

## ИСТОЧНИК ИНСПИРАЦИИ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ АВАНГАРДЕ (1910-Е–1920-Е ГГ.)

ЕЛЕНА ТЫРЫШКИНА

Авангард снимает оппозицию материи и духа, для него все совершается здесь и сейчас. Происходит смена источника инспирации,<sup>1</sup> в авангарде именно материя – в широком смысле слова – становится источником трансцендентного (Т); в предыдущей культурной традиции Т было достоянием области духа. В качестве материи осознается и внешняя реальность, и авторская телесность, и художественный материал, в том числе и слово.<sup>2</sup>

Теперь место трансцендентного объективного (ТО) занимает не Бог (как это было в символизме)<sup>3</sup> и не Искусство, Великая культура (как это было в акмеизме),<sup>4</sup> а – энергия самой материи, проявляющаяся, с одной стороны, в динамических моментах внешнего мира (изменения, разрушения, движение, и т. д.), с другой стороны, формой этой хаотической материи является язык, рассматриваемый авангардистами также как источник “чудесного и неведомого”.

Энергетика внешнего мира становится источником Т. Здесь предмет изображения и источник инспирации практически совпадают, так как именно Т – поле эстетического освоения авангарда:

Мы рассекли объект!  
Мы стали видеть мир насквозь.  
Мы научились следить мир с конца  
[...]  
Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное  
земное притяжение),

мы видим висящие здания и тяжесть звуков.  
 Таким образом мы даем мир с новым содержанием...<sup>5</sup>

“Новое содержание” – это инобытие, вне границ и рамок, и осмысливается при этом как в физических (пространственно-временных), так и в метафизических терминах:

Удивительна бессмысленность наших писателей так гоняющихся за смыслом. Они желая изобразить непонятность алогичность жизни и ее ужас или изобразить тайну жизни, прибегают все к тому же (как всегда, как всегда!) “ясному четкому” всеобщему языку [...] Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новое сочетание их.

Когда я замечал, как старые строки вдруг потускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества – будущее. Оттуда дует ветер богов слова.<sup>6</sup>

Авангардистов интересует мир как постоянно становящееся, но не ставшее, это характерно как для раннего авангарда, так и для более позднего: “превращение или, вернее сказать, выворачивание наизнанку и как бы обнажение сущности из-под внешней видимости является важнейшим свойством его ‘Хлебникова’ поэтического слова.”<sup>7</sup> А. Туфанов следовал матюшинскому принципу: “Художник увидел мир без границ и делений.”<sup>8</sup>

Субъект может присоединяться/подключаться к объекту (внешнему миру) как положительной энергии изменений, но главным источником Т он декларирует себя. При этом Т проявлено в авторской телесности, В. Хлебников писал о мозге – “князь-ткани”.<sup>9</sup>

Язык является не только формой, объемлющей Т, но и – материей, продуцирующей Т в результате “переконструирования”. Язык – это тоже источник Т:

1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот. 6) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь я схожусь с Н. Кульбиным, открывшим 4-е измерение – тяжесть, 5-е – движение и 6 или 7-е время).<sup>10</sup>

Постоянные эксперименты с языком и формой объясняются как раз стремлением найти Т в самой языковой материи, путем разнообразных приемов (поначалу не всегда осознанных, а затем уже “научно” отрефлексированных).<sup>11</sup>

Но на первое место в качестве источника Г в авангарде выдвигается сам творящий субъект.

1. *Субъект как генератор трансцендентного*

По поводу попыток создать принципиально иное по своей природе искусство в авангарде Г. Белая заметила:

Не один художник хотел оспорить божественную природу искусства, доказать, что человеку доступно трансформировать его изначальную сущность или вообще создать искусство, другое по природе. Сегодня, на исходе века, видно, что это не получилось.<sup>12</sup>

В чем заключалась принципиальная новизна? На этот счет у каждого из основных теоретиков авангарда есть основополагающие высказывания:

А. Крученых:

Трансцендентное во мне и мое. Нам не нужно посредника – символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?). Идея символизма необходимо предполагает ограниченность каждого творца и истину спрятанной где то у какого то честного дяди. Чем истина субъективней – тем объективнее Субъективная объективность наш путь.<sup>13</sup>

К. Малевич:

Поэту присущи ритм и темп и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль изреченная есть ложь, но я бы сказал, что мысли присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что можно, но даже совсем передать словами нельзя. [...] Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, отгачивании и описании. Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло – средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т. е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком. [...] Тот, на которого возложится служение религиозного духа, – являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная. Церковь – движение, ритм и темп – ее основа.<sup>14</sup>

Коротко сформулирована мысль о возможности генерирования Т субъектом и у В. Хлебникова:

И не станем ли мы тогда народом божичей, сами зоревея вечностью, а не пользуясь лишь отраженным? [...] Мы не должны быть нищи близостью к божеству – даже отрицаемому, даже лишь волимому.

Заклинаю художников будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа.<sup>15</sup>

Основная идея здесь, объединяющая всех трех известных авторов, – это генерирование инобытия на субъективном уровне, когда художник не нуждается во внешних источниках “подключения”.

Трансцендентное субъективное (ТС) уже фигурировало в эстетике декаданса, но “добывание инобытия” в декадансе было возможно с помощью саморазрушительных телесных практик,<sup>16</sup> в то время как в авангарде генерирование Т не было связано только с экспериментом (о процедуре генерирования Т см. ниже), а сам эксперимент не был автоагрессивным, и в декадансе ТС декларировалось принадлежащим исключительно к области не-материальной. При том, что источников инспирации формально в авангарде можно выделить три (один – субъективной и два – объективной природы),<sup>17</sup> на самом деле характер их один и тот же – чистая энергия роста, изменений, превращений, разрушений, объявляемая мистической. Здесь авангард также отходит от традиции, так как область Т в романтической традиции, к которой восходит и авангард, изначально не принадлежит этому миру.<sup>18</sup>

В романтизме и символизме Т понималось с позиции этико-эстетической – чудесное как благое, доброе, прекрасное. В авангарде (так же, как и в декадансе) этическая окраска Т исчезает (если Маяковский или Хлебников грезят картинами мировой утопии, то они еще не отошли от традиции романтизма и символизма). В авангарде Т – это энергия изменений как таковая; художник самодостаточен, он – вне связи с людьми, здесь не может быть этических отношений, свои переживания он оформляет, чтобы насладиться одинокой Игрой, которая сулит сладость постоянных выходов в “иное”. Отношение авангардиста к жизни – чисто эстетическое. Здесь нет места и красоте в ее традиционном понимании меры и гармонии и не может быть, так как момент мастерства в авангарде редуцирован.

## 2. Процедура генерирования трансцендентного

Если в авангарде отрицаются внеположные источники Т не-материального характера (идеальная область Духа), то нужно прояснить саму процедуру “добывания” Т. Классический вариант творчества подразумевает состояние вдохновения как “восхождения”,<sup>19</sup> в авангарде вдохновение-инобытие мыслится либо как “встреча с собой-иным”, либо является результатом случайного, а затем уже намеренного экспериментирования с языковой материей, где инобытие, пусть и “сконструированное” еще возможно, а о вдохновении говорить уже не приходится.

2.1. Т как результат не-целенаправленной деятельности автора.

2.1.1. ТС в результате спонтанной медитации.

2.1.2. Декларирование себя Т.

2.2. Т как результат ненамеренных манипуляций с языковой стихией.

Источник инспирации в авангарде в предельном своем варианте – это трансцендентное субъективное. Здесь возникает два варианта креативного поведения (в конкретной практике они могут соседствовать) – это 2.1.1: обрести в себе “сверх-я”, “встретиться” “с собой-иным-себя-превосходящим” в результате спонтанной медитации или 2.1.2: объявить себя “сверх-я”, когда все проявления жизненной активности автоматически декларируются как Т (смена конвенций).

2.1.1. В авангарде центр мироздания – субъект в состоянии себе не-тождественном как генератор потока креативности. Но “прорваться” к своему трансцендентному “Я” возможно через отключение механизмов рационального познания и рефлексии, одновременно концентрируя и аккумулируя все виды субъективной энергии. Авангардист постулирует идею совмещения и источника Т, и медиума на уровне субъекта, который вещает услышанное. Здесь акцентируется само состояние вдохновения как одержание “иным”. Единственный поэт, для которого созерцательное медитативное состояние было совершенно органичным, – это В. Хлебников – Святой, Ребенок, Царь в одном лице (терминология А. Жолковского).<sup>20</sup> Для Хлебникова было совершенно естественно продуцировать “иное”, полностью растворяясь в мире и сотворяя новые миры. В этом случае ТС не отличимо от ТО. Ему не надо было “вращивать Т”, так как для него границы между бытием и инобытием были легко проницаемы:

Сумасшедшим Хлебников не был, а был безумцем (большая разница) – как Блейк, Гельдерлин, Ницше, Ван Гог и др. Безумие давало великие образцы искусства и величайшие прозрения. [...]

Легенда о Хлебникове – легенда об идеальном поэте – заставляет вспомнить о Рембо, о Франсуа Вийоне. Флоберовская легенда об абсолютной отдаче творчеству тоже сродни ей.<sup>21</sup>

2.1.2. В этом случае Т энергией считается жизненная энергия роста, силы, воли, которая объявляется мистической. Так как порыв/прорыв к “себе-иному” требовал слишком много усилий, “трудно быть Богом”, если, конечно, способность к трансцендированию не была свойством выдающейся личности, авангардисты иногда были склонны все проявления своего эмпирического “Я” (от физиологических реакций и процессов до поведенческих) изначально манифестировать как “иное”. “Сакрализация” телесных проявлений поэта – “земного Бога” – носит откровенно эпатурующий характер:

Кто целовал меня –  
скажет,  
есть ли  
слаще слюны моей сока.  
Покоится в нем у меня  
прекрасный  
красный язык.  
[...]  
Наконец,  
чтоб лето в зимы,  
воду в вино превращать чтоб мог –  
у меня  
под шерстью жилета  
бьется  
необычайнейший комок.

Женщины, любящие мое мясо, и эта  
девушка, смотрящая на меня, как на брата,  
закидайте улыбками меня, поэта, –  
я цветами нашью их на кофту фата!  
(В. Маяковский)

Тут из пенки слюны моей чилистейшей  
выйдет тюльпаном мокроносая Афродитка  
как судорга тухлого яйца!

Я поставщик слюны АППЕТИТ на 30 стран  
Успеваю подвозить повсюду  
Обилен ею как дредноут – ресторан  
[...]  
Планетам всем причастен Я  
Музка, слезы блузкой оботри

Заатлантический транспорт моей насморчной  
    глубины  
Не знает пределов!  
[...]  
Сквозь дождь слюнявый мир заблестит гримасной  
    радугой  
Без нее как без вежателя на земле сушь...  
(А. Крученых)

Долго ли буду стоять я Живой  
Из ядерного мяса Памятник.<sup>22</sup>  
(В. Каменский)

2.2. Т такого рода проявляется как результат деятельности, где ослаблен контроль радио и всегда является “побочным продуктом” этой деятельности, это – ошибки, опечатки, ляпсусы, то, что А. Крученых в своей ‘Декларации слова как такового’ определял как случайное, наобумное.<sup>23</sup> Все это происходит помимо авторской воли: “Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.).”<sup>24</sup>

Случайность, где “проскальзывает” независимо от воли автора невербализуемое инобытие, заложена и в самом процессе письма – от руки, проявляясь уже не в звучании, а в самом графическом рисунке: “[...] в рукописном наиболее значимой представляется категория случайного, во многом определяющая поэтические установки авангарда на игру. В этом смысле рукописное в живописи соответствует опечатке как приему в литературном тексте.”<sup>25</sup>

Автор пытался найти адекватный язык своему “иному”, он рассматривал язык как хаос все той же материи, из которой можно творить мир заново и, одновременно экспериментируя с материалом (собственное тело и языковая материя), пытался найти свое “чудесное и неожиданное”.

2.3. Трансцендентное как результат целенаправленной деятельности автора.

2.3.1. Т в результате специальной медитативной техники и экспериментирования с авторским телом (зрение и речевой аппарат).

2.3.2. Т в результате манипуляций по заданным правилам с языковой материей.

Такого рода креативная стратегия – явление авангарда в его финальной стадии, когда экспериментирование было уже осознанным, отрефлекси-

рованным приемом, гарантирующим встречу с “иным”. Однако, сам набор манипулятивных правил мог быть уже изначально задан (сформулирован автором), либо процедура экспериментирования сама по себе являлась предметом поиска, прежде чем становилась каноническим инструментом.<sup>26</sup> А. Туфанов сначала изучал материал, состоящий из 1200 фонем и экспериментировал со звучанием, а затем – создал новую фоническую систему, на базе которой создавалась “фоническая музыка” как некий инструментарий по моделированию Т. И. Терентьев осмысливал и заимствовал чужие приемы авангардного письма и изобретал свои собственные (см. ниже).

2.3.1. В самом общем виде подобный способ “извлечения иного” был сформулирован Хлебниковым, когда он писал о самоизучении человечества: “[...] собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя [...]”.<sup>27</sup>

Здесь нужно отметить уже осознанную и оцененную авангардистами технику вхождения в медитативное состояние: “[...] мой первый совет для вступающих на открываемые мною пути к вечной юности – это выработать в себе способность приводить себя в любое время по собственному желанию в состояние безвольного созерцания всего окружающего.”<sup>28</sup> Медитация дает особые ощущения субъекту, переживающему как миг слияния с миром, так и миг “остраненности”. Осознание медитативной техники и ее целенаправленное использование характерно для зрелого авангарда 1920-х годов, и хотя авторы и в этом случае настаивают на приоритете авторской свободы вхождения в “иное”, но в данном случае есть одно важное отличие от спонтанного медитирования раннего “экстазного” типа: ранний авангард акцентирует экстазис, как момент выхода субъекта за собственные границы и момент “распада” объекта, т. е. смещение границ и в нем. Поздний авангард приходит к осознанию не только возможности увидеть действительность измененной по собственной воле художника (‘Зорвед’ М. Матюшина), но и пережить своеобразный катарсис целостности субъекта и объекта, при том, что приоритет субъекта, его творческой воли постоянно подчеркивается:

Жизнь [...] есть нечто движущееся [...] личность, как живой поток в чистом протяжении времени, ничего не заимствующий у пространства и неуловимый в своей глубине. [...] Такова жизнь, а искусство прекраснее. Свергнув власть материального мира, застывшего мира с замороженной душой человека, новый художник создаст красоту природы в восприятии, даст эстетическое ощущение самой жизни, схватит самую сущность бытия и, путем непосредственного постижения урвет у жизни ее животрещающую тайну.<sup>29</sup>



Мир по Туфанову – это звучание-движение-изменение (поток). Авторское сознание и тело – это инструмент, с помощью которого можно вырвать тайну у материи (логика та же, что и с экспериментами в области языка и формы).

2.3.2. Определенные правила обращения с языковой материей в целях овладения Т – “красота со взломом”, были сформулированы И. Терентьевым.<sup>30</sup> Использование формальных правил в этом случае вело к доминированию прагматики в авангарде и тем самым означало окончательный разрыв с высокой художественной традицией, где Т в принципе не может быть достигнуто “насильственным” путем. По мнению Т. Никольской, Терентьев, в отличие от Крученых, связывавшего заумный язык с экстазом и безумием, рационально рассматривал заумь как одну из “творческих закорюк”.<sup>31</sup>

А. Крученых, критикуя итальянских футуристов за механические приемы письма, настаивал на тайной, мистической природе творчества: “Творчество всегда вдохновенно, бог может быть черный и белый кодрявый и многорукий – он тайна, но не нуль, хотя бы повторенный сто раз подряд.”<sup>32</sup>

И. Терентьев в книге *17 ерундовых орудий* перечисляет двенадцать приемов, необходимых для создания футуристических произведений: “Терентьев предупреждает, что его ‘орудия’ не ключ к пониманию поэзии”, а отмычка, потому что “всякая красота есть красота со взломом”.<sup>33</sup>

Советы по использованию этих приемов как особой авангардистской техники представляют собой набор как чисто механических приемов, так и медитативных. Не забываются и такие древние, как мир, способы создания нового – заимствование и перерабатывание чужих текстов; используется и “техника случайного”, уже “открытая” А. Крученых:

1. ЧУЖОЕ пальто украсть  
и сделать из него  
сердцебиение или  
беспричинный смех  
это вполне одинаково  
За примерами ходи далеко  
в брюках с чужого  
плеча Зданевич  
облако В штанах  
маяковский  
В перекинутом пальто  
Душе поэт  
большаков  
в костюме покроя шокинг

крученых  
непромокаемые штаны дружбы  
Терентьев

II орудие  
Разломить и  
насытить  
Это делается в решете  
грохочением  
толстово трясется  
на мелкие грохи  
до  
превращения  
В порох  
Шорох

ИЛИ  
КОНТРанит  
Не теряйте здравого смысла  
за примерами ходи около  
везут осиновый кол  
убьют живых чел  
Крученых

бонза  
набза  
занба  
зноб  
терентьев  
бес лба  
лба без  
балбес  
он же

Кобиев  
чужая фамилия  
сукин сын  
Саркисов  
еще;

IV орудие  
Ходя по улицам  
носить карандаш с  
бумажкой  
По одному слову  
лазить и записывать  
А потом дома проткнуть все  
любим перпендикуляром  
Так нарезаны мои похороны  
и

вообще все цветущие штыки  
крученных  
Ногу втыкаешь Ты  
Вмяккова евнуха  
Цветут как аисты  
Бревна смехом  
терентьев;

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

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

восьмое  
пить вино ПОСЛЕ 11 ч. веч.  
в одиночестве  
если не заснешь...<sup>34</sup>

Ценностная ориентация автора в авангарде сводилась к предельному субъективизму и волюнтаризму, а процедура генерирования трансцендентного строилась либо на перемене конвенций (физиологическая энергия объявлялась мистической), либо на спонтанном медитировании и эксперименте, а в дальнейшем – на осознанном манипулировании с языком и формой. Такая креативная стратегия определяла структуру

творческого акта, где акцентировалась либо фаза медитации (переживания-вдохновения), либо инструментальности (творения в материале). Нарушение баланса творческого акта неминуемо влекло за собой выход за рамки искусства.

---

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Под источником инспирации подразумевается прежде всего ценностная ориентация художника и принципы генерирования творческой энергии. См.: Е. Тырышкина, 'От декаданса к футуризму: логика эстетической эволюции (русская литература 1890-х–1910-х гг.)', *Slavia Orientalis*, Krakow, 1999, № 4, сс. 537-548.
- <sup>2</sup> Н. Бурлюк, 'Поэтические начала', В. Марков (ред.), *Манифесты и программы русских футуристов*, München, 1967, сс. 77-78.
- <sup>3</sup> Е. Тырышкина, 'Эстетика символизма в русской литературе 1900-х гг.', *Przegląd Rusycystyczny*, Katowice, 2000, № 1 (89), с. 7.
- <sup>4</sup> J. Doherty пишет об этом так: "However, in Acmeist practice the literary contextualizing of ordinary [bytovye] or even extraordinary events is a way of making sense of these: literary meaning takes precedence over other systems of signification. This attitude stands in marked contrast to that of most Symbolists, whose aspirations lay outside the purely literary realm" (J. Doherty, *The Acmeist Movement*, Oxford, 1995, с. 229).
- <sup>5</sup> А. Крученых, 'Новые пути слова', В. Марков (ред.), *Манифесты и программы...*, с. 71.
- <sup>6</sup> Там же, сс. 67, 68; В. Хлебников, 'Свои', *Творения*, Москва, 1987, с. 37 (также в: *Собрание произведений Велимира Хлебникова*, т. 2, Ленинград, 1930, с. 8).
- <sup>7</sup> Р. В. Дуганов, *Велимир Хлебников. Природа творчества*, Москва, 1990, с. 157.
- <sup>8</sup> Цит. по: Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург, 1995, с. 186.
- <sup>9</sup> В. Хлебников, *Творения*, с. 577.
- <sup>10</sup> А. Крученых, 'Декларация слова как такового', В. Марков (ред.), *Манифесты и программы...*, с. 64.
- <sup>11</sup> С. Е. Бирюков, *Теория и практика русского поэтического авангарда*, Тамбов, 1998, сс. 35-37.
- <sup>12</sup> Г. Белая, 'Авангард как богоборчество', *Вопросы литературы*, 1992, вып. 3, с. 115.
- <sup>13</sup> А. Крученых, 'Новые пути слова', сс. 70-71.

<sup>14</sup> К. Малевич, 'О поэзии', *Собрание сочинений в 5-и тт.*, т. 1, *Статьи, манифесты, теоретические сочинения и др. работы, 1913-1929*, Москва, 1995, сс. 142-149. (Сокращенный вариант в издании: *Забывтый авангард. Россия. Первая треть XX столетия* [сост. К. Кузьминский, Дж. Янечек, А. Очеретянский], *Wiener Slawistischer Almanach*, Sbd. 21, Wien, 1988. Первоначально статья была опубликована в журнале *Изобразительное искусство*, № 1, Петроград 1919.)

<sup>15</sup> В. Хлебников, 'Курган Святогора', 'Своеси', В. Хлебников, *Творения*, сс. 581, 37.

<sup>16</sup> Саморазрушительная стратегия креативности русских декадентов – явление типологически общее с западно-европейским декадансом. Е. Бобринская в своей статье 'Концепция нового человека в эстетике футуризма' (*Вопросы искусствознания*, 1995, № 1/2, с. 494) отмечает, что

деформация устойчивых и детерминированных внешней ситуацией или предписанных культурой контуров собственного Я – постоянная тема у французских "проклятых" поэтов. [...] Именно в их поэзии многие исследователи видят исток характерной для искусства XX века установки, согласно которой: "Поэтическое становление требует самоувечья, оперативной обезображенности души. Ради того, чтобы 'достичь неизвестного' (Н. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1966)".

Хрестоматийный пример декадентской практики самоистязания уже на уровне "первичной" телесности в погоне за "иным" – жизнь главного героя романа Гюйсманса *Наоборот*, Дзэссента.

Механизмы этого "самотравмирования" вскрыты Сартром:

Если Бодлеру и вправду присуща исконная ясность мысли, то пользуется он ею не для того, чтобы отдать себе ясный отчет в своих ошибках, а для того, чтобы оказаться *вдвоем* [курсив Ж. П. Сартра]. Вдвоем же он хочет быть затем, чтобы Я могло стать обладателем Я. Он все время будоражит и распаляет свое ясное сознание: если поначалу он выступал в роли свидетеля по отношению к самому себе, то теперь пытается стать собственным палачом... [...] Причинять страдания – значит не только разрушать, но также обладать и созидать. [...] ...и все это затем, чтобы в один прекрасный момент предстать перед собственным взором как некий оплотненный, неразгаданный предмет – как Другой. [...] В жизни, пишет Бодлер, есть лишь одно подлинное очарование – очарование Игры.

(Жан Поль Сартр, 'Бодлер', Шарль Бодлер, *Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники*, Москва, 1993, сс. 327-328, 330)

Подобная креативная стратегия, “питающаяся” плодами деструкции, в западно-европейской традиции XIX–XX вв. описана Ж. Батаем, в его книге *Литература и зло*, Москва, 1994. См. также: Мишель Сюра, ‘Жорж Батай или Работа смерти’, *Иностранная литература*, 2000, № 4, сс. 164-177.

17 Язык на самом деле в той же мере источник как Т.о., так и Т.с. Язык не внеположен субъекту в полной мере, он – одна из функций субъекта, язык существует как некая данная модель, которая каждый раз воплощается индивидуально в речевом акте; при том, что авангардист работает с языком как с произвольной хаотической конструкцией, каждый раз переконструируемой, он экспериментирует в области звукоизвлечения, произнесения, графического изображения произнесенного (субъект как индивидуальный “инструмент” по извлечению Т).

18 В. М. Жирмунский пишет: “Мистическое чувство романтиков видит во всем конечном бесконечное: это – положительное чувство присутствия Бога в мире” (см.: В. М. Жирмунский, *Немецкий романтизм и современная мистика*, Санкт-Петербург, 1996, с. 21).

19 Вяч. Иванов, ‘О границах искусства’, *Родное и вселенское*, Москва, 1994, сс. 200-204.

20 А. К. Жолковский, ‘Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие)’, *Блуждающие сны и другие работы*, Москва, 1994, сс. 63-64.

21 В. Марков, ‘О Хлебникове (попытка аналогии и сопротивления)’, В. Марков, *О свободе в поэзии*, Санкт-Петербург, 1994, с. 179.

22 В. Маяковский, *Полное собрание сочинений в 13-и тт.*, т. 1, Москва, 1955, сс. 248, 59; А. Е. Крученых, *Избранное* (под ред. В. Маркова), München, 1973, с. 229; *Поэзия русского футуризма*, Санкт-Петербург, 1999, сс. 230-231; там же, с. 253.

23 А. Крученых, ‘Декларация заумного языка’, В. Марков (ред.), *Манифесты и программы...*, с. 180.

24 Там же.

25 Наталья Злыднева, ‘Рукописное в поэтике авангарда’, *Русский авангард в кругу европейской культуры*, Москва, 1993, с. 73.

Об эстетике “рукописного” в книгах футуристов также см.: Владимир Поляков, *Книги русского кубофутуризма*, Москва, 1998, сс. 200-227 (раздел “Самописная” книга русских футуристов).

26 С. Е. Бирюков, *указ. соч.*, сс. 35-36.

27 В. Хлебников, ‘Наша основа’, *Творения*, с. 631.

28 А. Туфанов, ‘На пути к вечной юности’, *Северный гуслир*, № 10-11, 1915, сс. 35-38.

29 А. Туфанов, ‘О жизни и поэзии’, *Ушкуйники* (сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская), Berkeley Slavic Specialities. Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts, Vol. 27, Berkeley, 1991, с. 125.

30 Игорь Терентьев, *Собрание сочинений*, Eurasistica, т. 7, Bologna, 1988, сс. 184-185.

- 
- <sup>31</sup> Т. Никольская. 'Игорь Терентьев – поэт и теоретик "Компании 41<sup>0</sup>"',  
Игорь Терентьев, *Собрание сочинений*, с. 31.
- <sup>32</sup> А. Крученых, 'Новые пути слова', с. 71.
- <sup>33</sup> Игорь Терентьев, *Собрание сочинений*, с. 184.
- <sup>34</sup> Там же, сс. 197, 198, 200, 202, 203, 204.