании общего изобразительного ряда в творчестве поэтов и живописцев, о связях «тесноты словесных рядов» и плотности живописных решений с теснотой общего дружеского и творческого круга, становятся важными шагами в освоении данной темы. В тот же раздел включена и статья чешского слависта и арт-критика **Томаша Гланца**, посвященная авторскому решению художника Виктора Пивоварова по созданию на основе цикла его друга Игоря Холина поэтической книги «Моча и гавно» как солидарного «высказывания» поэта и художника.

Основную часть тома «Лианозовская школа» составляют разделы, посвященные конкретным именам авторов лианозовского круга. Открывает ее, естественно, раздел со статьями об «Учителе» – художнике и поэте Евгении Кропивницком как фигуре, вокруг которой, собственно, и выкристаллизовалась поэтическая группа. Так сложилось, что все три работы раздела выходят на проблему генезиса поэтики старшего автора «Лианозова». Работа итальянского слависта и переводчика **Массимо Маурицио** посвящена истокам образности поэзии Кропивницкого – в самой атмосфере барачной жизни, а также в городском фольклоре этой среды. Работа литературоведа и стиховеда **Павла Успенского** рассматривает формирование новой поэтики Евгения Кропивницкого конца 1930-х – 1940-х годов через обретение поэтом особого поэтического субъекта, впоследствии оказавшего огромное влияние на «лианозовскую» поэтику в целом. В эссе петербургского поэта и критика **Валерия Шубинского** соположены истории выработки своей зрелой манеры двумя разными авторами, оказавшимися в силу сходных обстоятельств за границами «официального» литературного поля, Евгением Кропивницким и Андреем Егуновым (Николевым).

Два следующих раздела посвящены ближайшим друзьям и ученикам старшего поэта – Игорю Холину и Генриху Сапгиру, образующим с ним своего рода «ядро» «Лианозовской группы» вместе с художниками Оскаром Рабиным, Валентиной (женой Рабина) и Львом (ее братом) Кропивницкими. В поле внимания исследователей попадает проза поэтов: критик и литературовед **Александр Житенев** рассматривает конструктивные принципы, лежащие в основе прозы Игоря Холина, а челябинский литературовед **Татьяна Семьян** анализирует сюрреалистическую поэтику прозы Генриха Сапгира. Поэзия Сапгира представлена доработанной версией основополагающей статьи Юрия Орлицкого о сложной диалектике полярных начал и установок в его творчестве (кроме того, статья дополнена рассмотрением творчества поэта еще на двух контрастах – в сопоставлении его с ближайшим к нему автором – Игорем Холиным и с автором, которому Сапгира не раз противопоставляли, – с Иосифом Бродским). Ярославский исследователь **Алексей Бокарев** рассматривает холинские принципы художественного моделирования реальности на материале его основополагающего цикла «Жители барака» и в сопоставлении с книгой Алексея Цветкова «Эдем», вычленив характерные черты «барачной поэтики» поэта «Лианозова». Здесь же следовало бы упомянуть статью поэта и лингвиста, специалиста в области философии (в) поэзии, **Натальи Азаровой**, рассматривающей визионерскую природу дарования Генриха Сапгира через призму «языка мистики» в его поэзии; а также эссе писателя и музыканта **Игоря Левшина** о роли Игоря Холина в становлении постсоветской молодежной культуры.

Всеволод Некрасов отрицал свое прямое ученичество у Кропивницкого, но никогда не отрицал значимость своих появлений в Лианозове и общения с авторами этого круга, как не отрицал и свою принадлежность к нему. Его творчество в посвященном ему разделе представлено двумя уже известными, но крайне важными работами – объемной (и доработанной) статьей московского поэта и исследователя некрасовского творчества **Михаила Сухотина** о принципах организации целого в произведениях Вс. Некрасова, а также полным переводом ставшей уже, как говорится, «классической» статьи **Джеральда Янчека** о функции паронимии в его поэтике. Принципиально новое исследование – большая статья наследников архива и ведущих исследователей творчества Вс. Некрасова **Галины Зыковой** и **Елены Пенской** о «детских» произведениях поэта: это не только хроника вовлечения Некрасова, вслед за его товарищами по «Лианозову» Сапгиром и Холиным, в создание книжек для детей, но и анализ подходов к «детскому» творчеству как к литературному ремеслу, продукция которого целенаправленно адресованна «юному читателю», – и как к особому модусу собственного творчества, отличающемуся не прямой адресацией детской аудитории, а лишь отбором тем, могущих ее заинтересовать.

Ян Сатуновский стоит несколько особняком среди прочих поэтов «Лианозова»: в гостях у Кропивницкого или Оскара Рабина он бывал лишь наездами из родного Днепропетровска, а затем подмосковной Электростали, не имел той же известности в неофициальных литературных и художественных кругах, как его товарищи, однако все чаще эту оговорку опускают, рассматривая творчество поэта в контексте группы. Исследования, включенные в настоящий том, заполняют существующие лакуны, позволяя выявить литературную генеалогию Сатуновского как «младоконструктивиста», – в статье поэта, критика, филолога **Кирилла Корчагина**, а также уточнить представления о составе корпуса и текстов Сатуновского благодаря анализу творческих материалов, сохранившихся в архиве Некрасова, сделанному **Галиной Зыковой** и **Еленой Пенской**. Здесь же – перевод статьи одного из главных популяризаторов «лианозовского наследия» и исследователей творчества поэтов этого круга **Георга Витте** об «эстетике бедности» в творчестве Яна Сатуновского и других неподцензурных поэтов его времени.

Еще два поэта входили в ближайший круг «лианозовцев», но в полной мере к нему не принадлежали: их творчество рассматривается в разделе «Лианозово» и его окрестности...». Так, Эдуард Лимонов, появившийся в лианозовских бараках уже ближе к концу 1960-х, пред-

ставлен двумя работами – артистическим и педантичным разбором его конкретных стихотворений давним исследователем творчества поэта и его другом, известным литературоведом и эссеистом **Александром Жолковским**, и компаративным рассмотрением ранней поэтики Эдуарда Лимонова и Д. А. Пригова через призму функции в их текстах тавтологического повтора славистом **Филиппом Колем**. Еще один близкий «лианозовцам» автор – Михаил Соковнин: он дружил с Вс. Некрасовым, который причислял поэта к «лианозовскому кругу»: о «предметниках» Соковнина, близких своей поэтикой лианозовскому «конкретизму», рассуждает независимый исследователь и критик **Алексей Конаков**.

Группа работ, которым составители настоящего тома отводят особую роль, объединены общим заголовком: «Анализ одного стихотворения» – они замыкают разделы, посвященные творчеству конкретных представителей поэтического «Лианозова». Продолжая традиции одноименного межвузовского сборника под редакцией крупного стиховеда В. Е. Холшевникова (1985)⁴, авторы этих статей не только дают своего рода «мастер-класс» по разбору конкретного стихотворного текста, полезный прежде всего для начинающих исследователей, а также для тех, кто еще только осваивает методы аналитической работы с поэтиками, лежащими за кругом давно утвердившихся конвенций. Каждый такой разбор – путь индуктивного восхождения от отдельно взятого стихотворения – к творчеству поэта в целом, своего рода «ключик» к его чтению и пониманию, причем каждый автор выбирает свой методологический инструментарий для входа в творческую лабораторию поэта. Так, итальянский славист и переводчик **Марко Саббатини** выбрал для анализа стихотворение Евгения Кропивницкого «Секстины»; «Небольшую поэму» Игоря Холина разбирает публикатор наследия неподцензурной словесности, литературовед **Илья Кукуй**; образец лингвопоэтического построчного комментария одного из стихотворений из книги Генриха Сапгира «Терцихи Генриха Буфарева» – «Бутырская тюрьма в мороз» дает поэтесса и литературовед, автор целого ряда статей о сапгировской поэтике, **Дарья Суховей**; стихотворение «Ленинград / Первый взгляд» Всеволода Некрасова анализирует славистка и переводчица **Энсли Морс**; наконец, в широком как литературном, так и историко-политическом контексте рассматривает стихотворение Яна Сатуновского «Пришел рыбак...» критик, литературовед, антрополог культуры **Илья Кукулин**.

Публикационный раздел настоящего тома мыслился как важное дополнение к включенным в него исследовательским материалам. Основное его предназначение – дополнить и сделать объемным тот контекст, к которому обращаются авторы статей. Раздел включает в себя три важных документа соответствующего времени: его открывает предисловие составителя и переводчика к первой двуязычной антологии русской неподцензурной поэзии «Freiheit ist Freiheit» **Лизл Уйвари** (1975). Здесь же – переведенная на русский язык вступительная статья Гюнтера Хирта и Саши Вондерс (псевдонимы, за которыми скрывались известные слависты **Георг Витте** и **Сабина Хэнсген**) к выпущенному ими в Германии арт-изданию «Lianozowo-1992», включившему не только двуязычные подборки поэтов «Лианозовской школы», но и открытки с их фотографиями и кассету с записями авторского чтения. Наконец, это полный вариант двух статей Всеволода Некрасова «<В Лианозово меня привезли осенью 59...>» и «Лианозовская чернуха», содержащие ценные сведения об истории группы, взаимоотношениях поэтов и художников, излагающая творческое кредо самого автора. Более поздний, уже современный материал – републикация предисловия одного из старейших европейских поэтов, основоположников «конкретной поэзии» **Ойгена Гомрингера** к недавней двуязычной книге Всеволода Некрасова⁵. Особое место в публикационном разделе нашего тома занимает подборка избранных писем Евгения Кропивницкого его ученикам – Игорю Холину и Генриху Сапгиру

⁴ Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник / Под ред. В. Е. Холшевникова. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985.

⁵ Гомрингер О. «Живу и вижу» – лирика мира по-русски // Nekrassow Ws. / Некрасов Вс. Ich lebe ich sehe / Живу и вижу / Сост., перев. и послесл. – G. Hirt, S. Wonders. Münster: Verlag Helmut Lang, 2017.

– прежде всего тех писем, которые раскрывают непростые, но в целом очень теплые и взаимно обогащающие отношения мэтра и его молодых друзей, а также переписка Евгения Кропивницкого и его жены, художницы Ольги Потаповой, со Всеволодом Некрасовым.

Завершает настоящий том избранная библиография «Лианозова»: основные издания книг и избранных произведений поэтов, их переписки и мемуаров тех, кто был причастен «лианозовскому» кругу; наконец – литературоведческих и критических работ, посвященных тем или иным аспектам творчества авторов. Библиография не претендует на полноту – но она может быть весьма полезной тем, кто хочет больше узнать об особой дружеской и художнической среде, сложившейся в конце 1950-х годов в подмосковном поселке Лианозово и соседнем с ним городке Долгопрудная, а также разобраться в творчестве представляющих ее авторов.

В заключение этого введения хочется сказать, что авторы представленных в нашем томе статей имели возможность читать друг друга на стадии работы над «рукописями», участвовать в обсуждении и комментировании готовящихся к публикации материалов, так что получившийся том – результат настоящего коллективного труда, а не просто сборник статей и документов. Среди тех, кто не представлен в качестве автора работ, но принимал деятельное участие в подготовке издания, следует назвать идейного руководителя неофициальной серии «Неканонический классик» Марка Липовецкого, поэта и публикатора наследия неофициальной культуры Ивана Ахметьева, издателя Владимира Орлова – всем им хочется выразить глубочайшую признательность. В расшифровке и наборе писем Холину и Сапгиру, подготовке библиографии к тому, вычитке сносок к статьям важную роль сыграла бакалавр программы «Филология» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» Екатерина Королева, поэтому отдельная признательность ей, а также Научной комиссии Факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ, дважды выделявшей средства на оформление научного ассистентства Екатерины во время работы над изданием. Наконец, библиографический указатель к изданию сделан аспирантом программы «Филология» МГУ им. М. В. Ломоносова Михаилом Сапрыкиным: многие часы, проведенные начинающим ученым за этой работой, сэкономят для будущих исследователей часы поисков нужного имени на страницах тома, так что, надеемся, коллеги присоединятся к нашим благодарностям Михаилу.

Владислав Кулаков **ДЕЛО ЖИТЕЙСКОЕ** **ЛИАНОЗОВСКАЯ ШКОЛА**

«Лианозовская группа состоит из моей дочки Вали, моей внучки Кати, внука Саши и его отца Оскара Рабина, которые живут в Лианозово»⁶, – писал Евгений Леонидович Кропивницкий в объяснительной записке Московскому отделению союза художников (МОСХ), когда его из этого самого отделения исключали в связи с хрущевским разносом на выставке «Новая реальность» в Манеже 1 декабря 1962 года⁷ и по обвинению в создании «Лианозовской группы».

В 1988 году Всеволод Некрасов комментировал это так:

ГБ любила группы. Как дичь. Но Лианозово не было группой, в смысле каким-то сговором: просто несколько знакомых между собой художников пользовались рабинскими воскресными показами картин и везли работы сами – кому удобней, ближе доехать до станции Лианозово. Дело житейское... С поэтами, в общем, то же самое... никакого оформления – условий, манифестов, программ – все равно не было. Не было самого вкуса, охоты самим себя обзывать, числить какой-то группой и школой. Зато был серьезнейший интерес (за свой-то ручаюсь) – а что там делают остальные? Так Лианозовская группа, которой не было, и формировала Лианозовскую школу, которой не было, но которая что дальше, то больше ощущается ого какой школой⁸.

Лианозово – пятая станция савеловского направления Московской железной дороги, а также район в Северо-Восточном административном округе Москвы и одноименное внутригородское муниципальное образование. Раньше тут был подмосковный поселок Лианозово, а еще раньше, с XVI века, – усадьба Алтуфьево. Русский нефтепромышленник армянского происхождения Степан Георгиевич Лианозов (Степан Геворгович Лианосян, 1872–1949) выкупил имение Алтуфьево в 1888 году под дачные участки. В советское время в усадьбе обосновались учреждения ГУЛАГа, а дачный поселок Лианозово превратили в женский лагерь. В 1960 году, после строительства МКАД, поселок включили в состав Москвы, а к концу 1970-х снесли и возвели типовые советские многоэтажки.

Художник Оскар Рабин в 1950 году устроился десятником на строительстве Северной водопроводной станции – под его началом заключенные разгружали железнодорожные вагоны. Женский лагерь к тому времени закрыли, и ему с женой, художницей Валентиной Кропивницкой, предоставили жилье у места работы – комнату в бывшем лагерном бараке. Сюда-то и зачастили с конца 1950-х каждое воскресенье художники и поэты – показывать и смотреть картины, читать и слушать стихи.

Приезжали художники, писатели, ученые, студенты. Часто присутствовали поэты, а из художников бывали Немухин, Мастеркова, Свешников, Лев Кропивницкий, Евгений Леонидович с Ольгой Ананьевной.

⁶ Цит. по: Некрасов Вс. Лианозово – Москва // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 305.

⁷ Об этой выставке см., напр.: Герчук Ю. Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже 1 декабря 1962 года. М.: Новое литературное обозрение, 2008; об исключении Е. Кропивницкого из МОСХ: Рабичев Л. Манеж 1962, до и после // Знамя. 2001. № 9. <https://magazines.gorky.media/znamia/2001/9/manezh-1962-do-i-posle.html>

⁸ Некрасов Вс. Лианозово. М.: Век XX и мир, 1999. С. 63–64.

Наша работа шла параллельно с работой поэтов. Сапгир, Холин, Некрасов, Сатуновский посвящали художникам свои стихи, находя в их творчестве то, что было им наиболее близко. Шли обсуждения, споры, —

вспоминал Рабин⁹. И все это продолжалось до 1965 года, когда Рабин с семьей получил городскую квартиру у метро «Преображенская». К тому времени «дело житейское» уже вполне превратилось в «ого какую школу» — художественно-поэтическую.

В 1959 году журналист, известный впоследствии диссидент и правозащитник Александр Гинзбург выпустил первый номер самиздатского поэтического альманаха «Синтаксис». Среди десяти опубликованных там поэтов были три лианозовца — Холин, Сапгир, Некрасов. Иллюстрации — Льва Кропивницкого. С этого альманаха, можно считать, и началась история советского литературного самиздата. Вышло всего три номера, во время работы над четвертым Гинзбурга арестовали.

В газете «Известия» 2 сентября 1960 года была опубликована статья Ю. Иващенко «Бездельники карабкаются на Парнас».

Передо мной несколько номеров машинописного журнала под названием «Синтаксис». Судя по различным шрифтам, он печатался не в трех-пяти экземплярах, чтобы украшать собой книжную полку любителя поэзии, а был рассчитан на значительно больший круг читателей. Что же им предлагается в качестве поэтического образца, точнее сказать, в качестве последнего крика поэтического творчества?.. Москвич И. Холин, например, обнаруживает вполне определенный вкус к описанию всяческой дряни и мерзости. Где-то муж побил жену, кто-то напился и подрался с собутыльником, нерадивый хозяин расплодил клопов в квартире — ничто не проходит мимо внимания И. Холина. Он скрупулезно фиксирует все эти детали в своем очередном опусе... Быть может, И. Холин протестует, обличает пороки? Нет, он их коллекционирует... Такова, с позволения сказать, «позиция» и Холина. Он смотрит на окружающую действительность с высоты помойки, из глубины туалетной комнаты. Сознательно лишив себя того, что делает человека человеком, — труда, он слоняется возле жизни, брюзжит, изливая желчь в своих плохо срифмованных упражнениях, —

возмущался автор.

Газета «Московский комсомолец» 29 сентября 1960 года опубликовала фельетон «Жрецы „Помойки № 8“». Так называется картина Оскара Рабина 1959 года — «Помойка № 8».

Вот мрачный и грязный холст, глядя на который чувствуешь, как тошнота подступает к горлу. Нет, это не оттого, что понимаешь, что на холсте. Видишь какие-то обглоданные кости, что-то отвратительно переплетающееся, какие-то черные отростки. Но что же это? «Картину» ставят вертикально, перевертывают так и этак. И только прочитав жирную надпись «Помойка № 8», узнаешь «идею» и «содержание» этого поистине шизофренического «полотна», —

писал автор фельетона Роман Карпель.

5 декабря 1962 года выставку «Новая реальность» в Манеже посетил Хрущев и устроил разнос: «Это педерастия в искусстве! Так почему, я говорю, педерастам — 10 лет, а этим — орден должен быть?» И вывод: «Запретить! Всё запретить! Прекратить это безобразие! Я приказываю!» После чего из МОСХа исключили Евгения Кропивницкого.

⁹ Эпштейн А. Художник Оскар Рабин: запечатленная судьба. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 47–48.

В том же 1962 году с Вс. Некрасовым познакомился чешский поэт и критик Антонин Броусек (1941–2013). В 1964-м в журнале «Tvář» («Лицо») он опубликовал пять стихотворений Некрасова в своих переводах и заметку о поэте и его лианозовских друзьях. В 1966 году друг Броусека журналист и литератор Пржемысл Веверка (1940–2016) побывал в Москве и опубликовал в чешском еженедельнике «Студент» репортаж «Прогулка по поэтическому ландшафту» о встречах с лианозовскими поэтами и художниками. Весь этот выпуск еженедельника проиллюстрирован работами лианозовских художников. Из поэтов представлены Некрасов и Сатуновский. Об этом подробно рассказывает Алена Махонинова в статье «„Всеволод Некрасов и его круг“: чешские публикации шестидесятых годов о лианозовской группе»¹⁰.

В 1964 году журнал «Иностранная литература» напечатал статью Евгения Головина «Лирика модерн» и его переводы ведущих представителей немецкой конкретной поэзии – Ойгена Гомрингера, Герхарда Рюма, Франца Мона.

Правящим кругам ФРГ выгодна аполитичная и асоциальная поэзия, выгодно отчуждение художника от проблем, которыми живет Германия. Разумеется, лучше терпеть незначительные финансовые убытки, вытаскивая запыленный реквизит футуристов и дадаистов, чем допустить истинно современную, прогрессивную поэзию большого масштаба. А стремление «модернизировать» поэзию с помощью квантовых уравнений и систем координат говорит только о полной непричастности представителей «новой» поэзии к этому виду искусства¹¹, —

так заканчивается эта статья. На самом деле это ритуальная дань советской идеологии и маскировка для советской цензуры, и не все так просто с этой вроде бы обличительной статьей и самим Головиным – поэтом, переводчиком, литературоведом из «южинского кружка», литературно-философской компании, сформировавшейся в 1960-е вокруг писателя Юрия Мамлеева¹². Статью и переводы, естественно, заметили, в том числе в Лианозове, где уже делали примерно то же самое и удивились явным, причем совершенно независимым совпадениям. Позднее, в 1969 году, в «Литературной газете» была публикация известного советского поэта-переводчика Льва Гинзбурга «В плену пустоты»¹³, тоже с образцами творчества конкретистов, а в 1974-м в «Иностранной литературе» – еще одна статья Головина, «Конкретная поэзия и конкретность поэзии»¹⁴. Так что в России о западной конкретной поэзии знали. На Западе о русском конкретизме узнали чуть позже.

В начале 1970-х Москву посетила швейцарская славистка Лизл Уйвари, познакомилась с художниками и поэтами. И в 1975 году в Цюрихе вышла двуязычная книга «Freiheit ist Freiheit: Inoffizielle sowjetische Lyrik»¹⁵ («Свобода есть свобода: неофициальная советская лирика») с немецкими переводами Холина, Сапгира, Некрасова, а также Лена, Бахчаняна и Лимонова. Составитель и автор переводов Лизл Уйвари писала во вступительной статье:

С одной стороны, цель (двуязычия книги. — *Прим. авт.*) – информировать немецкого читателя о поэтическом развитии, которое имело место в последние 10–15 лет в русском языковом пространстве.

¹⁰ Махонинова А. «Всеволод Некрасов и его круг»: чешские публикации шестидесятых годов о лианозовской группе // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 61. С. 172–192. См. также статью А. Махониновой в настоящем издании.

¹¹ Головин Е. Лирика «модерн» // Иностранная литература. 1964. № 7. С. 202.

¹² См., в частности, ст.: Павловец М. «Слово „поэзия“ здесь ни при чем... мы приглашаем читателей убедиться в этом»: Евгений Головин как «критик» и пропагандист европейского литературного неомодерна // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 61. С. 232–249.

¹³ Гинзбург Л. В плену пустоты // Литературная газета. 1969. 12 февр. С. 13.

¹⁴ Головин Е. «Конкретная поэзия» и конкретность поэзии // Иностранная литература. 1975. № 5. С. 194–203.

¹⁵ Freiheit ist Freiheit: Inoffizielle sowjetische Lyrik / Russisch–Deutsch. Liesl Ujvary (Hg.). Zürich: Arche Verlag, 1975.

Сравнение результатов этого развития с литературными явлениями на Западе обнаруживает удивительные параллели: в России работа с языком проводилась тем же образом, что привело к возникновению конкретной поэзии¹⁶.

В 1977 году художник Михаил Шемякин издал в Париже литературно-художественный альманах «Аполлон—77». Один из разделов этого весомого тома назывался «Группа «Конкрет».

Группа «Конкрет» является неотъемлемой частью русской неофициальной культуры. В нее входят восемь поэтов: И. Холин, Г. Сапгир, Е. Шапова, Я. Сатуновский, В. Некрасов, В. Бахчанян, В. Лен, Э. Лимонов. Группа образовалась в 1971 году в Москве¹⁷, —

утверждал составитель подборки Э. Лимонов. И объяснял:

Мы считаем, что современная русскоязычная поэзия отделилась от первоосновы всякой вообще поэзии — от конкретного события, от предметов, стала выхолощенной, абстрактной и риторичной, «литературной». Мы хотели вернуть поэзии ее конкретность, конкретность, которая была у Катулла и средневековых лириков, у Державина и в народном фольклоре. Отсюда и название «Группа конкретной поэзии», или группа «Конкрет»¹⁸.

Евгения Кропивницкого он почему-то не упомянул, но представил его во вступительной статье, как и остальных. И стихи его тоже напечатаны.

В 1979 году Всеволод Некрасов прокомментировал все это в «Объяснительной записке», опубликованной в 1985-м в «литературном» выпуске художественного журнала «А—Я», издававшегося в Париже Игорем Шелковским. «„Группа конкрет“ — чистый вымысел, — писал он. — До конкретности и до кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой момент по похожим причинам. Этот приоритет каждый бы уступил, думаю»¹⁹.

В начале 1980-х в Москву из Бохума, из Рурского университета, приехали на стажировку молодые немецкие слависты Георг Витте и Сабина Хэнсен. В 1984-м выходит подготовленная ими двуязычная книга «Kulturpalast. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst»²⁰, посвященная московскому концептуализму. Авторы — Вс. Некрасов, А. Монастырский, Л. Рубинштейн, Д. А. Пригов и группа «Мухоморы». Составители и переводчики — Гюнтер Хирт и Саша Вондерс, это литературные псевдонимы Георга Витте и Сабины Хэнсен. В комплекте — аудиокассета с записями авторского исполнения стихов (S-Press — это Sound Press).

В 1989 и 1990 годах в Германии и в России прошел организованный Гёте-центром по инициативе Георга Витте и Сабины Хэнсен фестиваль русской и немецкой поэзии «Тут и там». В 1992-м состоялись лианозовские выставки в Бохуме и Бремене, сопровождавшиеся выступлениями поэтов, причем помимо Холина, Сапгира, Некрасова, читали Герхард Рюм и Франц Мон. Так русские конкретисты наконец лично познакомились с немецкими. Георг Витте и Сабина Хэнсен по аналогии с «Культурпаластом» издали сборник «Lianosowo, Gedichte und Bilder aus Moskau»²¹, тоже с аудиокассетой. Авторы — Е. Кропивницкий, Я. Сатуновский, И. Холин, Г. Сапгир, Вс. Некрасов. Составители и переводчики — Гюнтер Хирт и Саша Вондерс.

¹⁶ Пер. М. Павловца; см. в настоящем издании.

¹⁷ Лимонов Э. Группа «Конкрет» // Аполлон—77: Альманах / Под ред. М. Шемякина. Париж, 1977. С. 43.

¹⁸ Там же. С. 44.

¹⁹ Цит. по: Некрасов Вс. Объяснительная записка // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 300.

²⁰ Kulturpalast: neue Moskauer Poesie & Aktionskunst / G. Hirt und S. Wonders (Hrsg.). Wuppertal: S-Press, 1984.

²¹ Lianosowo: Gedichte und Bilder aus Moskau / Hrsg. und übers. von Günter Hirt und Sascha Wonders. München: S-Press, 1992.

В «Объяснительной записке» Некрасов писал: «Сатуновский, Холин, Сапгир, мы с Соковнинным про группу „47“ в свое время не знали... Были бы группы, их бы назвать „57“, „59“»²².

Лианозовская группа в основном действительно сформировалась в 1957–1959 годах. «Gruppe 47», объединившая новое поколение немецкоязычных писателей в 1947 году, непосредственного отношения к конкретной поэзии не имела. Но, конечно, прав Некрасов: все это было общим художественным направлением, сформировавшимся независимо по обе стороны бывшей линии фронта, а теперь – железного занавеса. И касающееся не только Германии и России, изживающих катастрофический опыт тоталитарного государства и массового террора. Просто конкретная поэзия (вовсе не ограничивающаяся, кстати, русской и немецкой литературой), как любое авангардное явление в искусстве, особенно обнажила именно художественный характер проблемы, предложив наиболее бескомпромиссные средства ее решения и соответствующие авторские практики.

В 1955 году немецкий философ, представитель франкфуртской школы (считается неомарксистской) Теодор Адорно опубликовал работу «Призмы. Критика культуры и общество». И там был, в частности, такой тезис: «Критика культуры оказывается перед последней ступенью диалектики культуры и варварства: писать после Освенцима стихи – это варварство, оно подтачивает и понимание того, почему сегодня стало невозможно писать стихи»²³.

Эта формулировка приобрела широкую известность в европейском культурном контексте, дошла и до России – попозже, видимо, в 1980-е. Культурный шок, вызванный мировыми войнами и технологиями массового террора (Адорно говорил о нацистских «высоких» технологиях, но коммунистические, может, и не столь «высокие», мало им уступали в «эффективности»), сильно поколебал многовековую архитектуру гуманистической европейской цивилизации. Да что там поколебал – обрушил, вся гуманистическая культура в середине XX века лежала в руинах – как и разбомбленная союзниками Европа. Адорно выразил это общее состояние самым радикальным образом: раз мы такое допустили, мы недостойны поэзии, недостойны красоты и вообще самого творческого начала, которое делает человека человеком и которое в наиболее чистом виде выражается поэзией. Мы потеряли человеческий облик и теперь не способны писать стихи, создавать поэзию.

С Адорно в принципе соглашались сами поэты, но категоричность формулировки несколько обескураживала, и позднее, в книге «Негативная диалектика», Адорно вернулся к этому вопросу.

Многолетнее страдание имеет такое же право на выражение, как и замученный болезнью человек имеет право брюзжать и ворчать (выть и орать), поэтому неверно, неправильно, что после Освенцима поэзия уже невозможна. Правильно, наверное, будет задаться менее «культурным» вопросом о том, а можно ли после Освенцима жить дальше²⁴, —

уточнил он. И дал свой вариант ответа:

Интеллектуалы и художники нередко испытывают чувство, что они не участвуют в бытии, не являются равными партнерами бытия; они всего лишь зрители; на этом предположении Кьеркегор выстроил свою критику сферы эстетического, как он сам называл ее. Между тем критика философского персонализма свидетельствует о том, что любое отношение

²² Некрасов Вc. 1996. С. 300.

²³ Адорно Т. Критика культуры и общество / Пер. В. Котелевской // Литгид. <https://artguide.com/posts/1519>.

²⁴ Цит. по: Прокопьев А. В защиту Адорно // Живой журнал. 2009. 23 февр. <https://winterhaus.livejournal.com/26947.html>
«Выть и орать» в нашей цитате помещены в круглые скобки по просьбе переводчика.

к непосредственному, дезавуирующее экзистенциальную позицию, обретает свою объективную истину там, где наступает освобождение от ослепления мотивом самосохранения²⁵.

Современный поэт и переводчик Алёша Прокопьев, в чьем переводе цитировались приведенные выше фрагменты Адорно, так прокомментировал позицию немецкого философа:

Вот это самое важное: «освобождение от ослепления мотивом самосохранения». И отказ от «экзистенциальной позиции». Художник не совпадает с человеком. Вот что это значит. Потому что тождество – это смерть, оправдание смерти. Когда люди стали похожи сами на себя и все вместе друг на друга, тогда и оказалась возможной машинерия тотального убийства. Вот что «подтачивает наше понимание, почему писать стихи невозможно». Варварство – писать стихи, как прежде, «не участвуя в бытии», и не будучи обогащенным пониманием, что «писать стихи невозможно». Стихи только тогда и могут откуда-то взяться, когда наступает такое понимание. Но и этого мало. Нужно еще отказаться от себя, от «экзистенциальной позиции», как формулирует Адорно.

Художник вообще-то всегда не совпадал с человеком, с его частной личностью – у нас об этом еще Пушкин писал. Экзистенциальную позицию понимать можно по-разному, во всяком случае, у экзистенциалистов, начиная с Хайдеггера, она предполагала как раз деятельное участие в бытии. А вот отказ художника от «зрительского» отношения к бытию, по сути, воспроизводящего отношение Творца («и увидел Он, что это хорошо») и в целом присущего всему классическому искусству и искусству эпохи модерна, в России – Серебряному веку, это действительно радикальная перемена, связанная в том числе и с экзистенциализмом, недаром расцветшим как раз после Второй мировой. Но это работает только при «освобождении от ослепления мотивом самосохранения», то есть исключительно в жертвенной позиции, когда на алтарь приносится все – от личной судьбы до собственно поэзии. Поэзия ушла из мира. И вернуться в прежнем виде уже не могла. Поэзии предстояло родиться вновь – причем так, что сам мир ее в новом обличье не узнает – по крайней мере, на первых порах.

«Сделанное Теодором Адорно зловещее предупреждение имеет силу еще и сегодня, – говорил Гюнтер Грасс (между прочим – один из участников «Gruppe 47») в Нобелевской лекции в декабре 1999 года:

...Речь ведь шла о том, чтобы вызволить немецкий язык из маршевого порядка, вырвать его из идиллий и голубой душевности. Для нас, обжегшихся детей, было важно отречься от незыблемых авторитетов, от идеологических штампов «белое» или «черное». Сомнение и скепсис шли рука об руку; словно подарком, они наделяли нас множеством серых ценностей. Я, во всяком случае, наложил на себя эту епитимью, чтобы лишь потом открыть богатство объявленного полностью виновным языка... И это вновь обретенное богатство надо было пустить в ход – вопреки Адорно или же воодушевляясь вердиктом Адорно. Только так можно было продолжать писать после Освенцима – будь то стихи или проза²⁶.

И как раз наиболее наглядно эта епитимья, о которой говорил Грасс, выразилась в немецкой, а потом и международной конкретной поэзии – важном авангардистском течении второй половины XX века. «Мы должны давать только обнаженные слова, без грамматических свя-

²⁵ Там же.

²⁶ Грасс Г. Продолжение следует... Нобелевская речь / Пер. с нем. Н. Тишковой // Иностранная литература. 2000. № 5. С. 233.

зей, без отвлеченных понятий, слова, обозначающие либо конкретные действия, либо конкретный предмет»²⁷, – писал основатель конкретной поэзии Ойген Гомрингер. А отечественный вариант конкретизма сложился в конце 1950-х в подмосковных бараках, где собирались поэты «Лианозовской группы». И Некрасов так объяснял, чем они занимались:

Действительно ведь, такого конфуза – и речевого конфуза – никакие футуристы не припомнят. «Кричать и разговаривать» нечем было не то что «улице», а хоть бы и мне. А как хотелось: еще бы. При том, что шум, крик, Евтушенко, Вознесенский был устроен истошный – тоже симптом. И для таких всяких слов (их мода ретро нынче не носит – требование нового языка, например) – не знаю, были ли когда резоны серьезней. И новенького – да, конечно, но иного, главное, невиновного. Не сотворять – творцы вон чего натворили – открыть, понять, что на самом деле. Открыть, отвалить – остался там еще кто живой, хоть из междометий. Где она, поэзия²⁸.

Та же самая епитимья, те же поиски «невиновного» художественного языка, которого не было, а только предстояло создать.

Епитимья – это, конечно, личное дело каждого, и конкретизм, позднее концептуализм – предельный ее случай, лишь один из полюсов художественного развития. Но прав Прокопьев: нельзя уже было «писать стихи, как прежде, „не участвуя в бытии“, и не будучи обогащенным пониманием, что „писать стихи невозможно“. Стихи только тогда и могут откуда-то взяться, когда наступает такое понимание»²⁹. И, наверное, наглядная демонстрация этого не для всех очевидного факта – одна из главных заслуг лианозовской поэзии.

В 2017 году в Германии в издательстве Хельмута Ланга (небольшое издательство, основанное в 1980-х, специализируется на качественной литературе XX века, в том числе русской) Сабина Хенсен и Георг Витте (Саша Вондерс и Гюнтер Хирт) издали книгу стихов Некрасова «Живу и вижу»³⁰. Автор предисловия – 92-летний (тогда) Ойген Гомрингер.

Лично с ним русские конкретисты не познакомились, но заочная встреча состоялась. Рассуждая о Некрасове, Гомрингер говорит о «супранациональной поэзии» (*der supranationalen Lyrik*). Переводчик Ольга Денисова не стала переводить этот эпитет как «наднациональная». Об этом дискутировали, но мне кажется, что переводчик поступил правильно, поскольку Гомрингер имел в виду не какую-то абстрактную международную поэзию, а конкретное единство живого поэтического языка в его постоянном противостоянии с неизбежными тенденциями выхолащивания, омертвления в стихописании (Гомрингер это обозначает английским словом *poetry*). И тут именно супранациональное единство, то есть единство, предшествующее любому национальному языку. Действительно, конкретная поэзия возникла в 1950-е на Западе и в России независимо друг от друга. И это, наверное, один из самых ярких примеров универсальности поэзии, ее «супранациональности». «Теперь до нас дошел на немецком языке большой русский вклад в конкретную поэзию, но дошел отнюдь не как завершение эпохи модернизма – слишком уж он живет в настоящем, повернувшись спиной к любому прошлому», – пишет Гомрингер:

И оно Некрасову не нужно, – ведь он так же, как и западные конкретисты, стремился реформировать сложную систему, обрести поэтический язык своего времени. Этот язык придерживается наивной и всемирной формулы

²⁷ Цитата дана в переводе Е. Головина и скорее всего заимствована из его статьи (см. Головин Е. 1964. С. 199).

²⁸ Цит. по: Некрасов Вс. 1996. С. 300.

²⁹ Прокопьев А. 2009.

³⁰ Nekrassow, Ws. / Некрасов Вс. Ich lebe ich sehe / Живу и вижу / Сост., перев. и послесл. – G. Hirt, S. Wonders. Münster: Verlag Helmut Lang, 2017.

поэзии: «Живу и вижу», – и ставит ее перед нашими глазами для чтения. И вот слышащий видит, и видящий слышит. Это и есть поэзия³¹.

Так формула Некрасова (и художника Эрика Булатова, автора картины «Живу – вижу» и других работ по стихам Некрасова) стала всемирной. Потому что это по-настоящему поэтическая формула, а поэтические формулы универсальны, как закон всемирного тяготения.

Что касается poetry, то Некрасов тоже на этот счет не раз высказывался, обосновывая свою концепцию «поэзии не стихов, но стиха», советуя: «Не пишите стихами, пишите уж сразу стихи». И в литературной полемике ссылался как раз на немецких конкретистов:

Рюм
Мон
делают ремонт
сделали и живут
вот

а мы смотрим-то
у нас-то смотрят
куда

как
жили господа
какие же господа были
как питались
и скажите пожалуйста
ничего питались
и писали стихи
и ежели писали стихи
стихи писали
исключительно же
благороднейшего же типа
стихо сложения³²

Спустя шесть десятилетий совсем неблагородная «лианозовская чернуха», «барачная поэзия» выглядит безусловной классикой. Нет давно бараков, и новым поколениям приходится объяснять, что это такое («Строение типа коровника» – такое определение для западного читателя дали в одной из «тамиздатских» книжек Холина). С барачным Лианозово Сапгир распространился еще в 1984 году ностальгическими «терциями Генриха Буфарева»:

Тут с поезда сойдя, казалось, только шаг
забор? Нет, здесь описывали круг
автобусы – и дальше был барак

Охристая стена – в такую далину...
Стежком пройдя снежком и подойдя к окну
заглядывал как рыба в глубину

³¹ Гомрингер О. «Живу и вижу» – лирика мира по-русски // Там же. С. 12–13.

³² Некрасов Вс. Стихи из книги, которая так и не вышла в издательстве «Новое литературное обозрение» // Друзья и знакомые кролика: Сайт Александра Левина. http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Stihi_90x-3.html.

Там в солнце сдвоено: какая-то доска
блеснул очками, кажется, Оскар
качнулась комната как некий батискаф

Хоронят или блазь? Хоронят: слышу медь
И стылая со ржавчиною сельдь
лежит в сугробе так, что любо поглядеть

Из коридора вышли Валя и Оскар —
на яси снял очки, глазами поискал
(от дужки – вот – полоска у виска)

Да, видим: понесли народом долгий ящик
с окошками и крышей настоящей
Несут барак, потряхивает вещи

Там с полки сыплются кастрюли, чашки, плоски
кровати ездят, падают подушки
Из форточки на снег выскакивают кошки

И видно, как все меньше раз за разом
несут на белом к смутным тем березам
дошатаый гроб великим переносом

Когда я проезжал и видя корпуса
(забыл упомянуть, что здесь теперь Мокса)
другая жизнь, другие трубеса
(«Хороны барака»)³³

Но железнодорожная платформа Лианозово никуда не делась. И от нее ушло немало дальних поездов русской поэзии, во многом именно на этой платформе возникли позднее концептуализм, соц-арт и другие влиятельные направления в русском искусстве и литературе второй половины XX века. И не будет большим преувеличением сказать, что мы до сих пор стоим на этой платформе, возвращаемся к ней, ссылаемся на нее – на уникальный художественный опыт того, что было делом житейским, а стало «Лианозовской школой», через которую теперь так или иначе проходят все.

³³ Сапгир Г. Складень. М.: Время, 2008. С. 273–274.

Лианозово в контекстах

Михаил Павловец **«ЛИАНОЗОВСКАЯ ШКОЛА» И «КОНКРЕТНАЯ ПОЭЗИЯ»³⁴**

«Лианозовская школа» и «Лианозовская группа» – до сих пор нет единства в том, как называть это сообщество поэтов и художников второй половины 1950-х – первой половины 1970-х годов, как нет окончательной определенности и в том, кто относится к ядру группы, кто – к ее периферии или входит в более широкий, дружеский круг «близких» к ней авторов: оба понятия употребляются в качестве синонимов, более того, иногда в качестве ее названия употребляются также понятия «барачная группа», а с легкой руки Эдуарда Лимонова – еще и «группа „Конкрет“». В последнее же время все чаще можно встретить определение «лианозовцев» как «русских конкретистов»³⁵. Такое многообразие именовании одного, пусть и недостаточно жестко определенного, круга поэтов (и художников) требует своего осмысления.

Как показал в своей работе Владислав Кулаков³⁶, само понятие «Лианозовская группа» возникло благодаря «компетентным органам», перед которыми пришлось объясняться изгоняемому «за формализм» из МОСХа (Московского отделения Союза Художников) Евгению Кропивницкому в 1963 году – понятие «группа» здесь носит скорее юридический (ср. «организованная преступная группа»), чем искусствоведческий смысл, и смысл объяснительной Кропивницкого заключался как раз в том, что никакой группы по сути дела и нет – есть только родственный (и дружеский) круг.

Нередко отрицали существование группы/школы и сами поэты, причисляемые к ней. Так, Генрих Сапгир утверждал:

Никакой «лианозовской школы» не было. Мы просто общались. Зимой собирались, топили печку, читали стихи, говорили о жизни, об искусстве. Летом брали томик Блока, Пастернака или Ходасевича, мольберт, этюдник и уходили на целый день в лес или в поле...³⁷.

В целом согласен с такой оценкой был и Всеволод Некрасов:

...с поэтами особенная неразбериха. На показах картин бывало, что читались стихи, но «групп» никаких не было. <...> Бывали Сатуновский и Некрасов, приезжавшие смотреть рабинские работы заметно чаще других. Бывали близкие приятели хозяина: Сапгир, Холин. И был, естественно, Е. Л. Кропивницкий: сам поэт, кроме того, что художник. <...> А она была и

³⁴ Работа выполнена в рамках научно-исследовательского проекта Университета Трира при поддержке DFG „Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ (FOR 2603).

³⁵ См.: «Конкретизм – направление в русской поэзии середины XX века. В центре внимания конкретистов – живая речь (разговорная или внутренняя), оказывающаяся убежищем от эстетической, культурной, идеологической традиции, воспринимаемой как источник неискренности и фальши. Конкретизм нередко смыкается с минимализмом, поскольку для обоих течений развернутое, логичное, „правильное“ художественное высказывание оказывается изначально скомпрометированным. Крупнейшие русские конкретисты – Ян Сатуновский, Всеволод Некрасов, ранний Генрих Сапгир» (Поэзия: Учебник / Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016. С. 69).

³⁶ Кулаков В. Лианозово: история одной поэтической группы // Вопросы литературы. 1991. № 3. С. 3–45. Републиковано в книге: Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 11–34.

³⁷ Сапгир Г. «Искусство лезло в парки и квартиры»: Беседовала Н. Загальская // Огонек. 1990. № 25. С. 8.

не группа, не манифест, а дело житейское, конкретное. Хоть и объединяла авторов в конечном счете чем-то сходных...³⁸.

Действительно, в послевоенное время, особенно в «оттепельное», манифестирование себя в виде литературной «группы» вроде акмеистов или ОБЭРИУ, имеющим общую эстетическую программу, воспринималось в литературных кругах нередко как архаизм – важнее считалось подчеркивать индивидуальность своей поэтики, а не ее концептуальную близость с поэтами своего круга: не случайно, по свидетельству того же Вс. Некрасова, «Над „смогистами“ посмеивались – не как над поэтами, а именно как над „группой“...»³⁹. Ни «группа Чертова» (иначе называемая «поэты Мансарды», 1954–1957), ни «филологическая» или «геологическая» школы не имели программных документов, периодических изданий и т. п. (альманахи «Брынза» и «Съедем брынзу» «филологической школы» ЛГУ до сих пор принадлежат скорее области преданий); их «создание» – во многом заслуга мемуаристов или публикаторов⁴⁰. Нельзя не учесть и мнение Даниила Давыдова:

сколько-нибудь декларативные тексты написаны <Львом> Лосевым и Владимиром Уфляндом спустя много лет, в подчеркнуто мемуарном ключе. Занятно и то, что попытка Константина Кузьминского в первом томе его антологии «У Голубой лагуны» противопоставить «филологическую школу» «геологической» остается курьезом, т. к. воспринимается лишь как одномоментный срез места учебы тех или иных авторов, но не знак некой неуловимой общности⁴¹.

В общественном сознании по отношению к «Лианозовской группе» гораздо более утвердилось именно понятие «школа», причем, как и в случае с «группой», остается вопросом, насколько это понятие следует считать строго научным – насколько оно соотносится с понятиями «Озерная школа», «натуральная школа» или, если ближе к нашему времени, «Львовская», «Филологическая», «Ферганская школа» поэзии.

По словам М. Галиной,

региональные поэтические школы существуют или, во всяком случае, могут существовать. Но при определенных условиях – например, наличии некоей романтической «культурной географии», гения места, и вдобавок – должен быть лидер, вокруг которого конденсируется литературный процесс⁴².

В этом смысле «Лианозово» действительно можно считать литературной, и даже литературно-живописной «школой» – если избыточно не терминологизировать это понятие и идти скорее от его метафорического, в целом понятного реципиентам значения, чем от строго научного «школа – небольшое объединение литераторов на основе единых художественных принципов, более или менее четко сформулированных теоретически»⁴³. Само значение этого слова

³⁸ Некрасов Вс. Из писем и статей в редакцию журнала «Искусство» // Лианозово. М.: Век XX и мир, 1991. С. 38–39.

³⁹ Некрасов Вс. Из писем и статей в редакцию журнала «Искусство». С. 38.

⁴⁰ Станислав Савицкий обратил внимание, что до середины 1960-х годов из первого поколения неофициальных авторов сложилась «среда знакомых и знакомых знакомых, в которой практиковалось частное литературное сочинительство», тогда как «поколение середины 1960-х, напротив, стремилось к созданию групп и коллективов – более организованных форм литературного творчества и быта» (Савицкий С. Андеграунд: История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 37).

⁴¹ Давыдов Д. Концепция литературной группы в эпоху ее невозможности // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 61. С. 48.

⁴² Галина М. О географии поэзии // Воздух. 2007. № 1. С. 158.

⁴³ Кормилов С. И. Направление, течение, школа // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 606.

диктует необходимость для возникновения школы фигуры Учителя, которую для «Лианозовской школы», безусловно, играл Евгений Кропивницкий⁴⁴.

Известна значимость поэтов – старших современников, выходцев из Серебряного века для начинающих авторов в конце 1950-х – начале 1960-х годов: общение с еще живыми носителями культурного сознания рубежа веков, прежде всего реальными поэтами – с Борисом Пастернаком (1890–1960) для Андрея Вознесенского, с Алексеем Крученых (1886–1968) – для Геннадия Айги и Виктора Сосноры, с Игорем Бахтеревым (1908–1996) и Василиском Гнедовым (1890–1978) – для Сергея Сигея и т. д. Можно провести параллель между Кропивницким – и Ахматовой, чью конституирующую роль для так называемого «ахматовского кружка» следующим образом охарактеризовал Иосиф Бродский, отрицая при этом какое-то прямое влияние творчества Ахматовой на собственную поэтику:

...Каким-то невольным образом вокруг нее всегда возникало некое поле, в которое не было доступа дряни. И принадлежность к этому полю, к этому кругу на многие годы вперед определила характер, поведение, отношение к жизни многих – почти всех – его обитателей. На всех нас, как некий душевный загар, что ли, лежит отсвет этого сердца, этого ума, этой нравственной силы и этой необычайной щедрости, от нее исходивших⁴⁵.

Собственно, непосредственными «учениками» Кропивницкого в его «Лианозовской школе» можно считать только Г. Сапгира и И. Холина, а также, вероятно, Э. Лимонова, который «совсем в другое время – в конце 60-х, как Холин и Сапгир, был учеником Евгения Леонидовича Кропивницкого»⁴⁶. Переписка Кропивницкого с Холиным и Сапгиром⁴⁷ показывает, что старший поэт нередко выступал в роли критика своих младших друзей, одобрял или не одобрял их произведения, подчас давал советы по доработке текстов – что вряд ли было бы возможно, если бы между ними не сложились дружески-иерархические отношения. Неслучайно Г. Сапгир в повести «Армагеддон» именно Кропивницкого взял за прототип своего героя Олега Евграфовича Пескова, который ведет одинокую жизнь вдовца в деревянном доме барачного типа без удобств в Долгопрудной, где его навещают друзья и единомышленники, причем в Платоне к ранней редакции повести герой носит имя Платона Петровича (и имя, и отчество здесь обладают отчетливо позитивными коннотациями), а собрания у него названы «школой подмосковного Платона»⁴⁸.

Об определенном эстетическом, а не только дружеском единстве свидетельствует и практика написания «лианозовцами» произведений, адресованных друг другу или изображающих своих товарищей в качестве персонажей, а также стилизованных в манере своих адресатов. Своеобразный протеистический дар Генриха Сапгира проявился в том, что он посвятил Кропивницкому целый ряд своих стихотворений⁴⁹, в том числе и тонко стилизованные «Стихи, которые написал бы мой учитель Евгений Леонидович Кропивницкий, если бы был еще жив», включенные им в цикл «Стихи для перстня» (1981)⁵⁰. Посвящает Сапгир свои произведения

⁴⁴ Вс. Некрасов называет его в шутку «патриархом-родоначальником» «Лианозовской школы» (см. *Некрасов Вс.* 1999. С. 64).

⁴⁵ Цит. по: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. С. 256.

⁴⁶ *Кулаков Вл.* 1999. С. 14. Э. Лимонов подтверждает это: «Он был одного, 1893-го, года рождения с Маяковским, отличным поэтом и одновременно не менее прекрасным художником, основоположником наивной школы. <...> У него были удивительные, простые стихи, и в этом смысле он стал моим учителем.» (*Лимонов Э.* «От самого этого слова „искусство“ люди дрожали»: Беседовала М. Кравцова // Литгид. <https://artguide.com/posts/1312>).

⁴⁷ См. ее в настоящем томе.

⁴⁸ *Сапгир Г.* Армагеддон. М.: Изд-во Р. Элинина, 1999. С. 672.

⁴⁹ См. «Одной линией» (*Сапгир Г.* 2004. С. 343), «Евгений Кропивницкий» (Там же. С. 389–390), упоминается «Кропивницкий дед» в поэме «Жар-птица» («он был Сократ / и жил в бараке» – Там же. С. 516)

⁵⁰ *Сапгир Г.* 2008. С. 865–866.

и Холину, делая его одним из их персонажей⁵¹. При этом отдельная важная тема – влияние на Сапгира и Холина минималистической поэтики Вс. Некрасова (см., напр., «Люстихи» Г. Сапгира или холинское стихотворение «Свет / Свет / Свет / Свет / Свет / Свят»⁵². Некоторые стихотворения Игоря Холина написаны в стилистике «Голосов» Генриха Сапгира (например, «Магазин / Грампластинок...» или «Симфония / для четырех ног»)⁵³. В общем, такого рода не только образно-тематические, но и ритмико-интонационные, стилевые пересечения формируют общее поэтическое поле «лианозовской школы» – во многом сознательно со стороны их авторов. Если же говорить о взаимоотношениях между поэтами и художниками «Лианозова», то и они проявляются не только в дружеских связях, но и в аллюзиях в стихах «лианозовцев» (вплоть до упоминаний художников и прямых экфрасисов – а также в использовании мотивов и образов «барачной поэзии» в живописи)⁵⁴.

Что касается вопроса о релевантности определения «русские конкретисты» применительно к поэтам «Лианозовской школы» – то этот вопрос требует рассмотрения в диахронии – и в соотнесении самой традиции обозначения известных литературных групп как, скажем, «русских символистов» или «русских футуристов». По важному замечанию Романа Лейбова,

Художественная литература (как и другие искусства) постоянно решает задачу освоения инокультурных канонических образцов и воспроизведения достигнутых культурных вершин (идет ли речь о проблеме «нашего Горация» или «нашей „Энеиды“»). Будучи направленным в прошлое, этот способ формирования «догоняющего» национального канона даст обращение к инокультурным классикам (такой подход характерен для эпохи складывания национальной литературы). Позже, в романтическую и постромантическую эпоху, более актуальной становится задача усвоения современных инокультурных образцов («наш Байрон», «наш Гейне», «наши символисты»)⁵⁵.

Однако когда национальная литература, а не только отдельные ее представители, становится в ряд ведущих мировых литератур, что для русской культуры, по-видимому, наступило в последней трети XIX века, когда читающий мир узнал имена как минимум Достоевского, Толстого и Чехова, в такой форме усвоения иноэтнокультурных образцов уже нет необходимости – напротив, мировое поле литературы начинает восприниматься еще и как поле соперничества, где важны приоритет и самобытность. Так, если в 1894–1895 годах русский поэт Валерий Брюсов издает под псевдонимом «Валерий Маслов» 3 сборника «Русские символисты», ориентируясь на французских символистов, которых к тому времени знал, изучал и пробовал переводить, то уже русские футуристы всеми способами отказывались признавать свою генетическую близость с итальянскими футуристами, для чего, к примеру, фальсифицировали дату выхода первого коллективного сборника «Садок судей» (не в апреле 1910 года, а якобы в 1908 году, до «Манифеста итальянских футуристов» Томмазо Маринетти). Кроме того, они отказывались до конца 1913 года называть себя «футуристами», предпочитая русскую кальку «будетляне» или название группы «Гилея», а когда приняли, обозначили свое отличие при помощи приставки

⁵¹ «Два поэта» (там же, 93), «Утро Игоря Холина» (114), «...и стар и смутен и минутен» (353), «Поэт Игорь Холин» (403–404), «Холин и труба» (430).

⁵² Холин И. 1999. С. 194.

⁵³ Холин И. 1999. С. 157, 164.

⁵⁴ Об этом см. раздел «Интермедиаальное сообщество» статьи Клавдии Смолы в настоящем издании.

⁵⁵ Лейбов Р. «Кто он?»: эпизод из истории трансформаций русского школьного канона // Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон / Под ред. А. Вдовина, Р. Лейбова. Тарту, 2013. С. 203.

кубо-. Тем самым акцентировалась похожесть, но при этом самобытность русского футуризма и отсутствие зависимости от итальянских современников.

Однако в эпоху Большого Стиля – в 1930–1950-е годы – советская легальная культура искусственным образом была изолирована от большинства процессов, происходящих в западной культуре: этот «железный занавес» осторожно начали приподнимать только в так называемую эпоху «оттепели» в середине 1950-х годов. Ощущение разрыва связи не только с дореволюционной культурой России, но и общекультурных связей с мировым контекстом было сильно – во многом потому, что было не так много информации, что там, за границами, сегодня происходит. Сведения о новых именах и явлениях в поэзии собирали по крупицам, редкие сборники современной западной поэзии передавали из рук в руки, важной практикой освоения чужого опыта были попытки перевода или подражания западным образцам, однако, как правило, эти подражания носили характер упражнений, пробы сил⁵⁶ (так, Владимир Эрль написал в 1964 году несколько стихотворений в подражание немецкоязычным конкретным поэтам, о существовании которых узнал из статьи Евгения Головина)⁵⁷. Однако модернистский культ «новизны» и «приоритета» все еще давал о себе знать: в поэзии похожесть на западные первоисточники могла восприниматься как вторичность, этого было недостаточно для страны со своей мощной поэтической традицией. Выход к читателю за пределами «железного занавеса», как и соотнесение собственных поисков с тем, что уже существует в творчестве других близких по духу авторов, как соотечественников, так и представителей западного искусства, и, возможно, их синхронизация были актуальными задачами для ряда авторов неподцензурной литературы в период ее институционализации. Так, Вс. Некрасов само определение «школа» применительно к лианозовскому кругу выводил из этой установки на общий интерес друг к другу – и к тому, что возникает и развивается за пределами общего круга:

Близко так или иначе никакого оформления – условий, манифестов, программ – все равно не было. Не было самого вкуса, охоты самим себя обзывать, числить какой-то группой и школой. Зато был серьезнейший интерес (за свой-то ручаюсь) – а что там делают остальные? Так Лианозовская группа, которой не было, и формировала Лианозовскую школу, которой не было, но которая что дальше, то больше ощущается ого какой школой⁵⁸.

Как известно, первыми публикациями произведений поэтов-«лианозовцев» на Западе стали перепечатка в 48 номере журнала «Грани» за 1965 год самиздатовского журнала «Синтаксис» А. Гинзбурга со стихами Некрасова, Сапгира и Холина. Однако как литературная группа или хотя бы дружеский круг поэты обозначены не были – возможно, из соображений их безопасности. Важное значение для продвижения «Лианозовской группы» в немецкоязычных странах сыграла публикация Лизл Уйвари шести русских неподцензурных поэтов, в том числе Сапгира, Холина и Некрасова, в № 6 за 1973 год австрийского журнала «Pestsäule», а также выпущенный ею в 1975 году на основе этой публикации двуязычный сборник «Freiheit ist Freiheit». Впрочем, самого понятия «Лианозовская школа» и в этой публикации не звучит, как не говорится и о том, что поэты знакомы между собою – возможно, потому что Лизл Уйвари понимала опасность такой характеристики для советских авторов. Зато делается важное заявление о сборнике:

...его цель – информировать немецкого читателя о поэтическом развитии, которое имело место в последние 10–15 лет в русском языковом

⁵⁶ Подобным образом русские кубофутуристы копировали репродукции картин французских кубистов в поисках своей собственной манеры.

⁵⁷ Об этом см. Эрль В. Собрание стихотворений (тяготеющее к полноте). СПб.: Юолукка, 2015. С. 441. Имеется в виду статья: Головин Е. Лирика «Модерн» // Иностранная литература. 1964. № 7. С. 196–205.

⁵⁸ Некрасов Вс. Лианозовская группа. Лианозовская школа // Лианозово. М., 1999. С. 64.

пространстве. Сравнение результатов этого развития с литературными явлениями на Западе обнаруживает удивительные параллели: в России работа с языком проводилась тем же образом, что привел к возникновению конкретной поэзии⁵⁹.

Как заметил Илья Кукуй, исследовавший историю рецепции «Лианозовской группы» в немецкоязычных странах, именно в предисловии к этому изданию впервые появляется сопоставление лианозовцев с поэтикой австрийских конкретистов⁶⁰. По крайней мере, опубликованные в 1967 году в антологии «Postavit vejce po Kolumbovi: poezie dvacátého století z celého světa» («Поставить яйцо после Колумба: антология поэзии двадцатого века из всего мира»), по свидетельству Алены Махониновой, «...стихи Некрасова не были замечены чешскими конкретистами, хотя виднейший из них, Йосеф Гиршал, был со-составителем данной антологии»⁶¹. При том что, добавим от себя, стихи Вс. Некрасова уже были хорошо знакомы славистам в Чехословакии по их публикациям в журнале «Tvář» (1964), газете «Student» (1966) и даже журнале для подростков «МУ» (1966).

Чуть позже Эдуард Лимонов в изданном Михаилом Шемякиным альманахе «Аполлон—77» выступил со статьей манифестарного характера «Группа „Конкрет“», причем основу этой группы у него составляли как раз поэты «Лианозовской школы»:

Группа «Конкрет» является неотъемлемой частью русской неофициальной культуры. В нее входят восемь поэтов: И. Холин, Г. Сапгир, Е. Шапова, Я. Сатуновский, В. Некрасов, В. Бахчанян, В. Лен, Э. Лимонов. Группа образовалась в 1971 году в Москве. Возраст поэтов самый различный – от 60 лет до 20 с небольшим. Объединились уже сложившиеся поэты, сформировавшиеся вне группы, а не начинающие авторы.

Пылких манифестов мы не писали. Просто, в результате длительного знакомства друг с другом мы увидели, что у нас творчески много общего, все мы хотим от поэзии приблизительно одного и того же. Мы считаем, что современная русскоязычная поэзия отделилась от первоосновы всякой вообще поэзии – от конкретного события, от предметов, стала выхолощенной, абстрактной и риторичной, «литературной». Мы хотели вернуть поэзии ее конкретность, которая была у Катуллы и средневековых лириков, у Державина и в народном фольклоре <так!>. Отсюда и название «Группа конкретной поэзии», или группа «Конкрет»⁶².

Как верно заметил Владислав Кулаков, Лимонов понимает «московскую конкретную поэзию как „конкретный реализм“ в смысле сугубого натурализма»⁶³, тем самым упуская из вида куда более важные связи между поэтами-«лианозовцами» и европейскими конкретными поэтами, касающиеся прежде всего их работы с языком, со словом. Не случайно только в творчестве Вс. Некрасова Лимонов усмотрел схожесть с опытами «современных германоязычных поэтов, в частности Питера <так! – М. П.> Хандке»⁶⁴. Как указал Илья Кукуй, Лимонов использовал именно идею Лизл Уйвари сравнения этих поэтов с немецкими конкретными поэтами⁶⁵,

⁵⁹ Ujvary L. Inoffizielle sowjetische Dichtung: Eine Einführung // Freiheit ist Freiheit: Inoffizielle sowjetische Lyrik / Russisch —Deutsch. Liesl Ujvary (Hg.). Zürich, 1975. S. 9. См. также перевод на русский язык в настоящем издании.

⁶⁰ Кукуй И. Там- и сямиздат: Лианозово на немецких рельсах // От авангарда до соц-арта: Культура советского времени: Сб. статей в честь 75-летия проф. Ханса Гюнтера. Белград: Изд-во филол. ф-та в Белграде, 2016. С. 209–218.

⁶¹ См. статью Алены Махониновой в настоящем издании.

⁶² Лимонов Э. Группа «Конкрет» // Аполлон—77: Альманах / Под ред. М. Шемякина. Париж, 1977. С. 43–44.

⁶³ Кулаков Вл. 1999. С. 169.

⁶⁴ Лимонов 1977. С. 44. На самом деле причислять Питера Хандке к «конкретным поэтам» вряд ли верно.

⁶⁵ Кукуй И. 2016. С. 211.

однако если Лизл Уйвари адресовалась немецкоязычным читателям, ища в знакомой им немецкоязычной поэзии аналогии тому, с чем они встретятся в творчестве русских неподцензурных авторов, то адресатом Лимонова были все-таки читатели русскоязычные или хорошо знающие русский язык и культуру. По-видимому, представление опубликованных в альманахе «Аполлонъ—77» поэтов как «группы „Конкрет“» для него было скорее формой культурного брендинга – имени, под которым поэты этой группы могли бы впоследствии продвигать свое творчество на читательском рынке. Не случайно в группу Лимонов включил не только себя, но и свою жену – поэтессу Елену Шапову.

Свою версию возникновения самого понятия «Группа «Конкрет» дал в одном из своих поздних интервью Генрих Сапгир:

Потом приехал из Харькова Лимонов, тоже стал ходить к Кропивницкому, – позднее возник «Конкрет» <...> Этот термин возник в наших разговорах с Лимоновым. Раньше об искусстве много говорили. Ходили и говорили. А «Конкрет» – это уже 1970-е. <...> Так вот, мы ходили и беседовали: что, дескать, мы не хотим метафор, что наш идеал – Катулл, а потом нас всех напечатали в австрийском журнале. И Лимонов придумал нам общее имя – «КОНКРЕТ»⁶⁶.

Соотнесение творчества круга русскоязычных авторов с мировой (или уже – немецкоязычной конкретной поэзией) является проблемой еще и потому, что само это определение не имеет общепринятых границ и дефиниций. Известно, что само понятие «конкретная поэзия» в последнее время приобретает расширительное значение: по мнению германиста и исследователя поэзии Германна Корте (Hermann Korte),

Конкретная поэзия стала синонимом всех литературных опытов, связанных с такими ее разновидностями, как поэзия визуальная, акустическая, элементарная, материальная, экспериментальная, даже абстрактная, и в которых процессы комбинирования, редукции, конструирования, игры, коллажа и монтажа становятся значимыми в качестве принципов создания текста⁶⁷.

Как среди русскоязычных, так и среди исследователей других стран стало распространенным также использовать понятия «конкретная» и «визуальная» поэзия как синонимы, что также затемняет вопрос, распространяя понятие «конкретная поэзия» на широкий круг имен явлений поэзии далеко не только второй половины XX века, что неоднократно становилось предметом критики со стороны исследователей⁶⁸. Такой подход не учитывает, что «конкретная поэзия», так же как и «Лианозовская школа», – явление в литературе, связанное не только рядом общих формальных приемов, но и определенным кругом авторов, сложившихся в определенное время и в определенном месте (местах) – объединенных как дружескими (а подчас и родственными) связями, так и кругом общих ценностей и идей. Если говорить о немецкоязычной «конкретной поэзии» – наиболее близкой и знакомой поэтам Лианозова, то это явление, как известно, возникло после войны как реакция на кризисное состояние и немецкого языка, инфильтрованного идеологической лексикой и риторикой национал-социализма, и немецкой культуры в целом. В определенном смысле «конкретная поэзия» была аналогом «литературы руин» (Trümmerliteratur), о которой говорил Генрих Бёлль, но касалась главным образом поэ-

⁶⁶ Сапгир Г. Рисовать надо уметь, или В искусстве всегда есть что делать: Беседу вела Т. Бек // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 141–142. Заметим, эта версия не противоречит догадке Ильи Кукуя.

⁶⁷ Korte H. Deutschsprachige Lyrik seit 1945. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. S. 72.

⁶⁸ См.: Кулаков В. Конкретная поэзия и классический авангард // Кулаков 1999. С. 168; Евграшикина Е. Тексты не для декламации: о конкретной и визуальной немецкоязычной поэзии // Цирк «Олимп»+TV. 2012. № 4 (37). <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/351/teksty-ne-dlya-deklamatsii-o-konkretnoi-i-vizualnoi-nemetskoyazychnoi-poezii>

зии, а не прозы, причем поэзии подчеркнута неконвенциональной, нетрадиционной, экспериментальной, и атаковала прежде всего то, что является зоной ответственности поэзии – а именно язык и инстанцию «лирического субъекта». Характерно и то, что в немецкоязычной «конкретной поэзии» обнаруживаются литературные группы – «Венская группа» (Wiener Gruppe, 1954–1964; основные представители Ф. Ахляйтнер, Х. К. Аргманн (до 1957), К. Байер, Г. Рюм и О. Винер)⁶⁹ и «Штуттгартская школа/группа» (Stuttgarter Schule/Gruppe: Макс Бензе, Рейнхард Дёль, Людвиг Хариг, Герхард Рюм, Гельмут Хейссенбюттель, Эрнст Яндль и Фридерика Майрёкер)⁷⁰. Не один из «конкретных» авторов имел склонность к манифестированию и даже теоретизированию своей творческой позиции – в результате мы имеем несколько конкурирующих между собою концепций «конкретной поэзии», как правило, разработанных в рамках персональных творческих практик авторами конкретной поэзии. Так, для близкого своими поисками к поэтам Лианозова Францу Мону «конкретная поэзия», в отличие от «визуальной», не отказывается от вербальной семантики, когда графический облик слова используется более как средство изобразительности (в пределе стремясь превратиться в живопись, использующую слова и буквы в качестве равноценных элементов другим средствам живописной изобразительности), но скорее разрушает линейность связного текста. Тем самым усиливает роль реципиента, который не собирает заново руинированный автором связный текст, а работает с художественным высказыванием, изначально организованным нелинейно (ненарративно). Близко это понимание Ойгену Гомрингеру, разрабатывавшему поэтические «конstellationen» – своего рода «вербальные созвездия» на плоскости листа, связь между элементами которого (как и траектория чтения) отдается на откуп читателю. При этом, пытаясь очертить основные течения в русле конкретной поэзии, Макс Бензе и Рейнхард Дёль выделили шесть ее разновидностей:

1. буквы = буквоконstellationen = букво-картины;
2. знаки = графическая constellation = шрифто-картины;
3. сериальная или пермутационная реализация = метрическая и акустическая поэзия;
4. звук = звуко-конstellation = фонетическая поэзия;
5. стохастическая и типологическая поэзия;
6. кибернетическая и материальная поэзия⁷¹.

Такое многообразие конкретистских практик и концепций, с одной стороны, вызывало естественный интерес со стороны многих «неподцензурных поэтов» – далеко не только поэтов «Лианозовской школы»: характерные конкретистские опыты мы находим у «трансфуристов» Сергея Сигея, Ры Никоновой, А. Ника и Владимира Эрля, благодаря знакомству с последним – у Леонида Аронсона; у Александра Очеретянского и Вилена Барского, издавших в 1985 году сборник «Конкретная поэзия», в который они включили, помимо некоторых из вышеупомянутых поэтов, также Вагрича Бахчаняна, разрабатывавшего фигуративность стихографики через буквальную реализацию вербальной семантики, ленинградских «неофутуристов» Александра Кондратова и Константина К. Кузьминского, а также художника, экспериментировавшего в области «визуальной поэзии», Юрия Галецкого⁷².

⁶⁹ Backes M. Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

⁷⁰ Döhl R. Wie konkret sind Ernst Jandls Texte oder Ernst Jandl und Stuttgart // Semiosis. 1994. № 19. S. 113–129.

⁷¹ Benze M., Döhl R. zur lage // konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie von eugen gomringer. Stuttgart: Philipp Reclam Jun, 2009. S. 168.

⁷² См. об этом: Hänsen S. SovKonkret: Vom Transfuturismus zur konzeptuellen Poesie // Poesie – Konkret. Zur internationalen Verbreitung und Diversifizierung der Konkreten Poesie / Anne Thurmann-Jajes (Hg.). Bonn: Salon Verlag & Edition, 2012. S. 97–109; Pavlovets M. Deutschsprachiger Konkretismus und russische inoffizielle Literatur // Zeitschrift für Slavische Philologie. 2018. Vol. 74. № 1. P. 75–111.

С другой стороны, мы видим, что сами «лианозовцы» не спешат признать себя «конкретными поэтами»: так, против этого прямо выступил Всеволод Некрасов, не признавая ни существования группы «Конкрет», ни своей зависимости от немецкоязычных конкретных поэтов («Группа конкрет – чистый вымысел»⁷³; «чушь заведомая» – пишет он в статье «Азарт Нихтзайн-Арта, или Хроника немецко-моих отношений по порядку» в книге «Дойче Бух»⁷⁴).

Некрасов неоднократно подчеркивает, что он самостоятельно вышел на круг проблем и приемов, которые отличают представителей европейского конкретизма:

Но к тому времени были у меня те же «Рост», «Вода», «Свобода», кое-что Броусек успел напечатать в чешском «Тваж» <...>. До конкретности и кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой момент по схожим причинам⁷⁵.

Действительно, для Всеволода Некрасова важна была не принадлежность к некоторой «группе» или «школе», что обычно означает наличие некоторой «групповой эстетики», от чего он был далек (а в советское время, повторим, эта принадлежность могла еще и создать проблемы). Но для него крайне важна близость общих поисков и творческих принципов с европейскими поэтами. Это подчеркивало включенность того, что делает сам Некрасов и другие поэты, в мировой – по крайней мере, в общеевропейский – контекст. Поэтому, с одной стороны, он настаивал на самостоятельности своей поэтики, с другой – признавал похожесть его собственных поисков и поисков его коллег-конкретистов.

Так, анализируя стихотворение Герхарда Рюма «alles», Всеволод Некрасов пишет о типологическом схождении его собственного поэтического опыта и опытов европейских конкретистов:

...году в 60–62... та же волна проходила через нас, через меня (волна не информации – ее не было, ни о немецких, ни о каких других конкретистах мы ничего не знали – а просто волна состояния)⁷⁶.

Интересно и мнение поэта Михаила Сухотина, исследовавшего конкретистские черты поэзии Всеволода Некрасова: соглашаясь с утверждением поэта, что он начинал свое творчество независимо от немецких коллег, исследователь пишет:

Итак, если к 65 году поэтика Некрасова имела в себе уже все черты конкрет-поэзии, оформившись независимо от сходных процессов в Европе, и воспринималась им самим как «новая», то к концу 60-х в ней видны следы непосредственного влияния немецких конкретистов, среди которых Гомрингеру принадлежит особое место⁷⁷.

Действительно, в ряде текстов Некрасова можно обнаружить следы рецепции конкретных произведений немецкоязычных авторов: поэт вступает с ними в диалог, а не перенимает как ученик их манеру. Поэтому Вс. Некрасов доброжелательно относился к переводческой и просветительской деятельности творческого тандема Георга Хирта и Саши Вондерс – псевдонимы Сабины Хэнсен и Георга Витте, которые стали основными агентами творчества поэта и всей «Лианозовской школы» в Германии. Именно они выпускают в 1984 году знаменитый двуязычный сборник русских концептуалистов Kulturpalast⁷⁸, который открывает большая под-

⁷³ Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 300.

⁷⁴ Некрасов Вс. Дойче Бух. М.: Век XX и мир, 1999. С. 65.

⁷⁵ Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 300.

⁷⁶ Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 600.

⁷⁷ Сухотин М. Конкрет-поэзия и стихи Вс. Некрасова // Памяти Анны Ивановны Журавлёвой: Сб. статей. М.: Три квадрата, 2012. С. 666.

⁷⁸ Kulturpalast: neue Moskauer Poesie & Aktionskunst / G. Hirt und S. Wonders (Hrsg.). Wuppertal: S-Press, 1984.

борка Вс. Некрасова как предшественника и основоположника русского концептуализма, свою принадлежность к которому – не как к группе, но как к течению в искусстве – Некрасов не отрицал, хотя и трактовал по-своему. Они же выпустили и каталог выставки «Лианозово – Москва: Картины и стихи»⁷⁹, прошедшей в Москве, Бохуме и Бремене в 1991–1992 годах: каталог включал двуязычные публикации стихотворений Кропивницкого, Некрасова, Сатуновского, Холина и Некрасова, а также кассету с чтением их стихотворений и подборку открыток⁸⁰.

Подчеркивая сходство некоторых сторон поэзии Некрасова с опытами немецкоязычных конкретных поэтов, Хэнсен и Витте настаивали на самостоятельности и самоценности русского автора. При этом показательно, что подготовленную ими двуязычную книгу переводов Некрасова «Живу и вижу / Ich lebe ich sehe» составители и переводчики открыли уважительным предисловием старейшего из немецких конкретистов Ойгена Гомрингера «Живу и вижу – лирика мира по-русски» («„Ich lebe ich sehe“ – Lyrik der Welt russisch»), а в саму книгу включили размышления Некрасова над стихотворениями Гомрингера и Рюма⁸¹.

При этом Некрасов вел довольно последовательную полемику с известным исследователем и пропагандистом современного русского искусства на Западе Борисом Гройсом, который, с точки зрения поэта, претендовал на роль еще и теоретика русского концептуализма, принижая значение для него Некрасова. Русский поэт отказывался признавать новую художественную реальность, в которой околхудожественные институты, прежде всего исследователи и кураторы, формируют современный канон. Ему, можно так сказать, была ближе позиция Гарольда Блума, который считал, что каждый «сильный автор» вступает в соревнование с предшественниками – а мы можем добавить, что роль такого рода предшественников для русских неподцензурных поэтов нередко играли и современные им западные авторы, которые, в отличие от них, оставались в культурном процессе, не были от него изолированы. Согласно Блуму, «сильный» автор подвергает тексты своего предшественника радикальной трансформации, лежащей в основе оригинальности и «странности» новых текстов. Эту трансформацию Блум называет «ошибочным чтением» (misreading) и понимает ее как следствие «страха влияния» (anxiety of influence) перед автором-предшественником. При этом в книге «Западный канон» ученый пишет, что «сильный» автор сам канонизирует себя:

Пробиться в канон позволяет одна лишь эстетическая сила, которая есть прежде всего амальгама: владение образным языком, самобытность, когнитивная сила, эрудиция, яркость стиля⁸².

Для Вс. Некрасова все околлитературные институты – лишь инфраструктура, призванная обслуживать художника, а не «делать» его, они инструментальны, и поэтому в книге «Дойче Бух» он отвечает Борису Гройсу:

Искусство, литературу-поэзию делают никак не кураторы и координаторы, как не директора, не редактора, не комментаторы-интерпретаторы, даже не спонсоры, а исключительно авторы. И живет искусство не по программам-проектам, все наоборот⁸³.

⁷⁹ Lianosowo: Gedichte und Bilder aus Moskau / Hrsg. und übers. von Günter Hirt und Sascha Wonders. München: S-Press, 1992.

⁸⁰ По сути, именно это издание легитимизировало понимание данной «пятерки» поэтов как ядра «Лианозовской школы»: именно так она дается, например, в статье в Википедии, см.: Лианозовская школа // Википедия. https://ru.wikipedia.org/wiki/Лианозовская_школа.

⁸¹ См. Некрасов Вс. / Nekrassow Vs. Живу и вижу / Ich lebe ich sehe / Сост., перев. и послесл. – G. Hirt, S. Wonders. Münster: Verlag Helmut Lang, 2017. Републикацию предисловия О. Гомрингера см. в настоящем издании.

⁸² Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Пер. с англ. Д. Харитоновой. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 42.

⁸³ Некрасов Вс. 1999. С. 81.

Поэту важен факт его совместных выступлений в Бремене с конкретистами Г. Рюмом и Ф. Моном – это выступление он описывает в книге «Дойче Бух». При этом поэт готов считаться «конкретистом» или «концептуалистом» в отдельных своих произведениях, но не готов относить себя к какой-то группе или конкретному течению в поэзии – разве что к достаточно широкому кругу единомышленников.

Подобным образом поступали и некоторые другие поэты «Лианозовской школы». Так, Игорь Холин никогда не назвал свое творчество «конкретистским»: ему иногда приписывают авторство другого понятия – «барачная поэзия», отталкиваясь от названия его первого цикла «Жители барака» (по аналогии с «барочной поэзией») ⁸⁴. Однако в самом начале 1970-х годов им был составлен небольшой цикл стихотворений «Поп- и конкрет-стихи», некоторые из которых были близки немецкоязычным конкретистам ⁸⁵. Тем самым он демонстрировал, что конкретная поэзия для него – одна из возможных поэтических форм, но не главная в его творчестве.

Генрих Сапгир обращался к конкретистским приемам пермутации – но в основном только в своем позднем творчестве, в начале 1990-х годов, в таких книгах, как «Развитие метода» (1991) или «Собака между бежит деревьев» (1994). Тогда же он делает несколько переводов немецких поэтов-конкретистов, ища русские поэтические эквиваленты их опытам ⁸⁶. Судя и по переводам, и по авторскому предисловию к подборке, Сапгир прежде всего видел в «конкретных поэтах» авторов, работавших с визуальной формой стиха – что ему не было столь же близко, как, например, Всеволоду Некрасову, но было интересно как поэту, который каждый сборник своих стихотворений строил на каком-то новом приеме, ложившемся в основу всей книжки. В интервью В. Кулакову он говорит об упоминавшейся нами выше статье Евгения Головина «Лирика „Модерн“», а также статье Льва Гинзбурга «В плену пустоты» ⁸⁷, из которых в середине 1960-х советские читатели узнали о существовании «конкретной поэзии»:

Да, конечно, статьи эти хорошо помню. Но у нас уже все это было к тому времени. Потом уже, в начале 80-х годов, Сергей Сигей и Ры Никонова (такие неофутуристы, мои друзья, живут в Ейске) показали мне книжку – сборник конкретной поэзии, изданный на Западе где-то в конце 50-х. Там были напечатаны англичане, немцы, японцы – на языке оригинала и в английском переводе. Таким мне это показалось интересным, что я сделал десятка полтора переводов. Переводил с английского и с немецкого. Тем не менее та поэзия сильно отличается от нашей, от того, что мы называем конкретизмом, у них поэзия более абстрагированная, визуальная. Мы такими никогда не были ⁸⁸.

Определенные черты, роднящие его опыты с немецкоязычными конкретными поэтами, можно обнаружить даже у Евгения Кропивницкого: не случайно подборку его стихотворений в издании «Lianosowo 1992» замыкает стихотворение «Полустертая эпитафия», соединяющая опыты «found poetry» с визуальными экспериментами (в том числе – в области «руинирован-

⁸⁴ Как «барачных поэтов» Г. Сапгира и И. Холина представила в своей книге «Поэты на перекрестках. Портреты 15 русских поэтов» Ольга Карлайл (см. Poets on street corners. Portraits of fifteen Russian poets / Olga Carlisle (ed.). NY: Random House, 1968.) Раздел своей антологии «У Голубой Лагуны» «Барачная школа» К. К. Кузьминский начинает с очерка «Барачный дед» памяти Е. Кропивницкого, а затем дает очерки Э. Лимонова, посвященные Сапгиру, Холину и Сатуновскому, и подборки их стихотворений (Вс. Некрасову посвящен отдельный раздел в этом же томе). Сам Холин отрицал свое авторство: «Вообще же, создателя термина «Барачные» не существует. Его создали все люди, почитатели (в первую очередь) моих стихов» (Холин И. С минусом единица: повесть, дневник, записки / Подгот. текстов, коммент. и указат. И. Ахметьева. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2020. С. 162).

⁸⁵ Холин И. Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 182–183.

⁸⁶ Гомрингер О., Мон Ф., Рюм Г., Ульрихс Т. Конкретные стихи / Пер. с нем. и вступ. Г. Сапгира // Иностранная литература. 1993. № 4. С. 34–37.

⁸⁷ Гинзбург Л. В плену пустоты // Литературная газета. 1969. № 7. С. 13.

⁸⁸ Сапгир Г. Взгляд в упор: Интервью В. Кулакову // Кулаков В. 1999. С. 327.

ного» слова) и даже концептуалистской поэзией (подменяющей «основной текст» его описанием):

Здесь похоронен (временно —
Кладбище ликвидируют)...
Во цвете лет... безвременно...
(Тут, видимо, датируют.
И дальше крупно) – ОВ. —
(Должно быть, Иванов)⁸⁹.

Известно, что современные эпитафии являются ценнейшим материалом для исследователей стиха⁹⁰, и текст Кропивницкого допускает сразу несколько взаимоисключающих интерпретаций: как целиком авторский текст, дающий образ полустертой эпитафии, и как использованный «найденный» текст, снабженный попутными авторскими комментариями, указывающими на место, время обнаружения текста и его состояние.

Таким образом, для русских неподцензурных поэтов «Лианозовской школы» их «схожесть» является инструментом продвижения национальной поэзии в пространство поэзии мировой, давая своего рода «ключ» к ее пониманию иноязычным читателем по аналогии со знакомыми ему литературными явлениями. Но при этом для них важно избавить поэта от подозрений в его вторичности, в подражательности иностранным образцам. Даже его интерес к этим образцам понимается не как подражание, но как интерес равного к равным, к близким поискам в общем контексте мировой литературы. Именно включенность в этот контекст при понимании национальной специфики и позволяет сегодня все чаще называть поэтов «Лианозовской школы» русскими конкретистами.

Но в таком случае важно обратить внимание еще и на то, что само по себе слово «конкретисты» или «конкретизм» практически не употребляется ни самими «конкретными поэтами», ни их исследователями: судя по всему, оно если и не впервые возникло, то укрепилось именно в русскоязычной среде – по аналогии с названиями других литературных течений и группировок – «символисты», «футуристы», возможно даже «абстракционисты» или «трансфуристы»: по крайней мере в немецко-, португальско-, франко- или англоязычных антологиях или исследованиях (а это основные языки мировой конкретной поэзии) используются понятия *Konkrete Poesie / Dichter*, *concrete poetry / concrete poets / poesia concreta*, / *De la poésie concrète* и т. п.⁹¹

Собственно, наша гипотеза заключается в том, что само понятие «русский конкретизм» применительно к творчеству поэтов «Лианозовской школы» – и прежде всего к нему – есть вполне релевантное определение, если понимать под «конкретизмом» вполне органичное для развития русскоязычной поэзии явление, и определять его именно как «конкретизм» необходимо для подчеркивания национального своеобразия – и отличия от европейской и мировой «конкретной поэзии», которой «русский конкретизм», безусловно, родственен, но не тождественен. По-видимому, вслед за Л. Уйвари и Э. Лимоновым одним из первых, кто попытался не просто определить «лианозовцев» как «конкретистов», но охарактеризовать и обосновать

⁸⁹ Lianosowo 1992. С. 50.

⁹⁰ См., напр., Кормилов С. Маргинальные системы русского стихосложения. М.: Изд-во МГУ, 1995.

⁹¹ См.: Campos A. et A. Plano-piloto para poesia concreta. Teoria da poesia concreta. São Paulo, 1965; An anthology of concrete poetry / Ed. E. Williams. N. Y., 1967; Konkrete Dichtung: Texte und Theorien / Hrsg. von S. J. Schmidt. Münch., 1972; Sharkey J. Mindplay: An Anthology of British Concrete Poetry. London, 1971; International Anthology of Concrete Poetry / Ed. J. Jessop. Toronto 1978; Campos A. de, Pinatari D., Campos H. de. Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950–1960. Edições Invenção, 1965; McCullough K. Concrete Poetry; An Annotated International Bibliography, with an Index of Poets and Poems. NY, 1989. Нами обнаружены считанные издания, оперирующие понятием «конкретизм», см.: An Anthology of Concretism / Ed. E. Wildman // Chicago Review. 1967. Bd. 19, Nr. 4, September; Alves L. E. O concretismo revisitado // Tanto – Revista literária. Abril de 2010.

их творчество как «конкретистское», был Владислав Кулаков в своей основополагающей статье «Лианозово. История одной поэтической группы», поясняя:

Термин «конкретная поэзия» возник на Западе в послевоенное время, и западный конкретизм, действительно, вполне сопоставим с поэзией лианозовской группы. Разумеется, только в самом общем плане – конкретное выражение каких-то общих эстетических тенденций на нашей почве оказалось резко специфичным. И конечно же, никаких взаимных влияний тут быть не могло, по крайней мере до середины 60-х, когда у нас впервые написали о конкретистах⁹².

В этой же статье Кулаков говорит про «конкретистский принцип регистрационности», характерный для ряда стихотворений Кропивницкого, Холина, Сапгира и Сатуновского, ссылаясь при этом на Вс. Некрасова, который говорит о двух типах этой регистрационности, когда пишет об отличии работы с чужим, идеологизированным словом Холина и Сапгира – и работы поэта с собственным словом, не изначально «поэтическим», но осмысленным как таковое в момент его произнесения, словом конкретным:

Почти классическая конкретистская регистрация речевого события, факта, только речь не внешняя (вроде заголовков или вывесок), а внутренняя – или еще чуть глубже. Само событие как момент выхода в иномерность, точка нарушения. Не так кристалл, как сучок. Не знаю, кто еще так умеет себя ловить на поэзии⁹³.

Ссылка на раннюю (1979–1980) статью Некрасова тут неслучайна: исследователем зафиксирован момент, когда сам Некрасов «ловит на поэзии» в своем собственном понимании поэта своего круга – Яна Сатуновского, тем самым констатируя близость их работы со словом – которая и получает определение «конкретистская регистрация». Замыкая свою статью характеристикой творчества Вс. Некрасова, Кулаков тем самым и очерчивает ядро «Лианозовской школы» из пяти поэтов, ставшее теперь общепринятым (о близости лианозовцам Лимонова или Льва Кропивницкого он в ней упоминает, но «не берет в разработку»), и в финальном абзаце подводит черту под вопросом об общих чертах их творчества, определяющую групповую поэтику, – используя важное понятие: «Лианозовский конкретизм»:

Лианозовский конкретизм, его общеэстетическая стратегия во многом определили все дальнейшее развитие неофициальной поэзии. Творчество лианозовцев (и художников, и поэтов) – классика нового искусства, его основа⁹⁴.

Дополнил свои наблюдения Владислав Кулаков в небольшой заметке «Конкретная поэзия и классический авангард»: он не различает здесь понятия «конкретная поэзия» и «конкретизм», используя их как синонимы, отмечает общность истоков у мирового (прежде всего немецкоязычного) и русского «конкретизма» – в поэзии «исторического авангарда» (футуризме, дадаизме), проводит ряд принципиальных разграничений – прежде всего между «конкретной» и «визуальной» поэзией, что позволяет противопоставить ему нынешнее, чересчур расширительное понимание «конкретной» поэзии как поэзии «визуальной» – тому пониманию понятию «конкретное», которое вкладывалось в него в момент зарождения «конкретной поэзии» и которое в равной степени релевантно и мировому, и русскоязычному «конкретизму» послевоенного времени 1950–1960-х годов:

⁹² Кулаков Вл. 1999. С. 14.

⁹³ Некрасов Вс. Объяснительная записка // Журавлева А., Некрасов Вс. 1996. С. 303–304.

⁹⁴ Кулаков Вл. 1999. С. 34.

Конкретизм не пытается делать искусство «из всего», вообще стараясь делать, «творить» как можно меньше. Материал сохраняет свое основополагающее значение, но становится уже не столько материалом, который надо разъять, очистить, сколько готовой формой. Он не допускает абстрагирования, освобождения от своих внешних семантических связей, он именно конкретен, функционален. Слово всегда остается «предметом», поэтому визуальность – имманентное свойство конкретной поэзии. Но это не «самовитое» слово, а именно «конкретное», помнящее о своей речевой функциональности. И здесь, на пересечении вербальных и визуальных возможностей такого слова, открывается обширное поле деятельности⁹⁵.

Очевидно, что для самого Кулакова временными границами «русского конкретизма» как целостного явления становится конец 1970-х годов, когда одни авторы прекратили творчество (Кропивницкий умер в 1979 году, Сатуновский в 1982-м, Холин оставил творчество уже к началу 1970-х), а поэтики других (Сапгир, Некрасов, Лимонов) довольно далеко разошлись, да и дружеские связи ослабли: так, он свидетельствует, что «сегодняшний Сапгир, конечно, очень далеко ушел от «Голосов», от «классического» конкретизма»⁹⁶.

В то же время – в начале 1990-х свое видение общности эстетики «Лианозовских конкретистов» предлагают и авторы предисловия к изданию «Lianosowo-92» Георг Хирт и Саша Вондерс:

Свой смысл вкладывают лианозовцы и в понимание термина «конкретный». В отличие от языковых жестов западной конкретной поэзии, указывающих на знаковое качество слова, буквы или звука, у лианозовцев «конкретность» понимается, наоборот, как указание на «предмет»: как взгляд на реалии жизни, не искаженный никакими литературными условностями. И все же, несмотря на различия в подходах, есть также и сходство в этих двух поэтических школах: именно жест цитирования в лианозовской поэзии позволяет конкретной фактуре жизни восприниматься также и как фактура языка. При этом семиотическая ориентация лианозовской поэзии не ограничивается абстрактной критикой языка, а всегда остается конкретной в смысле соотнесенности с повседневными жизненными ситуациями⁹⁷.

Характерно, что Владислав Кулаков не всегда различает «конкретный» и «конкретистский», употребляя эти определения в сходных контекстах⁹⁸, тогда как западные слависты терминологизируют – видимо, вслед за Вс. Некрасовым – именно понятие «конкретный», отмечая разность понимания данной дефиниции применительно к слову у западных – и русскоязычных поэтов: западное «конкретное» слово – это слово опредмеченное, превращенное в образ или даже в средство изобразительности, русское «конкретное» – скорее противопоставлено слову «абстрактному» – отвлеченному, «опоэтизированному» или идеологизированному – можно сказать, «голому слову на голой плоскости листа».

Михаил Айзенберг в своем очерке «Точка сопротивления» тоже очерчивает свой круг поэтов, которых относит (или которых относят) к «русским конкретистам», как будто исключив из него Е. Кропивницкого (не упоминая его) – но при этом причислив близкого «лианозовцам» М. Соковнина. Говоря о сходстве их с «конкретистами» европейскими, автор цити-

⁹⁵ Там же. С. 169.

⁹⁶ Кулаков Вл. 1999. С. 25.

⁹⁷ Lianosowo 1992. S. 20 (пер. О. Денисовой). См. также наст. изд.

⁹⁸ По-видимому, у слова «конкретистский» – значение «относящийся к конкретизму» (ср. «символистский», напр. «символистский роман»).

рует Гомрингера: «Мы должны давать только обнаженные слова, без грамматических связей, без отвлеченных понятий, слова, обозначающие либо конкретные действия, либо конкретный предмет»⁹⁹ как наиболее близкого им, но делает оговорку:

Русский конкретизм – прежде всего разрыв с инерцией стихосложения. В поэтический язык вросло столько обязательного – обязательной лексики, обязательного пафоса и сентиментальности, – что, похоже, работать он мог только на холостом ходу. Никакая реальность уже не стояла за его рутинными, почти ритуальными формами¹⁰⁰.

При этом М. Айзенберг в основном посвящает свою статью разговору «о новых возможностях поэтической речи, обнаруженных стиховой практикой Яна Сатуновского и Всеволода Некрасова»¹⁰¹, – и это позволяет ему провести две разделительные черты: между русским – и европейским «конкретизмом» с одной стороны, и между русским конкретизмом – и концептуализмом с другой, тем самым очертив «лица необщее выражение» этой группы. Для Айзенберга и Сатуновский, и Некрасов не сосредотачиваются на критике языка и поэтического субъекта, как это делают – каждый по-своему – «конкретные поэты» и «концептуалисты». Они осторожно и немногословно ищут в узком промежутке между недоверием к девальвированному опытом «после Аушвица» слову и поэтической традиции – и теми же самыми «словом» и «традицией», но осмысленными как неизбежно идеологический, а потому и тоталитарный «конструкт», возможность нащупать условия проявления субъективного, лирического по своей природе, собственно «поэтического» высказывания. Иначе говоря, «русские конкретисты» в понимании Айзенберга не готовы отказаться ни от субъектности говорящего в стихотворении, ни от «лиризма», пусть и приглушенного конкретистскими «фильтрами»: они пишут о возможности «поэзии», а не о ее «невозможности» в открывшихся обстоятельствах. Поэтому, по словам критика, «авторский голос и подразумеваемый комментарий необъяснимым образом существуют даже в тех стихах Сатуновского, которые сделаны по типу „готовой вещи“ и состоят только из обрывков чужой речи и газетной бестолочи»¹⁰², для Вс. Некрасова же «куда важнее <...> сам текст как языковое переживание, как непредсказуемая возможность лирического высказывания. А это страшно далеко от собственно концептуальных проблем»¹⁰³.

Таким образом, после этих работ, а также после статьи М. Сухотина «Конкрет-поэзия и стихи Вс. Некрасова», окончательно закрепляется представление о поэтах «Лианозовской школы» именно как «русских конкретистах» – вслед за «русскими символистами» или «русскими футуристами». Безусловно, не только в творческих практиках поэтов-лианозовцев можно обнаружить типологические схождения с аналогичными опытами их зарубежных современников – «конкретных поэтов», как далеко не только лианозовцы прежде других узнали о существовании этого течения и проявили к нему интерес как к явлению близкому их собственным поискам: об опытах именно «конкретной поэзии» в его общемировом понимании можно говорить в творчестве В. Эрля, А. Ника, Л. Аронсона, А. Кондратова, С. Сигея и Ры Никоновой, В. Бахчаняна, В. Барского, А. Очеретянского и целого ряда других авторов, хотя ни для кого из перечисленных поэтов эти опыты не являются магистральными в их творческих поисках.

Что же касается поэтов «лианозовцев», эти схождения и конкретные факты интертекстуальных контактов (впрочем, на первом этапе односторонних) с западными «конкретными поэтами» достаточно убедительны, как нельзя не видеть и некоторых общих культурно-исто-

⁹⁹ Цитата дана в переводе Е. Головина и скорее всего заимствована из его статьи (см. Головин Е. 1964. С. 199).

¹⁰⁰ Айзенберг М. Оправданное присутствие: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 19.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Айзенберг М. Оправданное присутствие. С. 20.

¹⁰³ Там же. С. 22.

рических и даже политических оснований возникновения обеих «школ» именно в СССР и в германоязычных странах, наиболее пострадавших от тоталитаризма предшествующих десятилетий. Но в этом случае очевидны и зримые расхождения, обусловленные тем, что творчество «Лианозовских конкретистов» развивалось прежде всего в общей логике русскоязычной поэзии, восходя к историческому авангарду первой трети XX века, – и, по-видимому, во многом обеспечив этот естественный переход от завершившегося в себе авангарда – к поставангарду. Оно вобрало в себя опыт жизни именно в условиях советского тоталитаризма с его репрессивной практикой и его перерождения в более мягкую, авторитарную систему, испытало влияние своеобразного «барачного» быта и уклада советского столичного предместья – и одновременно «подпольного» существования в кругу «своих», в котором творческие связи подчас неотделимы от связей дружеских и родственных. И в этом смысле раннее творчество Э. Лимонова или М. Соковнина действительно ближе к «лианозовскому конкретизму», чем даже творчество тех поэтов, которые сознательно обращались к «конкретной поэзии» как к определенному, уже известному им художественному языку, и при этом принадлежали иным, далеким или вовсе не пересекавшимся с «лианозовским», кругам. Так что определение «Лианозовской школы» как «русского конкретизма», рассмотрение его как своеобразного – но при этом в значительной степени включенного в общемировые культурные процессы даже вопреки известной культурной изоляции СССР, вполне релевантно и научно оправданно.

Алена Махонинова
«ВСЕВОЛОД НЕКРАСОВ И ЕГО КРУГ»
ЧЕХОСЛОВАЦКИЕ ПУБЛИКАЦИИ
ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ, ПОСВЯЩЕННЫЕ
АВТОРАМ «ЛИАНОЗОВСКОЙ ШКОЛЫ»

С творчеством некоторых представителей «Лианозовской школы» читатели в Чехословакии могли познакомиться, еще когда она не носила своего имени и была просто небольшим кругом друзей и единомышленников. В официальной чехословацкой печати шестидесятых годов благодаря открытой атмосфере и послаблению цензуры появилось несколько публикаций, посвященных в основном Всеволоду Некрасову и вместе с тем более широкому кругу рекомендованных им поэтов и художников, ставших таким образом для чешских читателей своеобразным «кругом Некрасова». С концом Пражской весны публикации авторов этого круга в Чехословакии почти на тридцать лет прекратились.

Данная статья в возможно более полном объеме представляет чехословацкие материалы о лианозовских авторах, выходившие в журнальных и книжных изданиях на протяжении шестидесятых годов. Одновременно это попытка исследовать способ подачи их творчества иностранному читателю, затрагивающая качество и стиль перевода отдельных стихотворений на чешский язык¹⁰⁴.

* * *

Что ж, вот и вы... пожалуйста!
Пожалуйста, летние гости,
из недр холода,
пожалуйста к нам
по обычаю прежних дней,
с хлебной бронёй,
со слезотворным кристаллом соли,
разъедающим
всё, что слетело с небес.
Пожалуйста в любовные объятия,
где кости трещат
и кровь течёт
из плодов
на исходе солнца.
И снова глухонемые с глухонемыми.
И снова осины,
эти осины, дрожащие от одной мысли про Иуду.
Петух прокричал на заре.
Отрекаюсь,

¹⁰⁴ Статья является расширением и исправлением попытки автора подойти к данной теме, предпринятой в статье: Махонинова А. «Всеволод Некрасов и его круг»: чешские публикации шестидесятых годов о лианозовской группе // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 61. С. 172–192. Автор выражает глубокую благодарность Галине Зыковой за все предоставленные архивные материалы.

никогда не знал вас.
Отрекаюсь и дважды,
и трижды¹⁰⁵.

Чешский поэт, литературный критик и переводчик Антонин Броусек (1941–2013) написал это стихотворение 21 августа 1968 года, в день ввода войск стран Варшавского договора в Чехословакию, и опубликовал его на следующий день, в специальном выпуске газеты «Литерарни листы» (*Literární listy*)¹⁰⁶, в которой он тогда работал редактором.

Последние строки этого горько ироничного стихотворения, в которых лирический субъект решительно отрекается от любого знакомства с «летними гостями из недр холода», имеют для Броусека особое, чисто личное значение, так как их автор с 1958 по 1961 год изучал в Праге, помимо чешской, и русскую филологию. И хотя учебу в Карловом университете Броусек по собственному желанию оставил, на протяжении большей части шестидесятих годов будучи редактором издательства «Свет совету» (*Svět sovětů*), сотрудником литературного отдела Чехословацкого радио или, во время военной службы, редактором журнала «Чехословенски вояк» (*Československý voják*), он, тем не менее, интенсивно занимался русской культурой¹⁰⁷, в том числе и неофициальной, и поддерживал отношения с ее представителями. От них, к счастью, молодому чешскому поэту отречься не пришлось. Тем более что некоторые русские авторы сами в своем творчестве отозвались на эти позорные события¹⁰⁸. Среди них, например, и лианозовский поэт Ян Сатуновский, обыгрывающий в тогдашнем своем стихотворении с номером 594 как раз слово «позор».

Какое крестьянство?!
Какая интеллигенция?!
Какой рабочий класс?!

Еще вчера по-чешски:
– Pozor! Pozor!
Сегодня по-русски...

Когда же я буду жить?!
Мне уже за тридцать!
Я ошибся!
Мне уже под шестьдесят!¹⁰⁹

¹⁰⁵ Перевод с чешского Дмитрия Кузьмина. Цит. по: Дмитрий Кузьмин // Живой журнал. <https://dkuzmin.livejournal.com/615266.html>.

¹⁰⁶ *Brousek A.* Tak už jste tady... vítejte // *Literární listy*. 22.8.1968. Zvláštní vydání. S. 1. Ежедельник Союза чехословацких писателей «Литерарни листы» выходил под этим названием с марта по октябрь 1968 года, продолжая деятельность газеты «Литерарни новины» (*Literární noviny*), закрытой в сентябре 1967 года. Благодаря специальным выпускам в августе 1968 года газета «Литерарни листы» стала одним из центральных очагов сопротивления советской оккупации. После августовских событий, в ответ на смену режима, газета была переименована в «Листы» (*Listy*), и под этим названием она просуществовала с ноября 1968 по май 1969 года. Броусек являлся редактором всех ее ипостасей (с 1967 по 1969 год).

¹⁰⁷ См. библиографию Антонина Броусека: *Špirit M.* Bibliografie Antonína Brouska (*Soupis nebásnického díla*) // <http://www.ipls.cz/upload/files/bibl-brousek.pdf>.

¹⁰⁸ Подробнее о том, как русская интеллигенция в целом и русские литераторы в частности воспринимали вторжение в Чехословакию, см.: *Гланц Т.* Позор. О восприятии ввода войск в Чехословакию в литературных и гуманитарных кругах // *Вторжение: Взгляд из России. Чехословакия, август 1968. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 141–190.*

¹⁰⁹ См. наиболее полное на сегодняшний момент собрание стихотворений поэта: *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам / Сост., подгот. текста и комм. И. И. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2012. С. 264.

И это стихотворение Сатуновского, впервые публиковавшееся только в 1992 году в его сборнике «Хочу ли я посмертной славы», датировано днем, когда советские танки вторглись в Чехословакию. Настойчивый призыв «Внимание! Внимание!», звучащий в нем по-чешски, и также по-чешски записанный «Pozor! Pozor!», вдруг наполняется своим русским, совершенно другим значением – «позор», т. е. постыдное положение, вызывающее презрение. В силу межъязыковой омонимии слово «позор» по-русски повторять уже не надо. Тем более что чувство собственного стыда явно прочитывается в последующем, отчаянном вопросе «Когда же я буду жить?!» и также в заключительных восклицаниях, лишаящих лирический субъект любых видов на будущее. Ведь последняя строка «Мне уже под шестьдесят!» звучит во многом угрожающе и обреченнее, чем предыдущее утверждение «Мне уже за тридцать!» – хотя сам возраст от этого никак не меняется. Но зато после этого одного августовского дня резко меняется перспектива – и вместе с тем, постепенно, отменяются перспективы.

На оккупацию Чехословакии сразу же¹¹⁰ откликнулся еще один лианозовский поэт, Всеволод Некрасов, в лирическом стихотворении с едва заметным политическим подтекстом.

Ночь
как загустевает

Человек
не успевает

так
как она загустевает

Я не успеваю

Августейшая
густейшая ночь

дач
ночь
дач
ночь
еще дач

Дайте вздохнуть
да еще
вздохнуть

дать
дать

дотянуть

¹¹⁰ Относительно более конкретной даты написания стихотворения, посвященного вторжению в Чехословакию, Михаил Сухотин пишет: «А. И. Журавлёва, жена Некрасова, рассказывала, что стихотворение „Ночь как загустевает“ было написано сразу вслед событиям в Чехословакии 68 года, то есть в 20-х числах августа 68» (Сухотин М. Датировка стихов Вс. Некрасова периода «Геркулеса». И некоторые замечания к вопросу о понятии качества для него в связи с этим // Друзья и приятели кролика: Сайт Александра Левина. http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOTIN/Statji/dat_nekrasov.html).

дотянуть

дотянуть

хоть хоть
ну хоть

Вздохнуть
и хватит¹¹¹

Речь, как и у Сатуновского, о переломном моменте, об одной августовской ночи, лишаящей человека надолго воздуха, но вовсе не из-за невыносимой летней жары. И то, как вдруг тяжело становится человеку дышать, ощутимо вследствие настойчивых повторов отдельных звуков, корней и целых слов, ощутимо это прямо физически.

Некрасов в своем творчестве отозвался и на более поздние события, непосредственно связанные с той «Августейшей / густейшей ночью». Свое предельно сжатое стихотворение он посвятил их жертве, Яну Палаху, студенту философского факультета Карлова университета, который 16 января 1969 года совершил самосожжение в знак протеста против оккупации, подавления свобод и бездействия общественности.

Ян
Палах

Я не Палах

Ты не Палах

А он
Палах?

А он
Палах

Он Палах

А ты
Не Палах

И я не Палах

Обходясь минимальным набором повторяющихся слов, Некрасов весьма отчетливо выражает скепсис по отношению к «я» и «ты», который вырастает из тех же корней, как и стыд у Яна Сатуновского. Речь не столько о том, что «мне», «тебе» невозможно идентифицироваться с Яном Палахом и его крайним поступком, сколько о том, что у «меня», у «тебя» не хватает смелости выразить протест. Остается только повторно, уже со смиренной интонацией, констатировать простой факт: «И я не Палах».

¹¹¹ Если не указано иначе, стихотворения Вс. Некрасова печатаются по: *Некрасов Вс. Стихи 1956–1983 гг.* / Подг. текста, аппарат М. Сухотина, Г. Зыковой, Е. Пенской. Вологда: Библиотека московского концептуализма Г. Титова, 2012.



Все три названных поэта, Антонин Бrouсек, Ян Сатуновский и Всеволод Некрасов, объединены отнюдь не только темой оккупации Чехословакии. Наоборот, в некотором смысле она их скорее разъединила. Как минимум в реальном пространстве – Бrouсек в сентябре 1969 года, реагируя на растущее давление со стороны чехословацких властей, покинул Восточный блок, эмигрировав в Западную Германию¹¹². Все три поэта связаны, прежде всего, знакомством, в результате которого в официальной чехословацкой периодике шестидесятых годов (до августа 1968 года) появилось несколько публикаций, посвященных Всеволоду Некрасову и «его кругу», только позднее получившему название «Лианозовская школа».

Впервые Антонин Бrouсек посетил Москву весной 1963 года. В интервью Яну Махонину, записанному зимой 2004 года для журнала «Бабылон» (Babylon) в пражской квартире Бrouсека, тот вспоминал, что с Всеволодом Некрасовым он лично встретился только в 1964 году¹¹³:

Я попал к нему так, как я в Москве попадал ко всем чего-нибудь стоящим людям. То есть благодаря Виктору Некрасову, автору книги «В окопах Сталинграда», который был единственным человеком в Москве, лично ко мне расположенным. Это был замечательный человек, и он, как и много других замечательных русских, оказался в эмиграции. Когда в 1963 году я впервые собирался в Москву, Виктор Некрасов находился как раз в Париже и оставил для меня на столе адреса всех своих друзей, и с этого момента все и началось. Именно тогда мое внимание впервые обратили на существование Всеволода Некрасова, с которым я впервые встретился в следующем году¹¹⁴.

Теми, кто обратил внимание Бrouсека на однофамильца Виктора Некрасова, были друзья романиста, киносценарист Семен Лунгин и его жена, переводчица Лилиана Лунгина, частые гости воскресных выставок в Лианозове. Об этом, собственно, упоминает и Всеволод Некрасов, относя, однако, это событие уже к 1962 году и добавляя к возможным посредникам их знакомства с Бrouсеком имя филолога Леонида Пинского: «62. Лунгины (и Пинский, если не ошибаюсь) показывают мои стихи чешскому поэту Антонину Бrouсеку. Знакомлюсь с Бrouсеком; рекомендую ему стихи Холина, Сапгира, Сатуновского»¹¹⁵. Свое впечатление от знакомства со стихами Всеволода Некрасова Бrouсек, почти сорок лет спустя, описывал с сохранившимся восхищением:

Его экспериментальная поэзия меня поразила, потому что до этого мои представления ограничивались такими обычными клише, согласно которым самими интересными из новейших авторов являются Евтушенко и

¹¹² «Решение было сложным, – отвечал Бrouсек в 2004 году, вернувшись годом раньше окончательно в Чехию, – так как вначале ситуация не выглядела такой уж безнадежной. Первой манифестацией новых порядков для меня стали дни 20 и 21 августа 1969 года, когда чешские милиционеры ворвались в Прагу и влились в улицы, где стали вести себя как настоящие звери. Тогда я себе сказал, что меня здесь больше не будет» (*Machonin J.* «Lépe jsem se cítil v podzámčí»: Rozhovor Babylonu s básníkem, překladatelem a literárním kritikem Antonínem Brouskem // *Babylon*. 2005. № 5–6. S. 5. Здесь и далее перевод чешских материалов на русский язык мой. – А. М.).

¹¹³ Однако первая публикация Некрасова в Чехословакии, подготовленная Бrouсеком, появилась уже в самом начале 1964 года, из чего следует, что встреча русского поэта с его чешским переводчиком должна была состояться раньше. Некрасов в своем хронологическом списке событий, связанных с Лианозовом, приводит уже 1962 год, что, со своей стороны, противоречит факту первой поездки Бrouсека в Москву в 1963 году. См.: *Некрасов Вс.* Моя лианозовская хроника // *Некрасов Вс.* Лианозово. М.: Век XX и мир, 1999. С. 72.

¹¹⁴ *Machonin J.* 2005. S. 5.

¹¹⁵ *Некрасов Вс.* 1999. С. 72.

Вознесенский, и помимо них там <в советской литературе. – А. М.> ничего больше не происходит¹¹⁶.

И, продолжая, Броусек подтверждал слова Некрасова о том, что тот ему представил и других лианозовских поэтов:

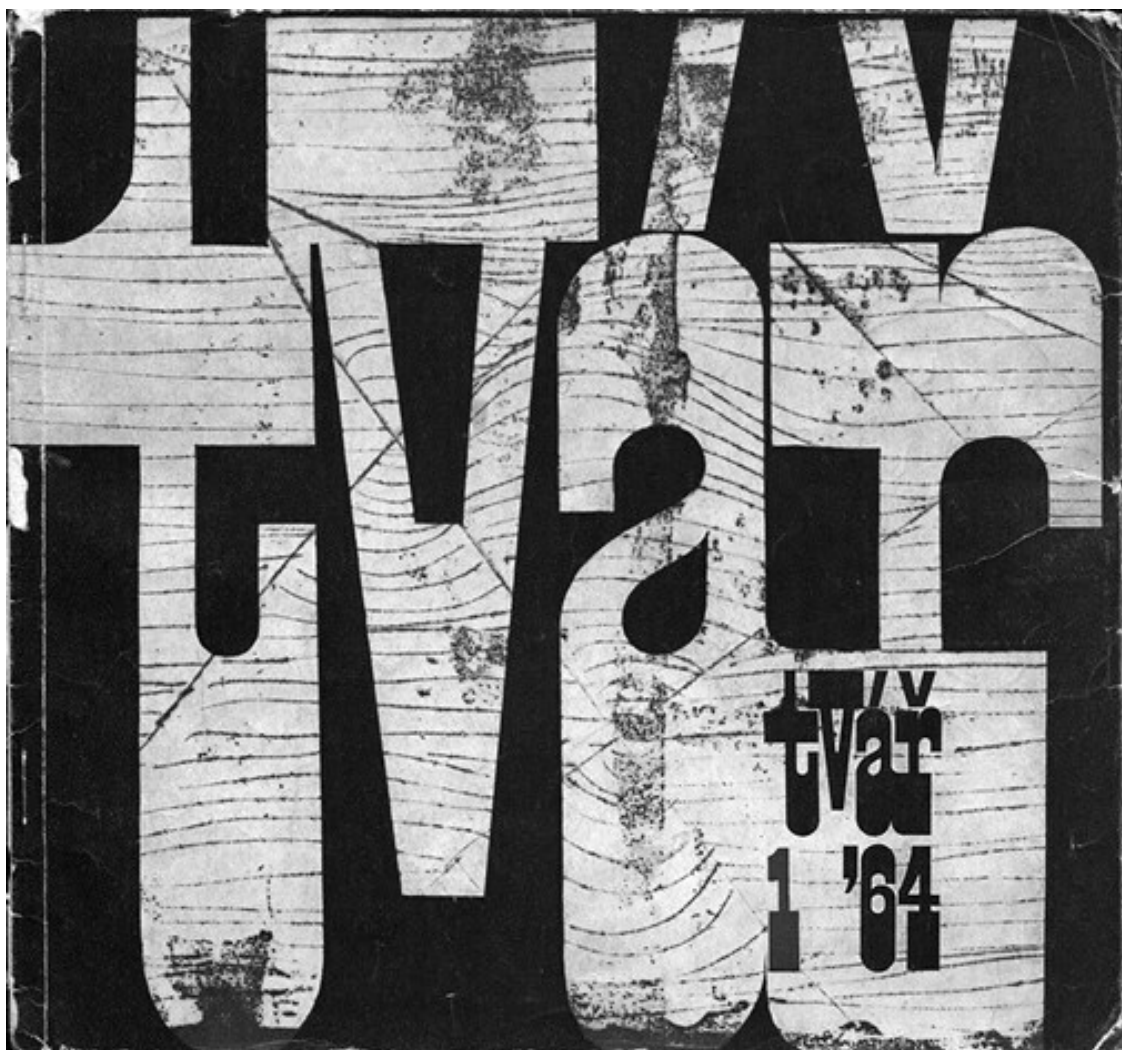
Благодаря Всеволоду Некрасову я вдруг увидел, что там происходит что-то совершенно другое, и этим я полностью загорелся. Для меня открылся абсолютно новый взгляд на русскую литературу. Авторы, с которыми я познакомился и о которых позже заговорили как о лианозовской школе (Игорь Холин, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов и т. д.), сознательно продолжали работу авторов двадцатых годов¹¹⁷.

В итоге этого знакомства Броусека с литературой, которая оказалась для него на удивление «другой», появилась первая чехословацкая публикация стихов Всеволода Некрасова, в заметке к которой перечислялись и другие лианозовские авторы, в основном художники, и один поэт с искаженной фамилией – Хулин, т. е. Игорь Холин. Эту публикацию в своей лианозовской хронике отмечает также Некрасов, слегка искажая написание чешского названия журнала: «64. Броусек печатает мои стихи (переводы) в № 1 „Tvaz“ <...> („Лицо“) с предисловием, где аккуратно всех нас перечисляет»¹¹⁸.

¹¹⁶ Machonin J. 2005. S. 5.

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Некрасов Вс. 1999. С. 72.



Обложка журнала «Тварж» (ЧССР)



Журнал «Тварж» (ЧССР), переводы А. Броусека

Итак, 25 января 1964 года, в первом номере только что основанного журнала «Тварж» (Tvář)¹¹⁹ было напечатано пять стихотворений Всеволода Некрасова в переводе Антонина Броусека. Об обстоятельствах появления этой небольшой подборки Броусек позже вспоминал:

Когда я вернулся в Прагу, я серьезно взялся за дело, потому что в Праге тогда было проще добраться до источников, чем в самом Советском Союзе. И как раз в той атмосфере, когда рождался журнал «Тварж», я был переполнен этим, и я везде говорил: «Именно это она, настоящая русская литература, которой мы должны заниматься»¹²⁰. И тогда я подумал, раз Союз писателей так

¹¹⁹ Художественный и общественно-критический ежемесячник Союза чехословацких писателей «Тварж» выпускало издательство «Чехословацкий писатель» тиражом 5000 экземпляров. В 1965 году журналу пришлось прекратить свое существование из-за нежелания членов редакции идти на компромиссы и соглашаться с требованием изменить свой состав. Журнал был возобновлен в 1968 году и просуществовал до 1969 года, когда был закрыт в связи с начавшейся «нормализацией». В течение 1964 года Броусек являлся членом редакционного круга журнала.

¹²⁰ Ср. в этой связи слова Некрасова относительно «другого» искусства в его статье 1993 года, впоследствии названной «Андерграунд»: «Действительно, какой еще „Андерграунд“. Откуда это? При чем тут английский – где у англосаксов могло быть такое? Еще скажите „Контркультура“... Марихуана... Мы всего-то пытались быть нормкультурой – когда положена была культура исключительно соц. Спец. И настоящее название „андерграунда“ – „другого“, альтернативного, параллельного и пр.

настаивает на том, чтобы мы печатали советских авторов, мы будем печатать именно таких¹²¹.

Всеволоду Некрасову и «его кругу» в новом журнале, который вскоре стал трибуной интеллектуалов, критически настроенных против правивших властей и отстаивающих, вопреки цензуре, право на неидеологическую литературу, был посвящен один разворот – две страницы квадратного формата, с черным квадратиком почти посередине первой из них. Вокруг этого слегка сдвинутого центра располагались три стихотворения, остальные два, контрастно оформленные (одно напечатано заметно увеличенными буквами, другое, наоборот, уменьшенными), размещались на второй странице, рядом с заметкой, озаглавленной «Uvedení do Vsevoloda Někrasova» («Введение в Всеволода Некрасова»). В ней Броусек знакомил чешских читателей с автором только что прочитанных ими стихов и представлял им как можно шире контекст его творчества. Начинал он издавелека, с объяснения возможной путаницы в русских писателях, носивших фамилию Некрасов:

Это не опечатка, и они даже не родственники. У них всего лишь одинаковая фамилия. В подсознании у чешских читателей пока два Некрасова. И у Всеволода Некрасова есть что-то общее с обоими. Хотя с одним из них все-таки больше, так как Всеволод Некрасов принадлежит к людям, которых нам в сегодняшнем СССР трудно представить без Виктора Некрасова. С классическим Некрасовым, с тем, который стал народным, которого национализировали, Всеволода Некрасова, как ни странно, объединяют, прежде всего, жизненные условия и судьба¹²².

Выяснение того, кто есть кто из русских писателей Некрасовых, их сравнение будет повторяться и в последующих публикациях. Как будто их авторы, в том числе и Броусек, руководствовались тем, что, только начав от близкого, они смогут постепенно, выявляя отличия, переходить к более далекому, менее знакомому и, как написал Всеволод Некрасов в статье, посвященной переводу как таковому, «...заодно уж сотворить весь контекст, все, что за словами – иной язык, иную историю»¹²³.

Поэзию Всеволода Некрасова Броусек уже тогда в своем «Введении» охарактеризовал словом «неожиданная», и, отделяя ее от того, что чешским читателям более знакомо, он продолжал:

Это вдруг ни с того ни с сего что-то совсем другое, чем то, что мы знаем из творчества его поэтических сверстников. Не случайно по отношению к ним у Некрасова очень четко определенная позиция, нередко весьма критическая (Евтушенко). Эта позиция, однако, не вытекает из чувства неполноценности или из ревности к тому, что они пользуются известностью, успехом, возможностями, хотя он имеет едва прожиточный минимум. Эта четко определенная позиция по отношению к сверстникам является лишь частью четко определенной, аккуратной и неконформистской, ответственной и требовательной позиции Некрасова по отношению к жизни, к людям, к самому себе¹²⁴.

и т. п. искусства очень простое <...> – искусство без подлости. <...> И искусство без подлости – никак не „другое“ – нет, оно то и есть настоящее, нормальное искусство». *Некрасов Вс.* Андерграунд // *Журавлева А., Некрасов Вс.* Пакет. М.: Меридиан, 1996. С. 361.

¹²¹ *Machonin J.* 2005. S. 5.

¹²² *Brousek A.* Uvedení do Vsevoloda Někrasova // *Tvář.* 1964. № 1. S. 39.

¹²³ *Некрасов Вс.* О польской поэзии // *Журавлева А., Некрасов Вс.* 1996. С. 256.

¹²⁴ *Brousek A.* 1964. S. 39.

И хотя Броусек обращает внимание и на другие, формальные, стилевые отличия поэзии Некрасова от популярных поэтов-шестидесятников (с глубоким признанием и приятным удивлением он отмечает, например, преемственную связь поэзии Некрасова с поэзией Велимира Хлебникова), упор на этическую сторону жизненной позиции и творчества Некрасова остается для автора «Введения» самым главным. Подытоживая сказанное, Броусек о Некрасове пишет:

Его поэзия от остальных отличается всей своей структурой, качественно другим познанием действительности. В нем, в общем, присутствует интеллект в своем чистом проявлении, а не в виде автоцензуры, корыстной спекуляции, честолюбивого волюнтаризма, как это часто встречается у многих коллег Некрасова¹²⁵.

В заключение своего «Введения» Броусек добавляет еще несколько слов о принципе, которым он руководствовался, составляя и переводя свою первую подборку из Некрасова:

Напечатанные стихи не являются подборкой в обычном, переводческом смысле слова. Хотя я естественно старался соблюсти пропорцию между отдельными слоями поэзии Некрасова, подборку я в итоге должен был поневоле подчинить своим слабым переводческим способностям. Несмотря на все мои страдальческие усилия сжимать и освобождать чешский язык, мне пока не удалось найти для многих стихов, заслуживающих перевода, удовлетворительную, параллельную форму¹²⁶.

Сомнения Броусека по поводу его переводческих способностей, его опыта более чем уместны, так как эта публикация являлась своего рода премьерой не только для Некрасова (чешские переводы были его первыми опубликованными переводами), но, собственно, и для самого Броусека. В качестве переводчика он пока выступил только раз, переведя, совместно с поэтом Франтишком Грубином, стихи для второго чешского издания детской повести Григория Белых и Леонида Пантелеева «Республика ШКИД»¹²⁷. Заметим, что свои сомнения по поводу поэтического перевода в целом высказал позже и Некрасов¹²⁸, охарактеризовав его слегка пренебрежительным словосочетанием «поэзия понаслышке». В статье «О польской поэзии», написанной в 1976 году, он в этой связи утверждал: «Общее правило: перевод в принципе не может не признавать компромисс лучшего с хорошим. А поэзия именно в принципе – признавать такой компромисс никак не может и не должна. А когда поэзия его допускает, тут ей конец»¹²⁹. Несмотря на свои скептические суждения о переводе поэзии, Некрасов был своим переводчикам за их работу, как минимум на личном уровне, вполне признателен¹³⁰.

Первую чешскую подборку из творчества Некрасова открывает перевод стихотворения 1959 года «И я про космическое», заголовок которого по-чешски звучит «I já jsem pro dobývání kosmu». В переводе не только существенно сдвинуто значение (если перевести название обратно на русский язык, то получается «И я за завоевание космоса»), но и как будто упущена сама сущность некрасовской поэзии, ее сжатость, ее принципиальное малословие.

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Brousek A. 1964. S. 39.

¹²⁷ См. Bělych G., Pantělejev L. Republika Škid. Praha: Svět sovětů, 1963.

¹²⁸ Подробнее об отношении Всеволода Некрасова к переводу см. в рецензии: Махонина А. Рецензия на немецкое издание избранных произведений Вс. Некрасова. Мюнстер, 2017 // Филологические науки. 2018. № 4. С. 114–119.

¹²⁹ Некрасов Вс. 1996. С. 251.

¹³⁰ В самом начале статьи Некрасов оговаривается: «...боюсь как-то задеть людей, которым крепко обязан: Антонина Броусека, переводившего меня на чешский, и Лизл Уйвари – на немецкий. Но, надеюсь, они – и, разумеется, надеюсь, что не только они – поймут, о чем речь» (Некрасов Вс. 1996. С. 246).

I JÁ JSEM PRO DOBÝVÁNÍ
KOSMU

Poletím? Nevím. Už dneska je nával
Na Lunu, na hvězdné planety.
Mně stačí, že jsem už dávno
lunu ochutnával
V jednačtyřicátém. U tety.

VÁLKA.
ZATEMNĚNÍ.
(jenom luna není)
BÍLÝ SVIT
BÍLÝ SNÍH
BÍLÝ CHLEBA
(který není)
NIKDE
ŽÁDNÝ
NENÍ

Už dávno jsem se vrátil do Moskvy.

Už skoro každý den obědvám.
(Napohled byla luna k nakousnutí.
A na chuť byla — BÍLÁ.)

И Я ПРО КОСМИЧЕСКОЕ

Полечу или нет — не знаю
До Луны или до звезды
Но Луну я пробовал на язык

В сорок первом году в Казани

Затемнение война
Тем не менее
Луна
Белый
свет
Белый
снег
Белый
хлеб которого нет
Никакого
Нет

Я давным-давно вернулся
в Москву

Я почти каждый день обедаю
А на вид луна была вкусная
А на вкус луна была — белая¹

¹ В связи с тем, что авторские машинописи, из которых переводил Броусек, не сохранились, оригиналы стихотворений Некрасова мы приводим в сохранившейся редакции, наиболее близкой по времени к переводу. Стихотворение печатается по самиздатскому сборнику 1962 года.

При сравнении перевода с оригиналом, даже если не вчитываться, в глаза бросается обилие непоследовательно размещенных знаков препинания в первом¹³¹, и то, что Броусек в переводе по сравнению с Некрасовым несколько многословнее. Стараясь понять, Броусек договаривает многое из того, что в оригинале остается умышленно недоговоренным. Стремясь сохранить рифму, он добавляет в оригинале не существующие смыслы — как например, в первой строке, где за простым вопросом и ответом «Poletím? Nevím» (Полечу или нет — не знаю) в переводе следует еще и дополнительное объяснение «Už dneska je nával» (Уже сегодня масса

¹³¹ Ср. более раннюю редакцию этого стихотворения в самиздатском сборнике «Слово за слово» 1961 года, в которой знаки препинания присутствуют. См.: Некрасов Вс. Авторский самиздат (1961–1976). М.: Совпадение, 2013. С. 16.

желающих), не находящее в оригинале поддержки. Оно необходимо ради рифмы с третьей строкой «Mně stačí, že jsem už dávno lunu ochutnával», которая представляет весьма вольную, «говорливую» интерпретацию оригинала (Мне достаточно того, что Луну я давно пробовал на язык). И на том же основании из стихотворения выпадает город Казань, в котором Некрасов находился вместе с родителями в эвакуации¹³², и вместо этого он в переводе оказывается «U tety» (У тети). И, наверно, опять в связи с желанием переводчика сохранить рифму, в стихотворении Некрасова на чешском утверждается, что луны нет: «ZATEMNĚNÍ. / (jenom luna není)», хотя она как раз, единственная, несмотря на все, на войну и голод, есть.

В результате этого многословия, заполняющего некрасовские паузы, почти до неузнаваемости изменено и его раннее, «малаховское» стихотворение:

V LESE

Zarůstají průseky. V okamžení. В этот час
Koho zapřáhnout k těm strmým vojím? Зарастает всякий просек

Toulavé keře do cesty mi vyskočili z houští. Побродячие кусты
Dále mě nepouští. Заступают все пути

Zebe... Zablýskalo se bíle. Где останется белесо —
Nebe? Břízy. Там не небо Там береза...

Les vstal z mrtvých. Это лес это весь
Les má bílé řízy. Лес порубленный
воскрес...

Z dálky... Слышно садик с танцами
Snad jsem obklíčen v parčíku kde se pořádají Он напротив станции¹
OBLÍBENÉ VEČERY S TANCEM
V parčíku u konečné stanice

¹ Печатается по самиздатскому сборнику 1962 года. Ср. другие редакции шестидесятых годов в книге – *Некрасов Вс.* 2013. С. 28 и 511.

Чешский вариант озаглавлен – «V LESE» (В лесу), как будто необходимо читателю в сжатой форме, предварительно прояснить предлагаемый ему «чужой», «неожиданный», «другой» текст. Как будто сам переводчик не верит силе скромного словарного запаса, прерываемого потока речи, рубленого синтаксиса и паузам оригинала. Опасаясь непонимания, он добавляет знаки препинания и много лишних слов от себя, целые строки, отсутствующие в оригинале, – как, например, ничем не мотивированный вопрос во второй: «Koho zapřáhnout k těm strmým vojím?» (Кого запрячь в эти торчащие дышла?). И по той же причине обрастает словами, избыточными атрибутами, словно зарастая как всякий просек, и исходно лаконичная концовка («Слышно садик с танцами, / Он напротив станции»). И лирический субъект в переводе («я» в отличие от «мы» оригинала) оказывается, не известно почему, в окружении или даже в осаде,

¹³² О своем детстве Некрасов вспоминает, например, в интервью с Ириной Врубель-Голубкиной. См.: *Врубель-Голубкина И.* Искусство – это конкурс продуктов...: Интервью с В. Н. Некрасовым // *Врубель-Голубкина И.* Разговоры в зеркале. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 148–166.

в садике, где проходят популярные вечерние танцы, в садике около конечной станции («Snad jsem obklíčen v parčíku kde se pořádají / OBLÍBENÉ VEČERY S TANCEM / V parčíku u konečné stanice»).

Небольшие сдвиги значения можно наблюдать и в переводах Броусека, которые стараются сохранить и подчеркнуть прежде всего формальные особенности некрасовской поэзии. Одним из примеров этой тенденции является перевод стихотворения «Про одного гада», точнее его ранней редакции, в заголовке которой присутствует жанровое обозначение – частушка¹³³.

ČASTUŠKA O JEDNOM HADU

Частушка про одного гада.

HAD a HAD a HAD a HAD
a HAD a HAD a HAD a HAD
a HAD a HAD a HAD a HAD
Ajlália je to tak.

Гад и гад и гад и гад
И гад и гад и гад и гад
Гад и гад и гад и гад
Гад и гад —
И так и так!²

² Печатается по самиздатскому сборнику 1962 года.

Стихотворение про одного гада – т. е. про мерзкого, отвратительного человека. Однако в переводе это значение уходит на второй план. Читатель словно змея (а именно это первичное значение чешского слова „HAD“, которое в переносном смысле можно воспринимать также как бранное слово, обозначающее коварного человека) загипнотизирован повтором, и убеждается в том, что «...многократный повтор неизбежно выводит в визуальность»¹³⁴. Именно на визуальность делает акцент перевод и его типографическое решение в ущерб значению – как и в случае стихотворения напечатанного мелким шрифтом в нижней части следующей страницы:

nemám RÁD to
co mám RÁD
mám RÁD to
co nemám RÁD

Не люблю
Что я люблю
Но люблю
Что не люблю

ale o tom
co mám RÁD
nemluvím
když mluvím

Но что это я люблю
То что это я люблю
Это я не говорю
Что я это говорю⁴

¹³³ Подробнее о жанровых обозначениях в названиях ранних стихов Всеволода Некрасова см.: Сухотин М. Конкрет-поэзия и стихи Всеволода Некрасова // Концептуализм. <http://conceptualism.letov.ru/Mikhail-Sukhotin-Konkret-poezia-i-stihi-Nekrasova.html>.

¹³⁴ Некрасов Вс. Объяснительная записка // Некрасов Вс. Справка. М.: PS, 1991. С. 38.

⁴ Печатается по самиздатскому сборнику 1962 года.

Большими буквами выделенное, в столбик выровненное, повторяющееся имя прилагательное „RÁD“, которое в сочетании с глаголом „tám/petám“ значит «я люблю / я не люблю», притягивает именно взгляд читателя и как будто не дает ему потеряться в этой немногословной путанице¹³⁵.

Типографическим способом подчеркнуто и последнее стихотворение данной подборки. Оно словно служит доказательством слов Броусека о Некрасове, напечатанных рядом, во «Введении в Всеволода Некрасова»:

Двадцатисемилетний Некрасов никогда никому не принадлежал. Только себе. <...> Всеволод Некрасов никогда не принадлежал ни литературе. Ни меценатам. Ни скучающим интеллектуалам. Только себе и своим друзьям. Это в основном молодые художники <...> Впрочем, почти все их имена можно найти в посвящениях его стихов – Кропивницкий (мл.), Рабин, Вечтомов, Хулин <Холин. — А. М.>, Вейсберг и др. Это они «все свои, все мои». Они не хотят брать взаймы. Они хотят давать¹³⁶.

Je mi zcela jasné, jak je to se zájmeny	Все ясно с местоимениями
---	-----------------------------

TY?	Ты?
JÁ...	Ты
VY?	Вы?
MY!	Вы

Vás je hodně	Много вас
My jsme sami	А мы одни
My jsme sami	
Sami jsme	Мы одни — одни мы
Všichni sví	Все свои
Všichni mí	Все мои ³

³ Печатается по самиздатскому сборнику 1962 года.

Под заголовком «Все ясно с местоимениями» это стихотворение вошло в некрасовский самиздатский сборник 1962 года и было включено в авторский свод «Геркулес», перепечатанный по заказу Вс. Некрасова в начале 1980-х годов Иваном Ахметьевым¹³⁷. В более поздних

¹³⁵ В коллективном поэтическом сборнике «Между летом и зимой», составленном Некрасовым, эти стихи были как раз озаглавлены «Стихи про путаницу». См.: Между летом и зимой. М.: Дет. лит., 1976. С. 80.

¹³⁶ Brousek A. 1964. S. 39.

¹³⁷ См.: «Геркулес». Самиздатское собрание стихов В. Н. Некрасова, подготовленное Иваном Ахметьевым в начале 80-х годов // <http://vsevolod-nekrasov.ru/layout/set/print/Tvorchestvo/Samizdatskie-poeticheskie-sborniki.-Ne-publikovavshiesya>

редакциях заголовков отсутствует. Перевод, скорее всего, опирается на другую, не сохранившуюся редакцию, в которой после вопроса: «ТЫ?» Следует робкий ответ: «Я...» И после следующего вопроса: «ВЫ?» уже уверенное восклицание: «МЫ!»¹³⁸. Учитывая вольное обращение Броусека со знаками препинания в других его переводах, можно предположить, что и здесь они являются лишь его интерпретацией, попыткой уточнить некрасовскую интонацию, передать ее на бумаге.

Все те «МЫ», которые хоть и «одни», но «свои», «мои», тогда, в начале шестидесятых годов, еще официально не назывались ни «Лианозовской группой», ни «школой». Хотя, согласно легенде, само название во время выхода журнала «Тварж» с этими стихами уже существовало, впервые прозвучав в 1963 году, когда Евгения Кропивницкого исключали из Союза художников, обвиняя его в формализме и организации «Лианозовской группы»¹³⁹.

*

В чехословацком контексте шестидесятых годов стихотворение «Все ясно с местоимениями» станет для Некрасова словно визитной карточкой. Оно будет метафорическим обозначением пока безымянного круга поэтов и художников, воспринимаемого как «некрасовский круг», – ведь именно Некрасов посвящал своих чешских знакомых в творчество будущих «лианозовцев».

Это стихотворение в переводе Броусека было снова опубликовано 6 апреля 1966 года на страницах четырнадцатого номера еженедельной газеты Чехословацкого союза молодежи «Студент» (Student)¹⁴⁰. Публикация на этот раз была посвящена не только Некрасову, и, может быть, именно поэтому начало этого «программного» стихотворения оказалось слегка измененным. Вместо «ТЫ? / JÁ... / VY? / MY!» здесь стояло «Já? / Ty! / My? / Vy!». Местоимения поменялись местами, акценты расставлены по-другому – упор делается уже не на «я/мы» – те вдруг оказались под вопросом, а на других – «ты/вы».

Инициатором публикации выступил однокурсник Броусека, журналист и литератор Пржемысл Веверка (1940–2016), который посетил Москву в феврале 1966 года и отправился по следам своего предшественника – к Лунгиным, к Некрасову и «его кругу». Об этом визите свидетельствует также запись Всеволода Некрасова: «66. Везу в Лианозово редактора пражского еженедельника „Студент“ П. Веверку. Итог – солидная по тому времени статья о Лианозово с репродукциями Рабина, Кропивницкой, Вечтомова, Немухина и переводами из Холина, Сатуновского, Сапгира и меня»¹⁴¹. Речь о своеобразном поэтическом отчете – «Procházka poetickými krajínami» («Прогулка по поэтическому ландшафту»), который Веверка опубликовал вскоре после возвращения и который сопровождался переводами стихотворений и репродукциями картин. Ни Холина, ни Сапгира, упомянутых Некрасовым, однако, в окончательной подборке не оказалось. Сам Некрасов, называемый Веверкой по-домашнему Сева, выступает

zavershennye-ili-otnositel-no-zavershennye-stihi/GERKULES/VSE-YASNO-S-MESTOIMENIYAMI.

¹³⁸ В рукописи комментариев к стихотворениям Некрасова Михаил Сухотин приводит раннюю редакцию 1961 года: «Это мы / Это я / Это все мои друзья / Это ты / Это вы / Много вас, а мы одни / Я всегда за себя / А друзья за меня / За меня а я за них / Я всегда за своих / Потому что все они / Все мои и все свои!».

¹³⁹ См.: Кулаков В. Лианозово: История одной поэтической группы – в кн.: Поэзия как факт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 11. См. также слова самого Некрасова по этому поводу: «ГБ любила группы. Как дичь. Но Лианозово не было группой, в смысле каким-то сговором: просто несколько знакомых между собой художников пользовались рабинскими воскресными показами картин и везли работы сами – кому удобней, ближе доехать до станции Лианозово. Дело житейское» (Некрасов Вс. Лианозовская группа. Лианозовская школа // Некрасов Вс., 1999. С. 63–64).

¹⁴⁰ Еженедельная общегосударственная газета «Студент» выходила с 1965 по 1968 год тиражом 30 000 экземпляров. Чехословацким союзом молодежи она задумывалась как противовес слишком свободным журналам отдельных университетов и факультетов.

¹⁴¹ Некрасов Вс. 1999. С. 72.

в статье в серой, по словам автора, футуристической кепке, в роли его проводника «по всей той Москве, которую мы знаем совсем немного, по всей той Москве, о которой мы почти не догадываемся...»¹⁴². Своего нового подопечного Некрасов, естественно, уводит в «свой», и как отмечает Веверка, «весьма закрытый» круг друзей. Их имена прозвучат в самом начале:

В маленькой комнате недалеко от центра столицы, но все-таки уже на периферии, <...> топчется рассеянный парень и с отсутствующим взглядом отрывисто рассказывает основные сведения о Рабине, Немухине, Кропивницком. – Потому что в этой комнате находится еще и ряд оригиналов, в цене которых нет сомнения. Однако намного больше их в квартире недалеко отсюда, она переполнена этими художниками, они на стенах, на шкафах, под столом...¹⁴³

У кого конкретно в гостях Веверка тогда зимой 1966 года побывал, не уточняется. Первая комната могла бы принадлежать и самому Некрасову, если бы не слова о периферии, но тот тогда жил в центре, в «маленьком убогом уголке»¹⁴⁴ на Петровке. В письме, которое Веверка отправил Некрасову 26 апреля 1966 года вместе со свежим, «лианозовским» выпуском газеты «Студент», имена тоже не раскрываются – автор лишь уточняет, что речь идет о двух друзьях, «которых мы посетили на нашей первой встрече»¹⁴⁵.

Репортаж продолжается рассказом о посещении воскресной выставки на квартире Оскара Рабина (скорее уже не в Лианозове, а в Москве, куда Рабин перебрался в 1965 году¹⁴⁶) и описанием его картин, словно втягивающих зрителя в свое условное пространство:

Я гуляю по поэтическому ландшафту остранинной Москвы, которую на своих холстах запечатлел Оскар Рабин. Я гуляю в краю куполов и луковиц, в краю неотесанных бараков и шатающихся улочек, в краю водок, рыб и рублей, в краю труб, христов и подъемных кранов... А прежде всего: Я гуляю в краю дисгармонии и вражды между суровым, строгим и сконструированным порядком картины и неустойчивостью, которая всегда обладает скорее человеческими, чем какими-либо другими признаками¹⁴⁷.

Темным картинам Рабина, подчеркивающим осязаемость окружающей грубой действительности, Веверка противопоставляет воздушное творчество его жены Валентины Кропивницкой, о которой он пишет:

В помещение она приплывает на мифических лебедях, нежно прокладывая себе дорогу растениями странной красоты. Ее ждут мудрые зверки с по-человечески доброжелательным взглядом, они ждут ее с ногами по колени в обязательно живой воде, они ждут ее сидя в рамах спокойных жилищ, они ждут ее перед сказочными церквями. И этот безмерный воображаемый мир Валентина вдруг принимает внутри себя...¹⁴⁸

¹⁴² Veverka P. Procházka poetickými krajinami // Student. 1966. № 14. S. 4.

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Врубель-Голубкина И. 2014. С. 150. Жилье Некрасова описывал уже ранее Броусек: «Когда он был еще мальчиком, отчим его выдворил в щель 4 на 1 метр. Одна ее высокая стена состоит из неотшлифованных досок с торчащими гвоздями, на которых наколоты кипы „Правды“. „Правда“ его таким образом охраняет от сквозняков, затхлости и глухого эха старого жилого дома на Петровке» (Brousek A. 1964. S. 39).

¹⁴⁵ Письмо П. Веверки Вс. Некрасову, 26 апреля 1966 года, личный архив Вс. Некрасова – передано в РГАЛИ.

¹⁴⁶ См. Недель А. Оскар Рабин: Нарисованная жизнь. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 112.

¹⁴⁷ Veverka P. 1966. S. 4.

¹⁴⁸ Ibid.

Остальных художников «некрасовского круга» Веверка представляет в заключительной части своего рассказа (после слов благодарности за гостеприимство Лунгиных и короткого отзыва на два комедийных фильма – «Тридцать три» и «Похождения зубного врача»). В ней как раз прибегает к строкам из некрасовского стихотворения «Все ясно с местоимениями» – «Все свои / Все мои». Выводя их в подзаголовок, он перечисляет всех тех, кто являются «своими/моими»: «Помимо О. Рабина и его жены В. Кропивницкой, ее брата Л. Кропивницкого, их родителей Е. Кропивницкого и О. Потаповой, помимо Н. Вечтомова к одной такой группе принадлежит и супружеская пара художников – В. Немухин и Л. Мастеркова»¹⁴⁹. Репродукции картин большинства из упомянутых авторов проходят через весь номер еженедельника «Студент» – на второй странице репродукция картины «Полет» Николая Вечтомова, на третьей «Один рубль» Оскара Рабина, на четвертой его же «Автопортрет с женой» и «Огонь» Владимира Немухина, на пятой две картины Валентины Кропивницкой – «Белые звери» и «Вечерний колокол».

В Чехословакии уже раньше в периодике появились три рисунка Владимира Немухина – его иллюстрации к Бабелю были напечатаны в статье Душана Конечного о молодых советских книжных графиках, опубликованной в третьем номере журнала «Книжни култура» (Knižní kultura) за 1964 год. О Немухине в ней говорилось как об одном из самых талантливых и самых оригинальных рисовальщиков, который, однако, по словам автора статьи, в живописи занимается «посредственным и малоинтересным ташизмом»¹⁵⁰. Статью Конечного упоминает и Веверка в своем репортаже, описывая, как во время встречи с Немухиным он переводил ему некоторые отрывки. Сам он о картинах Немухина выражается доброжелательнее Конечного:

Из Немухина меня заинтересовала прежде всего монотематическая серия с картами, своеобразные цветные вариации на всю карточную игру, невероятно сосредоточенные и эффектные. Немухин среди своих карт бесспорно является королем: он стоит высоко над материалом и обдуманно организует его непредвзятым взглядом¹⁵¹.

Судя по нескольким сохранившимся письмам, которые в течение 1966 года Веверка и Броусек отправили Некрасову, они собирались в Праге устроить выставку «некрасовского круга» художников. Еще до выхода посвященного им номера газеты «Студент», 28 марта 1966 года Веверка уверенно сообщал Некрасову:

Что касается выставки, уже с Антоном над этим работаем. Мы были в несколько наших журналах и показали там фотокартинки – некоторые известные специалисты уже этим заинтересовались. С доктором Вахтовой¹⁵² мы будем обязательно говорить на той или будущей неделе¹⁵³.

Через месяц, в письме, сопровождающем выпуск газеты, он только в самом конце приписал: «На выставке работается»¹⁵⁴. Однако переговоры, по-видимому, затягивались. О выставке снова заговорил Броусек только 25 октября 1966 года в самом конце своего письма Некрасову: «...хочу тебе писать насчет выставки – появилась новая надежда – но об этом в следующий раз»¹⁵⁵. Письмо об этой новой надежде на пражскую выставку не сохранилось; может

¹⁴⁹ Veverka P. 1966. S. 5.

¹⁵⁰ Konečný D. Mladí sovětsí grafici // Knižní kultura. 1964. № 3. S. 106.

¹⁵¹ Veverka P. 1966. S. 5.

¹⁵² Чешский теоретик и критик искусства Лудмила Вахтова (1933–2020) в шестидесятые годы работала в журнале «Книжни култура» (1964–1966), из которого ушла в пражскую, относительно независимую экспериментальную галерею «Платыз» (Platýz).

¹⁵³ Письмо П. Веверки Вс. Некрасову, 28 марта 1966 года, личный архив Вс. Некрасова – передано в РГАЛИ.

¹⁵⁴ Письмо П. Веверки Вс. Некрасову, 26 апреля 1966 года, личный архив Вс. Некрасова – передано в РГАЛИ.

¹⁵⁵ Письмо А. Броусека Вс. Некрасову, 25 октября 1966 года, личный архив Вс. Некрасова – передано в РГАЛИ.

быть, сама надежда иссякла раньше, чем оно могло быть написано. Выставка «некрасовского круга» художников в шестидесятые годы в Чехословакии не состоялась. Публикация черно-белых репродукций на желтоватых страницах газеты «Студент» на долгое время осталась единственной попыткой познакомить чехословацкую публику почти со всем кругом художников и поэтов, позднее ставших «Лианозовской школой».

Из поэтов в газете «Студент» были представлены только два – естественно, проводник Веверки Некрасов, и вместе с ним Ян Сатуновский. Первый в переводах Броусека, второй в переводе Веверки. Помимо уже печатавшегося стихотворения Некрасова «Все ясно с местонаимениями» в газете опубликовано еще одно – озаглавленное словом «Blues» («Блюз»).

Blues

Tak
zatím je to tak
jentaktak
A tak
krok za krokem
šlapem za štokem štok
štok za štokem
A v noci
zrovna tak
A den —
nejeden den
Bud' je před sluncem mrak
anebo
slunce je za mrakem

Пока вот так
Вот так и живем
Этаж
За этажом
Этаж
За этажом
И ночью так же
И так же днем
Со снегом дождь
А то снег с дождем¹

¹ Печатается по самиздатскому сборнику 1962 года. Ср. другие редакции шестидесятых годов – см. *Некрасов Вс.* 2013. С. 74 и 472.

В оригинале это стихотворение 1961 года ни в одной из тогдашних редакций заголовка не имеет. Этот весьма далекий и поэтике Некрасова несвойственный заголовок скорее всего появился в результате тенденции, которую мы наблюдали уже в предыдущей публикации, тенденции переводчика или редактора заранее подготовить читателя, настроить его на прочтение

стихов в заданном ключе или приблизить столь скромный набор повторяющихся слов к более традиционному представлению о том, что такое стихи¹⁵⁶.

Из Сатуновского Веверка для публикации выбрал его 60-е стихотворение 1946 года о послевоенном быте:

Jen do mne klidně strč — Možná, že kosti neposbíráš Až strčím já. Čas, Kdy mně kdejaká fena ubližovala,	А ну, толкни меня — а так толкну, пожалуй, костей не соберешь. Те времена, когда меня любая мелочь обижала,
Aniž bych vzdych — ten čas je pryč.	а я молчал — те времена прошли,
Všechno je dávno, dávno pryč, Co bylo kdysi.	прошли давным-давно, что было — все прошло.
Ženám teď Neuvolňuji v tramvaji Místo. Ať postojí. Sám unaven jsem jak pes. Sprošťák se ze mne stal A takto se ptá: Máme snad fňukat?	Я женщинам не уступаю места в трамвае. Постоят. Я сам устал как пес. Я хамом стал. Так, спрашивается, о чем тут хныкать?
Zbývá nám smích!	Смейся!

Сам Сатуновский ни в одной из частей репортажа Веверки о «московском поэтическом ландшафте» не упоминается. Зато Сатуновский упоминает газету в своем письме, написанном 28 августа 1966 года Всеволоду Некрасову о чешском поэте, нобелевском лауреате, Ярославле Сейферте (1901–1986): «...в войну я был в Чехословакии – в Праге, Кладно, Усти над Лабой и других местах. Очень люблю эту страну, там у меня друзья, которых я часто вспоминаю. Возможно, некоторые из них – родители теперешних читателей Studenta»¹⁵⁷. К письму прилагались четыре стихотворения Сейферта, уже раньше переведенные Сатуновским на русский язык, – прилагались они с просьбой передать их чешским друзьям Некрасова, т. е. Броусеку или Веверке.

¹⁵⁶ В этой связи небезынтересно, что в письме о готовящемся выпуске Веверка многозначительно жаловался Некрасову: «...были какие-нибудь трудности (я думаю, что знаешь почему)» (Письмо П. Веверки Вс. Некрасову, 28 марта 1966 года, личный архив Вс. Некрасова – передано в РГАЛИ).

¹⁵⁷ Сатуновский Я., Некрасов Вс. Переписка и воспоминания (публикация Г. Зыковой и Е. Пенской) // Цирк «Олимп»+TV. 2016. № 23 (56). <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/709/yaa-satunovskii-i-vsn-nekrasov-perepiska-i-vospominaniya>.



После довольно репрезентативной публикации в газете «Студент» Веверка получил предложение от редакции ежемесячного журнала для студентов средних школ и детей подросткового возраста «МЫ» (MY)¹⁵⁸ подготовить новый материал о Всеволоде Некрасове. Некрасову он об этом сообщил уже после состоявшейся публикации в письме от 26 июля 1966 года: «Редакция этого журнала хотела, чтобы (после того, что я писал в нашей газете Студент) я написал для них что-нибудь про поэта Всеволода Некрасова»¹⁵⁹. К письму прилагался свежий, седьмой номер ежемесячника «МЫ» за 1966 год с пятью новыми переводами некрасовских стихов¹⁶⁰. Их автором был опять Антонин Броусек, небольшим вступительным словом их на этот раз сопровождал Веверка. Редакция сочла нужным оговорить это авторство в своем комментарии: «Стихи В. Некрасова на чешский у нас переводят А. Броусек и П. Веверка¹⁶¹. Было бы бессмысленным отдавать предпочтение только одному из них, поэтому мы решили опубликовать переводы Броусека и П. Веверку попросить написать вступительную заметку»¹⁶². В ней Веверка снова указывает на принадлежность Некрасова к замкнутому дружескому кругу художников, которых он тщательно перечисляет (Рабин, Кропивницкая, Немухин, Мастеркова, Кропивницкий, Вечтомов...), припоминая в этой связи строки Некрасова «Все свои / Все мои». Вместе с тем, как и раньше Броусек, Веверка обращает внимание на наследование Некрасова футуризму, прежде всего Велимиру Хлебникову¹⁶³: «...у которого он учился и учится расщеплять язык, открывать язык, бесконечно его раскрывать. Некрасов утверждает, что здесь все еще таятся бесконечные возможности»¹⁶⁴.

Все чехословацкие публикации стихов Всеволода Некрасова в разной мере акцентировали визуальную сторону его поэзии, выражающую, согласно автору, в первую очередь странственность живой речи¹⁶⁵. Заметнее всего эта тенденция проявилась как раз в журнале «МЫ», который специально подчеркивал свой современный типографический облик. И хотя оформление стихов не было согласовано с автором, получившим уже готовую публикацию, оно часто весьма органически дополняет и развивает их смысл¹⁶⁶. Например, постепенно увеличивающийся и уменьшающийся шрифт отдельных строк в «Аховых стихах» («Báseň áchová»), передает как будто усиливающийся и утихающий звук междометий, выражающих то радостное удивление, то пренебрежительное несогласие и насмешку. В стихотворении, открывающемся строкой «Takové jitro» (Какое утро), слово «hoga» (гора) увеличено так, что словно горой поднимается, над водой, над морем¹⁶⁷. Вода в стихах 1961 года, известных то без названия, то

¹⁵⁸ Культурно-политический журнал «МЫ», издаваемый Чехословацким союзом молодежи в издательстве «Млада фронта» (Mladá fronta), выходил с 1964 по 1969 год тиражом 100 000 экземпляров. Эту цифру в своем письме Некрасову от 26 июля 1966 года подчеркивает и Веверка.

¹⁵⁹ Письмо П. Веверки Вс. Некрасову, 26 июля 1966, личный архив Вс. Некрасова – передано в РГАЛИ.

¹⁶⁰ Некрасов в своей лианозовской хронике ошибается как относительно года публикации, так и ее содержания: «65. Аналогичная публикация в пражском журнале «МЫ» («МЫ»)» (Некрасов Вс. 1999. С. 72).

¹⁶¹ Следует отметить, что о переводах Веверки стихов Некрасова, тем более опубликованных, пока нет свидетельств.

¹⁶² MY. 1966. № 7. S. 44.

¹⁶³ Стремление Некрасова продолжать прерванную традицию стало немаловажным моментом уже в случае его первой публикации в журнале «Тварж». Благодаря этому он весьма органично вписался в контекст нового чехословацкого журнала, так как во вступлении к его первому номеру говорилось: «В прошлую эпоху были прерваны многие литературные традиции и многие ценности были без разбора отвергнуты. Продолжать их и вводить их в культурный оборот мы считаем не однократным мероприятием, а одной из неотъемлемых сторон нашей журнальной деятельности» (Tvář Tváře // Tvář. 1964. № 1. S. 3).

¹⁶⁴ Veverka P. Dovezené verše. Vsevolod Někrasov // MY. 1966. № 7. S. 44.

¹⁶⁵ См. Некрасов Вс. 1991. С. 39.

¹⁶⁶ Некрасов подобную тенденцию, набором подчеркнутую «конкретную» сторону стихов, с одобрением отмечал уже в связи с публикацией в журнале «Тварж». См.: Некрасов Вс. Дойче бух. М.: Век XX и мир, 1999. С. 68.

¹⁶⁷ Перевод варианта стихотворения из мариупольского цикла (1961–1962): «Какое утро / Какое утро // Гора и море /

как «Стихи про всякую воду» или «Стихи про воду»¹⁶⁸, течет на страницах журнала «МЫ» медленно и предельно равномерно. Отдельные слова и строки этого конкретистского стихотворения настолько строго распределены в пространстве, что словно напрашивается название стихотворения – „Báseň geometrická“ («Геометрические стихи»), под которым оно напечатано здесь, опираясь на его редакцию из самиздатского сборника 1962.

В этой связи следует отметить еще одну особенность чехословацких публикаций Некрасова, которой мы уже не раз коснулись. Многим его стихам в переводе даны заглавия, отсутствующие в оригинале, как и в случае двух последних стихотворений, вошедших в подборку в журнале «МЫ». Небольшое стихотворение, начинающееся строками «Утром у нас / Чай с солнцем» в переводе озаглавлено жанровой характеристикой – „Dopisy z prázdnin“ («Письма из каникул»)¹⁶⁹.

Dopisy z prázdnin

Snídáme tu
čaj se sluncem
Večeříme
mléko s lunou

Утром у нас
Чай с солнцем
На ночь
Молоко с луной

V Moskvě
elektřinu
s chlorovanou vodou

А в Москве Электричество
С газированной водой³

³ Печатается по самиздатскому сборнику 1962 года.

Заголовок исходит из противопоставления естественной деревенской жизни искусственной московской, которая в переводе приобрела более негативный оттенок, так как вода в нем не газирована, а хлорирована.

Название получило и стихотворение, начинающееся строкой «За полями за лесами», – в него превратилось посвящение Евгению Леонидовичу и Ольге Ананьевне («Е. а О. Kropivnickým»). Это стихотворение в период с 1961 по 1993 год разрослось в относительно длинный текст, в котором действительно звучат имена этой супружеской пары лианозовских художников, однако в журнале «МЫ» опубликована только часть, первых девять строк – такой была редакция стихотворения, в которой оно вошло в некрасовский самиздатский сборник 1962 года.

Моря и горы». В комментарии Михаила Сухотина к данному циклу говорится: «В стихотворении Какое утро 2 последние строки были переделаны (Земля и небо / Вода и море), и впоследствии оно вошло в таком виде в абхазский цикл авторского самиздатского сборника 1965 года Новые стихи Севы Некрасова» (Сухотин М. Мариупольский цикл (1961–1962) // Всеволод Некрасов: Сайт. <http://vsevolod-nekrasov.ru/Tvorchestvo/Samizdatskie-poeticheskie-sborniki.-Nepublikovavshiesya-zavershennye-ili-otnositelno-zavershennye-stihi/MARIUPOLSKIJ-CIKL-1961-1962>). Однако перевод опирается скорее всего на другой, не сохранившийся вариант, в котором в последних двух строках слова: «Гора и вода / Море и горы».

¹⁶⁸ См.: Некрасов Вс. 2013. С. 131 и 474.

¹⁶⁹ В редакции, в которой это стихотворение вошло в самиздатский сборник «Стихи о всякой, любой погоде», оно озаглавлено «Стихи о том, как хорошо было». См.: Там же. С. 500.



Последней публикацией шестидесятых годов, в которую вошли три стихотворения Всеволода Некрасова, стала антология современной мировой поэзии «Postavit vejce po Kolumbovi: poezie dvacátého století z celého světa» («Поставить яйцо после Колумба: антология поэзии двадцатого века из всего мира»), изданная в 1967 году. В качестве ее составителей выступили Антонин Броек вместе с поэтом, прозаиком и переводчиком Йосефом Гиршалом (1920–2003). В антологии собрано около восьмидесяти поэтов из разных стран и континентов. «Это было задание издательства, – вспоминал Броек, – но мы с Гиршалом его себе приспособили. Редакторы <...> пошли нам навстречу и позволили нам делать все, что мы сочтем нужным. Задачу нам облегчало и то, что мы работали с уже существующими переводами»¹⁷⁰. Отобранных мировых поэтов, по словам составителей, объединяли общие принципы современной поэзии, то что она

...динамична, неограниченна и непостижима, что условием ее существования является неповторимость, оригинальность, что она стремится быть вездесущей, быть в одном случае внимательной, точной и аккуратной как хирург, и в другом хоть убивать своих врагов ударами топора¹⁷¹.

Стихи Некрасова включены в раздел «Коробка фантазии», в который, согласно составителям, вошли: «...стихи, которые просты, доступны и одновременно уже очень характерны для основных принципов современной поэзии»¹⁷². Два из трех здесь представленных стихотворений Некрасова ранее публиковались („Častuška o jednom hadu“ в журнале «Тварж», „Báseň áchová“ в журнале «МЫ»). На этот раз они перепечатаны без яркого типографического оформления, подчеркивающего визуальную сторону стихов, их конкретистский характер. К подборке добавлен один новый перевод некрасовского стихотворения конца пятидесятых годов:

¹⁷⁰ Chybová B., Šrámek P. «Nevydané básně zůstávají živější» (Rozhovor s Antonínem Brouskem o kladení slov proti sobě, Hölderlinovi, Třeboni a územích klidu) // Souvislosti. 2012. № 2. <http://souvislosti.cz/clanek.php?id=1323>.

¹⁷¹ Brousek A., Hiršal J. Ach, kam se jen poděly ty blahé, utěšené doby... // Postavit vejce po Kolumbovi: poezie dvacátého století z celého světa. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1967. S. 10.

¹⁷² Там же. С. 10–11.

Už jste to slyšeli?	А вы слышали
Ne to jste rozhodně ještě neslyšeli —	Наверное вы не слышали
holky — kdybyste to byly slyšely	Ничего
to už byste to dávno všechno	Вы бы девочки
na kanavy vyšily	Узорами бы вышили
kdybyste tušily	Кабы слышали

Už jste to viděli?	А вы видели
Ne to jste rozhodně ještě neviděli —	Наверное вы не видели
kluci — kdybyste to byli viděli	Ничего
to už byste dávno	Вы ребята
všechny okna vytloukli	Все бы стекла выбили
kdybyste prokoukli	Кабы видели ³

³ Печатается по самиздатскому сборнику 1962 года. Ср. раннюю редакцию в сборнике «Слово за слово» – см.: Некрасов Вс. 2013. С. 18.

И в этом переводе Броусек многословнее оригинала, и здесь он помогает читателю уловить интонацию, добавляя наводящие знаки препинания. Может быть, как раз эта излишняя «болтливость» перевода стала причиной того, почему стихи Некрасова не были замечены чешскими конкретистами, хотя виднейший из них, Йосеф Гиршал, был со-составителем данной антологии. Ведь стихи Некрасова доходили до конкретности параллельно международному движению, в силу потребности избавить повседневную речь от ее повсеместной идеологизированности. И слова, сказанные позже соавтором Гиршала, чешским поэтом, прозаиком и переводчиком Богумилой Грегеровой (1921–2014): «Мы чувствовали потребность каким-то способом очистить речь и вернуться к истокам первоначальных значений слов, открыть новые возможности речи, это была общемировая тенденция, а у нас, чехов, наряду с этим была еще одна причина – этическая»¹⁷³, – в не меньшей мере относились и к русской ситуации, к поэзии Всеволода Некрасова и других лианозовских авторов.

*

Все периодические издания, в которых печатались стихи Некрасова и «его круга», после вторжения войск Варшавского договора в Чехословакию постепенно прекратили свое существование. Вся эта «неожиданная» и «другая» литература вынуждена была уйти в самиздат или тамиздат, сам переводчик Некрасова покинул Чехословакию. Некрасов с Броусеком встретились только в декабре 1989 года в Гамбурге во время фестиваля немецкой и русской авангардной поэзии NIER UND DORT, о чем Некрасов свидетельствует в своей «Дойче бух»: «...в Гамбурге обнимаемся с Антонином Броусеком, ярким поэтом чешской „оттепели“ и „Пражской весны“»¹⁷⁴. И более развернуто в письме своему американскому переводчику, профессору славистики Джеральду Янечку:

¹⁷³ Kotyk P. Bohumila Grögerová – Josef Hiršal: rozhovor Petra Kotyka. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. S. 7.

¹⁷⁴ Некрасов Вс. Дойче бух. 1999. С. 68.

...из самого интересного на фестивале – я же видел Антонина Броусека в Гамбурге. И не узнал, но только потому, что Антон теперь в усах, как Гавел. Без усов бы узнал сразу. Антон преподает в Гамбурге в университете, живет в Берлине, там у жены постоянная работа. Прошлись после вечера по Гамбургу, отличной дорогой, но по мерзкой, помню, погоде и зашли в какой-то полупогребок. Он их всех знает, толкнулся было в соседний, специально чешский – но там уже был полный комплект: видимо, чехов. А рядышком был просто славянский – как я понял по разговору соседей: говорили по-польски. И отличный. Посидели там – как в раю. В Германии в еде вообще, как мы заметили, толк знают. Как и в остальном. Антон думает так же. Ну, он всегда был умный, а сейчас совсем стал профессор. И настроение у него было подходящее: как раз ведь шел декабрь 89. Рассказывал, уже ему были звонки из Праги, предложения от издательств, но он говорил, что торопиться не собирается. Говорил с тигриной улыбкой. Но в Прагу думал навеститься. Говорил, впрочем, и про Москву – но пока что не проявлялся¹⁷⁵.

С начала девяностых годов Антонин Броусек жил попеременно в Германии и Чехословакии, точнее Чехии, куда он окончательно перебрался в 2003 году. В Москву он больше не приезжал. Стихи Некрасова в переводе на чешский язык в пространство официально издаваемой литературы вернулись только в девяностые годы (об их хождении в чехословацком самиздате нет свидетельств). В 1993 году на титульном листе сорок четвертого номера газеты «Литерарни новины» (*Literární noviny*) были в третий раз опубликованы «Аховые стихи» Некрасова в переводе Броусека¹⁷⁶. Однако в это время медленно начинается уже другая история, в которой «некрасовский круг» получает свое не просто название, а громкое имя, и становится «Лианозовской школой», современники постепенно превращаются в классиков, и их переводчиками и не менее восторженными пропагандистами становится другое поколение – в том числе и мое, которое в чешский контекст в ряде журнальных и книжных публикаций ввело всех основных лианозовских поэтов и художников¹⁷⁷. Его работу пока только предстоит критически оценить исследователям, не вовлеченным в процесс.

¹⁷⁵ Письмо Вс. Некрасова Дж. Янечку, 1990, личный архив Вс. Некрасова – передано в РГАЛИ.

¹⁷⁶ В последний раз «Аховые стихи» появились в собрании поэтических переводов Броусека, где перепечатаны все восемь его переводов стихотворений Некрасова вместе с «Введением в Всеволода Некрасова». См.: *Brousek A. Básnické dílo 2. Překlady*. Praha: Torst, 2015. S. 387–405.

¹⁷⁷ Полный список переводов лианозовских авторов на чешский язык см. в антологии лианозовской поэзии: *Machonin J., Machoninová A. (ed.) Zloději všedních okamžiků. Antologie poezie básníků lianozovské školy*. Praha: Arbor vitae, 2015. S. 281–282.

Данила Давыдов **«ЛИАНОЗОВО» И ПРИМИТИВИЗМ**

При попытке описать эстетическую специфику творчества «лианозовцев» обращение к понятию «примитивизм» кажется неизбежным. Однако эта неизбежность при анализе текстов, авторских стратегий, даже форм репрезентации «Лианозова» в социокультурном пространстве проблематизируется.

С одной стороны, «Лианозово» во многом конструируется как эстетическая целостность извне собственно лианозовского круга и во многом позже собственно того периода, когда можно было говорить о сколь-нибудь целостном сообществе. Сам групповой характер «Лианозовской группы» периодически дезавуировался ее основными представителями – начиная с известной объяснительной записки Е. Л. Кропивницкого («Лианозовская группа состоит из моей жены Оли, моей дочери Вали, моего сына Льва, внучки Кати, внука Саши и моего зятя Оскара Рабина»¹⁷⁸), которую нельзя считать исключительно примером безупречно-издевательского ответа на официозный обвинительный дискурс, но следует, думается, воспринимать во многом всерьез, – и заканчивая рядом позднейших реплик Генриха Сапгира, Всеволода Некрасова и др., например:

Ни Мытнинская, ни Долгопрудненская группа не известны, или во всяком случае у нас идет речь о Лианозовской. Так ведь? А она была тогда и не группа, не манифест, а дело житейское, конкретное. Хоть и объединяла авторов в конечном счете чем-то сходных. Но прекратилась естественно и, в общем, безболезненно с переменой конкретных обстоятельств: мест проживания¹⁷⁹.

И если исторически представление о «лианозовцах» как группе сложилось уже окончательно и вряд ли может быть пересмотрено, то общность их эстетики ощущается скорее интуитивно, нежели на уровне четких дефиниций (отсюда неизбежные попытки многих последующих интерпретаторов дробить лианозовский круг по тем или иным параметрам, включая даже и оценочные характеристики значимости того или иного автора). «Лианозово» предстает тем самым витгенштейновским групповым портретом рода, в котором обнаруживаются «семейные сходства», однако общность черт не может быть распространена ни на одного из членов семьи.

С другой стороны, и сам термин «примитивизм» понимается совершенно по-разному. Будучи в литературоведении до самого последнего времени маргинальным, этот термин так или иначе обыкновенно интерпретируется по аналогии с его определением в искусствоведении, философии культуры, антропологии, лингвистике. Самым важным, по нашему мнению, при разговоре о примитивизме оказывается его неразрывная, хотя и не всегда эксплицированная, связь с примитивом, трактуемым как творчество-артефакт, принципиально внеположенный профессиональной среде и, следовательно, правилам поведения в ней.

Однако при следующем уровне анализа примитив оказывается существующим лишь постольку, поскольку существует профессиональное поле:

В артистическом поле, достигшем высокой степени эволюции, нет места для тех, кто не знает истории поля и всего, к чему она привела, начиная с определенного, совершенно парадоксального отношения к историческому наследию. «Наивные» художники, названные так из-за их неосведомленности

¹⁷⁸ Цит. по: Кулаков В. Поэзия как факт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 11.

¹⁷⁹ Некрасов Вс. Лианозово. 1958–1998. М.: Век XX и мир, 1999. С. 39.

в логике игры, на самом деле создаются и «освящаются» в качестве «наивных» самим полем¹⁸⁰.

В этом смысле примитивизм оказывается своего рода инструментом поля, который легитимирует присутствие в нем не только «наивных» авторов, но и принципов «наивной» поэтики, реальных или воображаемых. Примитивизм предстает своего рода «сверхстилем», а потому может соотноситься с самым широким спектром эстетических практик – от максимально актуальных, определяющих «дух эпохи», до относительно маргинальных. Являясь инструментом легитимации примитива в профессиональном поле, примитивизм оказывается в то же время полностью зависящим от примитива как от механизма «непроизвольного порождения» стилевых стратегий; можно сказать, что до примитивизма примитив как таковой существовал исключительно в качестве артефакта, вступая лишь в случайные культурные связи¹⁸¹, примитивизм же, будучи вторичен по отношению к примитиву, создал контекст его восприятия. Возможно, и понимание примитива и примитивизма как феноменов «близнецных», рождающихся одновременно, так как один без другого не может существовать, – не обязательно в области реальной художественной практики, но безусловно в области общих эстетических представлений; впрочем, это уже связано с проблемой выделения примитива как самостоятельного феномена и далеко от нашей темы.

Понимаемый таким образом (а мы настаиваем именно на таком понимании), примитивизм описывается уже иной философской метафорой: не «семейным сходством», а «ощупыванием слона» из известной притчи про слепцов, каждый из которых, ощупав ту или иную часть тела слона, сделал далеко идущие – и при этом совершенно нерелевантные выводы о том, что слон собой представляет. Желая найти черты примитивизма, который может проявлять себя на самых различных уровнях, в поэтике группы, свою эстетическую общность никогда не облакавшей в манифест, мы не можем не столкнуться с почти непреодолимыми трудностями. Исследователи обыкновенно избегают, даже используя понятие «примитивизм», применять его к «лианозовцам» в целом, ограничиваясь отдельными (и вполне определенными) авторами. Проще всего было бы пройти по именам как «основных» «лианозовцев», так и авторов их круга, указывая на степень соотношения того или иного автора с примитивизмом (как это обычно и делается в обзорных работах, затрагивающих интересующих нас авторов). Мы не выбираем легких путей и попытаемся посмотреть на отдельные части слона по очереди, надеясь (возможно – тщетно) в конечном счете собрать животное целиком. Поэтому нам придется отказаться от логически последовательного следования от уровня к уровню «лианозовского» метатекста, как по идее следовало бы. Одни пункты нашего анализа могут не противостоять даже другим, а просто принадлежать к совершенно иной системе координат. Это, конечно же, методологически чудовищно, но ничего иного мы придумать не можем.

Самым очевидным – и самым, пожалуй, исследованным оказывается собственно *план содержательный*, тот самый *материал*, который дал второе название «Лианозовской школе» – школа «*барачной поэзии*»; здесь, понятное дело, контаминируются каламбурная отсылка к барокко и реалии подмосковных барачных поселков с присущим им бытом. Заложенное в

¹⁸⁰ Бурдые П. Поле литературы // Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. СПб.: Алетейя, 2005. С. 410.

¹⁸¹ Приведем пример такой случайности: «Допустим, что член какого-либо коллектива создал нечто индивидуальное. Если это устное, созданное этим индивидуумом произведение оказывается по той или другой причине неприемлемым для коллектива, если прочие члены коллектива его не усваивают – оно осуждено на гибель. Его может спасти только случайная запись собирателя, когда он переносит его из сферы устного творчества в сферу письменной литературы <...> непризнание и неприятие современников может ограничиться отдельными чертами, формальными особенностями, единичными мотивами. В таких случаях среда на свой лад перелицовывает произведение, а все отвергнутое средой просто не существует как фольклорный факт, оно оказывается вне употребления и отмирает» (Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 370–371). Впрочем, и письменное, но приватное, не подразумевающее читательской рецепции, также в большей части случаев утрачивается.

такой игре столкновение высокого с низким получает, по общему мнению, наиболее явственную реализацию в поэзии и изобразительных работах Евгения Кропивницкого. «Барачная» эстетика также обыкновенно приписывается Игорю Холину, Генриху Сапгиру первых его книг. Из лианозовских художников с этой же эстетикой явственно соотносятся работы Оскара Рабина и Валентины Кропивницкой, но не других художников этого круга¹⁸².

Поэтика Евгения Кропивницкого в ее классической форме формируется в конце 1930-х годов:

Е. Кропивницкий открывает для своей поэзии новый мир – современность, взятую в ее повседневном, бытовом ракурсе. И этот ракурс оказывается совершенно органичным для поэта, для его манеры «печально улыбаться». Затаенная ирония выходит на первый план, мощно актуализируется совершенно новой образностью¹⁸³.

Ранние стихи Кропивницкого уже содержат тот посыл, который затем сформирует поэтику Кропивницкого, однако носят характер более абстрактный:

Мне будни серые страшны,
Сдирание с живого шкуры,
И человечьи авантюры,
Мне будни серые страшны,
Что мракобесом свершены.
Я на сие гляжу понуро...
Мне будни серые страшны,
Страшны с живых сдирание шкуры

(«Триолет», 1915; С. 512)¹⁸⁴.

В иных случаях они соотносятся скорее с «персонажной» поэзией (см. ниже).

Поэтика Кропивницкого «основного» периода творчества (вторая половина 1930-х – 1970-е годы) постоянно интерпретируется именно как примитивистская¹⁸⁵. *Тематический ряд* неразрывно связан со *стилистическим*; так, постоянное обращение Кропивницкого к твердым формам (триолет, секстина, сонет) деавтоматизирует их с помощью тематического наполнения низовым материалом. «Вторжение быта и иронии способствует своего рода стилевому снижению, «одомашниванию» традиционных высоких форм, их семантической деформации»¹⁸⁶; исследователь отмечает «намеренное смешение высокого и низкого, бытового и философского»¹⁸⁷ как одну из доминант поэтики Кропивницкого. Смешение высокого и низкого происходит не только в отношении «взлома» возвышенного поэтического статуса твердых форм,

¹⁸² Чтобы не возвращаться к данному аспекту, сразу же отметим: творчество большей части художников-«лианозовцев» с примитивизмом (который в искусствоведении вполне общепризнан и связан с множеством вполне конкретных черт, многократно описанных) практически никак не пересекается. Работы Николая Вечтомова, Лидии Мастерковой, Владимира Немухина и даже очень особняком стоящего Льва Кропивницкого можно соотнести скорее с постэкспрессионизмом разной степени абстрактности.

¹⁸³ Кулаков В. 1999. С. 15.

¹⁸⁴ Здесь и далее тексты Е. Л. Кропивницкого цитируются по: *Кропивницкий Е.* Избранное: 736 стихотворений + другие материалы. М.: Культурный слой, 2004, – с указанием страницы в скобках после текста.

¹⁸⁵ См., напр.: *Васильев И. А.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. С. 184; *Орлицкий Ю. Б.* Стратегия выживания литературы: Евгений Кропивницкий // *Кропивницкий Е.* 2004, С. 12.; *Кулаков В.* 1999. С. 17 и др. Полностью данной теме посвящена содержательная диссертация (*Бурков О. А.* Поэзия Евгения Кропивницкого: примитивизм и классическая традиция: Дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2012), с подавляющим большинством положений которой мы вполне солидарны.

¹⁸⁶ *Орлицкий Ю. Б.* 2004. С. 9.

¹⁸⁷ Там же.

но и в целом на уровне столкновения речевых пластов, подчас выступающих как остраляющий прием: «Без коварства. Без затей / Кормят матери детей. / Ах как много у грудей / Присосался детей // Дети нежуются, сосут. / О, младенчества сосуд! / Цвет их кожи нежно бел, / Чуть коснешся – покраснел...» («Младенчество», 1948; С. 305); «Покойника приятно видеть – / Он отстрадал, и вот он прах – / Ему не надо ненавидеть / И чувствовать тоску и страх. // Не надо уж ему бороться, / Испытывать земную боль. / Он никогда не улыбнется / На остроумья злую соль» («Покойник», 1978; С. 423); «Вот и январь, опять январь / И новый год опять. / И граждане опять, как встарь, / Почли его встречать. // Коньяк, портвейн, мадера, ром – / Опять, опять как встарь. / Да, новый год – январь притом, – / Как встарь – опять январь...» («Новый год», 1953; С. 360). Мы сознательно взяли примеры (которые можно множить и множить), не вполне или совсем не совпадающие с собственно «барачной» лирикой Кропивницкого, вроде хрестоматийного «У забора проститутка, / Девка белобрысая. / В доме 9 – ели утку / И капусту кислую. // Засыпала на постели / Пара новобрачная. / В 112 артели / Жизнь была невзрачная. // Шел трамвай. Киоск косился. // Болт торчал подвешенный. / Самолет, гудя, носился / В небе, словно бешеный» (1944; С. 131). Именно здесь в наибольшей степени проявляется то свойство, которое делает поэтику Кропивницкого шире «барачной», позволяя соотноситься с совершенно иными регистрами примитивизма.

Ю. Б. Орлицкий отмечает, анализируя один из текстов поэта:

С точки зрения литконсультанта советской газеты, стихотворение это – в самом прямом смысле графомания. Но, похоже, Е. Кропивницкий ничуть не боялся этого ярлыка, напротив, словно бы постоянно провоцировал своего вероятного критика на его приклеивание к собственной литературной репутации¹⁸⁸.

Действительно, для Кропивницкого архаическая лексика, «неуклюжие словечки», будто бы просто заполняющие метрические пустоты, да и собственно набор метрических ореолов, очевидным образом восходящих к символизму и даже к «малым» поэтам досимволистской эпохи (например, к Константину Фофанову), наконец, нескрываема сентиментальная интонация – все это вполне сознательный набор художественных средств, применимых ко всякому материалу (в том числе «барачному»). Но суть примитивизма Кропивницкого именно в ориентации на «стертые» поэтические линии, которые даже в годы его ранних публикаций в разного рода второстепенных дореволюционных изданиях могли восприниматься на фоне разного рода постсимволистских течений как незамысловатая архаика. Однако остраляющая, сознательная работа Кропивницкого с этим рядом позволяет его видеть внутри вполне значимой, хотя обыкновенно и забываемой постсимволистской поэтической линии, а именно «сатириконовской» – именно в ней остраненно-ироническое и сентиментальное начала находят максимально яркое выражение (здесь же мы обнаружим и параллели с ролевой лирикой).

«Сатириконовцев» обыкновенно не соотносят с примитивистской поэтикой – хотя бы потому, что наиболее известен среди этой группы авторов Саша Черный, в самом деле не вполне имеющий отношение к данному вопросу: и ирония, и снижение высокого – вполне для него характерные черты, но нет деформации формы, тех подчернутых, сознательных «неправильностей», что кажутся необходимым признаком примитивизма. Но такие авторы, как Петр Потемкин или Валентин Горянский, в примитивистском контексте прочитываемы без всякой натяжки.

С другой стороны, для Евгения Кропивницкого важной предстает фигура поэта Филарета Чернова (1877–1940), полностью встроенного в парадигму «стертой» традиции позднего

¹⁸⁸ Орлицкий Ю. «Для выражения чувства...»: Стихи Е. Л. Кропивницкого // Новое литературное обозрение. № 5. 1993. С. 188.

постромантизма, отчасти пропущенного через декадентские фильтры¹⁸⁹: «...Кто слыша крик новорожденных / Не содрогается душой / За них, невинно обреченных / Принять великий плен земной?» (1916; С. 253)¹⁹⁰; «...Ты ушел от меня в бесконечность, / Ты забыл, ты оставил меня. / Не зажжет эта страшная вечность / Путеводного в сердце огня» (1920; там же); «...Я чувственно смотрел, я чувственно алкал, / Я слушал чувственно, не утончая слуха, / Я грубо чувствовал, я грубо постигал, / В твою земную плоть не проникая духом» (1926; С. 234). Кропивницкий в своем мемуаре о Чернове подчеркивает «силу», «подлинность» и т. д. этого поэта; характеристика поэтики Чернова дается из констатации его субъективно-лирической установки: «Сущность его поэзии заключается в глубине его „Я“. Объективность им воспринимается как нечто синтетическое, и на долю его анализа падает его „Я“. В анализе своего „Я“ Чернов неистощим – он в этом своем „Я“ усматривает все новые и новые грани и оттенки»¹⁹¹. Бессознательность попадания Чернова в некий «стиховой поток» также вполне осознается и подчеркивается Кропивницким: «Филарет Чернов редко кому подражал, он боялся подражания, но часто, почти независимо от себя, он как бы имитировал настроения и звучанья таких поэтов, которых любил и которыми увлекался»¹⁹² (чуть выше Кропивницкий приводит список авторов, таким образом «отражаемых» у Чернова: Блок, Есенин, Клюев, Фет, Тютчев, Лермонтов и «даже» Надсон). Парадоксальность фигуры Чернова в ее не вполне ясном статусе: никак не сознательный примитивист, но и не примитив (пусть во многом самоучка, но все же – человек культуры), Чернов мог бы быть назван оценочно «эпигоном», но мы воздержимся от такого определения. Перед нами скорее представитель своего рода «вневременной», не соответствующей господствующей эстетической парадигме культуры, сохраняющей (пускай и в «стертом» виде) некоторые ценности «поэтического возвышенного». Для Кропивницкого, возможно, именно это (помимо очевидного человеческого влияния) было поводом считать Чернова значительной фигурой, делавшей в некоем «поточном» варианте то же, что Кропивницкий делал осознанно и отрефлексированно.

Нельзя не отметить у самого Кропивницкого и акцентирование тех черт символистской поэтики, которые можно интерпретировать в контексте примитивизма (при этом должны учитываться преимущественно Блок и Сологуб, как раз относившиеся к наиболее важным для Кропивницкого авторам). Уже отмечалось:

Взыскуя простоты, Блок апеллировал к детскому и первобытному. Ребенок или дикарь – это традиционные культурно-антропологические персонификации вожденного рая наивности, к которому стремится вернуться обремененный грузом культуры европеец. Смещение субъектной перспективы литературного слова к подобным персонификациям и ведет к наивной поэтике¹⁹³, —

именно эти черты (пусть и второстепенные) символистской поэтики (а не, скажем, теургические или демонические) Кропивницкий учитывал в качестве ориентира.

Обыкновенно принято говорить о том, что схожий материал Евгений Кропивницкий рассматривает доброжелательно, в то время как другой важнейший для «барачной лирики» автор, Игорь Холин, подходит к нему с максимальной, ледяной нейтральностью:

¹⁸⁹ А с другой стороны, явственно демонстрирующего девиантную поведенческую модель, характеризующую в массовой культурной мифологии «подлинного», «стихийного» поэта.

¹⁹⁰ Цит. здесь и далее по публикации: *Чернов Ф.* Из сборника «В темном круге» // Новое литературное обозрение. № 5. 1993. С. 252–255) с указанием страниц в скобках. См. также отдельное издание: *Чернов Ф.* В темном круге. Рудня; Смоленск: Мнемозина, 2011.

¹⁹¹ *Кропивницкий Е.* 2004. С. 595.

¹⁹² *Кропивницкий Е.* 2004. С. 596.

¹⁹³ *Абаишев В. В.* Блок и «наивное письмо» // Славянские чтения. Вып. III. Даугавпилс; Резекне, 2003. С. 135

Видно, что «барачный» Холин целиком вышел из Кропивницкого. Но даже в процитированном выше¹⁹⁴ стихотворении Е. Кропивницкого, отличающемся особой синтаксической лапидарностью, все равно, конечно, ощущается характерная мягкая интонация – «печально улыбнуться». Холин же совершенно непроницаем. Он не улыбается, не иронизирует. Он информирует, «доводит до сведения»¹⁹⁵.

Эта трактовка может быть, с нашей точки зрения, дополнена и отчасти скорректирована таким соображением: Кропивницкий остраивает материал, делая «низкий» быт неожиданно поэтическим (и, одновременно «высокие» поэтические формы приземляя до бытового уровня); сама остраивающая ирония позволяет увидеть комизм, а за ним и сентиментальность обыденности. Холина же можно соотнести с так называемой «поэтикой неостраивания»:

Если остраивание показывает обыденное как незнакомое, заново, то неостраивание – это отказ признать, что незнакомое или новое необыкновенно, причём сам этот отказ признать необыкновенность часто приобретает вопиющие формы и уж, во всяком случае, никогда не бывает эстетически нейтрален¹⁹⁶

¹⁹⁴ Процитировано стихотворение Кропивницкого «Полночь. Шумно. Тротуар...» (1938).

¹⁹⁵ Кулаков В. Указ. соч. С. 18–19.

¹⁹⁶ Меерсон О. «Свободная вещь»: Поэтика неостраивания у Андрея Платонова. 2-е изд., испр. Новосибирск: Наука, 2001. С. 8.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.