

Е. В. Капинос

*Институт филологии СО РАН
Новосибирск, Россия*

**Словесный конструктивизм С. Третьякова:
«Железная пауза»^{*}
Часть 1**

Статья посвящена первой поэтической книге С. Третьякова «Железная пауза», вышедшей во Владивостоке в 1919 г., но подготовленной в Москве ранее – в 1915–1917 гг.

«Железная пауза» относится к числу редких и малоисследованных книг, для нее актуален осуществленный в статье подход со стороны поэтики. Анализу подвергнуты ключевые тексты первой и второй частей книги: «Спичечная коробка», «Вы в темноте читаете, как кошка...», «Ковер», «Трели аллегро», «Нахалы». Все эти стихотворения связаны между собой не только общими мотивами, но и принципами словесного конструирования, их отличает интенсивная словесная динамика и геометрия, многочисленные метонимические замещения, высокая смысловая концентрация, сложный ритмический и фонетический рисунок. Особое внимание уделяется в статье подтексту энигматического стихотворения «Нахалы», изображающего под видом праздника с фейерверками сцены агрессии, насилия, «зверства». В подтексте стихотворения обнаруживаются следы произведений В. Хлебникова (стихотворение «Сюда лиска прибежала...», «Звездная азбука»), В. Маяковского (поэма «Война и мир»), поэтов владивостокской литературной группы «Творчество».

Лирические сюжеты стихотворений, помещенных в книгу «Железная пауза», не оригинальны, они традиционны для поэзии авангарда и – шире – для поэзии модернизма. Однако Третьяков обновляет традиционный лексический репертуар модернистской поэзии, переводя его на окказиональный язык и используя все лексические единицы для организации сложной футуристической фонетики и ритмики.

Кроме того, что в статье представлен обзор подтекстов ключевых стихотворений «Железной паузы», «Нахалы» прочитываются автором статьи на фоне дальневосточной публицистики и критики, извлеченной из газет и журналов, издававшихся на рубеже 1920-х гг. разными дальневосточными политическими и литературными силами. Библиография статьи включает редкие дальневосточные издания 1918–1922 гг.: газеты «Эхо», «Владивосток-Ниппо», «Дальневосточное обозрение», «Маньчжурская жизнь», журналы «Творчество», «Бирюч», «Лель», «Юнь», «Неделя» и др.

Ключевые слова: С. Третьяков, «Железная пауза», композиция поэтической книги, конструктивизм, словесное конструирование, футуризм, В. Хлебников, «Мезонин поэзии», презангизм, дальневосточный футуризм, дальневосточная литературная группа «Творчество», Н. Асеев, В. Март.

^{*} Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ № 19-18-00127 «Сибирь и Дальний Восток первой половины XX века как пространство литературного трансфера».

Благодарю за консультации и помощь Э. И. Худошину и И. Е. Лоцилова.

Капинос Елена Владимировна – доктор филологических наук, Институт филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, dzerv@mail.ru)

«Железная пауза» – первый сборник стихов известного поэта-футуриста, а позже редактора и одного из главных теоретиков «Нового ЛЕФа» Сергея Третьякова был издан в конце 1919 г. во Владивостоке, а не в Москве, где с 1915 г. Третьяков входил в группу футуристов «Мезонин поэзии», разработавшую особый стиль «презантизм», о чем в 1920 г. во Владивостоке поэт вспоминал:

...В 1918 году, в кипении новаторского бунта, Москва родила два лагеря – одних критики именовали «кубо-футуристами», другие, группируясь вокруг журнала «Мезонин поэзии» с Шершеневичем во главе, в процессе самоопределения выдвинули наименование «презантистов», т. е. поэтов настоящего.

Слишком терпок был футуризм языкам, только что начавшим отвыкать от кухни символизма на лампадном масле мистики, слишком трудно было принять сразу и безраздельно до предела абсурда бунтарский эксперимент футуризма. Презантизм утверждал момент настоящего для искусства – настоящее во всем его скользющем великолепии, сенсационности, ослепительности. Настоящее – самоцель, написанное сегодня, – завтра уже устареет. Завтра будет уже новое. Вот – несложная схема презантизма, скорее построенная на антогонизирующей футуризму игре слов, чем на серьезных эстетических предпосылках. Да скоро эта группа и распалась – часть примкнула к группе футуристов, часть приспособилась или отмерла [Третьяков, 1920, с. 9].

До революции вместе с Э. Багрицким, К. Большаковым, Л. Заком, Н. Львовой, В. Маяковским, В. Шершеневичем С. Третьяков активно печатался в сборниках и альманахах «Мезонина поэзии» (см. [Пир во время чумы, 1913; Крематорий здравомыслия, 1913; Чудо в пустыне, 1917]), но собственной отдельной книги выпустить не успел.

Дата выхода «Железной паузы» – конец 1919 г. – легко устанавливается: с середины ноября 1919 г. во Владивостокской газете «Эхо» регулярно появлялось объявление о первой стихотворной книге Третьякова, причем в объявлении заглавие выглядело даже эффектней, чем на обложке «Железной паузы», поскольку буква «п» в слове «Пауза» была едва заметно превращена в графическую эмблему паузы – // [Эхо, 1919, № 127, с. 6].



Объявление о выходе «Железной паузы» в газете «Эхо»
Announcement on the release of the “Iron Pause” in the “Echo” newspaper

По происхождению своему эта книга, конечно, московская, о чем автор и говорит в предисловии:

Железная пауза должна была выйти в начале 1916 года, когда буря мира нашла у поэта единственную рифму – затишье; но издание не сбылось.

Ныне восстанавливаю по памяти первоначальное созвездие стихов, дополняя его стихами последних лет.

Отпускаю строки мои на самоутверждение.

Опустошенной душе вновь молиться, своевольничая, пить суматоху людскую, и, глядя пристально, крестить именами слов вещи.

Книгой своей приветствую тех, кому я волю себя соратником по утверждению Бога, который – Слово.

Имена любимых, легкой поступью прошедших по страницам книги и не умирающих никогда – благословляю.

Сергей Третьяков

Владивосток, июнь 1919 г. [Третьяков, 1919, с. 3].

Перипетии Гражданской войны сказались на судьбе этого издания, ставшего раритетным и надолго выпавшим из поля зрения литературоведов¹. Редкие экземпляры сохранились лишь в немногих, в том числе частных, архивах, да и там их отыскать затруднительно. Так, один из экземпляров этой книги хранится в собрании Российской Национальной библиотеки, но находится в разделе эмигрантской литературы, а между тем Третьяков эмигрантом никогда не был: когда в апреле 1920 г. Дальний Восток стал Дальневосточной республикой, С. Третьяков вместе с Н. Асеевым успели перебраться в Читу.

Несмотря на то что эта книга почти полностью была подготовлена к изданию в Москве, она получилась не только московской. В ней мало знаковых столичных топонимов, город изображается обобщенно, зато во многие стихи внесены экзотические дальневосточные ноты, которые легко распознаются в контексте восточного футуризма, сложившегося в литературной группе «Творчество»².

Во Владивостоке поэты этой группы печатались в авторитетных дальневосточных газетах «Эхо» и «Дальневосточное обозрение» (последнее вместе с Н. К. Новицким редактировал Н. Асеев), издавали собственные журналы («Творчество», «Бирюч», «Юнь»); во Владивостокском Литературно-художественном обществе (ЛХО), заседавшем в подвале театра «Золотой рог», устраивали поэтические конкурсы, вечера поэтических импровизаций и декламаций, присуждали, продолжая тем самым московские футуристические традиции, литературные премии.

Сформировавшаяся за время существования этой группы новая для русского футуризма «экзотическая», «дальневосточная» конструктивистская поэтика и была явлена в книгах Третьякова: в «Железной паузе», затем в «Ясньше» (1922) [Третьяков, 1922б] и «Молитвенных песнях русских духовоборов на Гавайских островах» (1922) [Третьяков, 1922а] (напечатаны в Чите).

Биография Третьякова, с его отъездом из столицы на восток, и события Гражданской войны отразились в его первой книге, стихи которой можно условно разделить на столичные и дальневосточные, урбанистические и пейзажные, до- и послереволюционные. Такое деление подсказывает датировка: тексты первой и второй частей («Мальчишки на вышках», «Трели Аллегро») помечены 1913–1916 гг.: это, условно говоря, «московские» разделы, в них сменяют друг друга картины оживленных улиц, автомобилей, строящихся высоток, будни чередуются с праздничным отдыхом на пляже, цирковыми представлениями, фейерверками и ночными прогулками в парках. Особенно явно чувствуется влияние «урбанистического» Блока (например, «Фабрика» Третьякова откровенно использует мотивы блоковской «Фабрики»: город, желтый свет, вечерние толпы рабочих), ран-

¹ Исключение составляет недавняя большая работа Т. Хофманн о «Железной паузе» и «Ясньше», см.: [Hofmann, 2014, s. 183–233].

² Литературная группа «Творчество» была создана Асеевым и Третьяковым во Владивостоке, а затем продолжила работу в Чите. См.: [Раппопорт, 1980, с. 103–178].

него Маяковского и «Сердца в перчатке» К. А. Большакова. Третья часть книги, «Красные кляксы», датирована 1916–1917 гг., она военная и революционная. Заголовочная метафора, конечно, имеет содержательное значение, но обозначает и поэтический стиль: вместо правильных очертаний предметов футуристы рисуют экспрессивные линии и пятна-кляксы³. Четвертая часть, «Ляля на лебеде», – это стихи 1918–1919 гг. Здесь город, столичный и провинциальный, хотя и не исчезает совсем, но отодвинут и затенен таежными и прибрежными пейзажами.

Датировку многих текстов этой книги невозможно проверить, не все ее «московские» стихи ранее публиковались, и во Владивостоке поэт, видимо, что-то и, правда, восстанавливал по памяти⁴. Важнее другое: создание книги как некоего целого давало возможность произвольно датировать и компоновать тексты, сохраняя при этом видимость биографической основы. Имитируя хронологическую упорядоченность, Третьяков в то же время расположил тексты так, чтобы они отражались друг в друге, перекликались между собой, были связаны сквозными мотивами и геометрическими, конструктивистскими приемами. Отсюда необычный эффект от ее чтения: дальневосточная экзотика обнаруживается не только в четвертом, но во всех разделах, причем именно дальневосточные акценты заставляют воспринимать «Железную паузу» как оригинальную, необычную книгу, а не просто в качестве высококлассного стандарта урбанистического футуризма.

Геометрия вещей и мотивное конструирование

Стих книги, наряду с ее темами, представляет собой конструктивистские ритмико-фонетические, композиционные, словесные построения. В написанных позже теоретических левовских статьях Третьяков много размышлял о «биографии вещи», о необходимости строить сюжет из самой вещи, а не «украшать» вещами уже готовые истории. Вот часто цитируемый пассаж на эту тему из статьи, написанной Третьяковым для детского журнала «Пионер»:

Вы помните, вероятно, в повести Марка Твена «Похождения Тома Сойера» то место, где рассказывается про карманы Тома.

В этих карманах были самые разнообразные вещи – и гвозди, и нитки, и билеты, и даже дохлая крыса. Одно перечисление этих вещей ясно рассказывало нам о характере Тома, его интересах и подвигах.

Так вот у меня к вам предложение.

Давайте вместе напишем книгу. В книге этой будет рассказано про то, что находится в ваших карманах.

Не смейтесь!

Каждая вещь, которую вы видите или держите в руках, имеет свою длинную и интересную жизнь. В этой своей жизни вещь переходила из рук в руки, встреча-

³ В «Дальневосточном обозрении» за 1920 г. (№ 239, от 13 янв.) был напечатан фельетон о футуризме. Он завершается цитатой из «Эпилога» «Прерванной повести» М. А. Кузина («Сети», 1908):

Слез не заметит на лице моем
Читатель-плакса.
Судьбой не точка ставится в конце,
А только клякса [Д-т, 1920, с. 3].

Фельетон подписан «Д-т», возможно, это псевдоним или пародия на псевдоним «Диллетант», за которым скрывался Н. Чужак-Насимович, вместе с С. Третьяковым издавший «Бирюч».

⁴ Перечень текстов «Железной паузы», напечатанных в более ранних футуристических сборниках, см.: [Hofmann, 2014, s. 184–185].

лась со многими людьми, побывала в разных переделках. Надо только заставить ее рассказать про себя.

(«Про карман») [Третьяков, 2016в, с. 398].

Исследователи уже обратили внимание на то, что в «Железной паузе», особенно в ее первой, московской, части много стихотворений-вещей (см.: [Hofmann, 2014, s. 187]), изображающих, наподобие древних эпиграмм, небольшие предметы, часто инструменты или материалы, способные к метаморфозам: «Ножницы», «Восковая свеча», «Пресс-бювар», «Спичечная коробка», «Веер», «Ковер». Из предметов, как из кирпичей, постепенно выстраиваются панорамные картины. Вот, к примеру, стихотворение «Спичечная коробка»:

Короткая, далекая припрыжка барабанов,
А на столе знакомы чернильница, перо.
И груша электричества облила белым туманом
И гробик канареечный и дымку-бандероль.

1913 [Третьяков, 1919, с. 14].

Стихотворение озаглавлено «Спичечная коробка», но в нем как будто бы перечисляются совсем другие предметы, неподвижно застывшие на столе: чернильница, перо – атрибуты поэта, необходимые для создания стиха. Спичечная коробка не названа, но зато очень выразительно описывается: «Гробик канареечный», «дымка-бандероль». «Гробик канареечный» – потому, что верхняя коробочка сдвинута и видно, как в нижней ровненько лежат яркие головки спичек-«канареек», напоминающая крошечный гроб со сдвинутой крышкой. А «дымка-бандероль» – это серая наклейка на верхней стороне коробки – фабричное свидетельство о разрешении на производство спичек, такие «бандероли» в начале века были обязательны на всех спичечных упаковках. Залитая электрическим светом комната поэта уютна и неподвижна, зато лежащие в коробке, но способные легко рассыпаться и воспламениться многочисленные спички-палочки выводят из замкнутой комнаты на улицу, из четвертой строки к первой, к далекому звуку, движению и тревоге, – потому что спички очень похожи на барабанные палочки. Драматизм стихотворения порождается вторжением в уют и покой комнаты улицы, охваченной пожаром войны и революции. Метафора спичечного «гроба» с мертвыми канарейками, подыгрывает оркестру, открывая не только проведенную по всей книге похоронную, гробовую тему, но и тему хрупкости жизни, предчувствия массовых смертей.

Ритм «барабанной» первой строки отличается от ритма последующих двух стихов, это пзан. В третьей части «Железной паузы» военная, революционная «барабанная» дробь звучит и в других ритмах: «Вот барабаны мерят дороги, топот вагонов торопит лязг» («Боженька! Миленький! Маленький! Малюсенький!»). Прямоугольник спичечной коробки отражается в «клетчатых» бетонных остовах строящихся зданий («Мальчишки на вышках»), фабрик, в чертеже улиц города. Фабрика Третьякова даже производит, возможно, спичечные коробки: «Там спички в пачки, доски потрескивают» («Фабрика»). От «Спичечной коробки» лучистские мотивы света, огня, электричества расходятся по всей книге с ее многочисленными звездами, солнцами, фонарями, огнями светящихся окон, пожаром войны и «красными кляксами». И, конечно, прямоугольная коробка спичек сходна по форме со стихом о ней, представляющем собой почти правильный прямоугольник, своего рода «кирпичик» для построения других образов и возведения новых мотивных конструкций.

Почти все короткие стихотворения-эпиграммы первой части изоморфны в графике предметам, которые в них описываются. Строки стихотворения «Пресс-бювар» раскачиваются так, как должен раскачиваться пресс-бювар, сначала по-

степенно укорачиваясь, а затем удлиняясь. Упомянутые в этом тексте маятник и кресло-качалка копируют движение пресс-бювара и форму стихотворения о нем. Попутно отметим, что маятник – тоже один из лейтмотивов книги.

В отличие от лесенки Маяковского, стих Третьякова центростремителен: в нем отчетливее, чем градация, контраст длинных и коротких строк, что становится очевидным на примере стихотворении «Ковер»:

Стекаются змейные линии.
Поют панихиду по красному.
Сточились зубцы у зигзагов,
Нет вымпелов больше и флагов.
 Над грустными змейками горести
 Наплывы оранжевой совести
 Стекаются ближе, чтоб встретиться,
 Еще и еще и...
Центр.
И взрыв
Жемчужных буйных цитр.
И взрыв гранаты солнечного дня.
И взлет
Жемчужной стайки воробьев,
И взлет
Волнообразного орла
И...
Центр.

1914 [Третьяков, 1919, с. 17].

Стих изображает сегмент центростремительного орнамента, постепенно укорачиваясь, сходясь к точке. Последняя стопа стихотворения «И центр» оригинально разбита на два стиха; построенная по аналогии с предыдущими короткими «И взрыв», «И взлет», она разделена пополам – на стих-союз и стих-существительное там, где казалось бы, сократить и разделить уже ничего невозможно. Сведенный к точке сегмент кругового орнамента вбирает в себя волны («змейные линии»), зигзаги («зубцы у зигзагов»), бестиарный декор («змейные», «змейками»), «воробы», «орел») с солнцем в центре. Небесное («солнечный») и земное («Ковер») образуют вертикаль, но не менее сильно в тексте «взрывное» волнообразное движение, расходящееся конусом по окружности – разлетающейся стайкой птиц, взрывом, каплями жемчужин. Орнамент распространяется по всем плоскостям, захватывая воду, воздух, огонь, землю. Дважды повторенное «жемчужный» вместе с лучистым солнцем вызывает ассоциацию с восходом над водой, в то время как ковер лежит на земле. Как и в «Спичечной коробке», интерьер перерастает в широкую открытую пейзажную панораму.

Все миниатюрные стихотворения-вещи увеличиваются до масштабов улиц, городов, до масштаба вселенной с ее стихиями, и это движение скрыто в метафорах, повторах, в плотной и полной соответствий мотивной сетке книги. Графика стиха, его звук, семантические переключки превращают каждое слово, каждый образ и текст «Железной паузы» – в «конструэму» (если пользоваться термином А. Чичерина⁵), единицу книжного конструктора. И, с одной стороны, в «Желез-

⁵ В сборнике К. Зелинского, А. Чичерина, Э.-К. Сельвинского «Мена всех» (1924) слово «конструэма» означало что-то типа жанра («ДЬВЕ КНСТРУЭМЬ», «ЧИТЬІріКНСТРУЭМЬ»), а составитель сборника А. Чичерин именовался «конструктором». Графика стиха, буквы как изображения, разложение слов и фраз на составляющие динамические элементы, повторы одних и тех же элементов, их ограниченный круг и большое число их комбинаций, – вот принципы словесного конструктивизма, наглядно представленные в «Мене всех».

ной паузе» читатель видит продуманную готовую конструкцию, «здание» книги, а с другой – бесконечно трансформирующийся, все время находящийся в «работе» словесный строительный материал.

Архитектура и словесный «квадратурин»

Словесная креативность в «Железной паузе» является следствием высокой метонимичности и интенсивной словесной динамики, для книги характерна ритмическая (среди размеров преобладают дольники) и тематическая прерывистость, неожиданные повороты тем, резкая смена ракурсов, масштабов, фокусов, внутреннее интенсивно подменяется внешним, малое – большим (и наоборот), улицы и интерьеры расширяют объемы, стены «раздвигаются», все скользит, как лифт в шахте, в контурно намеченных сегментах. Пространственный «квадратурин» сложен мозаикой прямоугольников, кругов, трапеций и треугольников. Все эти приемы тормозят инерцию восприятия, создают «паузы» при чтении стиха, четкие линии отделяют образы друг от друга, они застывают как остановленные кадры на киноплёнке, а замерев, распадаются и собираются в новые картины.

Один из показательных примеров конструктивистской словесной динамики – стихотворение из самого начала первой части – «Вы в темноте читаете, как кошка». Это минималистическое описание лифта, еще считавшегося в первые десятилетия XX в. современным архитектурным новшеством⁶. Заодно с описанием лифта разыграна шутовская сценка встречи поднимающегося в лифте героя с героиней-кошкой:

Вы в темноте читаете, как кошка,
Мельчайший шрифт,
Отвесна наша общая дорожка –
Певун-лифт.
Нас двое здесь, в чуланчике подвижном.
Сыграем флирт!
Не бойтесь взглядом обиженным
Венка из мирт.
Ведь, знаете, в любовь играют дети.
Ах, боже мой!
Совсем забыл, что Ваш этаж – третий,
А мой – восьмой.

1913 [Третьяков, 1919, с. 7].

Чередование длинных нечетных и коротких четных строк имитирует неравномерное, «подергивающееся» движение лифта, его остановки, он едет вверх сквозь длинные лестничные пролеты и небольшие площадки, позволяя ощущать всю внутреннюю структуру, каркас высоты, ее поперечный «разрез». Заодно чередование длинных и коротких строк намекает на несовпадение героев: герою хочется нахально «поиграть» со случайной спутницей, но дикая, «обиженная» спутница-«кошка» неожиданно выскакивает из чуланчика-лифта.

Самые яркие детали описания удвоены: лифт дважды назван по-разному – «певун-лифт», «чуланчик подвижный», причем во второй раз современный лифт «состарен» уютной метафорой «чуланчик». Нельзя сказать, что футуристический

Теоретически они близки Третьякову с его «Железной паузой», вышедшей на пять лет раньше (см.: [Работы из сборника «Мена всех», 2019, с. 31–57]).

⁶ О множестве коннотаций лифта в 1920-е гг., в том числе и об образе лифта в западной поэзии со ссылкой на исследование Фридриха Зибурга «Кульм лифтов» (Friedrich Sieburg, «Anbetung von Fahrstuehlen»), см.: [Гумбрехт, 2005, с. 191–195].

стих избегает архаических образов, напротив, архаичные детали в конструктивистских стихах и графике не редки, в контрастном футуристическом стихе архаика только обостряет противопоставление старого и нового. Дважды быстрыми словесными штрихами зафиксирован взгляд героини, ее взгляд, по сути, и равен ее портрету: «Вы в темноте читаете, как кошка, / Мельчайший шрифт», «Не бойтесь взглядом обиженным / Венка из мирт», острое зрение «кошки» невольно заставляет вспомнить портреты близорукого автора стихотворной книги: почти на всех фотографиях Третьяков запечатлен в очках. Дважды упомянуто и то, что все изображенное, включая, видимо, и сам стих-лифт, – это игра («Сыграем флирт», «Ведь, знаете, в любовь играют дети»).

Оригинальны и рифмы стихотворения-лифта, особенно в коротких, четных строках, неравномерность длины стихов согласована с напряженной фонетикой текста: короткие четные строки завершены короткими, односложными рифмующимися словами, что, может, имитирует резкий, отрывистый звук открывающихся и захлопывающихся дверок лифта. Односложные рифмующиеся слова в четных стихах придают им резкость, импульсивность, как будто компенсируя их недостаточную протяженность. Особенно примечательны последние две пары нечетных рифм, созвучных между собой, немного зеркальных: «шрифт-лифт, флирт-мирт». Интересна и последняя рифма, поскольку она имеет промежуточное звено в середине последнего стиха, это не просто «мой» / «восьмой», а «мой» / «мой – восьмой», тавтологическое удвоение первого звена (мой – мой) как будто повторяет графический образ восьмерки, номера этажа, где живет герой. Цифра «восемь», состоящая из двух окружностей, содержит в своем начертании и идею парности, и идею неразрывной связи парных элементов, что тоже иронично проецируется на героев, обостряя их контраст, противоречия динамизируют текст.

Вертикаль, ассоциирующаяся с лифтом, 8-й этаж, связывает стих-лифт с другими «вертикальными» текстами книги, изображающими новостройки, высоту, движение вверх – с «Мальчишками на вышке», давшими заглавие первой части «Железной паузы», с «Трелями Аллегро», «Нахалами» и мн. др. Почти все темы «Железной паузы» остро-футуристические, а этажи и ступени – любимые детали авангардной архитектуры. К примеру, на этаж выше, чем лирический герой Третьякова, живет Гастев в посвященном ему стихотворении Асеева 1922 г.:

Чтоб стеклом прозрачных и спокойных
Глаз своих разрезами в сажень
ты застиг бы вешний подоконник
(это на девятом этаже).
(«Гастев», 1922) [Асеев, 1963, с. 201].

В знаменитом, более позднем примере из статьи Маяковского «Как делать стихи» (1926) можно при желании разглядеть сжатый до двух строчек сюжет Третьякова, украшенный эффектной рифмой-именем:

Есть крепко скроенные аллитерации по поводу увиденной афиши с фамилией
«Нита Жо»:
Где живёт Нита Жо?
Нита ниже этажом
[Маяковский, 1959, с. 90].

Насыщенность стиха такими повторяющимися деталями, как этажи, лестницы, блоки строительных конструкций, шахты лифтов, оконные проемы, обзоры строящихся или уже построенных зданий «в разрезе» трансформирует стих почти в чертеж, но еще важнее то, что конструктивистские образы не просто сконцентрированы в текстах, они исходят из недр чисто языковой и стиховой динамики, проявляясь в игре словесных контрастов или сходств, в мгновенных перестанов-

как внутри словесных конструкций, в смене ритмов и длины стихотворных строк, в рифмах-головоломках, подразумевающих фигурные звуковые перестановки и фонетическое конструирование.

«Трели аллегро...»: словесные иллюзии и кентавры

Еще более объемна и многофигурна цирковая картина, вписанная в конус, разграфленная треугольниками лестниц и трапециями в «Трелях аллегро...», первом стихотворении второй части книги. Цирк, фокусы, иллюзии – классическая тема футуристической поэзии и вообще модернистского искусства; эмблемой цирковой темы у авангардистов может служить литография В. Каменского и К. Зданевича с фрагментом «Цирк, где я» к «Железобетонной поэме» «Тифлис»⁷. Литография соединяет геометрически сложный рисунок с текстом, рисуя буквами, линиями и фигурами подъем, прыжок и почти падение наездницы. Все векторы рисунка-теста направлены вверх, вниз и по диагонали; риск, неравновесие, незавершенность и неизвестность конца предопределены сюжетом. Вероятно, Третьяков, не знал литографии Каменского и Зданевича (а схожесть «железных» заглавий обусловлена узким кругом ключевых тем авангарда), но и текст Третьякова не лишен визуальных эффектов: строки «Трелей аллегро» вычерчивают четкий зигзаг, вообще характерный для поэтики Третьякова. Приведем здесь это стихотворение в том виде, в котором оно напечатано в «Железной паузе».

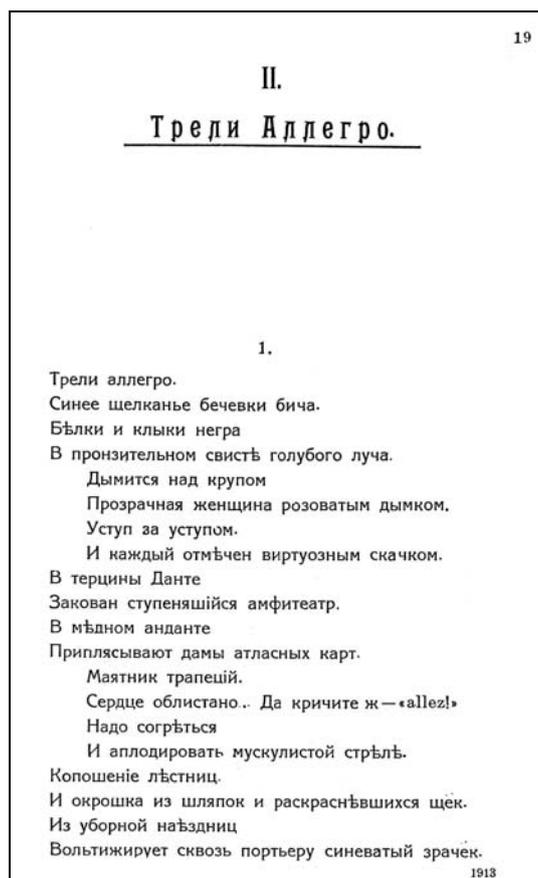
Трели аллегро.
Синее шелканье бечевки бича.
Белки и клыки негра
В пронзительном свисте голубого луча.
 Дымится над крупом
 Прозрачная женщина розоватым дымком.
 Уступ за уступом,
 И каждый отмечен виртуозным скачком.
В терцины Данте
Закован ступенящийся амфитеатр.
В медном анданте
Приплясывают дамы атласных карт.
 Маятник трапеций.
 Сердце облистано... Да кричите ж – «allez!»
 Надо согреться
 И аплодировать мускулистой стреле.
Копошение лестниц
И окрошка из шляпок и раскрасневшихся щек.
Из уборной наездниц
Вольтижирует сквозь портьеру синеватый зрачек.

1913 [Третьяков, 1919, с. 19].

⁷ Из цирковых посттекстов упомянем еще «Мэри-наездницу» С. Кирсанова (1925) (подробно об этом см.: [Лошилов, 2017, с. 165–198]).



Литография В. Каменского и К. Зданевича «Тифлис» из «Железобетонных поэм» В. Каменского (1917)
Lithograph by V. Kamensky and K. Zdanevich "Tiflis" (1917) from "Ferro-Concrete Poems" by V. Kamensky



Третьяков С. Железная пауза. Владивосток, 1919. С. 19.
Tret'yakov S. Zheleznaya pauza [Iron Pause]. Vladivostok, 1919. P. 19.

Как и стихотворение-лифт «Вы в темноте читаете, как кошка»⁸, «Трели Аллегро» – текст, насыщенный интенсивным, резким и сильным, звуком, не только из-за того, что слышны крики дрессировщиков «алле» и шелканье / свист бича / луча; в тексте звучат названия музыкальных темпов, «аллегро» и «анданте», и ярко выделяются иностранные слова, зачастую попадающие в рифму: «Данте», «амфитеатра», «анданте», «allez!», «вольтижирует».

Вместе с музыкальными терминами, именем Данте и «амфитеатром» в стихотворение входит тема античности и итальянского Средневековья. Парой словесных штрихов цирк обрисован как древнее зрелище и средневековая модель мироздания: мотивы спуска, провала, падения дополнены эпическим, будто проистекающим из «Божественной комедии», из Дантовых кругов ада, многолюдством, а также атмосферой риска, страха, вспышками огня, bestiарием, скрытым в мотивах дрессировки. Акценты древности обостряют остроту переживания настоящего – в цирке за одно мгновение пролетают жизнь и столетия, потому что смысл циркового представления в смертельном риске, но смертельного финала нет, риск длится бесконечно.

Стихотворение цветное, доминируют, как повсеместно в этой книге, цвета неба и солнца: красно-желтого света, огня в сочетании с оттенками бело-голубо-синего, воздушного и морского. Важно и то, что все цвета сложные, меняющиеся, «процессуальные» («синее шелканье», «голубой луч», «синеватый зрачок», «розоватый дымок», «раскрасневшихся щек»), картина мозаична и контрастна, будто бы сделана мазками масляных красок («окрошка из шляпок», «копшение лестниц», «атласные карты», «белки и клыки негра» и пр.), а к насыщенным цветам добавлена тема прозрачного, просвечивающего / невидимого – дымки, завесы, появления и исчезновения («прозрачная женщина розоватым дымком», «сквозь портьеру»).

Как и во всех предыдущих случаях, стих геометричен, архитектура цирка собрана не просто из углов, треугольников («терцины») и сложных фигур. Трапеции, лестницы, острые углы и зигзаги сочетается с центростремительностью, по чертежу прямых линий выводится еще и окружность. Мотив треугольника и окружности соединяется в конусе «амфитеатра», круг очерчивается цирковой ареной, по которой скачут лошади, а также «маятником», вообще-то раскачивающимся влево и вправо, но напоминающем о циферблате, о движении по кругу часовых стрелок.

Как часто бывает у Третьякова, короткие стихи чередуются с длинными, что соответствует цирковой атмосфере, нагнетающей долгое ожидание трюка и краткий трюк, мгновенно разрешающий напряжение. Дольник украшен изысканными рифмами: «аллегро» / «негра», «Данте» / «анданте» (поглощающая рифма) и аллитерациями («амфитеатр» / «карт»), иногда в сопровождении ассонансного ряда: «трапеций» / «согреться» / «алле» / «стреле» / «лестниц» / «раскрасневшихся» / «наездниц» и т. д.

Наложение образов многослойно. К примеру, в стихах: «В медном анданте / Приплясывают дамы атласных карт» изображен и оркестр с духовыми («медными») инструментами, и танцующие под звуки оркестра дамы в атласных платьях, и гибкие, тонкие карты в тасуемой колоде, и такие же гибкие, как карты, гимнастки, перелетающие с трапеции на трапецию, они же – наездницы, выполняющие курбет в воздухе. Карты появляются как атрибут факира, но изображения факира нет, он лишь подразумевается, как бы мелькнув на границе видимого и невидимого. Высочайшая образная концентрация вмещается всего в шесть слов.

⁸ В «Крематории здравомыслия» стихотворение имело заглавие – «Лифт» [Крематорий здравомыслия, 1913, с. 6].

В «Трелях аллегро...» упрятан и зверинец, причем звери в нем кентаврические: наездница, дымком выплывающая из лошади, и негр-тигр-лев. Слов «лошадь», «конь» или «лев», «тигр» в стихотворении тоже нет, это образы-фокусы, которые без прямых номинаций складываются только из атрибутов и характеристик изображенного. Для хищника более чем достаточно «белков» и «клыков» негра, а для коня «наездниц», «круп», «скачков», «мускулистости», «вольтижировки».

Реквизит фокусника – тасуемая колода карт – обостряет ощущение того, что картинки и персонажи сменяют друг друга как на киноленте, разделяясь паузами, – это и есть фиксация мгновений настоящего, чего и добивались презантисты. Стихотворение построено из однотипных номинативных предложений, по-разному распространенных и по-разному (с союзами или без них) соединенных между собой. Щелчок бича-луча на границе первой и второй строф как будто бы разделяет в этом стихотворении и строфы, и разные цирковые номера: негра-тигра и наездницу, свет и тьму, первую и вторую части текста. «Вольтижируют» наездницы, вольтижирует и зрочок в финале, всё стихотворение – словесная иллюзия, созданная динамичной словесной геометрией. Картины циркового представления открываются на миг и растворяются, тая, как дымка. Такой эффект обеспечивается не в последнюю очередь тем, что чередованию коротких и длинных стихов вторит чередование коротких и длинных слов: в тексте много односложных и двусложных слов, а соседствуют с ними длинные причастия и прилагательные («ступенящийся», «приплясывают», «раскрасневшихся»). Звуковая и словесная динамика создает четко очерченное, цветное, интенсивно меняющееся, геометрическое пространство, заполненное персонажами, собранными по тем же «мозаичным» принципам, что всё остальное.

Конечно, основной инструмент, использованный для создания мозаичных словесных полотен, – метонимия, но кроме замены предметов и персонажей их частями или признаками, из разбитых на части и признаки образов в тексте конструируются образы типа «пронзительного свиста голубого луча», сочетающего в себе звук и цвет, луч и бич. Да и весь текст выглядит как кентавр-система, соединяющая долгое с кратким, видимое с невидимым, прошлое и будущее с настоящим.

«Нахалы»: фейерверк в зверинце

Фонетическая мозаика, мозаичность времени и пространства

Одним из самых интересных текстов второй, урбанистической, части «Железной паузы» является, на мой взгляд, стихотворение «Нахалы». Конструктивистская стилистика проявлена в нем не в меньшей степени, чем в примерах, приведенных выше, однако и общая композиция стихотворения, и лирический сюжет, и подтексты здесь несколько затемненные.

НАХАЛЫ

Где идет перекличка фонарей – фонарей
И горошины – солнечки целуют плиту троттуара,
Там за парюю пара...
Там целуйте, нахалы, засунутых в юбки зверей.
Иглятся решетки безлиственных парков.
Только вихрь фейерверков вращает и... хлоп.
Слезы римских свечей каплют в бархатный гроб.
Вот где много нервически вкусных подарков.

Литературная жизнь сюжета

Там целуют, нахалы, смеясь.
Липнут губы и зубы мозаикой струнных артерий.
Золотистые, хохотно-теплые звери
Разминают дорожки в блестящую грязь.
Там целуйте-ж губами, зубами, руками, нахалы!
Так, чтоб окна стыдливо зажмурили веки портьер.
Зацелованы все... Бриллиантово-черный карьер...
Набекренились шляпы... Но мало, но мало, но мало...
Брызги солнечков. Иллюминация. Волны пальто.
Вдруг и вниз невзначай митральезят огнями кристаллы...
Это знаете что?
Это всех до конца и навзрыд беспощадно целуют нахалы.

1913 [Третьяков, 1919, с. 22].

Общий сюжет стихотворения – ночной карнавал с фейерверками и шалости вечерних прогулок – не менее традиционен, чем цирк, его легко представить в стиле К. Сомова или М. Кузмина, наподобие картины «Арлекин и дама» или первого стихотворения из цикла М. Кузмина «Ракеты» – «Маскарад». Условность, костюмы и маски, отсылки к пышным иллюминациям и галантным увеселениям XVIII в. характеризуют этот сюжет⁹. Но у Третьякова он решен в другом, футуристическом ключе, и хотя футуристические персонажи – «засунутые в юбки»

⁹ В XX в. эти условные сюжеты «цитируют» «старинные» тексты, к примеру, «Страдания юного Вертера», где в главке «16 июня» (день, когда Вертер впервые видит Лотту) гроза, разразившаяся во время праздника, становится для шалунов поводом перехватывать с губ испуганных красавиц «мольбы, обращенные к небесам» («Gebete, die dem Himmel bestimmt waren»): «Der Tanz war noch nicht zu Ende, als die Blitze, die wir schon lange am Horizonte leuchten gesehn und die ich immer für Wetterkühlen ausgegeben hatte, viel stärker zu werden anfangen und der Donner die Musik überstimmte. Drei Frauenzimmer liefen aus der Reihe, denen ihre Herren folgten; die Unordnung wurde allgemein, und die Musik hörte auf. Es ist natürlich, wenn uns ein Unglück oder etwas Schreckliches im Vergnügen überrascht, daß es stärkere Eindrücke auf uns macht als sonst, teils wegen des Gegensatzes, der sich so lebhaft empfinden läßt, teils und noch mehr, weil unsere Sinne einmal der Fühlbarkeit geöffnet sind und also desto schneller einen Eindruck annehmen. Diesen Ursachen muß ich die wunderbaren Grimassen zuschreiben, in die ich mehrere Frauenzimmer ausbrechen sah. Die klügste setzte sich in eine Ecke, mit dem Rücken gegen das Fenster, und hielt die Ohren zu. Eine andere kniete vor ihr nieder und verbarg den Kopf in der ersten Schoß. Eine dritte schob sich zwischen beide hinein und umfaßte ihre Schwesterchen mit tausend Tränen. Einige wollten nach Hause; andere, die noch weniger wußten, was sie taten, hatten nicht so viel Besinnungskraft, den Keckheiten unserer jungen Schlucker zu steuern, die sehr beschäftigt zu sein schienen, alle die ängstlichen Gebete, die dem Himmel bestimmt waren, von den Lippen der schönen Bedrängten wegzufangen» [Goethe, 2002, S. 29–30]. («Танец еще не кончился, когда молнии, которые давно уже поблескивали на горизонте и которые я упорно называл зарницами, засверкали сильнее, и гром стал заглушать музыку. Три дамы выбежали из цепи танцующих, и кавалеры последовали за ними; все смешалось, музыка смолкла. Когда несчастье или неожиданное потрясение настигают нас посреди удовольствия, вполне естественно, что они действуют сильнее, отчасти уже по контрасту, но главным образом потому, что чувства наши тут особенно обострены и, значит, мы тем легче поддаемся впечатлениям. Только этой причине могу я приписать нелепые выходки многих женщин. Самая благоразумная уселась в угол спиной к окну и заткнула уши; другая стала перед ней на колени и зарылась головой в ее платье, третья втиснулась между ними и, заливаясь слезами, прижимала к себе своих сестриц. Одни рвались домой; другие совсем не помнили себя, у них не хватало самообладания обуздать дерзость наших юных шалунов, усердно старавшихся перехватить с губ прекрасных страдалиц жалобные мольбы, обращенные к небесам» – пер. Н. Касаткиной [Гёте, 1981, с. 54–55]).

звери и нахалы «в волнах пальто» – менее привычны и узнаваемы, чем галантные кавалеры с дамами или маски дель арте, они не менее нарядны и условны.

Отвлекаясь на время от образов, обратим внимание на фонетические эксперименты, характерные для Третьякова игры в «мнимые», «спрятанные», «исчезающие» звуки. В «Трелях аллегро...» что-то подобное проделывается со словами, в состав которых входят двойные или немые буквы. Третьяков как будто позволяет услышать произнесенный, «мнимый» звук:

Маятник трапещей.
Сердце облистано... Да кричите ж – «allez!»
Надо согреться
И аплодировать мускулистой стреле.

Слово «allez» не случайно дается не в русской, а во французской графике с немой «z» на конце, и хотя немая буква не произносится, а «алле» законно рифмуется со «стреле», соседние рифмы «трапещей» / «согреться» как бы извлекают из «allez» произнесенный «z», дают потенциальную, заданную графическим обликом слова возможность существовать немому звуку, а французская этимология слова «вольтижирует» поддерживает французскую графику «allez». В «Нахалах» «мнимые» или едва различимые звуки есть в словах: «троттуара»¹⁰, «струнных», «бриллиантово», «киллюминация», «кристаллы», двойные буквы могут не произноситься, но настойчивые повторы и удвоения («фонарей – фонарей», «за парюю пара») и даже тройчатки («но мало, но мало, но мало...») находящихся рядом слов заставляют почти звучать «немую» графику.

Идея множественности выражена не только фонетически, но и грамматически: от заглавия в форме множественного числа – «Нахалы» – и до последнего слова, повторяющего заглавие: «Это всех до конца и навзрыд беспощадно целуют нахалы». И внутри текста, кроме двух слов – «хлоп» и «гроб» (и вторящего им слова «до конца»), нет ни одного имени или местоимения, в которых множественность не была бы выражена грамматически или семами собирательности, неисчислимости: «фонари», «горошины», «солнечки», «вихрь фейерверка», «пары», «решетки», отсутствующие листья («безлиственный»), «свечи», «подарки», «губы», «зубы», «звери», «руки», «веки», «юбки», «шляпы», «волны пальто», «мозаика струнных артерий», «дорожки», «грязь», «огни», «кристаллы», «киллюминация», «портьеры»...

Стихотворение слегка напоминает нетрадиционные свободные рефренные формы, поскольку сочетание «там целуйте / целуют нахалы» повторяется в каждой строфе (за исключением второй – с выстрелом «хлоп»-«гроб»), меняя модальность и место в стихе («Там целуйте, нахалы, засунутых в юбки зверей...», «Там целуют, нахалы, смеясь...», «Там целуйте-ж губами, зубами, руками, нахалы!», «Это всех до конца и навзрыд беспощадно целуют нахалы»). Еще одна повторяющаяся формула – «губы и зубы» в третьей и четвертой строфах («Липнут губы и зубы мозаикой струнных артерий», «Так целуйте-ж губами, зубами, руками, нахалы») великолепна в своей звукописи на -з, с, тс, запечатлевающей звук поцелуя, хотя одновременно это поцелуи-укусы. Четырехкратный повтор вкупе с двукратным повышает четкость стихотворной формы, а грамматическая концентрация множественного числа создает впечатление мелькания, «подмигивания», мозаичности, периодичности, возобновляемости действия.

До «Железной паузы» стихотворение было опубликовано в сборнике «Чудо в пустыне» 1917 г., в первоначальной редакции текст был дан без деления на чет-

¹⁰ Примечательно, что в первой редакции стихотворения слово было напечатано с одной буквой «т» [Чудо в пустыне, 1917, с. 49], «тт» появилось только в «Железной паузе».

веростишия. Из-за обилия грамматических форм множественного числа оно представлялось «единым мигом», «презан», «снимком», отразившим в момент фейерверка всё и сразу. В «Железной паузе» поэт сгруппировал текст как пять четверостиший, от чего «фазы» действия чуть больше отделились друг от друга.

Очевидно, что ритмическая кульминация достигается во второй строфе с рифмой «хлоп» / «гроб», со «столкновением» двух ударений в дольнике («ночей каплют») и отсутствующим, зияющим рефреном «целуйте, нахалы». Зияние рефрена, как и «гроб», ассоциируется со смертью, убийством, падением, последовавшим за выстрелом, симитированным выразительной односложной ассонансной рифмой.

Одни и те же конструкции, одни и те же геометрические линии Третьяков повторяет по несколько раз от стихотворения к стихотворению в «Железной паузе». В «Нахалах», как и в «Ковре» и «Трелях аллегро...», совмещены вертикаль и центробежность. «Солнечки», т. е. кристаллы фейерверка, возносятся ввысь и падают, бездонность ночного неба зеркально отражается в «бриллиантово-черном карьере», «бархатном гробе» парка и города. Парк окружен амфитеатром зданий со светящимися, но прикрытыми портьерами окнами, архитектура города в «Нахалах» повторяет конусообразную архитектуру цирка и его атмосферу с игрой в видимое и скрытое, мгновенно возникающее и исчезающее, а еще напоминает о приоткрытом «канареечном гробике» «Спичечной коробки». Рядом с «бархатным гробом» «бриллиантово-черный карьер» оживляет образ могилы, куда опускают гроб, или воронки, оставленной снарядам. Атмосфера страха смерти, испуга нагнетается и тем, что персонажи стихотворения – «звери», резвящиеся под огнем фейерверка; на периферии сознания всплывает мысль о том, что звери боятся огня, пытаются отпрянуть от него, чувствуя в нем смертельную опасность.

Такие словесно-мотивные вариации, как иглы («иглятся») – листья («безлиственный») ¹¹, бархат-гроб, ночная тьма вкупе с мотивами опавших листьев и огней в 1919 г. принадлежали области уже давно освоенной поэзией «лампадного масла» «символистской мистики», по словам Третьякова. Но необычные трансформации слов («иглятся») и обогащение традиционной семантики новыми смыслами позволяют Третьякову обновить традиционный поэтический лексикон. В начале книги собрано множество «лучистских» текстов, типичных для поэтов «Мезонина поэзии» и футуризма вообще. (Первоначальный вариант заглавия поэтической книги Третьякова – «Гамма-Лучи», анонсированный в «Крематории здравомыслия» [1913, с. 46], конечно, не случаен).

Только три последних примера: «Ковер», «Трели аллегро», «Нахалы», как, впрочем, и вся «Железная пауза», перенасыщены образами с семантикой света: лампочки, светящиеся окошки, уличные фонари, иллюминация, звезды, солнца в темном космосе. В качестве одного из ключевых текстов книги Т. Хофманн рассматривает стихотворение «Восток в крови. Неистовый и грубый...» (см.: [Hofmann, 2014, s. 188–189]), к этому, действительно, выразительному восходу, захватывающему постепенно мир, можно добавить и многое другое: метеоры на фоне «взморских сумерек» («Мы чаю не допили»), «Миллионы солнц» из «Крыши категорически», «солнце» и «разноцветные лампочки» из стихотворения «Любовь», – всё это тексты 1913 г. из первой части. Часто пейзаж со светилами отражен и умножен зеркалом воды. Даже в «Нахалах» иллюминация «солнечек» дополнена «водным» штрихом: в сочетании «волны пальто» звуком «нарисована» волна, подъемом двух ударных «о» и растянутым «л» создан ее изгиб. А завершается «Железная пауза» целой серией ярчайших дальневосточных морских восхо-

¹¹ Звуковая вариация «иглы» / «листья» проистекает, возможно, из «Листьев» Ф. И. Тютчева.

дов и закатов: «А солнца поцелуи солоны / Садятся каплями на полуволны, / И лег синее синих слив / На спину брошенный залив» («Деревья дрыгают всеми листочками», 1919), «Сердце взошло на востоке и светится» («Ту», 1919) и пр. Тем самым расстояние между Москвой и Дальним Востоком сокращается, и московские «солнца» и «солнечки» становятся интродукцией «восточных» закатов последней части.

Во Владивостоке, как раз во время провозглашения ДВР, вместе с Асеевым Третьяков провозглашает собственную поэтическую страну «Великую Океанию». Этой вымышленной стране посвящено более позднее стихотворение Асеева «Небо революции»¹², а в журнале «Великий Океан», издававшемся в 1918 г. во Владивостоке (в нем неоднократно печатались и В. Март, и Н. Асеев) постепенно складывается своя, дальневосточная восходно-закатная мифология и эмблематика. Поскольку солнце встает на Востоке, то любой восход (а их несколько десятков в «Железной паузе») приобретет семантику творения не только нового дня, но и нового мира, и новой эпохи, зачинающейся где-то вдали, на краю горизонта. Поэтому смена дня ночью, как и времен года, показаны не как плавные, естественные переходы, а как резкий поворот к новому, к рождению некоего абсолютного начала нового времени. Книга называется «Железная пауза», и в ней зафиксированы границы, отделяющие этапы, «фазы» суток, действий, событий истории. Время не уступает в мозаичности и остроте пространству.

«Нахалы» Третьякова и Хлебникова

Наряду с конструктивистской геометрией стиха, его яркими фонетическими эффектами, футуристические подтексты, прежде всего из Хлебникова и Маяковского, придают «Нахалам» авангардный вид. Через 10 лет после выхода «Железной паузы», в 1929 г., критик Марк Слоним в пражском эмигрантском журнале «Вольная Сибирь» напишет:

Гораздо с большим правом мог бы стать в первых рядах сибирской поэтической молодежи видный русский футурист Третьяков, сборники стихов которого, равно как и его прозаические опыты (особенно очерки Китая) обнаруживают в нем незаурядный литературный талант. Третьяков, конечно, исходит из Хлебникова, и недаром именно Хлебникову посвящено несколько стихотворений уже и в первом сборнике Третьякова – «Железной паузе» [Слоним, 1929, с. 45].

Критик допускает небольшую неточность, в «Железной паузе» нет текстов, специально посвященных Хлебникову, но последняя, 4-я часть книги называется «Ляля на лебеде» и предваряется эпитафией из стихотворения Хлебникова «В лесу». Тем не менее неточность, допущенная критиком, значима, потому что, действительно, вся книга, а не только ее 4-я часть, ориентирована на Хлебникова, и в «Нахалах» хлебниковский контекст – один из самых сильных¹³.

Эпитафия («И крикнет и цокнет весенняя кровь – / Ляля на лебеде! Ляля – любовь») и заглавие для последней части книги Третьякова мотивированы множест-

¹² Вот финал «Неба революции» Асеева:

Еще молчит тишина,
но ввысь – мечты и желанья,
и вот провозглашена
Великая Океания
[Асеев, 1963, с. 115].

¹³ Для поэтов «Творчества» Хлебников был, несомненно, одной из самых значимых фигур, по количеству перепечаток стихотворений в «Творчестве» Хлебников может сравниться разве что с Лениным и Маяковским.

Литературная жизнь сюжета

вом «звериных» и «птичьих» мотивов предыдущих частей, и, возможно, хлебниковский кентавр-образ Ляли-лебедя и художественный зверинец Хлебникова породили кентаврический бестиарий «Железной паузы». Случайная спутница-«кошка» в лифте, кентаврические вольтижерки и человек-лев в «Трелях аллегро», змеи и птицы «Ковра» имеют одну природу с «засунутыми в юбки зверями», только «звери» в юбках более абстрактны, резки и энигматичны. Конечно, хищное женское упрятано в этих «зверях», но женское начало одновременно несколько развоплощено. Хлебниковская «Ляля на лебедь» – не столько персонаж, сколько божество, музыка и вдохновение, проведенные сонорной фонетической линией *ля-ля-ле-лю-ли-и-е*:

И крикнет и цокнет
весенняя кровь –
Ляля на лебедь!
Ляля – любовь<...>

Лялю на лебедь
Если заметите,
Лучший на небе день
Кралей отметите.
[Хлебников, 1986, с. 86]

Героиня четвертой части «Железной паузы» Тата так же тесно, как у Хлебникова, слита с абстрактной музыкальной ритмикой – *та-та-та-та-та / та-та-та-тка*:

Тата танцует
Тата таращит глаза <...>
Тата – татарка,
Тата-мулатка.
Тянется сладко
Пламя огарка
[Третьяков, 1919, с. 49].

Персонажи «Нахалов» именуется хохотом толпы, т. е. звуковым рядом *хо-хо-ха-ха*, образованным повторами слова «На-ха-л» и сочетанием «золотистые хохотно-теплые звери» с многократным «о» и «хо-хо»¹⁴.

Возможно, актуальное для футуристов слово «нахалы», разбитое на «хохотные» слоги, было извлечено Третьяковым из «Звездной азбуки» Хлебникова, где «на-хал» служит одной из иллюстраций к букве «Х», важнейшей из букв «звездной азбуки»: «Х» не только начинает фамилию автора, но и образует семантиче-

¹⁴ Другой вариант той же фонетической темы *хи-хи-хо-хо* звучит в стихотворном фельетоне Третьякова «Монгольский барон», опубликованном в «Шанхайской жизни» 18 марта 1921 г. за подписью «Жень Шень»:

– Хи, хи!
– Итак, да здравствует микадо!
– Читы – к рукам,
– А так –
– Блокада!
Хо, хо!
И голос был больной и жалкий:
Пекин с ужимкой соержанки
Привычно прогнутил
– Пухо
[Жень Шень, 1921, с. 3].

ское гнездо креативных и одновременно разрушительных понятий. В статье «Рычаг чаши» все эти понятия перечислены:

А с X начаты двадцать видов построек человека: храм, хлев, хоромы, хижина, халабуда, хата, хибарка, халупа, хиба, хутор, хаз, хиза, хануля, храна, хламина, хут, хорун, хабулл, хизык, хоронуша, халат, холодник (похороны). Это двадцать зданий, чаще охотничьего и сельского быта, защищавших человека от непогоды и диких зверей. Разрушаемая точка человека хоронится от разрушающей точки дождя, мороза. Здания служат защитой, поэтому X можно определить как плоскость преграды между одной точкой, в кругу ее защиты, и другой – движущейся к ней. X – летящая точка, преграда на ее пути, и цель летящей точки за преградой. <...>

Движение слабой точки, ставящей между собой и сильной преграду: ховаться, (ховун, хомяк), хорониться, хутить, хухтать, хунуться, хилиться.

Имена сильной, разрушающей точки: холод, хорь, храт, нахрапом, хабалда, (на)хал, охальник, хам, худой, хищник, – то, от чего нужно ограждаться хатой [Хлебников, 2018, с. 132].

Слово «нахал» можно отыскать и в поэзии Хлебникова. В связи с третьяковской «Железной паузой» особенно важным представляется стихотворение «Сюда лиска прибегала...»:

Сюда лиска прибегала
Легкой поступью порхала
Уши нежно наостряла
С видом тонкого нахала.
Пташки чудно ликовали
И свистели ворковали
Голос ужаса пронесся
Вот как воин плахи
Вертят мучениц колеса
Иль ведут насильно свахи
[Хлебников, 1914, с. 13].

В стихотворении различимо некоторое подобие сюжета: идиллия леса с пробегающей лиской-нахалом и «чудно» ликующими-воркующими птицами нарушается «голосом ужаса» со стенами воина на плахе, пытаемых мучениц, невольниц. Идиллическая картина с «лиской» и птицами обозначается лексикой со значениями «легкости», «нежности»: «прибегала», «порхала», «наостряла», «легкой поступью», «чудно ликовали», «ворковали».

Вероятнее всего, Третьяков вторит Хлебникову: идиллическая картина ночной прогулки, танцев в парке чревата разрушением, насилием, огнем, апокалипсисом; хрупкий, легкомысленный, веселящийся мир ежеминутно рискует сорваться в бездну, как в «Трелях Аллегро» рискуют сорваться гимнасты на трапециях и вольтижирующие наездницы. Если обобщать смысл ключевых текстов книги, то он неизменно сводится к изображению мира, совершающего опасный, рискованный, «нахальный» курбет. Резкие, «хищные», «звериные» коннотаты «Нахалов», обильно заполняющие «галантную» картинку, пробуждают ассоциации с апокалиптической историософией авангарда и продвигают сюжет «Железной паузы» вперед, к кульминационной части книги – к «Красным кляксам».

Указывая на некоторые сходные детали в стихотворении Хлебникова и «Нахлах» Третьякова, следует помнить, что важны не столько они, сколько общее влияние Хлебникова на поэтов группы «Творчество» и на культуру авангарда

в целом¹⁵. Вот, к примеру, как звучит та же вариация темы зверей, разрушения и востока у Асеева («Плакат», 1922):

.....
Я и сам из могилы Батыя
его череп, рыча, уволок!
.....
Берегитесь взбесившихся дней!
Небо синее десны ощерит,
И запрыгают кольцами звери
все грознее, грозней, голодней
[Асеев, 1963, с. 209].

Зверино-революционная тема достигает апофеоза в стихотворении «Звериная революция», подписанном «Фаин» (псевдоним Г. Н. Матвеева) и напечатанном почти одновременно с «Железной паузой» в литературном еженедельнике «Лель» (Владивосток):

Некогда соберутся животные
Где-нибудь в древнем лесу
Не будут покорны и безотчетны,
Волк не тронет лису...
Медведи, барсы, козы
Лягушки, змеи, все гады,
Лошади, псы и коровы,
Гнев, рычанье, дикие взгляды...
Поймут друг друга звери,
Прочь, человеческий гнет!..
Каждый припомнит потери,
Припомнит затравленный род! –
Митинг животных с лозунгами
Выйдет из лесу, всех собирая за собой
Даже малютки-стрекозы
Будут призывать на бой!
Соберутся миллиарды диких.
Орангутанги откроют фронт.
Людские бледнеют лики
Свершится неизбежный закон!..
Змеи, шипя, по столичным улицам,
Преследуют людей.
Люди прогибаются, сутулятся
Под копытами гнедых лошадей <...>
[Фаин, 1919, с. 1]¹⁶.

¹⁵ Здесь важен именно комплекс «хлебниковских» мотивов, а не его отдельные составляющие. Так, «звериная» тема необычайно распространена в поэзии начала века, она захватывает всё, от лирического героя (например, в рефрене геометрического «Квадрата квадратов» И. Северянина – «Меж тревог и поэм заплутал, точно зверь») до века («Век мой, зверь мой, кто сумеет...» О. Мандельштама).

¹⁶ «Звериная» тема вообще была чрезвычайно популярна у поэтов группы «Творчество». Так, подборка стихотворений, открывающая журнал «Юнь», собрана как своего рода «зверинец» с портретом Маяковского-бизона («Оборотень», А. Несмелов), Асеева-орла («Н. Н. Асееву», В. Силлов), с вдохновением в образе краба, сжимающего «щупальца» на горле поэта («Атака гения», М. Скачков). Увенчан поэтический bestiary «Юни» дальневосточным звериным пейзажем Третьякова с тигром-закатом и «зверещим» месяцем:

Закат заогнил тигра пасть.
Синева побежала тело спасти,

Звѣриная революція.

Нѣкогда соберутся животные
Гдѣ-нибудь в древнем лѣсу
Не будут покорны и безотчтны,
Волк не тронет лису...
Медвѣди, барсы, козы
Лягушки, змѣи всѣ гады
Лошади, псы и коровы
Гнѣвъ, рычанье, дикіе взгляды.....
Поймут друг друга звѣри,
Прочь человѣчскій гнѣтъ!...
Каждый припомнит потерю
Припомнит затравленный род!—
Митавг животных с лозунгами
Выйдет из лѣсу, всѣх собирая за собой
Даже малютки стрекозы
Будут призывать на бой!
Соберутся миллиарды диких
Оранжеванги откроют фронт
Людскіе побѣдѣют лѣны
Свершится неизбежный закон!...
Змѣи, шипя, по столичным улицам
Преслѣдуют людей
Люди нагибаются, сутулятся
Под копытами гнѣвных лошадей....

Да здравствует звѣриная революція!
Гряди, гряди скорѣй!
Люди теперь уже гнутся
В истинниках диких звѣрей!
ФАИН.

На небѣ

(историческій выкрик).

Я ту рѣдкую ночь не забуду:
В блѣдном свѣтѣ мечтательных вѣсов,
Наклоняясь к мечтѣ своей чутко,
Я молила и молилась вопросом.
Умоляя я, как женщина, Бога
В мою дѣтскую душу войти
И разсыпать из тайн хоть немного
На моем необычном пути.
Вѣдь сказал Он «стучите—открою!»
Обѣщал Он «ищите—найдете!»
Задыхаюсь рыдающей кровью
Кровью сердца и выжатой плоти.
Задыхаюсь, вѣспляюсь зубами
Свою мысль псушу, задую...
Слушай, Бог! Подкрадусь небесами.
Прямо в сердце Тебя укушу.
ФАИН.

Лель. Еженедельный журнал искусства и литературы (Владивосток).

1919. № 6, 19 дек. С. 1

Lel', weekly magazine of art and literature.

Vladivostok, 1919, no. 6, December 19. P. 1

Иллюминация Третьякова и артиллерия-митральеза Маяковского

Полтора десятилетия революций и войн в России начала XX в. объясняют особую популярность в это время европейских исторических и социологических трудов о Французской революции с размышлениями о стихийности, неподконтрольности, «нахальстве» народных бунтов. Традиции Ж. де Местра, полагавшего, что революции свершаются «сами собой», что не люди используют революцию, а революция использует людей¹⁷, а также традиции Т. Карлейля, видевшего в революциях реализацию склонности людей к театральным эффектам¹⁸, позднее были превращены в исследования по психологии толпы. В 1906 г. в России была очень популярна запрещенная цензурой книга О. Кабанес и Л. Насс «Революци-

Вечер-мулат боится упасть
На стеклянных паркетах плоскости,
Вымори море марево!
Месяц звереет,
Солнце оспаривая...
[Юнь, 1921, с. 3–4.]

¹⁷ См.: [Местр, 1997, с. 15–20].

¹⁸ «Цивилизация, — пишет Т. Карлейль в своей истории Французской революции, кропотливо, вплоть до изготовления белокурых париков и кожевенного производства в Медоне, перечислив революционные зверства, — все еще только внешняя оболочка, сквозь которую проглядывает дикая, дьявольская природа человека. Он все еще остается созданием природы, в которой есть как небесное, так и адское» [1991, с. 387].

онный невроз» (и это лишь одно в ряду подобных сочинений о Французской революции), где метаморфоза *человеческое* → *зверское* лейтмотивна:

...нельзя не обратить внимания, что каждый раз, когда народ становится объектом кровавых переворотов, войн или мятежей, в его истории можно всегда подметить типичные примеры явной половой психопатии.

Когда толпа проливает кровь впервые, она в этот момент испытывает, по-видимому, некоторое чувство отвращения; но если она не остановится вовремя, то она начинает тотчас же, вслед за сим, страстно наслаждаться; ожесточаться, как алкоголик, терзающий свою жертву, и вся, как один человек, трепещет от сладостного восторга.

При резне прокаженных, в Сицилийскую Вечерню, в Варфоломеевскую ночь, при сентябрьских тюремных избиениях или, так еще недавно, при армянской резне и еврейских погромах, этот животный инстинкт пробуждается всегда с одинаковой жестокостью и кровожадностью.

Осквернение и уродование трупов, насильствие и истязание жертв, а подчас даже случаи людоедства, вот неизбежные последствия таких взрывов звероподобной дикости [Кабанес, Насс, 1998, с. 28–29].

Эксперименты футуристов нередко предполагали эйфорическое состояние, по-хожее на то, что вызывается революциями, футуристы специально ввергали в него публику, «дрессируя» ее, как зверя. Вот описание одного из таких опытов:

Хюльзенбек был вовлечен в весьма подходящий ему водоворот кабаре в силу своей дружбы с Хугго Баллем, которого очень почитал. Его молодцеватость курсанта тоже способствовала <...> приведению публики в раскованное состояние. Для усиления этого ухарского эффекта он обзавелся хлыстом наездника, которым метафорически стегал по крупу публику, сопровождая чтение своих свежесочиненных «Фантастических молитв» ритмическим свистом хлыста [Рихтер, 2014, с. 31].

Обе приведенные выше цитаты проясняют исторический контекст еще одного источника, важного для «Нахалов» Третьякова. В сборнике «Чудо в пустыне» «Нахалы» соседствовали с отрывками из поэмы Маяковского «Война и мир», которая, видимо, создавалась одновременно со стихотворением Третьякова. Вероятно, Третьяков заимствует из поэмы «Война и мир» слово «митральеза», превращая его в окказиональный глагол. Вместе с «митральезой» в «Нахалов» входят эпические ноты авангардистской поэмы Маяковского. Наименование французской пушки «митральезы», созвучное «марсельезе», оформляет звуковой облик «французской» строфы поэмы «Война и мир», представляющей Первую мировую войну как корриду 16 государств в Колизее мира.

Франция!
Гони с бульваров
любовный шепот!
В новые танцы – юношей
выловить!
Слышишь, нежная?
Хорошо
под музыку митральезы жечь и насиловать!
[Маяковский, 1955, с. 219]

И если в «Трелях аллегро...» эпический ракурс задан именем Данте, то в «Нахалах» мы видим более современный, взятый у Маяковского, вариант эпического. Впрочем, через 7 лет Третьяков еще раз теоретически обновит понятие «эпического»: в одной из статей 1927 г. Лев Толстой будет по-лефовски заменен газетой:

Вся безымянная газетная масса, от рабкора до центрального передовика – это коллективный Толстой наших дней. <...>

О каком романе-книге, какой «Войне и мире» может идти речь, когда ежедневно утром, схватив газету, мы по существу перевортываем новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность. Действующие лица этого романа, его писатели и читатели – мы сами [Третьяков, 2016б, с. 237].

Но в «Железной паузе» до газетного эпоса дело еще не дошло, а ограничилось «Войной и миром» Маяковского¹⁹. Обращенность к Маяковскому обнажает в «Нахалах» тему оружия, его смертоносной силы (особенно выразительно звучащей в рифме «хлоп» / «гроб») и телесной анатомии («губами», «зубами», «мозаика струнных артерий»). Артиллерийские и анатомические мотивы были хорошо отточены у поэтов, окружавших Третьякова в годы Первой мировой войны, революций и позже. Стоит вспомнить лишь описания смерти через анатомические метафоры и метонимии в дальневосточной книге Н. Асеева «Бомба», позже печатавшейся как цикл стихов:

И вот заигравший призыв,
разрезавший мира секунды,
и – нету предела грозы
весь мир закружившего бунта.

И бьет потрясающий пульс
раздутых тревогой артерий,
и в бурю разбуженных улиц
врывается крик о потере. <...>

И длится взыгравших планет
кошунственно сладкая пляска:
на каждой свободной стране
горит огневая повязка²⁰
[Асеев, 1921, с. 42–43].

На футуристической метафоре крика с мотивами зубов, челюстей, горла, написана даже рецензия на «Железную паузу», опубликованная в журнале Третьякова «Бирюч» и подписанная «Словолуб»:

С. Третьяков вовсе не оторван в своем творчестве от жизни, от событий, от мировой волнующейся груди. Но сжимая до боли разрываемые криком челюсти, медленно и четко цедит он сквозь зубы свои определения этой жизни, этих событий. И когда не в мочь больше выдерживать затаенного крика – внезапно переходит на коснословный, обрывающийся, стремительный язык внутренних диалогов – разума и души. И вновь – зажимая, закусывая ощерившимися зубами злободневные, воспаленные, ищущие выхода губы, замолкает, прислушиваясь к шумам и гулам бушующего по-новому мира. И – новая, полная звуков до края, готовая разорвать

¹⁹ Эпичность «Железной паузы» была спародирована в стихотворном фельетоне, появившемся во 2-м номере владивостокского журнала «Неделя» за подписью «Алексей Алексеевич»:

В «Железной паузе» виднеется пята
Подобная пяте героя древней Трои:
В нее легко попасть (беспечные герои),
Да жаль, что у нее чувствительность не та
[Алексеевич, 1920, с. 7].

²⁰ Это вторая часть «мировой поэмы» Н. Асеева «Единственный житель города», опубликованной до книги «Бомба» в журнале «Бирюч» С. Третьякова [Асеев, 1920, с. 5].

молчание тысячами разлетевшихся осколков оболочки – железная пауза [Словолюб, 1920, с. 31].

Но ценность «Нахалов», их поэтическая красота состоит как раз в том, что дежурные военно-революционные темы энигматичны, они не декларируются, а скрываются и требуют расшифровки. Третьяков больше уходит в сторону Хлебникова. «Золотистые, хохотно-теплые звери» Третьякова, как и весь текст «Нахалов», меняет акценты от нежных, шуточных, «галантных» до катастрофических, безысходных, «милитаристских».

«Артиллерийский» подтекст и анатомические мотивы тоже выявляют конструктивистский потенциал стихотворения. Сценка городской жизни разрастается до эпических масштабов; подобно архитектуре зданий, мозаикой «выкладывается» изображение толпы, то трансформирующееся в безликую множественность, то фокусирующееся на конкретике хрупкого тела с его «струнами» артерий, смертью, слабостью, незащищенностью перед «нахальством», артиллерией, тьмой, огнем. Лик толпы тоже все время меняется: мозаичные картины складываются то в звериное, то в человеческое, то в мужское, то в женское, то в подавляющее всеобщее, то в уязвимое индивидуальное. «Нахалы» кажутся андрогинным кентавром, умирающим, но одновременно пульсирующим жизнью и энергией, гибнущим, но одновременно и губящим.

* * *

Дальневосточная печать 1919–1921 гг. была разделена на два лагеря: по одну сторону оказались политики и журналисты, отстаивающие независимость Дальнего Востока. На страницах газет «Владиво-Ниппо», «Слово» они печатали (чаще всего под псевдонимами) материалы об ужасах революции и гражданской войны, о наступлении хаоса в стране, захваченной большевиками, о расправе с царской семьей, о массовых самоубийствах, вызванных социальным отчаянием. «Зоологический большевизм», «Люди – звери», «Война и мир», «Насилие» – типичные заголовки в этих газетах. На другой стороне оказалась оптимистически настроенная большевистская печать («Красное знамя», «Шанхайская жизнь» и др.), надевшаяся на то, что в скором времени советская власть укрепится на Дальнем Востоке и развернет свою созидательную деятельность. Эти издания выходили при непосредственном участии Н. Асеева, Н. Чужака, С. Третьякова; лозунги, пропагандистская проза и стихи наполняли их страницы, а революция изображалась как праздничное действо. Кстати, более поздние теоретические работы Третьякова можно читать в качестве «инструкций» по созданию уличных праздников, приуроченных к революционным юбилеям²¹.

Парадокс заключается в том, что «Железная пауза» не прочитывается, подобно фельетонам Третьякова из большевистской прессы, как однозначный гимн революции, «звериные» метафоры «Железной паузы» и страшные, «траурные», гробовые ритмы легко расшифровываются отнюдь не через постулаты советской идеологии, а становятся понятны в контексте дальневосточной публицистики противоположного лагеря, описывающей «зверства» и апокалиптичность 1919–1922 гг. Например, так:

Большевизм как болезнь, порождаемая порабощением духа формой, разнообразен в стадиях своего развития. Простейшим видом этой болезни будет большевизм зоологический, безыдейный, свойственный малокультурным представителям двуногой породы, называющей себя *homo sapiens*. Проявляется он форме

²¹ См., например, статью Третьякова «Газета на шестах» [Третьяков, 2016а, с. 252–254].

безудержного кратковременного бешенства в мире самой обыденной действительности» [Кожеуров, 1921, с. 2].

Вспышка «кратковременного бешенства», смерть в облики праздника изображена в «Нахалах», вольно или невольно отсылая к названию дореволюционного футуристического альманаха, в котором участвовал Третьяков: «Пир во время чумы».

«Железная пауза» – очень лаконичная и концентрированная поэтическая книга, ее составляет совсем небольшая гроздь постоянно повторяющихся мотивов, большинство из которых взяты из футуристического репертуара 1910–1920-х гг., зато способы варьирования этих образов разнообразны, оригинальны, динамичны. Это заметили уже первые критики:

Внутренняя насыщенность действием, скоплением чувственных сил, нам кажется самым ценным в творчестве Третьякова. Отсюда столь характерная для книги экономика образов [Словолюб, 1920, с. 22].

Особую роль в восприятии «Железной паузы» играет дальневосточный контекст. Четвертая, дальневосточная часть книги расширяет локусы всех текстов, помещенных в книгу и побуждает обратиться к произведениям того же периода Н. Асеева и В. Марта, а также к дальневосточной критике и публицистике 1919–1922 гг.

Однако главной задачей этой статьи было исследование лежащей в основе «Железной паузы» экономной, конструктивистской матрицы, выявляющейся при анализе наиболее выразительных примеров из первой и второй частей книги. Третья и четвертая части станут предметом дальнейшего рассмотрения.

Список литературы

- Алексеевич*. Фельетоны // Неделя (Владивосток). 1920. № 2. С. 7.
- Асеев Н.* Единственный житель города. Мирозапамятная поэма // Бирюч (Владивосток). 1920, март. С. 5.
- Асеев Н.* Бомба. Владивосток: Дальневосточная трибуна, 1921. 60 с.
- Асеев Н.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Изд-во худож. лит., 1963. Т. 1. 456 с.
- Гёте И. В.* Страдания юного Вертера. М.: Худож. лит., 1981. 296 с.
- Гумбрехт Х. У.* Лифты // Гумбрехт Х. У. В 1926: на острие времени. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 191–195.
- Д-т*. Фельетоны // Дальневосточное обозрение. 1920. № 239, 13 янв. С. 3.
- Жень Шень*. Монгольский барон // Шанхайская жизнь. 1921. № 420, 18 марта. С. 2–3.
- Кабанес О., Насс Л.* Революционный невроз. СПб.: Изд-во Д. Ф. Коморского, 1906. 393 с.
- Карлейль Т.* Французская революция. История. М.: Мысль, 1991. 575 с.
- Кожеуров Л.* Зоологический большевизм // Владиво-Ниппо, 1921. № 290 от 15 июня. С. 2.
- Крематорий здравомыслия. М.: Мезонин поэзии, 1913. 46 с.
- Лоцилов И. Е.* Стихотворение С. Кирсанова «Мэри-наездница» (1925): имя, заумь и сюжет // Критика и семиотика. 2017. № 2. С. 165–198.
- Маяковский В. В.* Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 12. С. 81–117.
- Маяковский В. В.* Война и мир // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. С. 209–242.
- Местр Ж. де.* Рассуждения о Франции. М.: РОССПЭН, 1997. 216 с.
- Пир во время чумы. М.: Мезонин поэзии, 1913. 31 с.

Работы из сборника «Мена всех» // Алексей Чичерин. Конструктивизм воскрешения. Декларации, конструиемы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. С. 31–57.

Раппопорт Е. Г. Поэзия поиска. Очерки, статьи, рецензии. Иркутск: Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1980. 272 с.

Рихтер Х. Дада – искусство и антиискусство. М.: Гилея, 2014. 360 с.

Словолюб. «Железная пауза», Владивосток 1919 // Бирюч (Владивосток). 1920, март. С. 21–22.

Слоним М. Современная сибирская литература // Вольная Сибирь (Volná Sibiř). Прага. 1929. № 5. С. 24–47.

Третьяков С. Железная пауза. Владивосток: [Без изд., Типография И. Короть], 1919. 64 с.

Третьяков С. Молитвенные песни русских духоборов на Гавайских островах. Чита: Издание историко-литературного кружка при Государственном Институте народного образования в Чите, 1922а. 20 с.

Третьяков С. Ясныш. Стихи 1919–1921. Чита: Птач, 1922б. 64 с.

Третьяков С. Газета на шестах // Формальный метод. Антология русского модернизма. М.: Кабинетный ученый, 2016а. Т. 2: Материалы. С. 252–254.

Третьяков С. Новый Лев Толстой // Формальный метод. Антология русского модернизма. М.: Кабинетный ученый, 2016б. Т. 2: Материалы. С. 234–237.

Третьяков С. Про карман // Формальный метод. Антология русского модернизма. М.: Кабинетный ученый, 2016в. Т. 2: Материалы. С. 398–406.

Третьяков С. Уход к земле // Творчество. 1920. № 5. С. 8–10.

Фаин. Звериная революция // Лель. Еженедельный журнал искусства и литературы (Владивосток). 1919. № 6, 19 дек. С. 1.

Хлебников В. Время – мера мира: статьи, заметки и др. СПб.: Лимбус Пресс, 2018. 592 с.

Хлебников В. Творения. М.: Гилея, 1914. Т. 1: 1906–1908. 108 с.

Хлебников В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. 736 с.

Чудо в пустыне. Стихи. Эдуард Багрицкий, Исидор Бобович, Владимир Маяковский, Петр Сторицын, Сергей Третьяков, Анатолий Фиолетов, Георгий Цата-рели, Вадим Шершеневич. Одесса, 1917. 86 с.

Эхо (Владивосток). 1919. № 127, 30 нояб.

Юнь (Владивосток). 1921. № 1, февр. 28 с.

Goethe J. W. Die Leiden des jungen Werther. Moscow: IKAR Publisher, 2002. 164 S.

Hofmann T. Sergej M. Tret'jakovs topografische Poetik am Beispiel der frühen Lyrik: «Železnaja Pauza» (1919) und «Jasnyš» (1922) // Wiener Slavistischer Almanach. 2014. № 74. S. 183–233.

E. V. Kapinos

*Institute of Philology SB RAS
Novosibirsk, Russian Federation*

Constructivism of Sergei Tretyakov. Iron Pause (“Zheleznaya Pauza”)

Part I

The article deals with the first poetry book by S. Tretyakov “Iron Pause” (“Zheleznaya pauza”) published in Vladivostok in 1919 but prepared for publication earlier in Moscow – in 1915–1917.

“Iron Pause” (“Zheleznaya pauza”) belongs to rare and little investigated books for which the approach used in the article with respect to poetics is topical. The author analyzed the key texts of the first and second parts of the books: “The Match Box” (“Spichechnaya korobka”), “You in Darkness Read, Like a Cat” (“Vy v temnote chitaete, kak koshka”), “Carpet” (“Kover”), “Allegro Trills” (“Trelly allegro”), “Impudent People” (“Nakhaly”). All these poems are interconnected not only by common motifs, but also by verbal construction; they are characterized by intensive word dynamics and geometry, numerous metonymic substitutions, high-level sematic concentration and complicated rhythmic and phonetic patterns. Special attention in the article is paid to the undertones of the enigmatic poem “Impudent People” (“Nakhaly”) depicting some scenes of aggression, violence, “brutality” under the semblance of a festive event with fireworks. The poem’s underlying idea displays traces of works by V. Khlebnikov (“The Star Alphabet”), by V. Mayakovsky (“The War and the World” poem) and by poets belonging to the Vladivostok creative group “Tvorchestvo”.

Lyrical plots of the poems assembled in the book “Iron Pause” (“Zheleznaya pauza”) are not original; they are traditional for avant-garde poetry and in a broader sense – for modernist poetry. However, Tretyakov vitalizes traditional lexical repertory of modernist poetry giving it occasional meaning and using all lexical units to achieve complex phonics and rhythmic structure.

Except that the article offers the implications review of the key poems of “Iron Pause” (“Zheleznaya pauza”), “Impudent People” (“Nakhaly”), just like the entire book “Iron Pause” (“Zheleznaya pauza”), is read by the article author in presence of the Far-Eastern publicism and criticism from newspapers and magazines published at the turn of 1920s by various Far-Eastern political and literary entities. The article bibliography includes rare 1918–1922 editions of the Far East: newspapers “Echo” («Ekho»), “Vladivo-Nippo”, “Far Eastern Review” (“Dalnevostochnoe obozrenie”), “Manchurian Life” (“Manzhurskaya zhishn”), journals “Creation” (“Tvorchestvo”), “Biruch”, “Lel”, “Yun”, “Week” (“Nedelya”), etc.

Keywords: S. Tretyakov, “Iron Pause” (“Zheleznaya pauza”), poetical composition, constructivism, verbal construction, futurism, V. Khlebnikov, the mezzanine of poetry, presentism, futurism in the Far East, creative group “Tvorchestvo”, N. Aseev, V. Mart.

DOI 10.25205/2410-7883-2019-2-56-83

References

Articles

Alekseevich. Fel’etony [Feuilletons]. *Nedelya [The week]*. Vladivostok, 1920, no. 2, p. 7. (in Russ.)

Aseev N. Edinstvennyy zhitel’ goroda. Mirovaya poema [The only resident of the city. World Poem]. *Biryuch [Biryuch]*. Vladivostok, 1920, March, p. 5. (in Russ.)

D-t. Fel’etony [Feuilletons]. *Dal’nevostochnoe obozrenie [Far Eastern Review]*, 1920, no. 239, January 13, p. 3. (in Russ.)

Fain. Zverinaya revolyutsiya [Animal revolution]. *Lel’. Ezhenedel’nyy zhurnal iskusstva i literatury [Lel’. Weekly magazine of art and literature]*. Vladivostok, 1919, no. 6, December 19, p. 1. (in Russ.)

Gumbrecht H.U. Lifty [Lifts]. V 1926: na ostrie vremeni [In 1926 Living at the edge of time]. Moscow, New Literary Review, 2005, p. 191–195. (in Russ.)

Hofmann T. Sergej M. Tret’jakovs topografische Poetik am Beispiel der frühen Lyrik: «Železnaja Pauza» (1919) und «Jasnyš» (1922) [Topographic poetics of Sergei M. Tretyakov on the example of early lyrics: «Iron Pause» (1919), «Yasnysh» (1922)]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 2014, no. 74, p. 183–233. (in Germ.)

Kozheurov L. Zoological Bolshevism [Zoologicheskij bol’shevizm]. *Vladivo-Nippo [Vladivo-Nippo]*, 1921, no. 290, June 15, p. 2. (in Russ.)

Loshchilov I. E. Stikhotvorenie S. Kirsanova «Meri-naezdntsya» (1925): imya, zaum’ i syuzhet [Kirsanov’s poem «Mary the Rider» (1925): name, zaum and plot]. *Critique & Semiotics*, 2017, no. 2, p. 165–198. (in Russ.)

Mayakovskiy V. V. Kak delat’ stikhi? [How to make poetry?] Mayakovskiy V. V. Poln. sobr. soch. [Complete Works]. In 13 vols. Moscow, Fiction, 1959, vol. 12, p. 81–117. (in Russ.)

Mayakovskiy V. V. Voyna i mir [War and Peace]. Mayakovskiy V. V. Poln. sobr. soch. [Complete Works]. In 13 vols. Moscow, Fiction, 1955, vol. 1, p. 209–242. (in Russ.)

Raboty iz sbornika «Mena vsekh» [Works from the collection «Exchange of All»]. Alexey Chicherin. Constructivism of resurrection. Declarations, constructions, poetry, memoirs. Research and commentary [Constructivism of resurrection. Declarations, constructions, poetry, memoirs. Research and commentary]. St. Petersburg, Publishing house of the European University in St. Petersburg, 2019, p. 31–57. (in Russ.)

Slonim M. Sovremennaya sibirskaya literatura [Modern Siberian literature]. Vol'naya Sibir' (Volná Sibiř). Praga, 1929, no. 5, p. 24–47. (in Russ.)

Slovolyub. «Zheleznaya pauza», Vladivostok 1919 [«Iron Pause», Vladivostok 1919]. Biryuch [Biryuch]. Vladivostok, 1920, March, p. 21–22. (in Russ.)

Tret'yakov S. Gazeta na shestakh [The newspaper on the poles]. Formal'nyy metod. Antologiya russkogo modernizma. Tom 2. Materialy [Formal method. Anthology of Russian modernism. Volume 2. Materials]. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyy uchenyy, 2016, p. 252–254. (in Russ.)

Tret'yakov S. Novyy Lev Tolstoy [New Leo Tolstoy]. Formal'nyy metod. Antologiya russkogo modernizma. Tom 2. Materialy [Formal method. Anthology of Russian modernism. Volume 2. Materials]. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyy uchenyy, 2016, p. 234–237. (in Russ.)

Tret'yakov S. Pro karman [About the pocket]. Formal'nyy metod. Antologiya russkogo modernizma. Tom 2. Materialy [Formal method. Anthology of Russian modernism. Volume 2. Materials]. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyy uchenyy, 2016, p. 398–406. (in Russ.)

Tret'yakov S. Ukhod k zemle [Departure to the earth]. *Tvorchestvo* [Creativity], 1920, no. 5, p. 8–10. (in Russ.)

Zhen' Shen'. Mongol'skiy baron [Mongolian Baron]. *Shankhayskaya zhizn'* [Shanghai Life], 1921, no. 420, March 18, p. 2–3. (in Russ.)

Books

Aseev N. Bomba [Bomb]. Vladivostok, Far Eastern Tribune, 1921, 60 p. (in Russ.)

Aseev N. Sobr. soch.: V 5-ti tt. [Collected Works: In 5 vols]. Moscow, Publishing house of fiction, 1963, vol. 1, 456 p. (in Russ.)

Cabanes O., Nass L. Revolyutsionnyy nevroz [Revolutionary neurosis]. St. Petersburg, Publisher of D.F. Komorsky, 1906, 393 p. (in Russ.)

Carlyle Th. Frantsuzskaya revolyutsiya. Istoriya [The French Revolution: A History]. Moscow, Thought, 1991, 575 p. (in Russ.)

Chudo v pustynе. Stikhi. Eduard Bagritskiy, Isidor Bobovich, Vladimir Mayakovskiy, Petr Storitsyn, Sergey Tret'yakov, Anatoliy Fioletov, Georgiy Tsatareli, Vadim Shershenevich [A miracle in the desert. Poems. Eduard Bagritskiy, Isidor Bobovich, Vladimir Mayakovskiy, Petr Storitsyn, Sergey Tret'yakov, Anatoliy Fioletov, Georgiy Tsatareli, Vadim Shershenevich]. Odesa, 1917, 86 p. (in Russ.)

Ekho, gazeta [Echo, newspaper]. Vladivostok, 1920, no. 127, November 30. (in Russ.)

Goethe J. W. Die Leiden des jungen Werther [The Sorrows of Young Werther]. Moscow, IKAR Publisher, 2002, 164 p. (in Germ.)

Goethe J. W. Stradaniya yunogo Vertera [The Sorrows of Young Werther]. Moscow, Fiction, 1981, 296 p. (in Russ.)

Khlebnikov V. Vremya – mera mira: stat'i, zametki i dr. [Time is a measure of the world: articles, notes, etc.]. St. Petersburg, Limbus Press, 2018, 592 p.

Khlebnikov V. Tvoreniya: T. 1: 1906–1908. [Creations: Vol. 1: 1906–1908]. Moscow, Gileya, 1914, 108 p. (in Russ.)

Khlebnikov V. Tvoreniya [Creations]. Moscow, Soviet writer, 1986, 736 p. (in Russ.)

Krematoriy zdravomysliya [Crematorium of sanity]. Moscow, Mezzanine of Poetry, 1913, 46 p. (in Russ.)

Maistre J.-M. de. Rassuzhdeniya o Frantsii [Considerations on France]. Moscow, ROSSPEN, 1997, 216 p. (in Russ.)

Pir vo vremya chumy [Feast in Time of Plague]. Moscow, Mezzanine of Poetry, 1913, 31 p. (in Russ.)

Rappoport E. G. Poeziya poiska. Ocherki, stat'i, retsenzii [Poetry of Search. Essays, articles, reviews]. Irkutsk, East Siberian Book Publishing House, 1980, 272 p. (in Russ.)

Richter H. Dada – iskusstvo i antiiskusstvo. [Dada: Art and Anti-Art]. Moscow, Gileya, 2014, 360 p. (in Russ.)

Капинос Е. В. Словесный конструктивизм С. Третьякова

Tret'yakov S. Zheleznaya pauza [Iron Pause]. Vladivostok, 1919, 64 p. (in Russ.)

Tret'yakov S. Molitvennye pesni russkikh dukhoborov na Gavayskikh ostrovakh [Prayer songs of Russian Dukhobors in the Hawaiian Islands]. Chita: Publication of a historical and literary circle at the State Institute of Public Education in Chita, 1922, 20 p. (in Russ.)

Tret'yakov S. Yasnysh. Stikhi 1919–1921 [Yasnysh. Verses 1919–1921]. Chita, Ptach, 1922, 64 p. (in Russ.)

Yun' [Yun', the magazine]. Vladivostok, 1921, no. 1, February, 28 p.

Elena V. Kapinos – Doctor of Philology, Leading Researcher, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (8 Nikolaev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, dzerv@mail.ru)