

УДК 821.161.1

Захаров В.А.*Московский городской педагогический университет***«ВОСКРЕШЕНИЕ» СЛОВА: В. ХЛЕБНИКОВ И А. КРУЧЁНЫХ
В ТВОРЧЕСТВЕ ВАДИМА КОЗОВОГО**

Аннотация. В статье раскрывается влияние русского футуризма на творчество Вадима Козового. Автор опирается на труды Р. Дуганова, Н. Харджиева, а также на работы В. Хлебникова, А. Кручёных и самого Козового, говорит о взаимодействии традиций русского футуризма, литературы абсурда и философии романтизма в поэзии Козового, проводит анализ его стихотворений и описывает взаимодействие разных традиций. На этой основе автор говорит о важности изучения трудов русских футуристов для полного понимания творчества Козового.

Ключевые слова: футуризм, абсурдизм, романтизм, «поэт в катастрофе».

V. Zakharov*Moscow City Pedagogical University***«RESURRECTION» OF A WORD: V. KHLEBNIKOV AND A. KRUCHYONYKH
IN A WORKS OF VADIM KOZOVY**

Abstract. The article reveals the influence of Russian Futurism on creativity of Vadim Kozovoy. The author relies on the works of R. Duganov, N. Khardzhiev, as well as on the works of V. Khlebnikov, A. Kruchyonykh and Kozovoy's too, speaks about the interaction of the traditions of Russian Futurism, literature of the absurd and philosophy of the romanticism in Kozovoy's poetry, analyzes his poems and describes the interaction of different traditions. On this basis, the author writes about the importance of studying the works of Russian Futurists for a complete understanding of Kozovoy's creativity.

Keywords: futurism, absurdism, romanticism, «poet in a catastrophe».

Вадим Маркович Козовой (1937–1999) – известный поэт и переводчик французской литературы, эмигрировавший во Францию в начале 80-х. Оказавшись во Франции, Козовой стал писать стихотворения, испытывая сильнейшее влияние французской среды. Кроме того, на его поэзию ощутимо повлияли русские футуристы, которые занимают важное место в его поэтическом мире.

При жизни Козовой выпустил три поэтические книги: «Грозная отсрочка» (1978), «Прочь от холма» (1982), «Поимённое» (1988), а также книгу «Поэт в катастрофе» (1994), включающую в себя три эссе: «Поэт в катастрофе», «Сфинкс», «Марина Цветаева: две судьбы поэта».

Рассуждая в своих письмах-дневниках о поэзии Рене Шара, с которым у него сложились непростые отношения (сначала дружба по переписке, затем личное знакомство, потом разрыв), Козовой пишет, «что далеко ему и до Мандельшта-

ма, и до, быть может, лучшего Ремизова, и до Пастернака, и до Гуро, и до Белого – не говоря уж о «Хлебнике великого ненасыщения» [3, с. 112]. Ряд перечисленных имён писателей весьма показателен: они все активно работали именно со словом в поэзии, делая акцент на словотворчестве, каждый, конечно же, в своём, неповторимом варианте. На страницах писем Козовой рассуждает о смысле творчества и судьбе творца в мироздании. Там же неоднократно возникают имена Аввакума, Гоголя, Хармса, Кручёных.

В неопубликованном предисловии к своему сборнику «Из трёх книг» (сборник вышел в 1991 году в издательстве «Прогресс») Козовой пишет: «Интонационная поэтическая стихия, в том числе и в текстах на первый взгляд чисто прозаических, по мысли автора, продолжает линию, идущую от Аввакума и Гоголя к Белому, Хлебникову, Ремизову, Хармсу. Но воскрешение слова, некогда поставленное во главу угла лучшей русской поэзией (и её теоретиками), происходит, на сей раз, в условиях длительной универсальной катастрофы, которая выразилась, между прочим, в нарастающем процессе повсеместной гибели языка как средства общения и первоэлемента человеческой общности. Вот почему, вероятно, эта поэзия кажется иногда “тёмной” – именно в силу своей катастрофичности» [5, с. 171-172]. И связана эта катастрофичность с непосредственным экзистенциальным опытом самого поэта и «последними» вопросами, которые только и могут быть выражены и преодолены, по мысли Козовой, «в слове как таковом и его голосовом начале» [5, с. 172].

Очень важно, что, сравнивая творчество Шара с русской поэзией, Козовой особенно выделяет имя Хлебникова. Именно о нём Козовой рассуждает больше всего. Например, работая над переводами своих стихотворений, поэт неожиданно восклицает: «Хотелось бы очень перевести прозу Хлебникова: пусть знают наших!» [3, с. 89]. Или, когда ищет во Франции себе книги для чтения и работы: «Хочу набрать книг, в т. ч. Хлебникова» [3, с. 147]. К сожалению, планы по переводу и изданию двуязычного Хлебникова Козовой так и не осуществил.

Важно, что жизнь и творчество будетлянина неразрывно связаны с важнейшим для Козового явлением катастрофы, о котором он говорил в приведённом нами отрывке предисловия и которому посвятил свою последнюю прижизненную книгу «Поэт в катастрофе» («Гнозис», 1994). Именно поэтому Козовой пишет о Хлебникове, используя слово «ненасыщение», из которого и выходят все хлебниковские опыты и одновременно его трагическая судьба. Поэзия – это, по Козовому, вслед перечисленным творцам, «кровью добытое освобождающее слово» [3, с. 263]. Но, как пишет Козовой, «за такое языковое шаманство платить надо высочайшую цену. Так было всегда, и я мог бы под этим углом взглянуть на жизнь Рембо и Хлебникова (самое очевидное) – и Гёльдерлина, и Батюшкова, и Гоголя, и даже Пастернака. В языке жуткая тайна, которую оглашать не позволено: платят безумством (клиническим), платят спячкой (многолетней, в красивых нарядах), платят гнойной и червивой гангреной» [3, с. 268]. Добавим, что с ненасыщением, отнесённым Козовым к Хлебнико-

ву, связаны для писателя и другие фигуры в литературе, такие как Антонен Арто и Жорж Батай, что можно увидеть в самом, пожалуй, «тёмном», барочном эссе Козового «Улыбка».

Оно посвящено целому «пучку» (в мандельштамовском смысле) проблем, связанных с поэтическими поисками, попыткой анализа судьбы творца и его места в мире и, главное, понятием радости, вечно возникающей в любых человеческих обстоятельствах (с чем, собственно, и связано название эссе). Ближе к концу эссе Козовой приводит знаменитое стихотворение Хлебникова «Когда умирают кони – дышат» [6, с. 55], которое, как известно, заканчивается строкой: «Когда умирают люди – поют песни». Можно предположить, что будетлянский пафос для Козового преобразовывается в нечто большее, связанное с неразрывным спиралевидным движением истории, её ритма, как ритма стиха из конца в начало и из начала в конец, движением, никогда не заканчивающимся, и поэтому воспринимающимся с радостью, с песней. Метафорическое значение песни в данном случае – это возникающий миг радости даже в смертельном состоянии. Именно в такую картину мира вписывается поэзия Хлебникова, чьи стихотворения, по словам Козового, «не имеют конца и порой монотонны, как изначальное движение языка из никуда в никуда» [3, с. 208]. Вот что так близко Козовому.

Можно предположить, что поэзия Хлебникова стала для Козового альтернативным вариантом другой поэзии «ненасыщения», поэзии Нервала, Рембо, Малларме, разрушительной и утопической в своих чаяньях, предвещающей, как писал Козовой, без-

умство (вспомним Арто) или гангрену (Рембо). Собственно, Козовой сам выделил для себя эту параллель: «Постепенно складывается у меня мысль, что общую тему «Утопия поэтического языка» (вот уж эсхатология) должен я свести к «ТОТАЛЬНОЙ параллели: Рембо-Хлебников». Остальное – разветвления этого единого дерева и того, что им предугадано в каждом паршивом листочке» [6, с. 450]. Интересно ещё, что, по мысли Козового, «сталкивание и взрывчатый симбиоз абстрактного и конкретного в поэтике Рембо пугали, отталкивали и постоянно сглаживались, <...> искали и ищут наглядную образность, тогда как именно у Рембо – в этом близость – ЯКОБЫ доминирующий образ уступает место словесному и ритмическому напору. Он – быть может, единственный из французов – принял бы идею “слова как такового”» [5, с. 108].

Козовой понимал поэтическое слово как вертикальное, опираясь на идеи Хлебникова. Как пишет Р. Дуганов, «предметное слово у Хлебникова вообще не предметно, не беспредметное, оно поперечно – потому не называет, а порождает предмет во внутреннем представлении» [1, с. 21].

Можно утверждать, что именно через Хлебникова в творческом мире Козового занимает такое важное значение песня, которая понимается им гораздо шире, чем просто жанр фольклора. Известно, что Хлебников активно работал с древнерусским языком и фольклором. Как пишет Н.И. Харджиев, «сам Хлебников утверждал, что его поэтическое слово восходит к народной поэзии и подсказано ему фольклорными словообразованиями» [8, с. 210]. Но для Козового всё это лишь

отправная точка на пути к «распределению», процессу, в который, как считает поэт, был вовлечён и сам Хлебников. В стихотворных сборниках Козового «Прозовая отсрочка» (1978) и «Прочь от Холма» (1982) достаточно часто можно встретить мотивы, связанные с пением и песней. Например, стихотворение «ВЫШЕ!», в котором выделены заглавными буквами словоформа «с пожарами» и заканчивающая текст лексема «пой». Метафора «с пожарами пой» – это именно та самая хлебниковская программа бытия, связанная с вечной радостью даже на фоне смерти, о чём Козовой писал в конце эссе «Улыбка» (1983).

Но что ещё более интересно, так это сочетание хлебниковской струи со струей французской, романтической, характерной для многих стихотворений Козового. Эта линия связана с заглавием стихотворения: «Выше!» – это есть символ вечного ненасыщения, романтического и катастрофического в своей сути, что, впрочем, было характерно в какой-то степени и для футуризма в целом (известно, что для Маяковского высшим определением искусства было определение «катастрофа», а для Кандинского произведение возникало «путём катастроф» [2, с. 34]).

В творчестве Козового наглядно скрещиваются две поэтические традиции: французская и русская. Добавим, что Хлебников в начале своего творческого пути, как известно, достаточно внимательно изучал западную, преимущественно французскую поэзию, при этом, как пишет Дуганов, «с одной стороны, в его творчестве видны следы пристального изучения французских поэтов (кроме Верлена, особенно

Бодлера и Верхарна), с другой – везде присутствует оттенок неприятия всего, что сделано «в Париже» [1, с. 113].

Хлебников категорически не принимал т. н. верленовский «дэлямузик». Как пишет Дуганов, «верленовской поэзии намёка, поэтике невыразимого, противопоставлялась поэтика полного выражения, верленовскому требованию «музыки прежде всего» – «число» и «слово» в их максимальной смысловой напряжённости» [1, с. 114]. Хотя в то же время Хлебникову был близок Бодлер, с его «соответствиями», что проявилось в стихотворении «Заклинание именем» (соответствие мира природы и мира слова [1, с. 103]), а в статье «Художники мира!» можно встретить аналогичные Рембо рассуждения о цветовых обозначениях звуков.

Именно поэтому интересно понять, как Козовой мог выделять для себя за основу «французов» с их ориентацией на звукопись, мелодию, катастрофичность, невозможное и – «Хлебника ненасыщения»; бунт и бегство Рембо и – растворение в бытии, всепринимательную улыбку Хлебникова, которая Кручёных казалась очень странной (см. статью «Азеф–Иуда–Хлебников», о которой Козовой рассуждает в «Улыбке»). Можно предположить, что именно акцент на слове как таковом, которое, по Хлебникову, «уходит корнями ещё глубже, проходя «сквозь» литературу к фольклору и мифологии, и вместе с тем как бы прорастает в будущее» [1, с. 114], – был крайне близок Козовому. Понимая творчество как шаманство, как сакральный акт, Козовой находит подобные идеи и у Хлебникова: чего стоят только хлебниковские заклятия и попытка ухода в

область мифологического, сакрального, синкретического сознания.

В статье «О стихах» (1919–1920) Хлебников писал о сакральном языке: «С другой стороны, почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти «шагадам, магадам, выгадам, пицц, пац, пацу» – суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчёта, и являются как бы заумным языком в народном слове. Между тем, этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком <...>» [9, с. 633]. В связи с народным словом интересно обратиться к стихотворению Козового «Ах ты, сидень-молодец!», где на чисто фольклорной основе разворачивается экзистенциальная проблематика («на колу/ на полу/ бросил чёрт тебя в дыру/ сиди да полузгивай!» [4, с. 116]). Существование человека в стихотворении метафорически сравнивается с пребыванием в дыре, где остаётся только сидеть «сиднем», есть объедки и ожидать смерти.

Хлебников использовал свободный стих и разрушал привычные стихотворные каноны, явившись учителем для Маяковского, Кручёных, Бурлюка и, что стало особенно близким Козовому, активно разрушал привычный стихотворный синтаксис, о чём пишет Харджиев: «Особенно значительна работа Хлебникова над обновлением поэтического синтаксиса. Даже в пределах одной строки Хлебников создавал новый синтаксический строй, широко применяя инверсии и необычные синтаксические соотношения: «Глаз из седых смотрел бровей / Седой паук как из тенёт»; или: «О как я рад, бывая вас у» [8, с. 221–222]. Слово в его полноте

и конкретности и в то же время уход Хлебникова от привычного понимания изображаемого предмета и вообще понимания смысла творчества – всё это отделяет его от Кручёных, о чём Козовой пишет в эссе «Улыбка».

Стоит сказать, что в своих письмах [3]. Козовой нередко вспоминает и Кручёных, однако он ему близок только на первом этапе творчества, этапе «орудования» словом.

Например, стихотворение «Себя ли ради?» начинается так: «Гор-ли-дыня / Летательно / Или только летально» [4, с. 120].

С помощью окказионализма «гор-ли-дыня» Козовой создаёт в стихотворении «вибрацию» смысла в духе романтической иронии. Частица *ли*, оказавшись в центре лексемы *гордыня*, заставляет образовавшееся слово «мерцать» своими значениями: это сомнение поэта в гордыне (то есть в поэтических амбициях) на экзистенциальном уровне, выраженное сомнением в истинности значения слова *гордыня*. Кроме того в стихотворении возникает словосочетание каламбурного характера «дыня гор», что можно интерпретировать как выражение романтического скепсиса по отношению к Абсолюту (гора – некая вершина, которую должен покорить поэт). Нелегко увидеть в этом приёме параллель поэзии футуризма и «сдвигологии» А. Кручёных. В частности, в книге «Кукиш прошлякам» Кручёных приводит пример из стихотворения Пушкина, который уже в XIX веке, по его мнению, мог намеренно писать таким образом, чтобы возникла двойственность в прочтении произведения: «Узрюли русской Терпсихоры», «Всё те же-ль вы, иные девы», «Незримый

хранитель **могу-чемудан**» [7, с. 37] и др. А в целом всё стихотворение Козового написано в традиции русско-го футуризма (напр., в словосочетании «в голодалой траве»: совмещение двух лексем («голодной» и голой) в одном слове [4, с. 120]; ср. с «ахавалый ребёнок» Курчёных [8, с. 72]; или двойственность в названии рассказа Козового «Древо люция» в сборнике «Поимённое» (1988), речь в котором идёт о революции).

Можно найти у Козового и «футуристические» стихотворения. Особенно интересно сочетание хлебниковской традиции с французским верлибром, а также с романтизмом (например, стихотворения «Птичье солнце», «Мельница под замком» и многие другие). Подобное сочетание можно проследить и в стихотворении «Свобода?»: «Вихрь ли чей? / размахнулся балда / и хижины – МА! / и чух – города! / прозрачно? / слюда! / так рассмейся тюрьма / смейся каторга / смейся до слёз / только б не расхохотался кто там с дьявольского холма»¹ [4, с. 118]. Здесь сразу бросается в глаза его «футуристический» лексический строй (напр., «МА», «чух»), экзистенциальная проблематика, а также употребленная четыре

1 Пунктуация в стихотворении авторская – прим. В.А.

раза лексема со значением 'смех'. Сам Козовой также особенно выделял своё стихотворение «Среди хохота облаков», в котором в единое целое объединяется на уровне проблематики романтизм со стремлением к невозможному, а на уровне формы – использование древнерусской лексики, словотворчество и сложный синтаксис.

¹ Пунктуация в стихотворении авторская. – В.А.

Последнее особенно бросается в глаза с первой строки: «Сколько их лицых в твоё бычье с кровью до дыр / Туша вошло и вышло в болото слёз!» [4, с. 43].

Эссе Козового «Улыбка» является достаточно трудным для понимания ввиду его фрагментарного стиля, усвоенного от Ницше, Шестова и Розанова, которых Козовой нередко вспоминает в разных своих сочинениях. Оно завершается достаточно длинным рассуждением о принципиальных различиях в подходе к творчеству Хлебникова и Кручёных.

Козовой пишет, что Кручёных, усвоив только первый шаг (работа со словом, чистый приём) на пути создания принципиально нового искусства, дальше не пошёл: «Вот голоса-то и не хватило Кручёныху, и не понял он, что только в голосе самовитое слово становится миром (по-русски: всем миром, т. е. сообща)» [6, с. 52]. Для Хлебникова же словотворчество – «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка» [6, с. 55]. И как пишет далее Козовой: «Распредмечивание? Несомненно; но для этого надо понять, что такое «глухонемые пласты языка». Но распредмечивание не фонетически, не через игру корнесловия (это лишь первый шаг – только сдвиг), а чтобы в складывающемся самовито едином словесном пространстве-времени всё, сквозь века и страны (забыв о веках и странах), голосом олюбить и совместно растаять» [6, с. 55].

По словам Козового, Кручёных показала странной улыбка Хлебникова. В связи с этим эссеист пишет: «...вечно незавершённое... «наброски», «обрывки» – лишь на бумаге, а внутри оно целостно есть, без «объекта», «субъекта»; таким – «переизбыток жиз-

ни» – оно существует в «таинственной, патетической и священной абсурдности» (несуетности?) хлебниковского естества и потому улыбается само по себе» [6, с. 56]. На это рассуждение необходимо взглянуть внимательней, потому что в нём находится некая смычка, соединяющая традицию французской романтической поэзии с абсурдизмом в литературе. Творчество романтиков (а затем и Арто, Батая и др.), проникнутое стремлением к невозможному, неразрывно связано с безумием, абсурдом и выработкой нового языка, не закреплённого привычным логическими операциями и понятиями (см. Жиль Делёз, «Логика смысла», Ж. Деррида «Письмо и различие», М. Фуко, «История безумия в классическую эпоху»). Например, в прозаической миниатюре «Для невсякой ясности» Козовой пишет: «Понимать? Стоп, машина! Я не разрешу этого питекантропа недоумения, пока не войдёт ко мне чужой, без лица и прозвища, слух и скажет о том, что он свой, что ему хорошо лежать наповал на моей хохочущей, как болван, накопальной» [4, с. 147].

Заумь Хлебникова оказывается очень схожей в своих по сути невозможных, утопических целях со взглядами французских поэтов, близких Козовому. Может быть, одна из причин молчания Рембо – это как раз невозможность создать новый художественный язык, подкреплённая полной разочарованностью в возможностях литературы? Антонен Арто, также вспоминаемый Козовым в письмах, настойчиво повторял, что не хочет жить в заранее установленных субъект-объектных отношениях, вечном фрейдовском «мама-папа-я», что не хочет никогда ничего «сказать» и

вообще не знает, что такое «говорить». Слова Арто применимы и для Хлебникова, каким его воспринимал Козовой.

Хлебников оказал влияние не только на поэтику Козового, но и на философию его творчества, будучи также близким ему своей трагической катастрофической (по Козовому) судьбой. Как пишет Козовой: «Ты наверное догадалась, что улыбка и голос для меня одно и то же: так непременно голос «зияет улыбкой», так улыбка – «без голоса и даже без музыки» – поёт. Огонь, ставший сперва огонёчком, а потом вовсе... колечиком-облачком... Пусть непростой, пожирающий заживо; прожить выпавшее до дна; только тогда, поняв, улыбнётся» [6, с. 61].

Таким образом, мы увидели, что поэзия А. Кручёных и В. Хлебникова оказала огромное влияние на творчество Козового. Неотъемлемой чертой поэтики Козового является взаимодействие русской и французской традиций.¹ Именно поэтому его творчество невозможно адекватно понять без сопоставления с русским футуризмом, а также философией творчества отдельных его представителей.

Взяв за основу ориентацию на слово как таковое, Козовой сочетает в своей поэтике традиции футуризма с достижениями поэтического авангарда второй половины XX века. В результате перед нами предстаёт ни на что не похожее творчество поэта, которому ещё только предстоит занять своё место в истории русской поэзии.

¹ О французской традиции в творчестве Козового подробнее см.: Захаров В.А. Наследие французского романтизма в творчестве Вадима Козового. А. Бертран и Ж. де Нерваль // Антропология литературы: методологические аспекты проблемы: сб. науч. ст. В 3 ч. – Гродно: ГрГУ, 2013. – Т. 3. – С. 262-269.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества. – М.: Советский писатель, 1990. – 352 с.
2. Кандинский В. Ступени. – М., 1918. – 56 с.
3. Козовой В. Выйти из повиновения: письма, стихи, переводы. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 376 с.
4. Козовой В. Из трёх книг: Грозная отсрочка. Прочь от холма. Поимённое. – М.: Прогресс 1991. – 312 с.
5. Козовой В. Поэт в катастрофе. – М.: Гнозис; Institut d'études slaves, 1994. – 336 с.
6. Козовой В. Тайная ось: избр. проза. – М.: НЛО, 2003. – 528 с.
7. Кручёных А. Кукиш просякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. – М.-Таллин: Гилея, 1992. – 136 с.
8. Харджиев Н. От Маяковского до Кручёных. Избранные работы о русском футуризме. – М., 2006. – 560с.
9. Хлебников В.В. Творения. – М.: Советский рабочий, 1987. – 736 с.