



КРУПУШКИ ЗАУМНОЙ ПОЭЗИИ.
НАБЛЮДЕНИЕ СО СПЕКУЛЯЦИЕЙ
(GRAINS OF ZAUM' POETRY.
A SPECULATIVE OBSERVATION)

ИЛЬЯ ВИНИЦКИЙ
(IL'IA VINTSKII)

Abstract

This article uncovers the literary clue to Kruchenykh's programmatic trans-rational poem 'The Military Challenge of Zau' (1919) – Aleksandr Pushkin's essay about American Indians 'John Tanner' (1836). In his sly literary joke, Kruchenykh acts as both savage and refined expert on Pushkin, theorist of poetry and lyrical poet, professional provocateur and avant-garde mythmaker.

Keywords: *Kruchenykh; Pushkin*

Ишь, штенки загадил,
По перештилю
Мокричный глаж
Полжет
Шрамота; шрамота!...
Штоб вам пошмотреть на Пушкина!
(А. Крученых, 'Разбойник Ванька-Каин
и Сонька-маникюрщица')
И начинает понемногу
Моя Татьяна понимать...
(А. Пушкин)

1. В своем разборе кручениховского ‘Дыр-бул-щыл’ Н. А. Богомолов заметил, что некоторые заумные тексты, “кажущиеся на первый взгляд абсолютно непонятными, на деле обладают вполне рациональным содержанием, если подобрать определенный ключ для их прочтения”.¹ Поиски таких ключей, как показывает статья самого Богомолова, действительно, бывают плодотворными,² но все же хорошая заумь в конце концов выскальзывает из рук толкователя.³ Возможно, в этой текучести и заключается ее (бесовская) прелесть. Предлагаемая ниже интерпретация – одна из таких заведомо обреченных и потому соблазнительных попыток поймать неуловимое.

2. В книжке Алексея Крученых *Голодняк*, вышедшей в Москве в 1922 году, опубликовано заумное стихотворение под задорным девизом ‘Военный вызов зау’:

Уу – а – ме – гон – э – бью!
 Ом – чу – гвуг – он
 За – бью!..
 Гва – гва... уге – пругу... па – у...
 – Та – бу – э – шиш!!!
 Бэг – уун – а – ыз
 Миз – ку – а – бун – о – куз.
СА – ССАКУУИ!!! ЗАРЬЯ!!! КАЧРЮК!..⁴

Это стихотворение – как и весь сборник Крученых – вызвало гневную отповедь Э. П. Бика (псевдоним поэта и пушкиниста Сергея Боброва) в *Красной нови* (Бик 1922):

Этот свирепец тоже что-то законфузился. “Заумная” околесица уже не идет так, – искусство вообще: ну, стихи и стихи, чего вы придираетесь? – а снабжена некоторыми смягчающими подзаглавочками. Например, такое красивое буквоварево, как: “Уу-а-ме-гон-э-бью! Ом-чу-гвуг-он...” и проч., в том же привлекательном стиле, уже называется “Военный вызов зау”. Кто их знает, что это за “зау”, читатель помнит, что есть какие-то “эму”, птицы, кажется, а может быть и дикари, – тем можно. Он не догадается, – он не такой ведь умник, как наш автор, – что “зау” и есть приверженцы заумного языка... Но хоть и есть лазейка, а все же и совесть появилась. Однако существо то же: *истерическое выплевывание читателю в глаза самой отвратительной гнуси, которая только припомнится. Стихокарамазовщина, – совершенно пустая внутри.*⁵

Это свое мнение о заумнике он перенес и в статью о “звуковой поэзии”, включенную в *Словарь литературных терминов* 1925 года:

Крученых избрал своей специальностью звуко-мускульную передачу чрезвычайно болезненных и неестественных переживаний, которые и составляют основу его “поэзии”.⁶

3. ‘Военный вызов зау’ прозвучал в 1922 году (выход *Голодняка* стал одним из литературных событий года), но написан был раньше – еще в тифлисский период деятельности Крученых (1917-1919). В ноябре 1917 года Крученых организовал в Тифлисе кружок поэтов-заумников “Синдикат футуристов”, из которого выделилась в мае 1918 года группа “41°” – едва ли не самая радикальная в истории русского литературного авангарда.⁷ В тифлисские годы Крученых выпустил несколько десятков рукописных (через копирку) и гектографических (“автографических”) книжек заумной поэзии, причем многие тексты, написанные им в этот период, “кочевали” из одной книжки в другую и свободно цитировались собратьями по цеху в их сочинениях (Игорь Терентьев). В программной статье ‘Аполлон в перепалке. Живопись в поэзии’, опубликованной в первом (и единственном) номере газеты *41°* (14-20 июля 1919 года), Крученых привел фрагмент из ‘Военного вызова’ и дал к нему следующий “фонологический” (термин Терентьева)⁸ и “графический” комментарий:

“Уу–а ме–гон э–бью”
(Крученых)

У-у – глухой рев книзу и затем резкий период кверху (а) – раскрывшаяся пасть.

“Ом-чу гвут он
За-бью”

Опять “хлопасть”.

Дальше: “гва-гва” – лягушачьи трели и квак.

“Сассакуи” – плюется

“Зарья???”

Качрюк!???” –

Графичность вопросительного знака – кружение в военной пляске (“вопросительный крючок” – выражение Пушкина).⁹

Пушкинское выражение взято, разумеется, из седьмой главы *Евгения Онегина*, в которой Татьяна открывает для себя мир Онегина, перелистывая книги из его библиотеки:

Везде Онегина душа
 Себя невольно выражает
 То кратким словом, то крестом,
 То вопросительным крючком.

Скрытая аллюзия на “библиографическую” XXIII строфу представляется нам значимой: это, по сути дела, формула крученыховского индивидуального письма (“поэтической живописи”), “везде” выражающего характер “зудесника”.

Статья ‘Аполлон в перепалке’ была вскоре перепечатана Крученых в книжках *Миллиорк* (Тифлис, 1919), *Мятеж* (кн. III, Баку, 1920) и, наконец, в программной брошюре *Сдвигология русского стиха (Трактат обижаемый и поучальный)*; Москва, 1922), в которой поэт выводил на чистую воду зауми Блока, Брюсова и самого Пушкина.¹⁰

Целиком же ‘Военный вызов зау’ был приведен в книге Игоря Терентьева *А. Крученых грандиозарь* (Тифлис, 1919), с указанием на не дошедшую до нас (рукописную?) книжицу Крученых *Водаль водолаз*, очевидно, написанную еще в первой половине 1918 года.¹¹ Транскрипция отдельных “слов”, разбивка на строки и пунктуация приведенного Терентьевым варианта несколько отличаются от текстов в *Голодняке* и ‘Аполлоне в перепалке’:

Ууа – ме – гон – э – быю ом – чу – гвут – он за – быю..	– Та – бу – э – шиш...
Гва – гва... уге – пругу...	Бэг – уун – а – ыз.
Па – гу...	Миз – ку – а – бун – о – куз, са – ссакууи.
	Зарья? Качрюк?!!!

“Кстати, – замечал в скобках Терентьев, – это стихотворение еще раз докажет востроголовым пушкиньянцам, что они *окончательно* не могут отличить Крученых от Пушкина. Стихи должны быть похожи не на женщину, а на ‘грызущую пилу’” (с. 12; выделено автором). Последнее сравнение, конечно, восходит к статье ‘О художественных произведениях’ Крученыха и Хлебникова (*Слово, как таковое*, 1913): “[Я]зык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря.”¹² Но при чем тут Пушкин?

4. При том, что стихотворение Крученых представляет собой коллаж из индейских имен и выражений, упоминаемых А. С. Пушкиным в статье ‘Джон Теннер’ (*Современник*, 1836, кн. III). Последняя представляла собой пространную рецензию на французское издание книги воспоминаний Джона Теннера (1830) – американца, похищенного в детстве индейцами из племени оджибуэев и проведенного среди них тридцать лет.¹³ В статье Пушкина *Уа-ме-гон-е-бью* – приемный брат Теннера; *Ом-чугут-он* – враг героя-рассказчика, покушавшийся на его жизнь; *Та-бу-иши* – старик-индеец, упоминаемый Теннером; *Бег-уа-из* – один из старых начальников; *Мис-куа-бун-о-куа* – первая жена Теннера, имя которой переводится как “Заря” (отсюда, вероятно, “Зарья” в финале стихотворения Крученых).¹⁴ Наконец, из пушкинской статьи Крученых заимствовал и экспрессивное “сассакуи” – это не что иное, как упоминаемый Теннером “бранный крик в знак радости и вызова” (Пушкин 1949, XII: 128).¹⁵ Крученых, как видим, несколько обработал (подретушировал) имена теннеровских соплеменников и создал из них свою фонетическую “закорюку” (Терентьев 1988: 185).¹⁶ Самый способ написания многосоставных индейских имен у Пушкина (через дефис), вероятно, напомнил Крученых транскрипцию хлыстовских глоссолалий, которыми он очень интересовался в тифлисский период и которые имитировал в своем творчестве (ср., например, “фазу-зу-за” в “родственном” “Военному...” “Задорном вызове”).¹⁷ Динамично сменяющие друг друга короткие (одно- и двухсложные) комбинации звуков разыгрывали экстатический язык психо-жестов, подобный хлыстовскому бормотанию или заклинаниям шамана.

5. “Литературное нутро” (выражение Юрия Тынянова) этого “дикого” стихотворения подтверждает наблюдение Г. А. Левинтона о том, что “заумный текст, по крайней мере, в некоторых случаях, не изобретается и, тем более, не возникает бессознательно, как в радении, а ‘берется’ откуда-то более или менее готовым и приспособляется к функции зауми [...]” (Левинтон, <http://www.ka2.ru/nauka/levinton_2.html>). Выбор малоизвестного произведения Пушкина в качестве источника чистопробной (по представлениям Крученых) зауми был, разумеется, принципиален. С самого начала своей футуристической деятельности Крученых выступал убежденным и непримиримым борцом с пушкинской фонетической инерцией.¹⁸ Пиком этой борьбы стало “разоблачение” Пушкина в работах Крученыха конца 1910 – первой половины 1920-х годов: коллекция случайных звуковых “сдвигов” (каламбуров) в поэзии Пушкина, кропотливо собранная “зудесником” и душем обрушенная на читателя.¹⁹ Обвинения Крученых в кощунственном пушкинорстве были общим местом в критических эскападах его противников. В ‘Военном вызове зау’, между тем, Пушкин оказывается тайным союз-

ником заумника. Более того, “непонятное” стихотворение, написанное от имени “зау”,²⁰ становится вызовом *глухим и недогадливым* “пушкинъянцам”. О чем и намекал в своем *Грандиозаре* Терентьев и на что указывал сам Крученых в своей отсылке к пушкинскому “вопросительному крючку”.

6. Наверное, не будет большим преувеличением сказать, что “индейский мотив” лежит в основе русской заумной поэзии. Как заметил еще Корней Чуковский, знаменитое “Бобэоби – пелись губы” Хлебникова ритмически и фонетически восходило к ‘Песне о Гайавате’ Г. Лонгфелло, переведенной Иваном Буниным (1898):

Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шошоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мендены,
Делаверы и Мочоки...²¹

Относительно недавно Михаил Гаспаров указал на конкретные строки из ‘Песни Гайаваты’, послужившие, по всей видимости, моделью для хлебниковского стихотворения:

Вечерами, теплым ветром,
У дверей сидел малютка,
Слушал тихий ропот сосен,
Слушал тихий плеск прибоя.
“Минни-вава!” – пели сосны,
“Мэдвэй-ошка!” – пели волны.

Гаспаров предположил, что “[э]то представление северо-американских индейцев (оджибуэев) о существовании мира как пения всех его составляющих Хлебников перенес на черты лица”.²² “Индейская тема” в творчестве (и житнетворчестве) Хлебникова вообще занимает исключительно важное место (ср. “умный череп Гайаваты” в ‘Ладомире’, 1921). Петр Митурич не случайно похоронил своего друга по “индейскому” (точнее, литературно-индейскому) обычаю: “Положили гроб в яму и закури ‘трубку мира’, я рассказал мужикам про друга Велемира, Гайавату, который также заботился о всех людях полсвета, а Велемир о всем свете; в этом разница. И зарыли, а на сосне рядом написали имя и дату.”²³

Присутствует индейский мотив и в живописи русского авангарда: индеец в военном уборе изображен Филоновым на обложке его программного ‘Пропевня о проросле мировой’ (1915).

Вероятно, сама идея перечисления “заумных” индейских имен “подсказана” Крученых Чуковским в его известной антифутуристической статье 1914 года: “Чем Чоктосы лучше Бобэоби? Ведь и там и там гурманское смакование экзотических, чуждо звучащих слов.” ‘Военный вызов зау’, несомненно, аukaется (тематически и фонетически) с хлебниковским “Бобэоби...”.²⁴ Однако, в отличие от живописно-мелодической зауми первого, основанной на зияниях и лабиальных (в заглавной строке) звуках,²⁵ в тексте Крученых актуализирован “агрессивный” план “индейской” фонетической темы: перебор гласных, как в гортанном крике дикарей (20 “у/ю” и 11 “а” на коротком звуковом отрезке), перемежается “злогласиями” из “ш”, “гв”, “сс”, “чр”. Ритмический рисунок крученыховского стихотворения в точности установить сложно, так как мы не знаем наверняка, где ставить ударения. Тем не менее, если верить транскрипции Терентьева (несомненно, слышавшего эти стихи в исполнении самого автора), перед нами разноstopная (от 1 до 3) ямбическая композиция с мужскими окончаниями. Если это так, то Пушкину Крученых, подобно его собрату-футуристу, “подзузукнул” ямбом (хотя и не четырехstopным).

В своих выступлениях и статьях 1917-1922 годов Крученых проповедовал приход новой эры поэзии, основанной на всемирном заумном языке, и созывал единомышленников на последний и решительный бой со старым словом.²⁶ Как писал его соратник Терентьев, “скоро будет объявлена всеобщая языковая повинность” и настоящих поэтов “призовут в Заумармию” “заумармейцами” (1973: 288). В этом боевом контексте ‘Военный вызов зау’ продолжал традицию футуристических “приказов” и “кричалей” (включая крученыховскую “военную песню” Авиатора из оперы *Победа над солнцем*, 1913). Генетически же стихотворение восходило к ранне-романтическим “военным песням” – литературным обработкам “диких” воинских песен скальдов из знаменитого сборника скандинавской поэзии П. Малле (вроде *Quida* Регнера Лодброга)²⁷ и тех же индейцев (‘Песнь пленного ирокезца’ Александра Полежаева).²⁸

7. Постараемся реконструировать “сюжет” стихотворения Крученых (или ход – бег – его “мгновенной” фонетической мысли).²⁹ По мнению Роземари Циглер, ‘Военный вызов’ представляет собой реализацию теории “звукового жеста”, которую поэт разрабатывал во второй половине 1910-х годов (одновременно и в непосредственном диалоге с филологами ОПОЯЗа, МЛК и Казимиром Малевичем).³⁰ В центре его теории оказываются апеллятивные, экспрессивные и гносеологические возможности зауми: “магическое” воспроизведение физического действия посредством динамической артикуляции, звукового напора.³¹ Как

мы помним, в статье ‘Аполлон в перепалке’ поэт предлагал физическое (и физиологическое) прочтение ‘Вызова’: глотание, плевок (или отхаркивание), затем кружение-пляска.

Такое чисто-динамическое прочтение можно конкретизировать и несколько рационализировать, призвав на помощь статью Пушкина. Крученых, как мы полагаем, изображает (фонирует) в своем “вызове” потасовку индейцев, с ее тревожным настроем (“уу”), улюлюканьем (“ю”)³² и brutальными действиями и дикими вскриками (“гон”, “бью”, “чу”, “гва[лт]”, “шиш”, наконец, “сассакуи”, звучащее, как смачное ругательство). Экзотические имена и воинственный клич индейцев, заимствованные у Пушкина, “размораживаются” Крученых в фонетическом потоке стихотворения, подобно словам древней битвы в *Гаргантюа и Пантагрюэле* Рабле.³³ В итоге “сухая” пушкинская статья-реферат, представляющая индейскую жизнь лишенной какого-либо смысла,³⁴ *остраняется* и *оживляется* Крученых: заключенные в ней дикари выходят на фонетическую свободу.

Возможным смысловым “ключом” к крученыховскому тексту является приводимая в статье сцена кровавой драки между индейцами, в которой, по словам Пушкина, “ужасное и смешное странным образом перемешаны между собою”. Выпишем эту замечательную сцену целиком:

Брат мой Уа-ме-гон-е-бью вошел в шалаш, где молодой человек бил одну старуху. Брат удержал его за руку. В это самое время пьяный старик, по имени Та-бу-шиш, вошел туда же, и, вероятно не разобрав порядочно в чем дело, схватил брата за волосы и откусил ему нос. Народ сбежался; произошло смятение. Многих изранили. Бег-уа-из, один из старых начальников, бывший всегда к нам благосклонен, прибежал на шум, и почел своею обязанностию вмешаться в дело. Между тем брат мой, заметя свою потерю, поднял руки, не подымая глаз, вцепился в волосы первой попавшейся ему головы, и разом откусил ей нос. Это был нос нашего друга, старого Бег-уа-иза! Утолив немного свое бешенство, Уа-ме-гон-е-бью узнал его и закричал: “Дядя! Это ты!” – Бег-уа-из был человек добрый и смиренный; он знал, что брат откусил ему нос совсем неумышленно. Он нимало не осердился и сказал: “Я стар: не долго будут смеяться над потерей моего носа.”

С своей стороны, я был в сильном негодовании на старика, обезобразившего брата моего. Я вошел в хижину к Уа-ме-гон-е-бью и сел подле него. Он весь был окровавлен; несколько времени молчал, и когда заговорил, я увидел, что он был в полном своем рассудке. “Завтра, – сказал он, – я буду плакать с моими детьми; послезавтра пойду к Та-бу-шишу (врагу своему), и мы оба умрем: я не хочу жить, чтоб быть вечно посмешищем”. Я обещался ему

помочь в его предприятии и приготовился к делу. Но, проспавшись и проплакав целый день с своими детьми, он оставил свои злобные намерения и решил как-нибудь обойтись без носу, так же как и Бег-уа-из.

Несколько дней спустя Та-бу-шиш опасно занемог горячкою. Он ужасно похудел и, казалось, умирал. Наконец прислал он к Уа-ме-гон-е-бью два котла и другие значительные подарки и велел ему сказать: “Друг мой, я тебя обезобразил, а ты наслал на меня болезнь. Я много страдал, а коли умру, то дети мои будут страдать еще более. Посылаю тебе подарки, дабы ты оставил мне жизнь...” Уа-ме-гон-е-бью отвечал ему через посланного: “Не я наслал на тебя болезнь; вылечить тебя не могу, подарков твоих не хочу”. Та-бу-шиш томился около месяца; волоса у него вылезли; потом он начал выздоравливать, и мы все пошли в степи по разным направлениям, удаляясь один от другого как можно более...

Однажды мы расположились табором близ деревушки, в которую переселился Та-бу-шиш, и готовы были уже снова выступить, как вдруг увидели его. Он весь был голый, расписан и украшен, как для битвы, и держал в руках оружие. Он медленно к нам приближался и казался глубоко раздраженным. Но никто из нас не понял его намерения до самой той минуты, как он устал дуло своего ружья в спину моему брату. “Друг мой, – сказал он ему, – мы довольно пожили; мы довольно друг друга помучили. Тебя просили от моего имени довольствоваться тем, что уже я вытерпел; ты не согласился; через тебя я все еще страдаю; жизнь мне несносна: нам должно вместе умереть.” Два молодые индийца, видя его намерение, тотчас натянули свои луки и прицелились в него стрелами; но Та-бу-шиш не обратил на них никакого внимания. Уа-ме-гон-е-бью испугался и не смел приподнять голову. Та-бу-шиш готов был биться с ним насмерть; но он не принял вызова. С той поры я вовсе перестал его уважать: последний индеец был храбрее и великодушнее его.
(Пушкин 1949, XII: 117-119)

Эта дикая сцена (дополняющая “носологию” 1830-х годов, исследованную в свое время В. В. Виноградовым) проецируется, как мы полагаем, на экран (определение Крученых) заумного стихотворения. Соблазнительно интерпретировать этот звукописный текст как своего рода фонетическую иллюстрацию членовредительства: пасть (“ууа”) захлопывается (“хлопасть”) и – в ней оказывается нос (мотив носа, кстати сказать, занимает важное место в поэтической антропологии “тоголемана” и фрейдиста Крученых). В эту “теневую” фонетическую игру вплетается, вероятно, еще один “боевой” эпизод из пушкинской статьи,

а именно рассказ Теннера о том, как коварный Ом-чу-гвут-он ранил его и как он, несмотря на рану, сумел выплыть на берег и, став на ноги, “испустил крик бранный, называемый *сассакуи*, в знак радости и вызова. Но потеря крови и усилия во время плавания снова лишили меня чувств” (128; не отсюда ли – близость воды – упоминаемые Крученых в звуковом комментарии к стихотворению квакающие лягушки?). Образцовый “белый индеец” Теннер равно презирает Уа-ме-гон-е-бью, не принявшего вызов Та-бу-шиша,³⁵ и предателя Ом-чу-гвут-она, также отказавшегося от поединка. Драка, поругание трусов, военный клич и победная пляска, как нам кажется, сменяют друг друга в фонологическом сюжете крученыховского текста.

8. Итак, “звуковарево” Крученых, столь возмутившее Боброва, вышло из чернильницы аполлонического Пушкина, а не из мутной карамазовской лужи, как это показалось пушкинисту (“стихокарамазовщина”). Впрочем, сам Крученых, увлекшись смачными ссорами теннеровских индейцев, кажется, не углядел лукавых фонетических фривольностей, которыми Пушкин разбавил свою серьезную, печальную и заунывно длинную статью об “отвратительном цинизме” американской демократии и непреодолимой дикости исконных обитателей континента. Так, имя Уа-ме-гон-е-бью (а не “э-бью”, как у Крученых) не только влечет за собой у Пушкина глагол “бью”³⁶ (это эхо Крученых как раз услышал), но и прячет в себе нечто неприличное (о сознательном приеме говорит то, что во французском оригинале, которым пользовался Пушкин, это имя писалось “*Wa-me-gon-a-biew*”). К этому же фривольному ряду, очевидно, относится и имя приемной матери Теннера, начальницы племени Отавуавов “Нет-но-куа” (“*Net-no-kwa*” в переводе Blosseville). Последняя жалуется Великому Духу на то, что ее семье нечего есть. Тот является к ней в образе человеческом и говорит: “*Нет-но-куа!* завтра будет вам медведь для обеда” (111). Это “куа” дважды повторяется в имени девицы Мис-куа-бун-о-куа, соблазнившей Теннера.³⁷ Имя индейца “*Gish-kau-ko*” Пушкин весело переделывает в “*Киш-кау-ко*” (совсем в духе крученыховского “анализма”). В этом окружении двусмысленно звучит и “крик бранный” “*сассакуи*”, испускаемый раненым Теннером.³⁸ Функция такой фонетической игры, входящей к французской гривуазной традиции, конечно, заслуживает отдельного разговора.³⁹ Заметим лишь, что серьезный ‘Джон Теннер’ включает в себя немало иронических и игривых намеков и выпадов, ускользающих при сугубо “идеологическом” прочтении.

9. Вернемся к “индейскому” стихотворению. Военно-брутальный план, о котором мы говорили выше, “смягчается” здесь феминизированным (если знать о пушкинской родословной этого произведения) предпоследним “стихом”-зовом: “Миз – ку – а – бун – о – куз”. Это, как мы уже говорили, чуть искаженное прозвище первой жены Теннера. “Красавица его, – еще раз сошлемся на характеристику этого имени Пушкиным, – носила имя, имевшее очень поэтическое значение, но которое с трудом поместилось бы в элегии: она звалась Мис-куа-бун-о-куа, что по-индийски значит Заря.”⁴⁰ Можно предположить, что имя героини превращается в стихотворении Крученых в боевой клич, своего рода дикарский вариант религиозно-экзальтированного “*Lumen coeli, sancta Rosa!*”, гнавшего в известной балладе Пушкина “мусульман со всех сторон”.⁴¹ Выскажем осторожную гипотезу, что вообще это боевое стихотворение адресовано женщине (которую зовет раненый герой). Так, в финальном “Качрюк”, не находящем, кстати сказать, аналога в статье Пушкина, можно услышать не только рефлексы имени самого автора (ряд “Крученых – крючок – качать – крюк – каюк”), но и имя адресата его нескольких лирических стихотворений того времени – тифлисской поэтессы-заумницы (и красавицы) Карчи (по предположению Т. Никольской, псевдоним жены Игоря Терентьева Натальи *Карпович*).⁴² Известно, что Карчи в своих выступлениях “пела” стихи Крученых.⁴³ Не является ли это стихотворение, записанное в виде “слов” (синтагм), разбитых на короткие слоги, соединенные тире, своеобразной подтекстовкой вокальной партии (футуристической арии) для поклонницы-исполнительницы?⁴⁴

10. В ‘Военном вызове зау’ Крученых выступает как дикарь и прекрасный знаток Пушкина, теоретик и лирик, захлебывающийся звукодув и лукавый полемист-провокатор, поймавший, как это напроорочил Терентьев, на крючок “вростроголового пушкиньянца” (вот она – “отравленная стрела дикаря”). Это заумное стихотворение вводит нас в мир умной и непредсказуемой литературной игры и выражает в каждом своем “кратком слове” и каждом “крючке” хитрую “душу” автора.⁴⁵ В самом деле, было в этом “зудеснике” – в отличие от его великих и более даровитых соратников-будетлян – что-то действительно протеическое. “И как смешны после этого шепелявые советы Крученых, ‘А штоб вам пошмотреть на Пушкина’” (Борис Несмелов).⁴⁶

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Богомолов (2005).
- 2 См. удачные дешифровки крученыховской заумы в: Марков (Markov 1968), Маквей (McVay 1975), Лошилов, Левинтон (2005). Образцовым исследованием такого рода можно считать ‘Считалку богов’ М. Л. Гаспарова, посвященную пьесе В. Хлебникова *Боги* (Гаспаров 2000).
- 3 О парадоксальном характере интерпретации (рационализации) заумы см. Janesek (1996: 4).
- 4 Крученых (2001: 134).
- 5 Бик (1922: 354).
- 6 *Словарь литературных терминов* (1925: 268).
- 7 О деятельности группы см. Циглер (1982), Никольская (2002).
- 8 Фонологика, т. е. фонетическая логика, отличная от простого звуко-подражания; см. Терентьев (1988: 221, 479).
- 9 См. иллюстрацию 1. Отметим иную, по сравнению с текстом в *Голландяке*, пунктуацию в последней строке стихотворения.
- 10 Статья, по всей видимости, основана на лекции Крученых, прочитанной в апреле 1919 года в Археологическом институте (Циглер 1982: 234).
- 11 В основу книги был положен доклад, прочитанный Терентьевым в ‘Фантастическом кабачке’ 4 мая 1918 года (Терентьев 1988: 478).
- 12 Цит. по Крученых (1923: 42). Источник сравнения, использованного Терентьевым, указан в Терентьев (1988: 480).
- 13 Пушкин воспользовался французским переводом книги Теннера, вышедшим в Париже в 1835 году (Tanner 1830). В воспоминаниях ‘белого дикаря’ Пушкин увидел ‘документальное’ опровержение руссоистской теории естественного человека. Эти воспоминания также послужили ему предлогом для резкой критики американской цивилизации в целом. О пушкинском ‘Джоне Теннере’ см. работы Shaw (1966), Алексеева (1966), Альтшуллера (2003).
- 14 Приведем эти замечательные имена по французскому переводу книги Теннера, которым пользовался Пушкин: “Wa-me-gon-a-biew”, “Ome-zhuh-gwut-oons”, “Be-gwa-is”, “Ta-bush-shish”, “Mis-kwa-bun-o-kwa”. В 1960-е годы экзотические имена индейцев из пушкинской рецензии привлекли к себе внимание Льва Успенского – автора известной популяризаторской книжки *Ты и твое имя*:

Загляните в собрание сочинений Пушкина. Там, в переведенных поэтом “Записках Джона Теннера”, англичанина (?), ставшего приемным сыном индианки и настоящим “краснокожим” по нраву, вы встретите целый ряд сложных, непривычных нашему слуху имен.

- 15 Крученых, вероятно, воспользовался VI томом *Полного собрания сочинений Пушкина*, вышедшим под редакцией П. Н. Краснова в 1915 году. Статья о Теннере напечатана на сс. 720-734 с многочисленными опечатками; прежде всего в именах героев. Так, имя сводного брата Теннера приводится здесь то как “Уаме-гон-е-бью”, то как “Уа-ме-гон-е-бью”. Имя жены Теннера также дается в двух написаниях “Мис-куа-бун-о-куа” и “Мискуа-бун-о-куа”.

16

Примечательной особенностью творчества А. Крученых является его погруженность в пространство чужих текстов и работа с темами, образами и стилями “чужих” языков.

“Мы уподобились воинам напавшим тусклым утром на праздных неприятелей”, – писал он о футуристах в одном из манифестов. Эти метафоры вполне применимы к описанию его собственной методики творчества, которую в самом деле иногда можно уподобить вторжению на чужую – часто вражескую – территорию. (Бобринская 1998: 13)

Пушкинская “заумь”, как видим, стала трофеем одного из таких веселых набегов.

17

Бобринская отмечает, что некоторые звуковые конструкции Крученых “похожи на прямую стилизацию под хлыстовскую глоссолалию” (1998: 107). Образцы последней он нашел в работе Д. Коновалова *Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве* (1908). Так, крученыховские “инта-циу-цум-лач-чла-сез-фал” имитируют хлыстовские “тер-фати-ко-лум-ши-ка-сит / тер-ло-ув-тум-со-ти фар”, приведенные Коноваловым.

18

Ср. его злую фонетическую пародию на Пушкина под заголовком “Евген. Онегин в 2 строч.”, напечатанную в *Заумной Гниге* (1915): “ЁНИ ВОНИ / СЕ И ТСЯ” (Крученых 2001: 82). Это двустипшие приводилось Крученых как квинтэссенция “сонного свиста”, торжествующего в поэзии Пушкина (Крученых 1973: 176).

19

Итогом иконоборческой “пушкинистики” Крученых стала книжка *500 новых острот и каламбуров Пушкина* (Москва, 1924), в которой приводились десятки примеров “фонетической глухоты” великого поэта (например, непредумышленные заумные “узрюли”, выглядывающие из стиха “Узрю ли русской Терпсихоры...”).

20

В “индейском” контексте стихотворения “зау” (разумеется, заумные поэты из группы “41⁰⁰”) звучит как искаженное название индейского племени “сиу”. По всей видимости, это слово, вызвавшее возмущение Боброва, представляет собой каламбур. Как заметил мой коллега Питер Стайнер, “Sau” по-немецки означает “свинья”. В стихотворных и прозаических манифестах Крученых это “неэстетическое” животное служило полемическим символом нового искусства (“свинья, рвота,

навоз, ослы – такова его жестокая эстетика”, – писал о раннем, “свинофильствующем” Крученых К. И. Чуковский; Чуковский 1969, 6: 209). Провокационное “лежу и греюсь у свиный” Крученых (*Поросята*, 1913) вызвало настоящую бурю на Парнасе: от выпада Д. С. Мережковского в статье ‘Еще один шаг грядущего Хама’ (“Свинья, летящая в лазури, все равно останется свиной”) до изящной инвективы Игоря Северянина против “вырожденческих” призывов “в смерть; в свиною; в навоз!” В пользу немецкого ключа к слову “зау” говорит тот факт, что Крученых в своих стихотворениях не раз приводил немецкие (или псевдо-немецкие) слова в русской транскрипции (“ДЕР ГИБЕН ГАГАЙ КЛОПС ШМАК / АйС ВайС ПЮС, КАПЕРДУФЕН – / БИТЕ!”; ‘Зудивец’, 1922; Крученых 2001: 147).

21

Чуковский (1914).

22

Гаспаров (2000); Лекомцева.

23

Заметим, что в конце 1930-х годов Митурич пишет “сюиту из четырнадцати иллюстраций (акварель, перо, тушь)” к ‘Джону Теннеру’, в “суховатой и грубоватой как по рисунку, так и по краскам” манере (Беляев 1941: 521). Иллюстрации не были опубликованы (хранятся в Пушкинском доме). Приблизительно в это же время Митурич иллюстрирует вышедшую в серии “Библиотека приключений” книгу Джемса Виллара Шульца *Приключенческие повести: С индейцами в Скалистых горах, Сын племени навахов, Ошибка одинокого бизона* (Москва-Ленинград, 1940). Благодарим за любезное указание на эту книгу сына художника М. П. Митурича.

24

Чуковский (1914).

25

О принципиальном отличии зауми Хлебникова от Крученых см. Markov (1968), Vroon (1983), Левинтон (2005), Janesek (1996).

26

“Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто” (‘Декларация заумного слова’, 1921; цит. по *Литературные объединения* 2004: 319).

27

P. Mallet, *Histoire de Danemarc...* (вторая часть книги включала переводы стихотворений древних северных народов [русский перевод 1775]); Besk 1931). Вообще представляется перспективным сравнительное исследование футуристического и (ранне)романтического примитивизма.

28

См. героически-брутальные строки из этого фрондерского стихотворения: “Я умру! на позор палачам / Беззащитное тело отдам! / Равнодушно они / Для забавы детей / Отдирать от костей / Станут жилы мои! / Обругают, убьют / И мой труп разорвут!” Здесь любопытен очевидный фонетический упор на “у”, как и в “индейском” стихотворении Крученых.

29

О “мгновенном” письме Крученых см. Бобринская (2003: 94-117).

30

Одним из главных источников наблюдений над функцией звуковых повторов в поэзии для Крученых и ученых ОПОЯЗа (прежде всего Шкловского, Якубинского, Брика и Якобсона) служило творчество

- Пушкина. Бурная дискуссия о зауми в конце 1910-начале 1920-х годов рассматривается в работах: Циглер (1982), Janecsek (1996), Steiner (1984).
- 31 В терминологии Крученых, эта сторона заумного словотворчества характеризуется как “обличение (название и изображение) вещей невидимых – мистика” (‘Декларация заумного языка’, 1921; цит. по *Литературные объединения* 2004: 319).
- 32 Букве (звуку) “у” Крученых придавал особое значение, видя в ней выражение глубины и динамики: “[...] полет, глубь. Остальные гласные более покойны, у – движение тревоги”. С отрицательными эмоциями связывал он “букву” “ю”, одним из значений которой считал “улюлюканье”; см. Циглер (1982: 237, 239).
- 33 Интересно, что в этнографическом приложении к американскому изданию воспоминаний Теннера (не переведенном на французский язык и не известном Пушкину) приводилась латинская транслитерация военной песни оджибуэев, звучащая как чистая заумь; см. Приложение 2.
- 34 “‘Записки’ Теннера, – пишет Пушкин, – представляют живую и грустную картину. В них есть какое-то однообразие, какая-то сонная бессвязность и отсутствие мысли, дающие некоторое понятие о жизни американских дикарей. Это длинная повесть о застреленных зверях, о мятежах, о голодных, дальних шествиях, об охотниках, замерзших на пути, о скотских оргиях, о ссорах, о вражде, о жизни бедной и трудной, о нуждах, непонятных для чад образованности” (1949, XII: 110).
- 35 Комбинация из трех букв (и пальцев) “шиш” играет важную экспрессивную роль в заумной поэзии Крученых (см. финал его *Взорваля*, 1913). Возможно, в имени этого индейца, откусившего нос соплеменнику, Крученых обыгрывает известную критическую эскападу Чуковского, направленную в его адрес: “Берет, например, страницу, пишет на ней слово *шиши*, только одно это слово! – и уверяет, что это стихи, но и *шиши* выходит невеселый. Хоть бы голову себе откусил, так и то никому не смешно” (‘Футуристы’). Можно предположить, что начальные слоги этого индейского имени (“Та-бу”) семантизировались в “боевом” лексиконе Крученых периода 41°. Так, Терентьев, цитировавший, как мы помним, ‘Военный вызов...’ в статье 1919 года, писал в трактате того же времени ‘17 ерундовых орудий’: “Название этой [т. е. нашей – И.В.] группы ТАБАК [т. е. – Табу], цветная легенда, популярный наряд, предмет первой необходимости и яд. Сравни: ‘твое дело табак’ и ‘не по носу табак’” (Терентьев 1988: 189). Та-бу-шиш как раз нос и откусил. Забавно, что в интернетских публикациях ‘Военного вызова зау’ имя индейца приводится как “Та-бу-шиш”: опечатка, хорошо вписывающаяся в анальную звуковую теорию самого Крученых.
- 36 “Брат мой Уа-ме-гон-е-бью вошел в шалаш, где молодой человек бил одну старуху.” Ср. сходный прием звуко-семантического эха в том же фрагменте: “Бег-уа-из, один из старых начальников, бывший всегда к нам благосклонен, прибежал на шум” (XII: 117). Или: “[...] послезавтра

пойду к Та-бу-*шшу* (врагу своему), и мы оба умрем: я не хочу жить, чтоб быть вечно посмеищем” (118). Или подобие рифмы в одном предложении: “старый Очук-ку-кон вошел ко мне в хижину, держа за руку одну из многочисленных своих *внучек*” (123).

37 Обыгрывается в той же фривольной тональности и “поэтическое значение” ее имени Заря. Теннер проводит ночь с красавицей.

На заре старуха разбудила меня, ударив прутом по голым ногам. “Вставай, – сказала она, – вставай, молодой жених, ступай на охоту. Жена твоя будет тебя более почитать, когда рано воротишься к ней с добычей, нежели когда станешь величаться, гуляя по селению в отсутствие ловцов.” (XII: 123-124)

38 Ср. крученыховскую критику стиха С. Рафаловича (из его стихотворного портрета Ахматовой) “Сплета хулу с осанною”: “[...] ‘сосанною’ – имя или название от сосать(?)”.

39 Интересные наблюдения о “звуковом хозяйстве” Пушкина представлены в пока не опубликованной работе Сергея Давыдова, которого мы искренне благодарим за предоставленную нам возможность ознакомиться с этим исследованием.

40 Заметим, что само по себе звучание этого имени весьма поэтично: оно представляет чуть ли не квинтэссенцию элегической фоники. Ср., например, классическую ‘Меланхолию’ Н. М. Карамзина: “О Меланхолия! ты им милее всех / Искусственных забав и ветреных утех.”

41 Группа “Миз-ку-а” напоминает неформально-игривое обращение к Музе из написанного в тот же период стихотворения ‘Зудуса’: “Добавлю перцу румян и кислот / Чтобы он забавляя понравился *Музка* тебе, / Больше / чем обрюзгший / Размазанный Игоря Северянина торт!” (Крученых 2001: 141).

42 Ср. из ‘Посвящается Карчи’: “*Кража со взломом* – твой профиль / строгий пилотский – ограбление касс / в каске твоя голова...” (выделено автором). Ср. определение красоты как “кражи со взломом” у Терентьева (Терентьев 1988: 184). По мнению Циглер (1982): “Карчи” – это двоюродная сестра Терентьева Наталья Михайловна Терентьева (Циглер 1982: 255). Версия, предложенная Т. Никольской, представляется нам более убедительной (Терентьев 1988: 480).

43 Циглер (1982: 255).

44 О подтекстовых вокальных записях см. Нюрнберг (1953).

45 Об игровом начале в заумном творчестве Крученых см. Markov (1968), Левинтон (2005). Бобринская указывает, что “[ш]аманский и сектантский экстаз были, скорее всего, своеобразной игровой маской, позволившей аналитической натуре Крученых исследовать глубину иррациональной мистики творчества и языка” (Бобринская 2003: 107). Все это верно, но Крученых предстает здесь – по крайней мере, на наш взгляд – излишне серьезным. Его фонетическая магия окрашена

своеобразной футуристической иронией, которую он, резонно предположить, наследует от иенских романтиков-экспериментаторов (через посредство символистов).

- 46 Борис Несмелов, 'Предисловие' к книге А. Крученых *Четыре фонетических романа* (1927: 4). Несмелов продолжает: "Встреча с Пушкиным произойдет не у монумента на Страстной, а в уже близком признании массами нашего зауника – признании через головы хрипло лающих доберман-фричей."

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев, М. П.
1969 'К статье Пушкина "Джон Теннер"'. *Временник Пушкинской комиссии*, 1966. Ленинград, 50-56.
- Альтшуллер, М. Г.
2003 'Проблема демократии ("Джон Теннер")'. М. Г. Альтшуллер, *Между двух царей. Пушкин 1824-1836*. Санкт-Петербург, 84-100.
- Беляев, М. Д.
1941 'Отражение юбилея Пушкина в изобразительном искусстве'. *Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*. Москва-Ленинград, Вып. 6, 497-523.
- Бик, Э. П. [Сергей Бобров]
1922 'Литературные края'. *Красная новь*, Кн. Вторая. Март-апрель, 354.
- Бобринская, Екатерина
2003 *Русский авангард: истоки и метаморфозы*. Москва.
- Богаевская, К.
1941 *Государственный музей А. С. Пушкина (К годовщине его существования)*.
- Богомолов, Н. А.
2005 "'Дыр-бул-щыл" в контексте эпохи'. *Новое литературное обозрение*, № 72, 172-192.
- Гаспаров, М. Л.
2000 'Считалка богов: О пьесе Велимира Хлебникова "Боги"'. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998)*. Москва, 279-293.
- Крученых, А.
1923 *Апокалипсис в русской литературе*, книга 122-я. Москва.
- Крученых, А. Е.
1973 *Избранное* (Edited and with an introduction by Vladimir Markov). München.

-
- Крученых, Алексей
 2001 *Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера.* Санкт-Петербург.
 2006 *К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. С приложением деклараций и статей А. Крученых, а также статей И. Терентьева и Третьякова* (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Нины Гурьяновой). Москва.
- Левинтон, Г. А.
 2005 'Заметки о зауми. 1. Дыр-бул-щыл'. *Антропология культуры*, вып. 3. Москва, 160-174.
- Лекомцева, М. И.
 'Текст среди текстов: интертекстуальные особенности стихотворения "Бобэоби" Хлебникова'. URL: <http://www.ka2.ru/nauka/lekomtseva.html>.
- Литературные объединения*
 2004 Манфред Шруба, *Литературные объединения Москвы и Петербурга. Словарь.* Москва.
- Лоцилов, Игорь
 'О символистских источниках двух стихотворений Алексея Крученых'. URL: <http://www.netslova.ru/loshilov/ak2s.html>.
- Никольская, Т. Л.
 2002 *Авангард и окрестности.* Санкт-Петербург.
- Нюрнберг, М.
 1953 *Нотная графика.* Ленинград.
- Пушкин, А. С.
 1949 *Полное собрание сочинений*, т. XII. Москва.
- Словарь литературных терминов*
 1925 Москва.
- Терентьев, Игорь
 1973 'Крученых Грандиозарь'. А. Е. Крученых, *Избранное.* München.
- Успенский, Л.
 'Ты и твоё имя'. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Usp_Name/08.php.
- Чуковский, Корней
 1914 'Образцы футуристических произведений. Опыт хрестоматии'. *Штиownik*, кн. 22. Санкт-Петербург, 95-154.
 1969 *Собрание сочинений в 6 т.*, т. 6. Москва.
- Циглер, Роземари
 1982 'Поэтика А. Е. Крученых поры 41°. Уровень звука'. *L'Avanguardia a Tiflis.* Venezia, 231-258.
- Шапир, Максим
 2007 'О "звукосимволизме" у раннего Хлебникова: ("Бобэоби пелись губы...": фоническая структура)'. *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования. 1911-1998.* Москва, 348-354, 812-814.

-
- Beck, J.T.
1931 'Ragnar Lodbrok's Swan Song in the French Romantic Movement'. *Romantic Review*, July.
- Janecek, Gerald
1996 *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego.
- Lanne, Jean-Claude
1991 'Les sources de la zaum' chez Kručenych et Chlebnikov'. *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре* (под ред. Луиджи Магаротто, Марцио Марцадури, Даниэлы Рици). Bern, Berlin, etc., 21-56.
- Markov, V.
1968 *Russian Futurism: A History*. Berkeley-Los Angeles.
- McVay, G.
1975 'Alexei Kruchenykh: The Bogeyman of Russian Literature'. *Russian Literature Triquarterly*, Fall, № 13, 571-590.
- Mickiewicz, Denis
1984 'Semantic Functions in zaum'. *Russian Literature*, XV-IV, 363-464.
- Shaw, J.Th.
1966 'Puškin on America: his "John Tanner"'. *Orbis Scriptus. Dm. Tschizhevskij zum 70. Geburtstag*. München, 739-756.
- Steiner, Peter
1984 *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca.
- Tanner, John
1830 *Mémoires de John Tanner, ou Trente années dans les déserts de l'Amérique du Nord* (tr. sur l'édition originale, publiée à New-York; par M. Ernest de Blossville). New York.
- Vroon, Ronald
1983 *Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*. Ann Arbor.