



ELSEVIER



Available online at [www.sciencedirect.com](http://www.sciencedirect.com)

ScienceDirect

Russian Literature LXXVIII (2015) I/II

Russian Literature

[www.elsevier.com/locate/ruslit](http://www.elsevier.com/locate/ruslit)

“ОТПУЗЫРИТЕСЬ ИЗ НУЛЯ!”: “НУЛЕВЫЕ” И  
“ПУСТОТНЫЕ” ТЕКСТЫ АЛЕКСАНДРА КОНДРАТОВА  
(“LET THE BUBBLES OUT OF ZERO!” ALEKSANDR KONDRATOV’S  
“ZERO” AND “EMPTY” TEXTS)

МИХАИЛ ПАВЛОВЕЦ  
(MIKHAIL PAVLOVETS)

**Abstract**

Apart from some characteristics of Kondratov’s poetics (“systematicity”, to a degree the use of principles of “serial art”), and his place in the tradition of the Russian Avant-garde (Futurists, Oberiu, Neo-Futurists), the author primarily discusses an important feature of Aleksandr Kondratov’s works – (the tendency towards) “zero” and “empty” texts. These are linked to Buddhist principles and to works by such predecessors as Vasilisk Gnedov and Ivan Ignatiev, and his contemporary Ry Nikonova. The article discusses and introduces some aspects of works by Kondratov published in the present issue, notably with regard to typographical particularities.

Keywords: *A.M. Kondratov; Zero Text; V. Gnedov; I. Ignatiev*

Александр Кондратов – один из наиболее значительных наследников футуристической традиции в поэзии второй половины XX века. В отличие от тех его современников, для кого период 1930-1950-х гг. стал временем разрыва культурной преемственности между историческим авангардом первого тридцатилетия XX века и послевоенной культурой,<sup>1</sup> он не признал необратимости этого слома культурно-исторических эпох, разделяя мандельштамовскую веру в возможность “узловатых дней колена [...] флейтою связать”. В одной из своих автобиографий Кондратов писал о себе в третьем лице:

Как поэт А. Кондратов является продолжателем традиции русского “будетлянства”, краеугольным камнем которого явилась творческая деятельность Велимира Хлебникова (и генетическая связь с которым прослеживается через ленинградских “обериутов” 20-30-х гг., а затем “неофутуристов” начала 50-х – Ю. Михайлова, Э. Кондратова, М. Красильникова).<sup>2</sup>

Выстраивая литературную генеалогию от “футуристов” к своим старшим товарищам с филологического факультета Ленинградского университета, поэтам-“неофутуристам” Юрию Михайлову, Михаилу Красильникову и собственному брату Эдуарду Кондратову,<sup>3</sup> Александр Кондратов причисляет себя к данной генеалогической ветви как ее непосредственный продолжатель. Более того, как мы постараемся в дальнейшем показать, поэт видел себя ее завершителем, финализирующим в своем творчестве все значимые для него футуристические линии и тенденции, в том числе и потенциально возможные.

Поле авангардного поэтического эксперимента Кондратов мыслил в виде своего рода матрицы – как грандиозный, но не бесконечный набор вариантов формальных опытов по авангардной деструкции/конструированию художественной формы на всех ее структурных уровнях – от фонетики до графики. Частично это поле уже заполнено предшественниками, чье наследие нуждается в реактуализации и обобщении (что особенно актуально в контексте позднесоветской, контравангардной и контрреволюционной – в эстетическом смысле – культуры). Однако эта реактуализация позволяет выявить и свободные ячейки матрицы, заполнение которых является миссией современного поэта – наследника традиций так называемого “исторического авангарда” первой трети XX века.

В письме Кондратову в конце 1980-х годов его товарищ по ленинградской “филологической школе”<sup>4</sup> Лев Лосев писал:

Помню, как ты излагал мне свой жизненный план в виде некоей таблицы, вроде шахматной доски или для игры в “морской бой”, и указывал на заполненные и незаполненные квадратики. Надеюсь, что и незаполненных еще надолго хватит.<sup>5</sup>

Ту же особенность кондратовского творчества – стремление к регулярности и систематичности – отмечал и М. Л. Гаспаров в своем небольшом предисловии к стихотворной подборке А. Кондратова в журнале *Звезда*:

Особенность творчества Кондратова – систематичность. Если Крученых был романтик крайней левой поэзии, то Кондратов – ее классик. Открыв прием, он не ограничивается тем, что блеснет им,

отбросит и погонится за новым: он будет разрабатывать его во всех направлениях до полного исчерпания. А так как Кондратов – не только поэт, а и ученый, причем с широким кругозором в очень многих науках, то “все направления” разработки приема будут многочисленны, и путь по ним далек. Отсюда самое заметное в корпусе стихов: четкая циклизация. Каждый цикл заканчивает отдельную тему и ставит точку. Если чтение полного собрания сочинений А. М. Кондратова может чем-то утомить или раздражить читателя, то именно полнотой и законченностью. На “домысливание” или “сотворчество” или “угадывание” не оставляется ничего интересного. Я думаю, что в наше невротическое время это – достоинство, а не недостаток.<sup>6</sup>

О грандиозности данного замысла можно судить по тексту поэта под названием ‘Мои троицы’, синтезирующему в себе автобиографическое и программно-манифестарное начало. Амбиции Кондратова захватывают не только все три рода литературы (“Три писательских лика: Прозаик – Поэт – Драматург”), но и внутри каждого рода он выделяет по три модуса, например для поэзии – утилитарный (“сатирическая поэзия”), лирический (“лирическая поэзия”) и формально-экспериментальный (“экспериментальная поэзия”). При этом именно поэтический раздел планируемого творческого наследия оказался у Кондратова наиболее продуманным – и наиболее близким к воплощению, особенно его экспериментальная составляющая. Характерно тяготение поэта к “круглым” или символическим числам: так, согласно замыслу, книги ‘Пузыри’ и ‘Скворешник’ должны были состоять из 3 циклов по 100 стихотворений – не случайно, помимо Хлебникова, придававшего большое значение символике чисел в своем творчестве, в качестве второго из трех “великих поэтов” Кондратов называет Данте, грандиозная конструкция *Божественной комедии* которого практически архитектурна и также держится прежде всего на символике чисел “три” и “сто”.<sup>7</sup>

Героическая (и одновременно утопическая по сути) попытка Кондратова заполнения в одиночку всех кластеров авангардной поэзии, от ее минимальных (“нулевых” и “пустотных” форм) до постулируемого им “кибернетического моделирования творчества (в рамках предельно формальных поэтических форм, вроде палиндрома, брахиколона и т. д., где отбор сов<ершенно> строго задан самой формой стихотворения)”<sup>8</sup> по понятным причинам была обречена на неудачу. Однако сама эта неудача, как и масштаб притязаний Кондратова, очевидно выдают в нем художника, опосредующего своим творчеством две культурные парадигмы – завершающую всю историю парадигму модернистскую и зарождающуюся в послевоенное время как в Европе, так и СССР – постмодернистскую.

О Кондратове неоднократно уже говорили как о предшественнике российских концептуалистов,<sup>9</sup> в частности как об авторе, одним из первых разрабатывавшем в отечественной словесности принципы “серийной” организации художественного материала. Обративший на это внимание в своем некрологе другу Лев Лосев свидетельствует: “серийным свой творческий метод назвал сам Саша и сравнил его с додекафонической серийной музыкой.”<sup>10</sup> Это уподобление позволяет понять принципиальное отличие данного подхода к формированию художественных единств у Кондратова от концептуалистских “серий”, к примеру, Льва Рубинштейна и Д. А. Пригова. По-видимому, ближе всего для Кондратова были теоретические воззрения и практические опыты Шенберга, сущность метода которого заключалась в том, что

составляющие данное произведение мелодические голоса и созвучия производятся непосредственно или в конечном счете из единственного первоисточника – избранной последовательности всех 12 звуков хроматической гаммы, трактуемых как единство. [...] Серия представляет собой избранный автором для данного сочинения комплекс интервалов. Ни один из звуков серии не повторяется: сам порядок звуков является строго определенным [...] Таким образом, серия объединяет в себе два явления: двенадцатизвучность со строго определенным порядком последования звуков (аналог ладовости) и структурное единство, цельность (подобие мелодической нити мотива, фразы).<sup>11</sup>

Для Кондратова, видимо, была принципиальной лежащая в основе “серийной” музыки идея логически (даже математически) закономерной организации целого, в котором возможные парадигматические “вольности” жестко контролируются синтагматической организацией и напротив, отступления от синтагматической заданности ограничены закрытостью парадигматического ряда.<sup>12</sup> Тогда как “серии” в рамках поэтических практик таких видных деятелей концептуалистского движения, как Д. А. Пригов (скажем, его “азбуки” и “грамматики”) или Л. Рубинштейн (его “картотеки”) лишь пародически имитируют любого рода целостности, в действительности демонстрируя их умозрительность и невозможность – посредством деконструирования лежащих в их основании принципов.<sup>13</sup> Сопоставляя предконцептуалистские (отдельных поэтов Линозовской школы, “филологической школы”, группы Хеленукты и др.) и концептуалистские практики позднесоветского времени, Данила Давыдов пишет:

По сути дела, имеющие один корень, два типа неоавангардного искусства пришли к противоположным выводам: о бессмысленности объекта и значимости лишь реакций на него – и о необ-

ходимости поиска чистого, самоценного эстетического объекта. Профану эти программы могут показаться близкими, но по интенции они антагонистичны.<sup>14</sup>

В этом смысле поэтические опыты Александра Кондратова, нередко пародийные по отношению к их претекстам, но не к самой попытке создания такого рода авангардистского “тотального объекта”, как реализация замысла ‘Моих тролиц’, безусловно и всерьез претендуют на создание “самоценного эстетического объекта”. На одном полюсе своих экспериментов поэт активно разрабатывал различные варианты “литературы формальных ограничений”<sup>15</sup> (комбинаторной поэтики), доводя до возможного предела степень вводимых при генерировании художественного текста ограничений и нащупывая ту грань, за которой данный текст, подчиняясь все большему количеству формальных правил, утрачивает наконец полностью свою эстетическую значимость, то есть выходит за рамки собственно искусства в смежные сферы, к примеру научного эксперимента или словесных экзерсисов. На другом же полюсе Кондратов осуществляет поиски в ином направлении, пытаясь исчерпать парадигму возможных минимализаций художественной формы – вплоть до ее (почти) полного обнуления, с тем чтобы художественно обозначить и осмыслить место перехода через “нуль форм”,<sup>16</sup> который отделяет пространство эстетического от внеэстетического не как точку, но как черту, границу с некоторым набором “пограничных пунктов” этого перехода (в идеале – набора полного).

Именно на этом аспекте творчества Александра Кондратова мы и хотим остановиться в нашей работе. Нельзя сказать, что кондратовские опыты “нулевой” или “пустотной” поэзии не становились предметом научного описания. Так, Дарья Суховой в статье ‘Поэтика пустоты в стихах Александра Кондратова’<sup>17</sup> дала довольно подробный анализ проявлений “пустотности” в произведениях поэта, главным образом хранящихся в архивах РНБ (Ф. 1438, Ед. хр. 58-136) и не опубликованных. Более того, опираясь на материалы девяти из 78 единиц хранения этого архива, содержащих поэтическое наследие Кондратова, Д. Суховой предложила свою типологию “пустотности” в творчестве поэта, различая следующие варианты ее проявления:

- пустота в образной и смысловой структуре художественного текста: в этом случае большие междустрочные интервалы или даже чистые листы являются предметной конструктивно-композиционной частью произведения;
- пустота как текстовый знак, когда “пустое пространство страницы может манифестировать не самое себя, а представляться в тексте как знак какой-либо знаковой системы”, например, знак пробела в азбуке (текст ‘Нотный стан’, Ед. хр. 127, ЛЛ. 5-7 об. или 84-89);

- пустота как нетекстовый знак – в качестве примера исследователь предлагает считать таковыми нули, например, в книге ‘Нули’ (Е.х. 74) или цикле ‘Нулевки’ (Ед. хр. 81, ЛЛ. 112-113 об.);
- пустота как символическое понятие, когда отсутствие текста мотивировано тематически – например, афазией (‘Тотальная афазия’, Ед. хр. 69, Л. 8) или концепцией радикальной минимализации словаря (‘Грань 4. Словарь-минимум’, Ед. хр. 83, ЛЛ. 10-12). Заметим сразу, что данный тип нам видится частным проявлением первого типа – когда текстовые пустоты или полное отсутствие текста являются предметной конструктивно-композиционной частью произведения. То же касается и еще одного типа:
- пустота-“шунья” (“пустота и философия буддизма”): в данном случае пустотность текста обусловлена поэтической рефлексией автора над дзен-буддийской концепцией *Пустоты*, которая не только тематизируется, но и буквально воплощается в визуальной организации текста.

Признавая значимость проделанной Дарьей Сухой архивной и аналитической работы и глубину сделанных ею наблюдений, не можем не заметить, что, прежде всего, далеко не все интересующие нас тексты стали предметом рассмотрения исследователем. Кроме того, для построения более или менее релевантной типологии “нулевых” и “пустотных” текстов в наследии Александра Кондратова необходимо прежде всего развести, вслед за поэтом, эти два понятия. Задача осложняется тем, что в ряде современных исследований предельно минимальных текстов термины “нулевые тексты” и “пустотные тексты”, как правило, употребляются в качестве синонимов, в чем, безусловно, нет вины исследователей, так как они обычно идут следом за художественной практикой рассматриваемых ими авторов, склонных к ее теоретическому осмыслению.

Так, одним из первых поставил проблему “нулевых” и “пустотных” текстов в российской науке Ю. Б. Орлицкий. Достаточно последовательно он называет “нулевыми” или даже “собственно нулевыми” тексты, в которых “происходит полное вытеснение вербального текста вспомогательными рамочными элементами, чаще всего – удетеронными по своей природе”,<sup>18</sup> и предлагает отличать от них “тексты, включающие различного типа пустоты, а иногда и рефлексия этих пустот. Очевидно, что и эти тексты есть смысл рассматривать с учетом собственно нулевых и на их фоне”.<sup>19</sup> Синонимом термину “нулевая поэзия” для исследователя служит также понятие поэзии “вакуумной”, заимствованной им у поэта, члена группы “трансфуристов”, Ры Никоновой.<sup>20</sup> У истоков данного явления Ю. Б. Орлицкий видит (ссылаясь при этом на замечание Сергея Сигея)<sup>21</sup> знаменитый финал книги Лоуренса Стерна *Тристрам Шенди*, который завершается пустыми страницами без тек-

ста; в русской же традиции он указывает “эквиваленты” строк и строф, описанные и осмысленные теоретически Юрием Тыняновым на материале поэзии А. С. Пушкина.<sup>22</sup> Первым цельным “вакуумным текстом” (именно к этому термину прибегает исследователь) Ю. Б. Орлицкий называет два опуса Александра Добролюбова из его книги *Natura Naturans, Natura Naturata* (1895). Так, часть 3 ‘Стиха о Мадонне’, вошедшего в цикл ‘Из концерта “Divus et Miserrimus”’, представляет собой ряд точек, который предварен музыкальным термином “Allegro con moto”, выступающим в таком случае в роли квазизаголовка произведения. То же касается и части 2. стихотворения ‘Печаль’ данного цикла: здесь ряд точек снабжен квазизаголовком “Moderato”.

Другим важнейшим прецедентным примером радикальной минимализации текста, с точки зрения Ю. Б. Орлицкого, является знаменитая ‘Поэма Конца (15)’ Василиска Гнедова, завершающая его книгу *Смерть Искусству* (1913). Уже здесь мы можем говорить о сущностно разной природе упомянутых опусов, первые из которых принадлежат поэту – “старшему” символисту, автором последнего же является один из наиболее радикальных представителей эгофутуризма. За “Allegro con moto” и “Moderato” А. Добролюбова прослеживается почтенная, идущая от романтизма, традиция “невыразимого”,<sup>23</sup> емкую формулу которой дал В. А. Жуковский в одноименном стихотворении: “И лишь молчание понятно говорит”. Референциальное бессилие языка компенсируется А. М. Добролюбовым через “музыкальное заглавие” его “текстов”, отличающихся зримой пространственностью, которая передается рядами точек, субституирующих строчки стихотворные.

Иначе у Василиска Гнедова: постановка жанрового надзаголовка (‘Поэма Конца [15]’) в позицию заглавия – посередине строчки, а также в позицию основного текста – посередине листа, размещение на той же странице эмблемы типографии со служебной информацией, подчеркивают, что для развертывания текста Василиска Гнедова иного пространства не нужно, расстояние между заглавием и внетекстовыми элементами может быть каким угодно большим или малым, а может отсутствовать вовсе (что и продемонстрировали одни из современных публикаторов этой поэмы, не отделив ‘Поэму Конца’ дополнительным пустым пространством от следующего, “идущего в подбор” текста).<sup>24</sup> Другими словами, это пустое поле не является составной частью “поэмы”, которая служит тем самым наиболее радикальным примером минимализации текста, его редукции до жанрового надзаголовка в позиции заглавия.<sup>25</sup> Именно данный тип имеет смысл называть “нулевым”, так как он является результатом последовательной минимализации текста вплоть до его полной аннигиляции – в отличие от тех текстов, в которых отсутствие текста маркируется пустым пространством или эквива-

лентами словесных знаков: таковые тексты могут называться “пустотными”.

О том, что для самого Александра Кондратова релевантно такое различие, можно судить по его поэтической практике, и прежде всего – по его декларациям. В этом смысле показательно его “программное” стихотворение ‘Финаль’ из книги ‘Скворешник’.<sup>26</sup>

### Финаль

– Скажи, скворешник, почему  
не доверяешь ум – уму?

Скажи еще мне, почему  
Надел на классиков суму?

Скажи опять же, почему  
слова-птенцы в твоём доме,  
в котором моему уму  
являют сущую тюрьму?

– Скажу ответом я: затем  
живу скворешником систем  
и скворещу не “убещур” –  
я все в скворешник утащу!

– Но это же удел “дада”,  
всеотрицание да-да.  
Стихов такая ерунда  
не фронт, а фронда, да-да-да!

– На то отвечу я: “Не так!”  
Дада – мой дядя, не итог:  
в скворешне разницу узри  
между дада и пузыри

(пауза: созерцание разницы)

Меж пустотою и нулем  
мир пузыряет пузырем  
и в пустоту зову не зря –  
отпузыритесь из нуля!

(пауза пустоты)



Отпузырясь, великий клишник  
над миром искренний насмешник  
разбив серьезности бульжник  
я закрываю свой скворешник

(пауза; текста дальше нет).

Наверное, это стихотворение не является лучшим в наследии поэта (как это нередко бывает с программными вещами), однако оно позволяет понять логику художественных поисков Александра Кондратова. Поэт не ограничивается футуристической “заумью” в духе А. Крученых (“скворещу не ‘убещур’ – / я все в скворешник утащу”), он собирает в “скворешнике” своей поэзии (“скворешник систем”) все возможные варианты поэтических форм, в том числе форм деформированных, ставя своей целью “закрыть” поэзию, исчерпав все ее возможности (отсюда эсхатологические коннотации заглавия стихотворения – ‘Финаль’).<sup>27</sup> Иначе говоря, поэт сопоставляет (а не противопоставляет в качестве “истинного” и “ложного”!) деструктивно понимаемое искусство (кубофутуристическая заумь; дада), как искусство, идущее путем деструкции формы к ее полному “обнулению”, к “всеотрицанию” – и искусство “пузырей” как иллюзорных продуктов деятельности сознания, воспринимаемых им за саму реальность. В открывающем цикл “Стихи о шунье. 1957-1977” верлибрическом тексте “нет / нет...” из рукописного сборника стихотворений 1970-1980-х гг. ‘Ом ах хум’ говорится:

только  
мы  
блики  
на полых щеках пузыря  
переливаясь  
мерцаем  
стихами  
(Ед. хр. 118, Л. 47)

Сравнение окружающего мира (и самого “Я” человека) с пузырями – довольно расхожее в различных изводах буддизма: смысл этого сравнения – в утверждении мимолетности и непрочности любых видимостей так называемой “социофизической реальности”. Так, в самом конце ‘Алмазной сутры’ (или ‘Ваджраччхедики Праджняпарамиты сутры’ цикла ‘Праджняпарамиты’, основополагающего текста буддизма махаяны, созданного в III в. н. э., но не позднее середины IV в.)<sup>28</sup> сказано:

Как на сновидение, иллюзию,  
Как на отражение и пузыри на воде,

Как на росу и молнию,  
Так следует смотреть на все деятельные дхармы.<sup>29</sup>

И сам Александр Кондратов неоднократно возвращается к моделирующей метафоре “пузыря”,<sup>30</sup> напрямую раскрывая подразумеваемый под ней смысл:

Смотря на мир в личине упыря  
познай его обличье пузыря  
постигни сущность шуни-пустоты  
Из пустоты в Ничто и я, и ты  
идем по кругу –  
                                ночью, днем и утром...  
Пуст как пузырь  
                                наш мир, о Шарипутра!  
(Ед. хр. 118, Л. 56)

Можно сказать, что буддистская концепция “шуни” (пустоты) стала темой нескольких книг Александра Кондратова. “Шунья” – особое психическое состояние медитации, в котором снимается противопоставление реальности и нереальности, бытия и небытия, “внутреннего” и “внешнего” и т. п., что служит главным признаком “освобождения” (нирваны). Исследование тонкостей кондратовской интерпретации этой довольно сложной и противоречивой категории может стать содержанием отдельного исследования, мы же обратим здесь внимание на то, что в текстах, составивших эти книги, шунья не только тематизируется, но и преломляется в их структурной организации, как в текстовых лакунах различного размера (межсловных, межстрочных, межстрофных и т. д.), так и в ряде собственно “пустотных текстов”. Особенно показательна в этом смысле уже упоминавшаяся выше книга ‘Ом Ах Хум’. С Л. 46 машинописи (начального для книги в данной единице хранения) и до Л. 68 об., а также с Л. 72 до Л. 74 об. на внешней стороне листов располагаются полноценные стихотворные тексты, занимающие, впрочем, в основном меньшую часть страницы и при этом начинающиеся с самого ее верха, так что под этими текстами образуется довольно значимое пустое место;<sup>31</sup> тексты эти нередко снабжены расширенными межстрочными и межстрофными интервалами-пустотами. На оборотных же сторонах листа размещены “пустотные” тексты, состоящие целиком из заголовочного комплекса (как правило, связанного с текстом, помещенным на лицевой стороне) и чистого пространства страницы. Вот пример такого рода опусов:

Обоснованье  
 пустоты –  
 до основанья  
 пусто ты

сегодня я тебе  
 на счеты  
 кладу звучащие  
 пустоты  
 их белым ликом  
 отворя  
 Великий лик –  
 лик Пузыря  
 его действительный  
 статут –  
 нирвану –  
 шуню –  
 пустоту!

///

///<sup>32</sup>

(XVI, ‘Пустота, лишенная реальности’, Л. 62 об.)

///

“Звучащие пустоты” с “белым ликом”, как можно понять, это “пустотные” стихотворения поэта, белое поле которых – *визуальный* образ шуни, попытка наглядными средствами создать представление о ней; характеристика же “звучащие” указывает на то, что “пустота, лишенная реальности”, будучи воплощена в художественном образе, приобретает изначально отсутствующие у нее характеристики не только локальности (протяженность в пространстве), но и темпоральности (длительность во времени), а также акустические качества (“звучание”). Последняя передается посредством пауз как знаков пустого (= бессобытийного) течения времени (см. стихотворение ‘Финаль’) или в образе “тишины” (см. стихотворение “Она настала снова, тишина...” из данного цикла).<sup>33</sup>

О, тишина! К истокам бытия  
 рукой незримой возвращаешь ты  
 К реальности Великой Пустоты!  
 (Ед. хр. 118, Л. 53)

Обратим внимание на то, что текст на Л. 62 об. ‘XVI. Пустота, лишенная реальности’, с одной стороны, связан по смыслу с опусом на лицевой стороне листа, как бы итожа сказанное в нем и визуально его иллюстрируя, но с другой стороны, он нумерован и имеет порядковый номер XVI. Благодаря этой нумерации первые 16 пустотных текстов

книги объединяются в смысловую цепочку, создавая дополнительную линию связности цикла ‘Стихи о шунье’. Если их выстроить последовательно, получится следующая цепочка: I. Внутренняя пустота /// II. Внешняя пустота /// III. Внешняя и внутренняя пустота /// IV. Пустота пустоты /// V. Великая пустота /// VI. Обусловленная пустота /// VII. Необусловленная пустота /// VIII. Пустота, преодолевшая предел /// IX. Пустота без начала и конца /// X. Пустота неотбрасываемая /// XI. Пустота природная /// XII. Пустота всех дхарм /// XIII. Пустота собственной сущности /// XIV. Пустота безобъективного /// XV. Пустота, лишенная реальности” (Л. 47 об., Л. 62 об.). Пустота с набором атрибутов здесь (как, например, “необусловленная пустота”) – перечень понятий буддологии, а не просто поэтические метафоры. Тем самым в рамках одного текста сталкиваются два дискурса – художественный (поэтический) и религиозно-философский, что коррелирует с различными ипостасями разнообразной деятельности Александра Кондратова – поэта, ученого, практикующего йога и пр.

Начиная с Л. 63 об. и до Л. 68 об. “пустотные тексты” утрачивают сквозную нумерацию, но сохраняют тесную смысловую связь с сопутствующими им поэтическими текстами: ‘Святая пустота’ (Л. 63 об.), ‘Хлопок одной ладонью’ (Л. 64 об.), ‘Пустота абсолюта’ (Л. 65 об.), ‘Пустота праджня-парамиты’ (Л. 66 об.), ‘Пустота нашего “я”’ (Л. 67 об.), ‘Слушай тишину’ (Л. 68 об.). А начиная с Л. 69 и по Л. 71 об., а также с Л. 75 по Л. 81 об. пустотные тексты идут один за одним, своими заголовками образуя рифменную цепочку: “ученье пустоты/// течение пустоты/// влечение пустоты/// сечение пустоты/// значение пустоты/// вручение пустоты” (Л. 69-Л. 71 об.) и “зияние пустоты/// сияние пустоты/// звучание пустоты/// молчание пустоты/// устои пустоты/// пустое пустоты/// истоки пустоты/// пустоты пустоты/// чистота пустоты/// красота пустоты/// яснота пустоты/// простота пустоты/// листота пустоты/// пустота пустоты” (Л. 75-Л. 81 об.). Наконец, после Л. 82, содержащего текст “Вглядишься в стихи...”, еще два “пустотных текста” – “чистые листы” (Л. 82 об.) и ‘Шунья’ (Л. 83), последний в списке: его граница – как и граница всего цикла – маркируется в тексте авторским примечанием, данным в подвале страницы: “(конец списка)”.

Такая довольно сложная архитектура книги проблематизирует вопрос о жанровой природе цикла ‘Стихи о шунье’. Называя его “циклом”, мы следуем автору росписи архива Александра Кондратова в ОР РНБ В. Н. Сажину, однако характерно, что составляющие данный цикл тексты лишены заглавий или их эквивалентов (троезвездий); не оформлены в качестве заголовочного компонента и названия “пустотных текстов” (как правило, в машинописи Кондратов все-таки выделял заголовки либо заглавными буквами, либо подчеркиванием). А значит, цикл ‘Стихи о шунье’ можно воспринимать и как цикл отдельных про-

изведений, в том числе “пустотных”, и как отдельное произведение, с большим количеством “пустот” внутри его, просто некоторые из этих “пустот” занимают целые страницы, разнося по ним соседние, связанные внутренней рифмой, строки (как на листах Л. 69-Л. 71 об. и ЛЛ. 75-81 об.). В таком случае мы уже можем говорить лишь о “поэтике пустот” в *произведении* ‘Стихи о шунье’, но не о “пустотных текстах” в составе *цикла* (само название “стихи о шунье” не противоречит такой трактовке, так как слово “стихи”, помимо расхожего обиходного значения “стихотворения”, имеет и строго терминологическое значение “стихотворные строки”; ср. название: “Стихи о советском паспорте” В. Маяковского).

Сходные эксперименты можно обнаружить и в черновых материалах и вариантах к книге ‘Ом Ах Хум’ (Ед. хр. 118): цикл ‘Лики пустоты’ (ЛЛ. 114-121 об.) состоит из набранного заглавными буквами заголовка “Лики пустоты”, а также цепочки связанных рифмовкой отдельных стихов, размещенных поодиночке на верху лицевых и оборотных сторон листов: “Пустота страницы//// Пустота разделов//// Пустота границ – /// – и –//// Пустота пределов//// Пустота ‘я’//// Пустота дум: //// Пустота ЯБ –//// Пустота ЮМ://// Пустота холста//// Пустота листа//// Пустота проста://// Пустота пуста:////.” Думается, данный цикл тоже правильнее было бы определять как цельное произведение, в котором межстиховые интервалы увеличены до размеров страницы, причем в стихе “Пустота границ//// – и –////” (Л. 117) пустота вторгается внутрь стиха, так что союз “и” оказывается в правом нижнем углу страницы – там, где, будь эта страница заполнена текстом, оказался бы последний его знак. То есть из всего произведения это единственная строка, в которой границы пустоты обозначены текстовыми средствами: во всех остальных случаях мы вынуждены исходить из того, что нижняя ее граница совпадает с границей страницы (или поля страницы, на котором может быть расположен текст: стих “Пустота границ//// – и –////” дает нам примерное представление об этом поле).

Если же говорить о предшественниках Кондратова в попытке “завершить поэзию” (ср. название его стихотворения – ‘Ликвидация поэзии’; Ед. хр. 69, Л. 8 об.), то это, безусловно, уже упомянутый нами Василиск Гнедов, знаменитая ‘Поэма Конца (15)’ которого финализировала книгу поэм *Смерть Искусству*. И неслучайно одно время Василиск Гнедов думал завершить свое творчество этой книгой как подведшей черту под искусством как таковым.<sup>34</sup> Философские предпосылки такого завершения у эгофутуристов были отчасти близки кондратовским, проистекая из декларируемого членами “Интуитивной ассоциации Эгофутуристов” (прежде всего, конечно, их главным идеологом Иваном Игнатьевым и, по-видимому, не чуждым теоретизированию Константином Олимповым) субъективно-идеалистического понимания мира как

“представления”, а “Я” поэта как Абсолютного Субъекта. Так, в предисловии к книге Гнедова Иван Игнатъев пишет:

Пока мы коллективцы, общежители – слово нам необходимо.

Когда же каждая особь преобразится в объединиченное “Его”-Я, слова отбросятся самособойно.

Одному не нужно будет сообщения с Другим.<sup>35</sup>

Если А. Кондратовым упразднение искусства видится через призму буддистской доктрины, то Игнатъев понимает его как постепенную минимализацию искусства – вплоть до его обнуления и выхода “по ту сторону” нуля, где субъект является единственным объектом своего “Его”-творчества:

‘Поэма Конца’ и есть ‘Поэма Ничего’, Нуль, как изображается графически. [...]

И, каждый знает, – это не конечность. Будущий, *нескорый* путь литературы – Безмолвие, где Слово, *говоря* Я, Заменится Книгой Откровений – Великой Интуицией.<sup>36</sup>

Таким образом, слово по ту сторону “Нуля” превращается в Откровение – Интуицию, адресованную самому субъекту, и потому не нуждающуюся, по мнению Игнатъева, в вербализации – интуицию безмолвную. Собственно, в отличие от Василиска Гнедова, сам Игнатъев дал наиболее последовательный – и наиболее радикальный – образец такого “выхода за Нуль”, покончив с собой 21 января (3 февраля) 1914 года, на следующее утро после своей свадьбы.<sup>37</sup> В одном из найденных посмертно стихотворений Игнатъева, написанных всего за два с небольшим месяца до его гибели (19 ноября 1913), можно прочесть:

Я в этом саване прощальном  
Целую Лица Небылиц  
И ухожу дорогой Дальней  
Туда к Границе без Границ.<sup>38</sup>

Тогда как Василиск Гнедов выбрал путь, близкий скорее Казимиру Малевичу, для которого за “черным” периодом его творчества – периодом “черного супрематического квадрата” – начался “период белый”, ознаменованный созданием полотна “Белое на белом” как начала нового, конструктивного периода супрематического искусства. Аналогом полотна “Белое на белом” у Гнедова можно считать посвященное Павлу Широкову стихотворение ‘Поэма Начала (белое)’, многословное, пронизанное любовно-эротическими мотивами – единственное стихотворе-

ние в его совместной с Павлом Широковым *Книге великих*. В послесловии к ней, подписанном “Павел Полозов”, говорится:

Зарождение миров из первичной Тьмы: звезды, тишина... сказки... Разве не мировая сказка эта ‘Поэма Начала’? [...] Василиск Гнедов прошел путь от “начала” до “конца”. Его знаменитая “поэма конца” – абсолютное ничто – известная по его книге *Смерть искусству*, промежуточные поэмы и “поэма начала” показывают его громадную, чуткую воспринимаемость и интуицию.<sup>39</sup>

В этом можно увидеть всю разницу устремлений двух представителей поэтического авангарда: так называемого “исторического” – и неоавангарда послевоенного, “трансисторического”. Если интенция футуристов и их единомышленников была направлена на создание принципиально нового искусства, ради которого они стремились поскорее разделаться со старыми художественными формами, то их наследники и продолжатели-неофутуристы своей задачей видели завершение начатого авангардистами-первооткрывателями, в каком-то смысле “музеефикацию” их наследия. Не случайно многие из поздних неофутуристов совмещали поэтическую деятельность с исследовательской и публикаторской.

Если же вернуться к “пустотным текстам” Александра Кондратова, то для их возникновения в его творчестве он не всегда использует мотивировку, почерпнутую в восточных верованиях. Примером может служить его цикл ‘Паузы’ из рукописной книги ‘ШИС’ (“Школа игры на стихе”) (Ед. хр. 127, ЛЛ. 41-64 об.).<sup>40</sup> Само название сборника имеет несколько референций, в том числе в области истории мирового авангарда: оно отсылает и к имитирующим орфографические ошибки аббревиатурам периода исторического авангарда (например, “ЛЕФ”), и к концепции “поэтического безумия”, преломившейся в культивируемой футуристами игре в собственную “ненормальность”<sup>41</sup> (ср. “шиз”,<sup>42</sup> “шиза”, “шизуха”, “шизофрения”). Наконец, расшифровка аббревиатуры пародически обыгрывает распространенные в СССР самоучители игры на музыкальных инструментах (например, “Школа игры на скрипке”) – тем самым стих предстает прежде всего как феномен звуковой, аудиальный, а не текстуальный (визуальный), так что аналогом визуальных “пустот” в сборнике выступают различного рода “паузы”.

Минимальным вариантом паузы в стихе является пауза межсловная – не случайно в открывающем книгу опусе ‘Нотный стан’ (Ед. хр. 127, ЛЛ. 5-7 об.) А. Кондратов не только перечисляет 32 из 33 используемых им в качестве своего рода “нот” букв кириллического алфавита (без “е”) и 5 наиболее употребляемых знаков препинания (, . – ! ?), но и пробел, иллюстрируемый в тексте пустым полем страницы под ним.<sup>43</sup>





комой нам по ‘Стихам о шунье’. Далее (ЛЛ. 47-54 об.) идет серия минималистских текстов с включением в их состав значительных пустот (но не выходящих за пределы страницы): их подробное описание не входит в нашу задачу, поэтому обращаем внимание на два любопытнейших опыта, которыми завершается цикл “Паузы”.

Первый из них носит заглавие “Чистые листы” (ЛЛ. 54-55 об.) и расположен на обеих сторонах двух листов: это мини-цикл из четырех пустотных текстов, состоящих только лишь из заголовков “Лист № 1” ... “Лист № 4”. В следующем опыте мы имеем дальнейшую редукцию заголовочного компонента, ограниченного теперь только общим для следующих пяти страниц двух с половиной листов заглавием “Пять нумерованных чистых листов”. Число “пять” в этом заголовке обозначает ту “рамку” текста, внутри которого он существует как эстетический объект, ограниченный пятью страницами двух с половиной листов бумаги (ЛЛ. 56-58). Соответственно абсолютно чистые листы ЛЛ. 58 об.-60 об. либо находятся за границами данной “рамки” и относятся к “внеэстетической реальности”, либо (даже скорее это так, в соответствии с их числом) заглавие указывает на то, что нумерованными являются действительно чистые с двух сторон листы, а не их страницы (в вышеупомянутом опусе ‘Чистые листы’ само слово “листы” употреблялось именно в значении страниц, а не в словарном значении “тонкий плоский кусок, пласт какого-нибудь материала”).<sup>44</sup> В таком случае мы вынуждены признать, что имеем дело уже не с литературным (текстовым) произведением, а с произведением визуального искусства, материальным артефактом.

Однако этим автор не ограничивается: завершает цикл ‘Паузы’ опус (?) ‘Просто чистые листы’<sup>45</sup> (ЛЛ. 61-64 об.): он представляет собой четыре чистых листа (восемь страниц) – по крайней мере, таково их количество в архиве писателя. Таким образом, можно утверждать, что Александр Кондратов, сохранив номинацию, авторство и презентацию своего опуса в составе книги, попытался подвергнуть деструкции один из ключевых элементов “пустотного” текста, а именно – его раму (рамку), отграничивающую внутреннее пространство эстетического объекта от внеэстетической реальности. Действительно, количество страниц внутри опуса ‘Просто чистые листы’ никак не оговорено и, видимо, должно считаться произвольным: финалом его остается признать последний лист опуса, он же – последний лист цикла. Думается, живописным аналогом данного эксперимента для Александра Кондратова послужил известный художественный жест Казимира Малевича, который свою первую персональную выставку в Москве, состоявшуюся в конце 1919 года, выстроил в соответствии с логикой собственного художественного развития от ранних импрессионистических работ через неопримитивизм, кубофутуризм и алогические полотна к супре-

матизму, делившемуся на три периода: черный, цветной, белый. В завершении экспозиции Малевич выставил несколько подрамников с незагрунтованными холстами – как символ потенциального развития его творчества и одновременно как выход за границы искусства во внеэстетическую реальность.

Повторим, от “пустотных” текстов Александра Кондратова следует отличать тексты “нулевые” – тексты, в которых, подобно ‘Поэме Конца’ Василиска Гнедова, заголовочно-финальный комплекс не только редуцирован до одного заглавия, но и замещает собой отсутствующий “основной текст” произведения. О том, что поэт отдавал себе отчет в способности заголовочного комплекса выступать в самостоятельном качестве, свидетельствует следующий его текст из цикла ‘Первый посев’ книги ‘Плантации’ (Ед. хр. 83, Л. 6 об.):

За-заключение.

Еще один рассказ  
еще один  
ЭТО ЗАГОЛОВОК

все это – заголовки.

текст, текст – текста нет!

(тоже заголовок).

Данный текст, как можно видеть, начинается словом, отсылающим нас за границы основного текста произведения – *за* его “заключение” (“За-заключение”), однако сам текст несет в себе утверждение, что он сам по себе является заголовком (“ЭТО ЗАГОЛОВОК” – набрано заглавными буквами: так А. Кондратов обычно обозначал заголовки в машинописи, при том, что слово “За-заключение” дано обычными строчными и никак не выделено). Тем самым данный текст декларативно помещается, как и положено заглавию, в позицию перед основным текстом, о котором, однако, сказано, что его нет, а сама данная фраза в авторской ремарке в круглых скобках подается тоже как заголовок. Повидимому, значимо, что в машинописи данный опус расположен на оборотной стороне листа с текстом ‘Плантация 2-19’, посвященным усилию по (вос)созданию распадающегося текста, – своего рода метатекст, суть которого – в презентации самого себя:

Он был совсем не такой, он распался./ еще один текст./ он еще –  
19,2 – распался/ еще один текст/ еще один текст/ еще еще/  
1,2,3,4/ еще один текст/ слава богу! слава богу!/ еще один/ ну, и

слава богу –/ еще один текст/ еще один/ текст, текст, – еще один те-е-кст! (Ед. хр. 83, Л. 6)

В одном из вариантов данного текста в той же машинописи он уже носит название “Плантация 27” (Ед. хр. 83, Л. 50) и имеет значимое разночтение в одной из строк: “ну, и слава богу – ведь ныне Покров”. Как известно, на Покров день – день встречи осени и зимы и, согласно народным приметам, ложится первый снег, что является визуальным аналогом белой страницы писчего листа, белизну которого нарушает черный шрифт текста. Следующий за ним текст называется в этом списке “Кто первый сказал э? (повесть о букве)”: “// Еще один рассказ, еще одна повесть. // ЭТО ЗАГОЛОВОК. // ВСЕ ЭТО ЗАГОЛОВКИ. // текста –/ нет!” (Ед. хр. 83, Л. 51) – при всех разночтениях смысл аналогичный тексту “За-заключения”. Разве что его заглавие аллюзивно и отсылает к известной сцене из комедии Н. В. Гоголя *Ревизор*, когда Бобчинский и Добчинский спорят, кто же из них первым сказал “Э!” (явл. I, действ. 3), напоминая споры о приоритете художественного открытия между авангардистами.<sup>46</sup> О том, что Кондратов напряженно работал над проблемой взаимоотношений рамочного текста с основным, свидетельствует еще один вариант текста “За-заключение”, обнаруживающийся среди черновых набросков в папке ‘Словопись’ (Ед. хр. 147, Л. 53):

Еще одно заключение. (Еще один диалог).

- Это всё, это всё, это всё, это всё.
- Это всё.
- Это всё.
- Это всё.
- Это всё.

(или “Заключительный диалог” – заглавие).

Близкие к опыту цикла ‘Паузы’ эксперименты с заголовочно-финальным комплексом Александр Кондратов совершает в сборнике ‘Нули’ (Ед. хр. 74) – должно быть, самом немногословном из книг русского поэтического авангарда. Авторская датировка сборника, указанная в подвале его обложки: 1960-1975, за обложкой следует страница с заголовочным текстом “Выход к нулю” (Л. 1а) – после чего в машинописи помещены 6 чистых с двух сторон листов. Следующий заголовок “От О к О” (Л. 7а) дан таким образом: “ОТ О К О”:<sup>47</sup> видимо, его следует читать “От нуля к нулю”,<sup>47</sup> кроме того, обращают на себя внимание увеличенные межсловные интервалы. Этот заголовок открывает серию из 8 чистых листов (ЛЛ. 8-15). Следующий раздел

сборника, озаглавленный “Нули” (Л. 15а), уже не столь лаконичен и состоит из трех частей. Первая часть “I. 0-00-000...” (Л. 16) состоит из серии нулевых текстов, каждый из которых расположен на отдельном листе и соответствующим образом пронумерован, причем нумерация оформлена в виде квазизаголовка при помощи нижнего подчеркивания: “0-1” (Л. 17), “0-2” (Л. 18) – и так вплоть до “0-9” (Л. 25) и “0-00” (Л. 26). Вторая часть раздела озаглавлена “II. 0-Триптих” (Л. 27) и соответственно делится на три части – три “книги”, первые две из которых состоят из десяти глав (“Книга I. Глава первая” [Л. 28]; “Книга первая – глава 2 –” [Л. 29]; ... “Книга 2. Глава первая”) и т. д., третья же – только из девяти; замыкает же раздел нулевой текст ‘0-триптих. Эпилог’. При этом можно попробовать обнаружить определенную закономерность в том, когда в квазизаголовках автор использует цифры, а когда словесное обозначение порядкового номера книги или главы.<sup>48</sup> Однако нам смысл ее не удалось интерпретировать: возможно, сам автор не особенно следил за единообразием заголовков, расположенных каждый на отдельной странице, почему различие в их оформлении и не бросается сразу в глаза.<sup>49</sup>

Наконец, третья часть раздела “Нули” не имеет словесно выраженного заголовка – в качестве такового выступает римская цифра III и следующее за ним подчеркивание (как один из знаков заголовочного компонента у Кондратова) в отсутствии самого слова: “III. \_\_\_\_\_” (Л. 58). За ним следует еще 2 чистых листа (Л. 59-60), по-видимому, вместе с предыдущим и образующим заданную квазизаголовком число 3. С одной стороны, в минимизации текста Александр Кондратов зашел дальше Василиска Гнедова, в названии ‘Поэма Конца (15)’, помимо ее порядкового номера “(15)” все-таки использовавшего также жанровое определение (“поэма”) и “финальное” слово (“конец”), тогда как его последователь ограничился порядковым номером. Однако, с другой стороны, наличие двух пустых текстов, задающих число “3” дает возможность данный опус трактовать не только как “нулевой”, но и как “пустотный”, граница которого определена этим числом. Впрочем, нам ближе именно первый из двух вариантов интерпретации произведения, подкрепленный и его названием – “Нули”.

“Обнуление” текста часто мыслится А. Кондратовым как процесс постепенной минимализации текста – вплоть до его аннигиляции. В этом смысле показателен известный в нескольких редакциях опус поэта ‘Ликвидация поэзии’ из книги стихотворений 1957-1967 гг. ‘Оэзия’ (Ед. хр. 69, Л. 8 об.): ‘Поэзия?.../ Поэзия –// оэзия/ поэзия.// Оэзия,/ О, эзия!// О, эзия –/ зия!/ Зия/ и я,// я...// (далее пусто)// (пусто).’ Конечно, данный текст финализируется “пустотой” как эквивалентом текстовых знаков (в редакции, опубликованной Константином Кузьминским в антологии *У Голубой лагуны*, он заменен рядом отточий).<sup>50</sup> Однако сам

заголовок книги ‘Оэзия’, с одной стороны, отсылает к известному стихотворению Велимира Хлебникова ‘О Азия’, но с другой – обыгрывает омографичность цифры “0” и заглавной буквы “О”, подчеркивая интенцию входящих в него текстов к “нулю форм”.

Другой пример такого движения к полному “нулю” у Кондратова – небольшой цикл ‘Алалки (стихофазия)’ из книги ‘Оэзия’. Здесь деструкция художественной формы мотивируется различными психофизиологическими нарушениями. В программном стихотворении ‘Формула творчества’ (Ед. хр. 69, Л. 7), перебирая их разновидности в терминологии клинической психологии (“парафазий вербигерация, / персеверация, нунация, / неофазия, где глагол – / остаток речевой, эмбол. // Ринолалия, логорея...”), автор дает образцы текстов, созданных “при помощи” данных речевых отклонений, завершая их ряд текстами ‘Тотальная афазия’ (Л. 8) и уже разбиравшимся нами стихотворением ‘Ликвидация поэзии’ (Л. 8 об.). Что касается первого из этих двух текстов – текста “нулевого”, он расположен на той же странице, что и ‘Ринолалия’ и состоит из одного заголовка, пустое пространство после которого можно, конечно, расценить и как “пустотность”, чья граница совпадает с нижней границей листа (или началом следующего, заключительного стихотворения цикла), но для этого у нас недостает данных.

Наконец, еще одной мотивировкой возникновения “нулевого” текста может являться отсутствие в природе обозначенного в заголовке произведения по “экстралитературным” причинам – его несоздания или, напротив, последующего уничтожения. Ряд такого рода текстов Александр Кондратов разворачивает в книге ‘История русской литературы’ (Ед. хр. 131), в которой тексты, посвященные различным авторам, перемежаются нулевыми текстами в виде развернутых заголовков-описаний их генезиса, подчас – по нескольку таких текстов на странице, разделенных пропуском строк. В большинстве своем это тексты, не созданные рано умершими, погибшими или не сумевшими воплотить свои замыслы авторами, например ‘Ненаписанные стихи рано умершего Дельвига’ (Л. 2.); ‘Ненаписанные стихи расстрелянного Гумилева’ (Л. 52), ‘Неисполненные замыслы Олеши’ (Л. 59) и др. Среди авторов, не успевших реализовать себя полностью по мнению А. Кондратова, есть и писатели дореволюционного времени (Д. В. Веневитинов, Н. А. Некрасов, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, Л. Н. Толстой), но основная группа все-таки авторов советского периода (Юрий Олеся, Сергей Есенин, Осип Мандельштам, Артем Веселый, Марина Цветаева, Борис Пильняк, Илья Ильф, Исаак Бабель, Николай Олейников, Даниил Хармс, Михаил Булгаков, Александр Введенский, Борис Пастернак, Федор Крюков). Особое внимание Кондратов уделяет двум “классикам советской литературы” – Максиму Горькому (не написанному им, согласно известному анекдоту, роману *Отец*, а также неоконченному роману *Жизнь Клима*

Самгина), а также Владимиру Маяковскому (упоминаются поэмы ‘Плохо’ и поэма о пятилетке, а также ‘Маяковский после 1930 года’ (Л. 70 об.) и ‘Несостоявшийся Маяковский’ (Л. 71 об.)). Среди прочих неоконченных произведений – *Театральный роман* и *Мастер и Маргарита* Михаила Булгакова.

Отдельную группу составляют тексты, уничтоженные либо пропавшие вместе с авторскими архивами, например ‘Неизданный и неизвестный Хлебников’ (Л. 50 об.). Некоторые из этого ряда текстов не ограничиваются заголовком, включая также авторские сноски, помещенные в скобки. Так, ‘Окончание второго тома “Мертвых душ”’ сопровождается комментарием, данным через несколько пустых строчек: “(зола)” (Л. 4), а ‘Третий том “Мертвых душ”’ и вовсе снабжен примечанием в разговорной форме “(нету)” (Л. 4 об.). Другой пример – ‘Цензурные купюры определенного периода’, о которых сказано: “(ходят в списках)” (Л. 23). ‘Конфискованные произведения автора’ комментируются авторской сноской “(см. ‘Протокол обыска от [...]’)” (Л. 66 об.). Во всех этих случаях речь идет о текстах, возможно существующих (пусть и утраченных) и уж точно существовавших, а потому их отсутствие замещается пустотой, четко заданной рамкой заголовочно-финального комплекса, между заголовком и авторским примечанием.<sup>51</sup>

Собственно, только два текста выбиваются из этой схемы: один из двух вариантов текста ‘Жизнь Клима Самгина (завершение)’ в основной своей части состоит всего из одного слова – “...Клим!” (Л. 30 об.), по-видимому, представляющего из себя восклицание знакомого Клима Самгина, увидевшего его лежащий в луже крови труп (согласно замыслу Горького, герой его романа должен быть убит во время восстания ударом сапога в живот). В таком случае уже не приходится говорить о “пустотном тексте”, а лишь о “пустотах” внутри него. То же самое касается и еще одного текста – ‘Ненаписанные произведения уничтоженных в зародыше авторов’: вряд ли данная в скобках реплика “(то-то!)” (Л. 60 об.) подается тут как авторская. Композиционно же данные опусы близки к одиночному “пустотному” тексту ‘Минимакс’ (Ед. хр. 147, Л. 17 об.) из книги ‘Словопись. Прозаические миниатюры’, представляющему собой чистую страницу с комментарием в скобках “(чистая страница)”.<sup>52</sup>

Таким образом, Александр Кондратов довольно последовательно разводит “пустотные” тексты (созданные при помощи пустот и тяготеющие к визуальным объектам) и тексты “нулевые”, представляющие из себя пример редукции текста к ЗФК и не нуждающиеся в дальнейшем пространственно-временном развертывании – будь то на плоскости листа или во времени в момент их “озвучивания”. Все они перебрасывают живой мост преемственности от “исторического авангарда” к опытам “пустотной” и даже “нулевой” поэзии последующих десятиле-

тий – опытов Алексея Хвостенко, Льва Рубинштейна, Д. А. Пригова и др., что, конечно, требует отдельного разговора.

---

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Михаил Павловец, ‘Канонизация русского футуризма в неподцензурной поэзии 1950-1960-х годов’, *Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании*: Сб. науч. ст., вып. 11. В 2 т., т. 1, Москва, 2012, сс. 154-161.

<sup>2</sup> Александр Кондратов, ‘Приложение к автобиографии 6 января 1977’, ОР РНБ. Ф. 1438. Ед. хр. 1. Л. 9. Ту же генеалогию А. Кондратов выстраивал и в автобиографической работе ‘Мои троицы’:

Три ступени генеалогии:

1. Хлебников и русский кубофутуризм (“деды”).
2. Ранний Заболоцкий и обэриуты (“отцы”).
3. “Неофутуристы” начала 50-х годов (“старшие братья”).

(А. Кондратов, ‘Мои троицы’, *Антология новейшей русской поэзии “У Голубой лагуны”*, т. 1, сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев, Москва, 2006, с. 204)

<sup>3</sup> Об этих поэтах см. Лев Лосев, ‘Тулупы мы’. Сам Александр Кондратов занятия на филологическом факультете посещал в качестве вольнослушателя, что не помешало ему в 1969 году защитить кандидатскую диссертацию по филологии.

<sup>4</sup> “Филологическая школа” – дружеский круг нескольких ленинградских поэтов 1950-1960-х годов, большинство из которых училось на филологическом факультете ЛГУ. Наследие их собрано в издании: *Филологическая школа. Тексты. Воспоминания. Библиография*, сост. Виктор Куллэ, Владимир Уфлянд, Москва, 2006.

<sup>5</sup> Из письма Льва Лосева Александру Кондратову от 1 июля 1988 года (ОР РНБ. Ф. 1438. Ед. хр. 785). Впоследствии в некрологе Александру Кондратову Лев Лосев вернулся к описанию этого принципа, приведя, по-видимому, письменное свидетельство своего друга: “Моя жизнь представляется мне вроде карточки лото или шахматной доски, или, может быть, доски для столклеточных шашек. Прожить ее – значит заполнить все клеточки” (Лев Лосев, ‘Номо ludens умер’, *Филологическая школа. Тексты. Воспоминания. Библиография*, сост. Виктор Куллэ, Владимир Уфлянд, Москва, 2006, с. 412).

6 М. Л. Гаспаров, 'О стихах Александра Кондратова (сборники *10x10* и поэма *Кащей*)', предисловие к стихотворениям А. Кондратова, *Звезда*, 1991, № 5, с. 92.

7 Об интересе Хлебникова к Данте в связи с его нумерологическими штудиями см.: В. П. Григорьев, 'Грамматика идиостиля. В. Хлебников', *Будетлянин*, Москва, 2000, сс. 116-142.

8 ОР РНБ. Ф. 1438. Ед. хр. 1. Л. 9.

9 См., например, "Стратегии Пригова предвосхищены в многообразнейшем творчестве Кондратова", <http://kultinfo.ru/novosti/891/>.

10 Лосев, 'Номо ludens умер', с. 412.

11 Ю. Холопов, 'Додекафония', *Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*, под общей редакцией В. В. Бычкова, Москва, 2003, сс. 165-166.

12

Логика музыкального развития, стиль и экспрессия связаны с закономерной организацией целого, прежде всего с создаваемой композитором системой высотных отношений. Не допускается немотивированное введение каких-либо других сочетаний звуков, однако каждая серия практически позволяет использовать любые необходимые их комбинации (если они являются производными от данной серии. (там же, с. 166)

13 Подробнее о серийности см.: Дж. Янчек, 'Серийность в творчестве Д. А. Пригова', *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). Сборник статей и материалов*, под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис, Москва, 2010, сс. 501-512.

14 Данила Давыдов, 'На подступах к концептуализму (Некоторые замечания о художественных моделях, эстетических программах, поведенческих практиках русской неофициальной словесности)', *Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании*: Сб. науч. ст., вып. 10. В 3 т., т. 2, Москва, 2011, с. 34.

15 О данном понятии см.: Т. Б. Бонч-Осмоловская, *Введение в литературу формальных ограничений. Литература формы и игры от античности до наших дней*, Самара, 2009.

16 Понятие Казимира Малевича:

Стремление художественных сил направить искусство по пути разума давало нуль творчества. И в самых сильных субъектах – реальные формы: вид уродства.

Уродство было доведено у более сильных почти до исчезающего момента, но не выходило за рамки нуля.

Но я преобразился в нуль формы и вышел за 0 – 1.

(К. Малевич, 'От кубизма к супрематизму', *Собрание сочинений в 5 томах*, том 1, *Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913-1929*, Москва, 1995, с. 34)



- 17 Стих. Проза. Поэтика. Сборник статей в честь Ю. Б. Орлицкого, New York, 2012, сс. 441-454.
- 18 Ю. Б. Орлицкий, *Стих и проза в русской литературе*, Москва, 2002, с. 600. Здесь же, в примечаниях (на с. 670), исследователь дает определение термина “удетерон”, введенный поэтом и теоретиком свободного стиха В. Буричем: “Законченный авторский текст, состоящий из одной строки, называется удетероном (от греческого “удетерос”) – “ни тот, ни другой” (В. Бурич, ‘Типология формальных структур русского литературного текста’, *Тексты*, Москва, 1989, с. 144).
- 19 Орлицкий, *Стих и проза в русской литературе*, с. 600.
- 20 Ры Никонова, ‘Массаж тишины’, *Новое литературное обозрение*, № 23, 1997, сс. 279-282; ‘Экология паузы’, *Экспериментальная поэзия*, Кенигсберг, Мальборк, 1996, сс. 176-177.
- 21 С. Сигей, ‘Комментарии’, В. Гнедов, *Собрание стихотворений*, Тренто, 1992, с. 148.
- 22 См. Ю. Тынянов, ‘Проблема стихотворного языка’, *Литературный факт*, вступ. ст., коммент. В. И. Новикова, сост. О. И. Новиковой, Москва, 1993, сс. 35-39 и др.
- 23 См., например, В. И. Абрамова, ‘Мотив “невыразимого” в русской романтической картине мира: от В. А. Жуковского к К. К. Случевскому’, дисс. канд. филол. наук, Москва, МПГУ, 2007; Н. Бабенко, ‘Семантический комплекс “молчание/немота/тишина” в языке русской поэзии второй половины XX века’, *Балтийский филологический курьер*, 2003, № 2, сс. 66-85; К. А. Богданов, *Очерки по антропологии молчания. Ното Tascens*, Санкт-Петербург, 1997; А. Ханзен-Леве, “‘Пустой дискурс’: риторика безъязычия”, *Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, Санкт-Петербург, 1999, сс. 165-180.
- 24 См. *Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания*, сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков, Москва, 1999, с. 159.
- 25 Подробнее об этом мы писали в нашей статье: М. Павловец, “‘Pars pro toto’: Место “Поэмы Конца (15)” в структуре книги Василиска Гнедова “Смерть искусству” (1913)”, *Toronto Slavic Quarterly*, 2009, # 27 (1); <http://www.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml>.
- 26 ‘Финаль’. Ф. 1438, Ед. хр. 125, Александр Кондратов, ‘Скворешник’, Л. 13.
- 27 “Финаль” в лингвистике – конечная буква или сочетание конечных букв в слове, которые могут исчезать при словообразовании: таким образом, заголовок задает, помимо прочего, важную для Кондратова тему истончения – вплоть до полного исчезновения художественной формы на краях поля художественного эксперимента. Ср. также название одной из книг А. Крученых – *Взорваль* (Санкт-Петербург, 1913).
- 28 О ней см.: Е. А. Торчинов, *Введение в буддологию. Курс лекций*, Санкт-Петербург, 2000, сс. 234-251.
- 29 *Избранные сутры китайского буддизма*, пер. с китайского Д. В. Поповцева, К. Ю. Солонина, Е. А. Торчинова, Санкт-Петербург, 1999, с. 66.

- 30 Ср. слова современного учителя буддизма Ошо Раджниша: “Каждая вещь мира – это просто мыльный пузырь, красиво сверкающий в солнечных лучах, возможно окруженный радугой, прекрасного цвета, – но мыльный пузырь есть мыльный пузырь! В любое мгновение он может уйти – и уйти навсегда. Но на мгновение он может вас обмануть” (Ошо Раджниш Дхаммапада, *Из хаоса рождаются звезды*, Киев, 1998, с. 10).
- 31 Понятие “моделирующей метафоры” заимствовано нами у Ю. М. Лотмана.
- 32 Традиционно при публикации стихотворений не “в подбор” редакторы стараются центрировать небольшие тексты относительно краев листа, дабы “воздух” белого поля окружал стихотворение со всех сторон.
- 33 3-мя слэшами здесь и далее мы будем обозначать увеличенный интервал между частями стихотворения (строфами и квазистрофами), 4-мя слэшами – пустой лист (по аналогии с традиционным обозначением при помощи одного слэша границы стиха, двух слэшей – границы строфы).
- 34 В качестве аналога такого рода минимизации в других видах искусств можно назвать знаменитый опус Джона Кейджа *4’33”* (1952), представляющий собой трехчастную композицию общей длительностью 4 минуты 33 секунды, состоящую в том, что исполнитель (исполнители) не прикасаются к музыкальным инструментам – 4 минуты 33 секунды отсутствия музыки.
- 35 См. об этом: С. Сигей, ‘Эгофутурналия без смертного колпака’, Василиск Гнедов, *Собрание стихотворений*, под ред. Н. Харджиева и М. Марцадури, вступ. статья, подг. текста и коммент. С. Сигея, Тренто, 1992, с. 8.
- 36 Иван Игнатъев, [‘Пресловие’], Василиск Гнедов, *Смерть Искусству! Пятнадцать (15) поэм*. Санкт-Петербург, 1913, с. 1.
- 37 Там же, с. 2.
- 38 С иной, имеющей гомосексуальный подтекст, интерпретацией этого самоубийства можно познакомиться в работе: Наталья Волкова, ‘Материалы к биографии Ивана Васильевича Игнатъева, издателя, поэта, эго-футуриста, или От чего он умер’, *Сетевая словесность* [Сетевой ресурс]; <http://www.netslova.ru/volkova/ignatjev.html>.
- 39 *Руконог*, Москва, 1914, с. 6.
- 40 Василиск Гнедов, Павел Широков, *Книга великих*, Санкт-Петербург, 1914, с. 9.
- 41 Вариант книги ‘ШИС (Школа игры на стихе)’ (Ед. хр. 127, ЛЛ. 65-95 [цикл “Паузы” здесь – ЛЛ. 84-95]).
- 42 См. J.-Cl. Lanne, ‘Poésie et folie: le cas du futurisme russe’, *Семиотика безумия. Сборник статей*, сост. Нора Букс, Париж-Москва, 2005, сс. 129-142.
- 43 Разговорное от “шизофреник”. В программном “Вступлении” к книге ‘ШИС’ автор, используя “косую лесенку”, пишет: “Вот почему, / не гений и не шиз, я на стихе / трубой / играю / ШИС!” (Ед. хр. 127, Л. 4а).

- 43 В варианте этого текста (Ед. хр. 127, ЛЛ. 65а-66) он добавляет двоеточие, а также “Пробел между буквами” и “Пробел между словами”, а также на Л. 66 помещает надпись “Чистая страница” – еще один вариант “пустотного” текста А. Кондратова, тяготеющего больше уже к “визуальному объекту”.
- 44 С. И. Ожегов, *Словарь русского языка*, под ред. Н. Ю. Шведовой, изд. 22, Москва, 1990, с. 327.
- 45 В машинописи слово “просто” дано разрядкой: “П Р О С Т О”.
- 46 Необходимость за столбить за собой сделанное открытие часто заставляет художников-авангардистов не только четко фиксировать дату созданного (Крученых о времени создания “дыр бул щыл”), но и подчас его мистифицировать, перенося на более ранний срок (так, кубофутуристы в листовке *Пощечина общественному вкусу* утверждали, что первый их сборник *Садок судей* (1910) вышел в 1908 году, а Казимир Малевич подписывал созданный им в 1915 году *Черный супрематический квадрат* 1913 годом).
- 47 Еще футуристы активно вводили в свои тексты цифры вместо слов, обозначающих число или количество.
- 48 За определенными исключениями в Книге 1 и 2 номер книги обозначается цифрой, а номер главы словом; в Книге третьей, соответственно – наоборот. Исключения немногочисленны и подтверждают правило: в главах 2 и 3 Книги 1 и главе 2 Книги второй, а также Главе первой Книги 3 действует обратный принцип: в одном квазизаголовке обязательно один порядковый номер обозначается цифрой, другой – словом.
- 49 При публикации в настоящем выпуске мы унифицировали все заголовки книги.
- 50 См. *Антология новейшей русской поэзии “У Голубой лагуны”*, сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев, изд. 2, Москва, 2006, с. 221.
- 51 Впрочем, текст ‘Цензурные купюры из Некрасова’ (Л. 15 об.) состоит только из заглавия: видимо, потому что эти купюры были восстановлены благодаря усилиям некрасоведов.
- 52 В машинописи этот опус имеет жанровый надзаголовок “Грань 8”, сразу же перечеркнутый (на машинке, а не вручную).