

«ТЫКВА» Е. ХОРВАТА КАК КНИГА ХУДОЖНИКА

Житенев А. А.

Воронежский государственный университет
(Воронеж, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6365-4138>

Аннотация. В статье рассматриваются концепция и оформление коллективного поэтического сборника «Тыква», составителем которого выступил поэт Е. Хорват. Цель работы – охарактеризовать формальные и содержательные особенности издания. Материалом исследования послужили подготовленные Е. Хорватом малотиражные издания, а также оригинал-макеты книг из его архива. Предмет анализа – «книга поэта – книга художника», синтетическое явление, стоящее на стыке литературы и искусства книги; поэтому наряду со структурным и сравнительно-историческим методом в работе использованы также герменевтический и культурно-исторический методы. Специфика сборника «Тыква» в том, что это издание утверждает самиздатские формы бытования текста как норму для книги печатной: книга анонимна, какой текст какому автору принадлежит, определить невозможно, и в то же время она несет комплексное знание о времени и обстоятельствах своего создания. В результате сборник оказывается одновременно и художественным манифестом, и литературным фактом, и сценарием перформанса. Между текстами разных авторов намечены мотивные, смысловые, звуковые переключки. Е. Хорват старается создать «хор» голосов, и это ему в полной мере удается. Для А. Волохонского тыква – метафора богооставленности, восходящая к истории пророка Ионы. К этому значению добавляются христианские значения тыквы как знака смирения, прощения, паломнического пути и т. д. У упомянутого в книге Й. Бойса тыква – природный предмет в пространстве искусства, проблематизирующий его границы. Е. Хорват видит в тыкве метафору искусства (равного природе) и сознания художника (стихийного и креативного). Концептуальная структура «Тыквы» определяет ее графическое и конструктивное решение. Таким образом, «книга поэта – книга художника» – это феномен, в котором в отличие от «просто» книги художника принципиально важно поэтическое содержание, а в отличие от «просто» книги поэта принципиально значимо предметное воплощение. Все выразительные элементы книги и сама ее конструкция служат выявлению авторской идеи, которая уравнивает литературную и художественную составляющие.

Ключевые слова: книга художника; книга поэта; манифест; самиздат; Евгений Хорват; современная поэзия

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00205.

Для цитирования: Житенев, А. А. «Тыква» Е. Хорвата как книга художника / А. А. Житенев. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2023. – Т. 28, № 2. – С. 80–94.

“THE PUMPKIN” BY E. HORVAT AS AN ARTIST’S BOOK

Aleksandr A. Zhitenev

Voronezh State University (Voronezh, Russia)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6365-4138>

Abstract. The article discusses the concept and design of the collection of poems “The Pumpkin” compiled by the poet E. Horvat. The aim of this study is to characterize both formal and content-based features of the publication. The research material embraces limited edition publications prepared by E. Horvat, as well as original dummy copies of books from his archive. The object of analysis – “a poet’s book as an artist’s book” – is a synthetic phenomenon located at the junction between literature and the art of book; therefore, the study also uses hermeneutic, cultural and historical methods along with the structural, comparative and historical approaches. The specificity of the Pumpkin collection consists in the fact that this publication establishes self-publishing forms of existence of the text as a norm for a printed book: the book is anonymous, it is impossible to determine which text belongs to which author, and at the same time it carries comprehensive knowledge about the time and circumstances of its creation. As a result, the collection turns out to be an artistic manifesto, a literary fact, and a performance script at the same time. A dialogue between motifs, meanings, and sounds is felt in the texts of different authors. Horvat tries to create a “choir” of voices, and he perfectly succeeds in this. For A. Volokhonsky, the pumpkin is a metaphor for godforsakenness, going back to the story of the prophet Jonah. The Christian meanings of pumpkin as a sign of humility, forgiveness, pilgrimage etc. are added to this meaning. For J. Beuys, mentioned in the book, the pumpkin is a natural object in the space of art problematising its boundaries. Horvat sees a metaphor for art (equal to nature) and the artist’s consciousness (spontaneous and creative) in the pumpkin. The conceptual structure of “The Pumpkin” determines its graphical and construction solution. Thus, “a poet’s book as an artist’s book” is a phenomenon in which, unlike in a “usual” artist’s book, the poetic content is fundamentally important, and unlike in a “usual” poet’s book, the substantive embodiment is fundamentally significant. All the expressive elements of the book and its very construction are used to unravel the author’s idea, which balances its literary and artistic constituents.

Keywords: artist’s book, poet’s book, manifesto, samizdat (self-publishing), Evgeniy Horvat, contemporary poetry

Acknowledgments: Research is accomplished with financial support of the Russian Science Foundation, Grant No. 19-18-00205.

For citation: Zhitenev, A. A. (2023). “The Pumpkin” by E. Horvat as an Artist’s Book. In *Philological Class*. Vol. 28. No. 2, pp. 80–94.

Введение

Важная, но почти не исследованная страница в истории русской литературы 1980–1990-х гг. – практика создания малотиражных поэтических книг в авторском оформлении. О российской книге художника уже существует обширная литература, но узкий сегмент, в котором жанр книги поэта и жанр арт-бука совпадают, создавая особое явление, почти совсем не охарактеризован и не описан. Каталоги выставок с краткими комментариями кураторов не меняют эту ситуацию [Книга художника 1999; Книга художника и поэта 1998; Театр бумаг 1992].

Его истоки, несомненно, связаны с «домашней семантикой» позднего советского самиздата, в котором размытость границ между жизнью и искусством, текстом и контекстом, социальным и приватным обусловила появление синтетических форм творчества. Практики создания текстов в самиздате нередко характеризуются диффузией жанров и медиа, смешением уровней языка-объекта и метаязыка, иногда – присутствием перформативного элемента.

Текст в самиздате – не только публикация, но и самоархивация; высказывание здесь разомкнуто во внеэстетический ряд и, как правило, проникнуто полемическими интенциями. Архив самиздата (в «Антологии у Голубой лагуны», в «Аполлоне-77», в «Папках МАНИ» и др.) почти всегда оказывается неотделим от ситуативных смыслов и значений, переформирования репутаций и иерархий; это архив, обращенный к современности и создаваемый из потребностей момента, программно чуждый объективной репрезентации художественного процесса.

Специфика «горизонтальной коммуникации» в позднем андеграунде хорошо описана К. Смолой: «Вместо затхлого символического языка союзов официальной культуры <...> для андеграунда характерны нерегулируемые метонимические связи в частных пространствах <...>. Этот синтагматически организованный “жизненный мир” <...>, более или менее естественная антиструктура, сам по себе был частью культуры, которая как бы не нуждалась ни в каких артефактах. <...> Жанровый синкретизм становится очевидным в гибридных

текстах, состоящих из фрагментов писем, газетных статей, стихов и очерков» [Smola 2021: 236–237; ср.: Smola 2018: 13–15]. Разомкнутость текстовых, жанровых, медиальных границ характеризует не только собрания, включающие большой ряд имен, но и частные опыты самопрезентации. В результате самиздатская книга нередко приобретает вид арт-бука, стремящегося к тотальной документации авторского бытия или бытия сообщества, а не просто к предъявлению некоторого ряда текстов.

Показательны в этом отношении опыты создания авторских книги из архива поэта Евгения Хорвата. Книги «По черноstopу», «Смерть Хорвата» и другие¹ выстраиваются как скрапбукинг-альбомы и включают в себя не только стихотворные тексты, но и фрагменты писем, личные фотографии, копии черновиков, вырезки из прочитанных книг и т. д. Самиздатская книга стремится здесь к тому, чтобы приобрести значение текстового корпуса, отражающего не только эстетическую эволюцию автора, но и историю его частного существования. Это «гезамткунстверк», имеющий эстетические измерения черновика, дневника, домашнего альбома. Его самиздатское качество и претензия на тотальность охвата авторского бытия обуславливают друг друга, и выпуск такой книги факсимиле практически ничего не меняет в этой программе.

Для современников эта «тотальность» поэтического арт-бука была не вполне очевидна, и в оценках издательской практики Е. Хорвата середины 1980-х гг., как правило, читается скептическая интонация. А. Цветков видел в этих книгах «кустарные, фактически самодельные брошюрки» [Цветков 2005: 400], И. Бурихин называет хорватовский журнал «Куст» «самодельным», усматривая в нем «анархическую эстетику “Мулеты”, в которой за общим цветочным дизайном уже можно было не разобраться, что кем написано» [Бурихин 2005: 450].

Между тем эта бедность средств составляла особую эстетическую программу, связанную с тем, что даже в свободном контексте

зарубежной печати далеко не все голоса имели возможность быть услышанными. «Самиздат» внутри институционализованного поля третьей волны эмиграции выполнял ту же роль, что и внутри метрополии: он создавал альтернативное пространство для высказывания, и все «неправильности», связанные с типографским решением издания, получали значение авторского жеста, ставящего под вопрос принятые правила коммуникации.

Сборник «Тыква»: литературный контекст, художественная концепция, образно-смысловое решение

В порядке первого приближения к определению жанровых признаков явления, которое в рабочем порядке можно обозначить как «книга поэта – книга художника», стоит остановиться на коллективном сборнике «Тыква» (1986), вдохновителем и издателем которого стал Е. Хорват. Эта поэтическая книга с прозаическими вставками и иллюстрациями состоит из 12 страниц формата А5 (три сложенных листа А4) и изготовлена в технике «ксерокс-арта» (авторское определение).

Книга задумана как игровой манипулятивный объект: текст размещен в контуре тыквы, вырезать которую предлагается читателю: «Обойди крепкими ножницами наружность тыквы спереди отступая от хвостура не менее чем на одну линию. Получишь тыкву» (орфография и пунктуация оригинала здесь и далее сохранены – А. Ж.)². На нескольких страницах содержится указание о порядке чтения: «Вертеть по стрелке против часовой». При этом расположение текста внутри книги иногда исключает буквальную реализацию этого совета.

На титульном листе на полях перечисляются уже выпущенные Е. Хорватом издания с указанием их стоимости: «Заказывать (чеком и т.п.): Романифест 2,2; Половина третьего, Третья половина по 3,3; По черноstopу, Тут я поэт, Хореи бега – по 5,5; Святцы 2,2; Проба кустика 8,8; Фойерабентойер 4,4; Фома 5,5; Похвала Топорову 2,2; Дьяблера 2,2; Куда же см. 3,3; Женечка, дорогой 6,6; Русская фототе-

¹ Авторские, сделанные вручную оригинал-макеты этих сборников хранятся в Институте Восточной Европы Бременского университета в личном фонде поэта: Horvat Evgenij. FSO 01-202.

² Тыква. [Гамбург]: ХОР, [1986]. 12 с. (без пагинации). Далее все цитаты приводятся по этому изданию.

традь 3,3; Смерть Хорвата 3,3; Полусамолет 2,2; Серия сечений 3,3». На обороте «Тыквы» в рисунке, изображающий руку в перчатке, написаны имена создателей книги: Волохонский, Хвост, Бойс, Бурихин, Маке Уп, Космачев, Путов. Й. Бойс здесь является, скорее, идейным вдохновителем, чем автором, Александр Путов, как можно предположить, – художник издания. Участие В. Космачева сводится, видимо, к выдержкам из нескольких писем. А. Волохонский, А. Хвостенко, И. Бурихин, Е. Хорват – авторы текстов.

Записи на полях обладают разным статусом: часть из них носит инструментальный характер («обойди крепкими ножницами наружность тыквы», «вертеть по стрелке»), часть является багетелями, не связанными с содержанием книги («ищут скопцов, инвесторов, рантье / клерков, дивидендов и крупье»), некоторые записи создают впечатление пародийных перечней условных первоэлементов («Впереди КРЕСТ, КРОВЬ, РЕЗЕРВ»; «САМОЛЕТ КВАДЫРАТ МАКЕУП»). Большая часть этих записей, так же как списки изданных книг, должны были быть срезаны при изготовлении читателем книги-«тыквы».

Пространство каждой «тыквенной» страницы организовано по-новому. Рукописный текст соседствует с печатным, направления чтения текста постоянно меняются, при этом рукописность, как правило, связана с фразами, включающими слово «тыква»: «Решительно нечего против тыквы сказать нам», «тыква», «кво», «оборот тыквы». Слово «тыква» иногда сакрализуется, сокращается до «тык», «ты» и литеры «т»: «Столовую Т. используют в пищу. Проза Т. сентиментально-романтич.». «Тыквократия» находит свое отражение и в оформительском решении: края страниц заполнены рисунками тыкв, тыквенных побегов, семечек, разрезанных плодов, соцветий; на одной из страниц появляются листья плюща, на другой – изображение сома и корабля, отсылающие к истории Ионы, на третьей – изображение двух алхимиков с сосудами. Все эти образы в контексте книги образуют взаимосвязанные сюжеты.

Книга включает «Плач по утраченной тыкве» А. Волохонского, «Тупик» А. Хвостенко, визуальное стихотворение И. Бурихина «От рывок до сок судьбы», лист с

фрагментами переписки Е. Хорвата и В. Космачева, а также несколько страниц автометатекстуального характера, в которых устанавливаются перекрестные связи между мотивами и проговариваются смысловые координаты книги-«тыквы».

Сочинения разных авторов объединены в «Тыкве» общим контекстом, который связывает уровни образной семантики, автокомментария, авторских стратегий. Это контекст творчества Йозефа Бойса. Важнейшей отсылкой здесь оказывается упоминание о тыкве в инсталляции Й. Бойса «Музей денег», впервые показанной в Кунстхалле Дюссельдорфа (1978) и в дальнейшем экспонировавшейся в галереях Европы в составе проекта «Пространство капитала 1970–1977» [Schalhorn 2021: 74]. «Пространство» – обобщающая работа Й. Бойса, авторы «Тыквы», таким образом, предполагают взаимодействие с программным высказыванием.

В 1960–1970-е гг. Й. Бойс – одна из центральных фигур мировой художественной сцены, постоянно находившаяся в фокусе общественного внимания [Церетели, Киттельман, Леман 2012: 6]. Русское нонконформистское искусство тоже не избежало его влияния. Перечисляя случаи рецепции творчества Й. Бойса в русской эмиграции третьей волны и в постсоветском искусстве, Е. Деготь упоминает о Ю. Альберте, А. Беляеве-Гинтовте и К. Преображенском, вспоминает интервью с Й. Бойсом В. Бахчаняна и А. Ура в журнале «А-Я» (1980) [Деготь 2012: 86]. А. Монастырский отмечает следы влияния Бойса в некоторых образах группы «Коллективные действия» [Монастырский 2012: 92].

В интервью с Й. Бойсом, как пишет Е. Деготь, характер вопросов обозначает пределы возможного приятия: эмигранты третьей волны видят в политизации искусства выход за рамки эстетического, советский опыт заставляет их настороженно относиться к возможности присвоения авангарда государством, в идеях собеседника они видят апелляцию к художественной элите, а не к зрителю [Деготь 2012: 87]. Й. Бойс выражает недоумение в связи с этими опасениями: «Нужно превзойти политику, все, что относится к социальному порядку и к каждому существующему индивидууму, превратить это в какой-то вид само-

активности, самоорганизации. <...> Я считаю, что современное искусство пришло к своему концу и что настало время антропологического искусства. Антропологическое искусство имеет возможность трансформировать мир, иными словами, создать новую дисциплину искусства, я называю ее социальной скульптурой» [Бойс 1980: 55]. Е. Хорват, который, по свидетельству И. Бурихина, в середине 1980-х гг. выглядел «как вполне художественный немец» [Бурихин 2005: 448], был более открыт для восприятия такого искусства.

На одном из разворотов «Тыквы» размещена черно-белая фотография «Музея денег» с гигантским изображением тыквы на переднем плане. Разворот сопровождается авторским пояснением, которое объединяет функции искусствоведческой справки и в то же время – записи, очерчивающей контекст рецепции Бойса в книге: «Новый ЙОЗЕФ Б. русских разговоров: ЙБОЙС'78. Дюссель-дорф <...>: ...поместил он на стенах одного длиннопрямоугольного помещения лишь тесно ниже потолка 31-ну примерно 185 на 120 см большую (грифельную) “Доску о деньгах”, которые в 1977 в течение дискуссий во вдохновленном ЙБ “Свободном междунар. университете” на (выставке) “Документа” возникли. Надписи на дсках дополнялись одной маленькой видеоустановкой... которая одно интервью между ЙБ и Оскаром Блазом показывала. В непоср. близости этой группы аппаратов свисали с потолка один треугольник, одна лампочка и публикации “Акции Третий Путь”. Сериобъект “Заметка для гостей” от 1974-го – табличка предостерегающая от воровства одного нью-йоркского отеля, на которой одна однодолларовая банкнота воспроизведена – закруглял ансамбль. В стороне от этих предметов, центрм пространства образуя, лежала большая ТЫ...» [Тыква 1986].

Интерпретаторы Й. Бойса соглашались в том, что эта тыква была призвана проблематизировать принадлежность к искусству того зрелища, которое открывалось зрителю. Разными оказываются только нюансы. В работе О. Блюме появляется «экологический» акцент: «... многих раздражала лежавшая посреди комнаты и, казалось бы, не связанная с другими предметами тыква из сада при студии Бойса, иллюстрировавшая сбалансиро-

ванную “экономия”, рост природы» [Blume 2021: 389]. В эссе В. Куглера высказывается предположение о возможной связи тыквы с практикой искаженного, «опредмеченного» восприятия искусства в работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения»: «Квартеты Бетховена лежат на складе издательства, как картофель лежит в подвале» [Kugler 2014]. Тыква – знак несогласия с таким опредмечиванием.

Образ, созданный Бойсом, перетолковывается Хорватом как метафора искусства, которое «природно» и в своих бытийных корнях, и в стихийных способах осуществления. Всякое растение, «куст» (и тыква тоже) сближается Хорватом с искусством, «кунст», и звуковое сходство рассматривается как сущностная, а не случайная переключка: «Пусть плодородит как кустер / В кустине пусть не устывая. / И как бы кисть в могоутстве кость, / Похожий на бамбук сего растенья стук. / Но самое основное накуствие – это стгогий / вкус»; «Куст не тускл да негуст» [Тыква 1986].

Эти «кустовые» ассоциации связывают «Тыкву» с художественным манифестом Хорвата «Мэйк Ап: что я? делаю», в котором содержится несколько ключей к организации и этого, и других изданий, подготовленных в середине 1980-х гг.: «Я упражняюсь на могиле жанра вообще и в частности – журнала и книги. <...> Я требую художественной АКАЦИИ вместо иллюстрации и публикации. Я требую отмены гербария. Я включаю здесь голос ХХорвата о “КУСТе в побегах от себя. Его палимые страницы готовы к приятию пламени”. <...> Я требую исКУСТва как кустарничанья, в КОРНЕ мирового словия сплетенного с германским КУНСТ = МОГУ» [Хорват 2005: 374].

Отметим, что куст как образ с универсальным значением (включая отсылку к пылающей купине) вполне мог восходить к тексту «Исаака и Авраама» И. Бродского («По сути дела, куст похож на все» [Бродский 2011: 255]), и это предположение кажется тем более правдоподобным, что Е. Хорват в рецепции современников представлял иногда «вторым Бродским» [Цветков 2005: 400], выступал с чтением его стихов (1993), активно цитировал «Горбунова и Горчакова» в своем романе «Ready-man».

Примечательным образом портрет Е. Хорвата в книге – это «Тыква, повитая плющом» (о связи тыквы и плюща – ниже). На одной из страниц помещено фото с эпиграфом и подписью: «Граждане! Столб золотой горит посредине жилища вашего! – Дмитрий Алексаньч, Ф.-Й. Ферсполь, Альбрехт Дюрер, ЙБойс, Маке-Уп». На фото – мужская фигура в пальто со склоненной ниц коротко стриженной головой, над которой на длинном проводе-стебле с листьями нависает большая полукруглая лампа. Округлая форма лампы «рифмуется» с овалом головы, которая в разговорной речи тоже может быть названа «тыквой». «Тыква» как метафора искусства оказывается, таким образом, еще и метафорой художника. Фото соответствует выставочная этикетка-экспликация: «ТЫКВА ПОВИТАЯ ПЛЮЩОМ: / Объект К. Хорват с кинетической скульптурой Мэйк-Апа / С ГОЛОВОЙ С ПРОСВЕТАМИ. 1986» [Тыква 1986].

В приведенном тексте есть прямое упоминание Д. Пригова, но голова-тыква – концепт, отсылающий, скорее, к другому контексту – к стихотворению Е. Шварц «Книга на окне» (1982): «Тыква разума с радостью рухнет сама – / Толстобокый надменный Иерихон» [Шварц 1990: 71]. В том же стихотворении книга сравнивается с мировым деревом, что также близко «кустовой» логике Хорвата. Е. Шварц цитируется в хорватском журнале «Куст» № 1, это близкий и знакомый ему контекст.

В «Тыкве» есть и другие упоминания Й. Бойса. На втором развороте книги появляется справка, поясняющая концепты «драт» (неологизм, результат фонетического переразложения фразы «ты ква драт»), «горох», «графит». Пояснение к «графиту» объясняет мотивы переосмысления поэтической формы и перехода к формату книги художника: «ГРАФИТ – проводник электричества- бесконеч. потенц. линии. Провод служит графитом при решении элементарных пластических задач, предполагая пластич. решение графических. Т.е. воздух понимается как поверхность (пост-бумажная), а линия – как таковая, т.е. схватываемая пятью: ср. ПЛЮЩ (ниже) плюс Бойское понятие СОЦИАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ сверхзадачей делателя в современной синтетич.-пластмассовой реальности, в частности – челоречи как “горловой скульптуры”, лепки воздуха» [Тыква 1986].

Упоминание о «линии как таковой» актуализирует в памяти читателя авангардные манифесты В. Хлебникова и А. Крученых «Буква как таковая» (1913) и «Слово как таковое» (1913), но эти ассоциации все же второстепенны в контексте по отношению к понятию «социальной пластики» (Soziale Plastik) Й. Бойса. Этот термин нередко появляется в текстах немецкого художника, но в соотнесенности с упомянутым в «Тыкве» «Музеем денег» самым вероятным претекстом видится «Призыв к альтернативе» (1978) – программное выступление Й. Бойса.

Констатируя глубокий цивилизационный кризис, включающий экологическую и экономическую составляющую, а также угрозу мировой войны, Й. Бойс говорит о насущности «ненасильственной революции, об открытой в будущее альтернативе» [Бойс 2012а: 75]. В ее основе – «новое понятие труда и дохода», замена менового хозяйства «хозяйством интегральным». Описывая выход из исторического тупика, Й. Бойс использует термин Soziale Plastik (в цитируемом ниже русском переводе – «социальная скульптура»): «Создавая проект альтернативы, <...> мы исходим из человека. Он является создателем СОЦИАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ, и общественный организм должен быть устроен по его мерке и в соответствии с его волей. Помимо чувства и понимания человеческого достоинства, для человека есть три первоочередные потребности. <...> Он хочет СВОБОДНО РАЗВИВАТЬ свои способности и свою личность, СВОБОДНО использовать свои способности в сочетании со способностями своих сограждан для некоей ОСМЫСЛЕННОЙ и признанной цели. <...> У него есть потребность <...> быть РАВНЫМ СРЕДИ РАВНЫХ и участвовать в демократическом принятии решений на всех уровнях и во всех сферах общества. <...> Он хочет ПРОЯВЛЯТЬ СОЛИДАРНОСТЬ И ОЩУЩАТЬ СОЛИДАРНОСТЬ. <...> Тот, кто может себе представить образ эволюционной альтернативы, получает ясное понимание СОЦИАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ, которую ЧЕЛОВЕК формирует КАК ХУДОЖНИК» [Бойс 2012а: 76–78].

В этой пространной цитате «социальная пластика» – термин, который позволяет выразить идею «общности в единстве», показать ее связь с созидательной «практикой в жизни

и в работе», обосновать неизбежность «широкого диалога», который начинается с изменения человека, внезапно открывшего в себе художника [Бойс 2012а: 78]. Хорват в целом принимает, но в то же время по-своему перетолковывает эту программу.

Во-первых, сохраняя мысль о первостепенности «широкого диалога», Е. Хорват видит его условием коллективности творчества и анонимизацию художника (поэта). Сам его артистический псевдоним – Мэйк Ап (в русифицированном прочтении также Маке-Уп) – указывает на сведенность авторского «я» к творческому акту (если иметь в виду совокупность ассоциаций, связанных с английским контекстом: *make something up* – формировать нечто, конституировать; составлять нечто из разнородных вещей; придумывать что-то на ходу). С этой мыслью связан замысел «хора» – коллективной издательской практики, примером которой является, в частности, «Тыква».

В журнале «Куст №0» (1986) концепт «хор» подробно расшифровывается: «ХОР объединяет авторов, переосмысливающих понятие публикации. ХОР издает факсимильно – с белого авторского макета, композиция которого должна быть предельно сжатой. <...> Макет воспроизводится в уменьшенном виде (как правило, на цветной бумаге). Конечный результат – брошюра низкой себестоимости <...>, распространяемая по почте и через представителей. Обязанности распространителя ХОРовой продукции принимает на себя каждый ХОРист. <...> Таким образом, ХОР независим ни от дороговизны конвенционального книгопроизводства, ни от неблагоприятных “условий рынка”. <...> Возведенное в принцип отсутствие издательского капитала позволяет поХОРить коммерческие критерии, а организационный метод исключает подтекст художественного благотворительства» [КУСТ №0].

Значимая для Мэйк Апа «хоровая» практика поясняется еще раз в уже цитировавшемся манифесте «Мэйк Ап: что я? делаю»: «Я определяю это издание как алгебраическое ПРОИЗВЕДЕНИЕ произведений, а также как КОЛЛАЖНУЮ СКУЛЬПТУРУ и текстовой СЕРИЙНЫЙ ОБЪЕКТ. Я применяю болевую терапию к синдрому подписи. Я буду смешивать и размешивать имена до анонимности

единого номинатива, до ЛИЧНОСТИ КАК ТАКОВОЙ» [Хорват 2005: 374].

Связь с концепцией «социальной пластики» («социальной скульптуры») Й. Бойса проявляется здесь прежде всего в интерпретации текста как «скульптуры» – «коллажной» (в манифесте) или «горловой», связанной с «челоречью» (в «Тыкве»). Но соотносительность с текстом Бойса здесь также и чисто внешняя, графическая, она проявляется в настойчивом использовании прописных букв в целях интонирования.

Во-вторых, связь между концепциями Бойса и Хорвата может быть усмотрена в том, что возможность «социальной пластики» предполагает отождествление субъектности и креативности. В манифесте Й. Бойса «Я вглядываюсь в характер поля» (1973) артистический потенциал усматривается в каждом человеке: «Социальная скульптура, социальная архитектура, эта наисовременнейшая творческая дисциплина лишь тогда в полной мере проявит себя, когда последний из живущих на Земле людей превратится в сотворца, в скульптора или архитектора социального организма. <...> КАЖДЫЙ ЧЕЛОВЕК ХУДОЖНИК, и он <...> учится формировать другую позицию в СОВОКУПНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА – БУДУЩЕМ ОБЩЕСТВЕННОМ ПОРЯДКЕ» [Бойс 2012б: 31].

У Хорвата сосредоточенность на креативности обнаруживается и в артистическом псевдониме, и в акцентировании собственной «сделанности» в заголовке «Ready-man», и в характеристике себя в манифесте через деятельность («я примешиваю», «я применяю», «я упражняюсь», «я требую» и т. д., что напоминает «эгоцентрические» тексты авангарда – например, «Я переплыл залив Судака» В. Хлебникова, где каждая строка начинается с «я» и глагола). И у Бойса, и у Хорвата произведение – это первичный продукт человека; но если у Бойса это так потому, что предельно расширено понятие произведения, то у Хорвата потому, что расширено представление об эстетической деятельности.

В-третьих, Бойса и Хорвата объединяет понимание наброска, черновика как полноценного высказывания – и в то же время осознание случайности той формы, в которой «сконденсировано» то или иное содержание.

Отмечая универсальность наброска или рисунка у Бойса, О. Блуме констатирует: «Бойс вообще понимал рисунок как расширение языка и как “форму мышления”, которые являются не второстепенной составной частью его художественного творчества, а его основой» [Блуме 2012а: 55]. Исписанные мелом доски, содержащие тексты художественных деклараций, наброски, чертежи – часть многих инсталляций Бойса, в том числе – работы «Музей денег», упоминаемой в «Тыкве».

У Хорвата близким аналогом такого сырого, «чертежного» состояния формы оказывается второстепенность медиума, «кустарность» способов книжного производства. В приведенной выше цитате из манифеста «Мэйк Ап: что я? делаю» уже упоминалось о том, что для Хорвата любой жанр – это архаика. В декларации «ХОРА» на «кустарничанье» сосредоточено особое внимание: «При желании автор <...> сам оформляет свою будущую книгу вплоть до обложки, либо ограничивается присылкой готового набора (машинопись, рукопись, изображение, ноты и т.п.), оформляемого ХОРОм в технике коллажа, ксерокс-арта и пр.» [Куст № 0].

Интересно, что Й. Бойс парадоксальным, но не случайным образом соотносится Хорватом с Н. Федоровым, «общее дело» которого типологически – по масштабу и универсальности творческой задачи – сопоставимо с «третьей альтернативой». Имя Федорова в связи с диссертацией, над которой Хорват работал в Гамбургском университете, появляется на развороте, где речь заходит об обращении художника с вещью-«дингом». Там же появляется и авторская интерпретация образа тыквы в инсталляции Бойса.

В дополнение к трактовке тыквы как метафоры искусства и метафоры творческого сознания тыква получает здесь соотнесенность с «алхимической» реальностью творческого делания и с очевидностью результата, не растворимой в теоретических спекуляциях: «Ее присутствие делает это место лабораторией возможнейше элементарного обращения с ДИНГОм – 1) ДИНГ – прим.: нем.: “вещь” <...> здесь – со словом, поскольку данная разработка пространства состоит по преимуществу из написанного и сказываемого слова. Она дополняет место перманентной конфе-

ренции¹. 1) прим.: нем.: по ЙБ, музей – место постоянной конференции всей твари (ср.: Федоров, “Философия общего динга”), поскольку ее латинское именование устанавливает связь с алхимией, “кукурбитой” разумея дистиллировочную колбу <...>. В экспозиционном пространстве выражает т.о. тыква в сочетании с таблицами, видеодиалогом и печатными текстами надежду на одно субстанциальное дискутирование, <...>, кратче: ТЫКВА предохраняет от чисто филологического спора о понятиях» [Тыква 1986].

В этой связи кажется уместным обратиться к диссертации Е. Хорвата о Н. Федорове, которая едва не в большей степени оказывается для поэта средством самоинтерпретации, нежели реконструкции идей философа. Этот текст еще ни разу не привлекался для интерпретации литературной работы Хорвата, хотя для этого есть все основания. Отметим несколько возможных точек сближения Федорова и Бойса в этой работе.

Во-первых, Хорват отмечает необходимость такого прочтения текстов Федорова, при котором они воспринимаются как своего рода художественные высказывания. Федоровский проект предстает тем самым не как утопический, но как предвосхитивший модернистскую эпоху, в которой реальность осознается как предельно пластичная: «Следует поставить под вопрос оправданность дословного восприятия произведений Федорова. <...>. И действительно, структуру федоровского мышления вернее всего назвать художественной, основывающейся на <...> “множественном единстве” значений» [Horvath 1989: 10–11].

Во-вторых, Хорвата интересует ситуация, когда художник ставит глобальную цель, призванную объединить всех людей, сделать жизненное не личным, а всеобщим. Федоровское «общее дело» в этом смысле кажется во многом близким «социальной пластике»: «Вся реальность и вся история человечества осознается им в аспекте долженствования, в проекте, подлежащем реализации в будущем»; «Его идеал целенаправленного, целокупного и всеобъединяющего знания-дела – манифестация отрицания философии во всех ее основополагающих принципах и исходных пунктах» [Horvath 1989: 7, 9].

В-третьих, Хорват, осознавая всю глубину в разнице контекстов и исходных посылок, отмечает, что Федоров созвучен современности в трактовке искусства как инструмента трансформации человека, изменения его природы: «Искусство для Федорова – это построение, а не представление. В первую очередь это самопостроение человека <...> Творчеству как продолжению творения Федоров дает определение “тео-антропоургического”, “которое состоит в создании Богом человека через самого человека» [Horvath 1989: 54].

Упоминание о тыкве-«кукурбите» в «федоровском» контексте «Тыквы» тоже не случайно: в диссертации Хорват, отмечая, что Федоров избегает описания воскрешения отцов, а если и говорит об этом, то в «алхимическом» ключе: «Понятия типа “всеобщий синтез”, алхимически окрашенное “положительное целомудрие” как трансформация эротического в пневмо-космическое – все эти моменты в сочинениях Федорова указывают на присутствие известного архетипа» [Horvath 1989: 68].

При этом федоровский контекст в «Тыкве» продолжается не только по «алхимической» линии, но и по линии футуристической, поскольку Хорват, делая обзор мнений о Федорове, положительно воспринимает его сближение с В. Хлебниковым: «Наиболее явную созвучность федоровским воззрениям обнаруживает творчество поэта В. Хлебникова <...> Сходство между федоровскими и хлебниковскими интуициями столь разительно, что требует специального исследования» [Horvath 1989: 14]. В «Тыкве» никакого исследования, конечно, нет, но в ней дважды появляется «хлебниковский» лист: впервые – в виде нечитаемого, уменьшенного изображения на странице с комментариями о «социальной пластике», вторично – на последней странице книги. Роль последнего слова отдана композиции, подготовленной И. Бурихиным и озаглавленной «ОТ РЫВОК ДО СОК СУДЫ БЫ» «с бородой Крученых и щитом из досок».

Эта композиция визуально делит пространство страницы на три части: центральную, где помещен «КВАДРАТ ЧАСТОТЫК-ВЫЙ», представляющий собой срез тыквы в виде квадрата; левую нижнюю, где появляется лист А. Крученых «дыр бул щыл» с дополнениями И. Бурихина, и правую нижнюю, в кото-

рой таблица с произвольными выдержками из хлебниковских «Досок судьбы» разделена крестообразной надписью «крест – фрагмент лабиринта». Таким образом, в пределах одной страницы оказываются соотнесены В. Хлебников, К. Малевич и А. Крученых.

«Крест – фрагмент лабиринта», как следует из воспоминаний И. Бурихина, – задуманная, но не осуществленная в серии других «хоровых» изданий книга-билингва: «Мы договорились, что будет мой номер “Крест – фрагмент лабиринта”. Но до этого дело не дошло» [Бурихин 2005: 450]. Представленный лист, как в других книгах «ХОРа», где нередки перекрестные ссылки на другие книги серии, вероятно, выполнял роль вставного элемента, флаера-анонса.

Образ «креста – фрагмента» не единожды повторяется в разных книгах И. Бурихина. В «Оде Большой медведице» с ним соотносится представление об идее обнаружения скрытых закономерностей: «Крепость Бухта имен брожене – в лабиринте сельскохозяйственных оград от ветра / в открытых челюстях / с лакомыми кусками цветенья: колючий ветер с кактусами сражаясь: зубы твои вразброс / в несдающихся улыбках... моя болезнь – / КРЕСТ ФРАГМЕНТ ЛАБИРИНТА: жар зуд дыхательных верхних и нижних...» [Бурихин 1991: 18]. В книге «Литургия TEODESCHINI» эта формула сопровождает фрагмент, в котором кресты поставлены на географических картах, контуры которых превращены в стилизованные фигуры людей и животных: «Ибо ухо наше самый-то лабиринт, как известно, и содержит. И крест – фрагмент лабиринта, Бурихин» [Бурихин 2003].

Записи из хлебниковских «Досок судьбы» с формулой о кресте и лабиринте, таким образом, актуализируют программу поиска скрытого в очевидном. Одним из инструментов такого поиска является переразложение слов, позволяющее по-иному прочесть текст: «от рывок до сок судьбы». Другим – заполнение пустот и изменение направлений в чтении текста. Так, Бурихин факсимильно воспроизводит лист из «Помады» Крученых с написанным от руки текстом «дыр бул щыл» и рисунком Ларионова [Крученых 1913] и впечатывает в пустоты между буквами свой текст: «со святыми», «во рту распятое». Отдельные круче-

ныховские буквы вписаны при этом в новые слова: «В ширину», «дыРщину», «СКУМран скитайский», «БУрихин», «Ль» «ЭЗмерить». Роль современного поэта, таким образом, – роль реставратора, склеивающего фрагменты.

Создание текста из разрушенного слова используется не только в тексте И. Бурихина, но и в стихотворении А. Хвостенко «Тупик», опубликованном на предпоследней странице «Тыквы». В общем контексте книги, где делается попытка соотнесения себя и с современным, и с историческим авангардом, этот фрагмент прочитывается как попытка пародийной историзации, когда поэтическое слово возникает на фоне разрушения культуры: «Лишь только Рпанг восседая / на куче прогнившей бумаги / довольно скребет себе пах / и / крои габудае ыбы» [Тыква 1986].

Если работы И. Бурихина и А. Хвостенко выполняют в книге аранжирующую роль, а фрагменты, написанные Е. Хорватом, являются своего рода метатекстом, то стихотворение А. Волохонского «Плач по утраченной тыкве» выступает идейно-образным центром издания. Исследователи и комментаторы уже предлагали разные ключи к этому тексту, но еще не все его значимые аспекты учтены. Не отмечено исследователями и то, что текст Волохонского в «Тыкве» дан в инверсированном порядке: он разделен на три фрагмента, которые расположены от конца к началу – от «соли горсти» к «плачу», с которого текст начинается.

В основе текста – перечисление взятых из разных эпох и культур ситуаций, в которых важное значение имеет тыква. Они поименованы в работе Д. Безносова: «“Плач по утраченной тыкве” <...> обладает довольно изощренной структурой, внутри которой смешиваются в единый ироничный рассказ плач Ионы, утратившего тыкву, т. е. потерявшего голову, <...> легенда о войне грузин с казарами <...> и “Апоколокинтозис” Сенеки. <...> Наполненное множеством внутренних рифм – как буквальных, так и интертекстуальных, – этот мифологический апофеоз “тыквенной темы” и вместе с тем до боли смешной гротеск ярко демонстрирует поэтический инструментальный зрелого творчества Волохонского» [Без-

носов 2013: 184]. В интерпретации В. Тарасова все упомянутые примеры объединяет индизаказательный смысл, связанный с тыквой: «Мотив этой малой поэмы – Культура. А сама вещь – Плач по утраченной Культуре. <...> Сбивчивая строфика поэмы подчеркивает ее тональность и объясняет нам природу титула: большие пробелы в строчках имитируют спазмы, прерывающие во время плача дыхание, а <...> каскады имитируют поток всхлипов» [Тарасов 2017]. Обе эти оценки требуют корректировки.

Лирическая ситуация в стихотворении осознается как условная, что прямо следует из игры местоимениями; наложение разных исторических контекстов и параллельное использование слов из разных языков, обозначающих тыкву, подтверждает это впечатление: «что ж не прикроешь / ты / он / она / меня / его / той / золотой / тогой? – / тыква ты, / о кикайон колокинт / цукка!» [Волохонский 2012: 337]. История Ионы истолкована здесь как универсальная история смирения и сохранения самообладания перед лицом глобальной утраты смысла. Для ее описания используется новозаветная метафорика, описывающая сложности стяжания вечной жизни: «как не пройти иглой / мимо / вглубь / лала / так не верблюду ей вшить / трос / в уши / верно ведь говорят: “богом пьян – не скули / в нищих” верно значит и: духом нищ – так дуй / с богом!» [Волохонский 2012: 339]. Несбывшееся пророчество, огорчившее Иону и связанное с изменением решения Бога погубить Ниневию, перетолковано в более широком смысле как ситуация обмана жизненных ожиданий, из которой надо для себя извлечь «соль»: «и отвечал ионе из солнца туч гром / яхве: / – что, о пророче мой, тебе столь / жаль тыквы? / только всего и рек и смолк / сущий / почерпнем и мы / тыквы соль / горстью» [Волохонский 2012: 340]. Остальные сюжетные детали призваны конкретизировать этот общий смысл. Их стоит отметить.

Во-первых, в тексте «Плача» способность пророчествовать истолковывается не только буквально, но и метафорически, соотносясь с распространенным представлением о поэте-пророке. Слово пророка – это слово поэтическое, и стихи – утомившие и разочаровавшие – в тексте прямо упомянуты: «словом, / словом разил я / разил / пресный сок /

волн / ягод / мутит меня от стихов / от своих / и от чужих / мутит» [Волохонский 2012: 340]. Во-вторых, пророк-поэт, при всей абстрактности его образа, обладает по крайней мере одной конкретной чертой – он эмигрант, «беженец»: «усохла / ты, / тыква / тени / не даешь / нет / огородная ты, свет, моя / о куль- / тура! / словно хребет беженца стебель твой было в тын / вился / как эмигрантская / желт / был / твой / цвет» [Волохонский 2012: 337]. В-третьих, «плач по утраченной тыкве» – отсылка не только к ситуации творческого кризиса или, следуя книге пророка Ионы, к ситуации испытания Богом, но к провалу Просвещения, к наступлению сумеречной, иррациональной эпохи: «проза / век закатив просвещения с плеч / в грядку / где ж твоя благодать – где / ты, / о влажных строф / овощ?» [Волохонский 2012: 337].

Таким образом, «Плач» Волохонского кажется правомерным рассматривать как стихотворение о разочаровании поэта-эмигранта в поэзии и ее сакральных смыслах без готовности от этих смыслов отказаться, и в то же время – как текст об универсальности такого мировоззренческого кризиса, варианты которого можно найти в самых разных эпохах. Тот факт, что в «Тыкве» композиция стихотворения изменена с прямой на обратную, можно трактовать как движение от утешения и вразумления («и отвечал ионе из солнца туч гром / яхве») к плачу и растерянности («где ж твоя благодать – где / ты, / о влажных строф / овощ?»).

История Ионы отражена еще в одном метатекстуальном фрагменте, написанном Е. Хорватом. Опираясь на широко известный в теории перевода спор о тыкве между св. Иеронимом и бл. Августином, он считает необходимым его актуализировать. В стихах 6–7 4 главы книги пророка Ионы, как известно, рассказывается о том, как пророк, покинув Ниневию, наблюдал за городом, укрываясь от зноя под широкими листьями растения, выросшего по велению Бога за одну ночь: «Когда Иероним дошел до перевода этого текста, он затруднился, как перевести на латынь название этого растения, которое на древнееврейском языке называлось kikaon. Он знал, что это была клещевина (масличное растение, из

плодов которого получают касторовое масло), но не знал, как она называется на латыни, поэтому выбирал между словом *hedera* (род ивы [у Е. Хорвата плющ. – А. Ж.]) и *curcubita* (тыква) и склонился в итоге к последнему варианту» [Яковлев, Вольская 2018: 83]. Это решение вызвало у современников мотивированные возражения, а тыква стала с тех пор одним из частых элементов в католической иконографии святого: «Тыква-горлянка может восприниматься как символ воскрешения Христа. Выдолбленный плод тыквы использовался путешественниками как сосуд для воды, поэтому тыква стала атрибутом странников. <...> Поскольку Господь простил народ Ниневии, тыква-горлянка может обозначать также прощение» [Яковлев, Вольская 2018: 81, 83].

В тексте «Тыквы» эта переводческая коллизия осовременивается. Здесь необходимо привести еще одну пространную цитату: «Описание “смехотворного тыквопроса” – темы стыка между отцами Церкви Иеронимом и Августином. Иероним (340–420 по РХ), переводя Ветхий Завет (“Вулгата”) и не находя латыню тыквы, сделал из симульганно-разросшейся листыквы, утешающей Иону, “плющ”. Вызвав в Риме взрыв негодования: переводчика обвиняли в кощунстве. Августин присоединился к полемике. ТАК ВЬ? – “Если б токмо ты прочел книгу пояснений к Ионе, ты, думаю, не стал бы поднимать смехотворного тыквопроса” – писал ответно ИерОним. Спустя вполне тысячу лет к нему присоединился Эразм Роттердамский, упрекнувший современников в филологич. копошении вокруг первоисточников и забвении революционной энергии см.ысла сл.ова. <...> Как и Иерониму, Эразму приходилось “прятаться в УГЛУ ОБИТЕЛИ”. Углу – троичном <...> элементарном ТЫКВАНТЕ прост.ранства, у ЙБ СПЛЮЩенного в собств. сердцевину. Представьте себе Иону, по пробуждении заходящего в сам с Соб?ой! филологич. по-латынски сок, чего это тут мол там выросло, и последующее исчезновение тени ему в наказание но и в озарение: черво-змие-чревоотчиво; открытый свод со знойной лампой на потолке. Вот – спустя ионы – пророчество твое, и.о. нас, спящих по пробуждении, не замечая торчащего из рта бревна» [Тыква 1986].

В этом фрагменте примечательна актуализация игрового принципа, использованного и на других страницах книги: графика текста переоформляется, и в прокладываемых по-новому границах слов и частей слов выявляются звуковые и смысловые переклички. Имя «Иона» проступает в имени «ИерОНим», в «ионах» времени, в формуле «и.о. нас»; слово «тыква» узнается в ТАК ВЫ?, токмо, ТЫКВАНТЕ; Й. Бойс проступает в инициалах ЙБ, в слове СоБ?ой. Многовариантное присутствие «тыквы» обнаруживается и на других разворотах книги. На странице о «социальной пластике» с тыквой связаны «ты кво драт», «ТЫ КВО? – “ты куда?” (црквслв. “камо?”)». На странице, рассказывающей об инсталляции Бойса, тыква – это «ДЫРА, набитая КВОей» и т. д. [Тыква 1986]. Тыква и ассоциированный с ней плющ оказываются тем самым первоэлементами мира, «квантами», которые можно обнаружить в разных явлениях. Символическая весомость тыквы, таким образом, обеспечивается не только соотношением далеких культурных контекстов, но и помещением слова «тыква» в случайные связи, когда «тыквенным» может стать что угодно.

В приведенной цитате «тыквопрос» интересен тем, что противоречащее буквальному прочтению текста слово («тыква» вместо привычного «плюща») более точно отражает реальность (в древнееврейском тексте речь идет о растении с широкими листьями). Футуристические опыты тем самым парадоксально освящаются авторитетом св. Иеронима, так как возвращают к «революционной энергии см.ысла сл.ова». Тот, кто выбирает этот путь, рискует навлечь осуждение, оказаться запертым в «тыкванте прост.ранства». Иона, ищущий вместе с Иеронимом верное слово, сближен здесь с портретом Хорвата «со знойной лампой на потолке».

Заключение

Подведем итоги и попробуем проследить связи между ассоциативно-образным, композиционным, визуально-графическим и конструктивным решениями книги.

Смысловое и ассоциативно-образное решение книги – результат резонанса эмигрантской и европейской художественной повестки: точкой отсчета оказывается пере-

живание всеобъемлющего кризиса культуры и всех ее институций. Выход усматривается в практике коллективной творческой работы, призванной переосмыслить миссию художника, сферы приложения его активности и стратегии авторского поведения. Это переосмысление строится как взаимное сопряжение идей актуального искусства (Й. Бойс) и русского авангарда (В. Хлебников, А. Крученых). Этой же логике подчинена реинтерпретация российских предшественников «неклассической» эпохи (Н. Федоров).

В стихотворении А. Волохонского тыква утрачивается, в инсталляции Й. Бойса – утверждается. Для Волохонского тыква – метафора богооставленности, восходящая к истории пророка Ионы, убедившего жителей Ниневии в близкой гибели города, но эту гибель не увидевшего. К этому значению, соотносённому с позицией художника-эмигранта, потерявшего веру в сакральные смыслы слова, добавляются христианские значения тыквы как знака смирения, прощения, паломнического пути и т. д. У Бойса тыква – природный предмет в пространстве искусства, проблематизирующий его границы. Е. Хорват, создавший общий контекст для столь далеких друг от друга высказываний, видит в тыкве одновременно метафору искусства (виталистического, равного природе) и сознания художника (обладающего стихийной креативностью и способного к самокритике). Образ тыквы тем самым получает серьезные и комические коннотации.

«Кунст» как «куст» определяет изменение отношения к поэтическому слову: в нем становится важна связь с ситуацией высказывания и, особенно, с субъектом речи. «Социальная пластика» в поэзии принимает вид «горловой скульптуры», материалом которой должна стать уже не бумага, а воздух, «пост-бумажная поверхность». Тем самым различие между текстом и жестом, между литературой и акцией снимается – по крайней мере, на уровне декларации. Книга приобретает вид презентации концепта («тыквократии») и архивации перформанса («кинетического объекта»). Чтение – это вовлечение в творческую работу, не рецепция, но партиципация («обойди крепкими ножницами на-

ружность тыквы»), соучастие в «отыквлении», которое рассматривается как эквивалент артистического юродства. «Крест – фрагмент лабиринта» И. Бурихина помещает эту работу в контекст спасения в слове и словом.

Спасение – коллективная практика, и если это спасение в творчестве, оно должно стать «хоровым». «Хоровой» характер книги реализуется на разных уровнях: тексты в книге не подписаны, и только из внешнего контекста можно узнать, какой кому принадлежит; между разными сюжетами созданы перекрестные ссылки: библейский сюжет отражается в переводческом, переводческий – в сюжете комментирования искусства и т. д.; на уровне слова, прочитываемого ситуативно, естественны звуковые переклички между разными контекстами. «Тыква» оказывается коллективной игрой, смысл которой состоит в поиске и изобретении скрытых связей.

Концептуальная структура «Тыквы» определяет ее графическое, конструктивное, фактурное решение. Самоумаление, связанное с отказом от конвенционального высказывания, диктует простоту средств: несколько листов цветной бумаги, «ксерокс-арт», простая скрепка. Перекрестное отражение контекстов

диктует подбор иллюстративных элементов. Стремление к активизации читателя определяет вариативное расположение текста на «тыквенной» (овальной) странице, где все направления не важны (книгу надо «вертеть»).

Таким образом, «книга поэта – книга художника» – это синтетический художественный феномен, в котором в отличие от «просто» книги художника принципиально важно поэтическое содержание, а в отличие от «просто» книги поэта принципиально значимо предметное воплощение. Все выразительные элементы книги и сама ее конструкция служат выявлению авторской идеи, которая уравнивает литературную и художественную составляющие. «Книга поэта – книга художника» – это формула баланса между словесным и внесловесным, между перформативным и опредмеченным, между концепцией и реализацией. В той мере, в какой эта книга и в содержательной, и в оформительской части создается одним человеком или единым коллективом, она может рассматриваться как «тотальное» высказывание, способное объединять разные виды, жанры, медиа, а в пределе – сплавлять жизнь и искусство.

ЛИТЕРАТУРА

- Безносос, Д. Трехкнижие Анри Волохонского / Д. Безносос // Новый мир. – 2013. – № 4. – С. 183–187.
- Блуме, О. «Ядра конденсации» Йозефа Бойса / О. Блуме // Бойс Й. Призыв к альтернативе. – М.: Московский музей современного искусства, 2012б. – С. 104–110.
- Блуме, О. 16 тезисов об альтернативе / О. Блуме // Бойс Й. Призыв к альтернативе. – М.: Московский музей современного искусства, 2012а. – С. 27–65.
- Бойс, Й. Искусство и политика / Й. Бойс // А-Я. – 1980. – № 2. – С. 54–58.
- Бойс, Й. Призыв к альтернативе / Й. Бойс // Бойс Й. Призыв к альтернативе. – М.: Московский музей современного искусства, 2012а. – С. 74–79.
- Бойс, Й. Я вглядываюсь в характер поля / Й. Бойс // Бойс Й. Призыв к альтернативе. – М.: Московский музей современного искусства, 2012б. – С. 31.
- Бродский, И. Сочинения : в 7 т. Т. 1 / И. Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – 304 с.
- Бурихин, И. ЛИТУРГИЯ TEODESCHINI / И. Бурихин. – Текст : электронный // Комментарии. – 2003. – № 24. – URL: <http://commentmag.ru/magazine/archive/24/Burichin.pdf> (дата обращения: 10.02.2023).
- Бурихин, И. Ода Большой медведице и другие стихи / И. Бурихин. – М.: Библиотека альманаха «Весы», 1991. – 26 с.
- Бурихин, И. Х оборотное / И. Бурихин // Хорват Е. Раскатанный слепок лица. Стихи, проза, письма. – М.: Культурный слой, 2005. – С. 445–455.
- Волохонский, А. Собрание произведений : в 3-х т. Т. I: Стихи / А. Волохонский ; составление, предисловие и примечания И. Кукуя. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 616 с.
- Деготь, Е. От Бойса бедных к Бойсу для богатых: эволюция чтения Бойса в России / Е. Деготь // Бойс Й. Призыв к альтернативе. – М.: Московский музей современного искусства, 2012. – С. 86–91.
- Книга художника и поэта. Каталог. 28 апреля – 31 мая 1998 / сост. А. Чудецкая, Л. Тишков. – Нижний Новгород : Дирижабль, 1998. – 16 с.
- Книга художника. 1970–1990-е годы. Из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина и частных коллекций. – М.: Даблуд, 1999. – 40 с.
- Крученых, А. Е. Помада / А. Е. Крученых. – М.: Изд-во Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913. – [9] с.

- КУСТ № 0. – [Гамбург] : ХОР, [1986]. – 16 с. без пар.
- Монастырский, А. О Бойсе / А. Монастырский // Бойс Й. Призыв к альтернативе. – М. : Московский музей современного искусства, 2012. – С. 92–93.
- Тарасов, В. Ступенчатый свет / В. Тарасов. – 2017. – URL: <https://litteratura.org/criticism/3367-vladimir-tarasov-stupenchatyy-svet.html> (дата обращения: 10.02.2023). – Текст : электронный.
- Театр бумаг. Экспериментальная книга художника и поэта. Каталог выставки / сост. Г. Носова, Г. Ершов. – СПб. : Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1992. – [52] с.
- Тыква. – [Гамбург] : ХОР, [1986]. – 12 с. без пар.
- Хорват, Е. Раскатанный слепок лица. Стихи, проза, письма / Е. Хорват. – М. : Культурный слой, 2005. – 496 с.
- Цветков, А. Вступительное слово к публикации стихов Е. Хорвата в журнале «Знамя» / А. Цветков // Хорват Е. Раскатанный слепок лица. Стихи, проза, письма. – М. : Культурный слой, 2005. – С. 400.
- Церетели, В. Приветственное слово / В. Церетели, У. Киттельман, К.-Д. Леман // Бойс Й. Призыв к альтернативе. – М. : Московский музей современного искусства, 2012. – С. 6–7.
- Шварц, Е. Стихи / Е. Шварц. – СПб. : Ассоциация «Новая литература», 1990. – 119 с.
- Яковлев, В. В. Святой Иероним Стридонский в западноевропейской живописи: традиции, символы, смыслы / В. В. Яковлев, Т. В. Вольская // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. – 2018. – Т. 8, вып. 1. – С. 64–86.
- Blume, E. Kapital / E. Blume // Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung / T. Skrandies, B. Paust (Hg.). – Berlin : J. B. Metzler Verlag, 2021. – S. 386–390.
- Horvath, E. Nikolaj F. Fedorovs «Gemeinsame Tat». Archetypen bei einem russischen Denker des ausgehenden 19. Jahrhundert. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artrium der Universität Hamburg / E. Horvath. – Hamburg, 1989. – 93 s.
- Kugler, W. Spurensicherung. Was Kunst kann, will oder offen lässt / W. Kugler. – 2014. – URL: <https://www.erziehungskunst.de/artikel/spurensicherung-was-kunst-kann-will-oder-offen-laesst/> (mode of access: 10.02.2023). – Text : electronic.
- Schalhorn, A. Installationen und Räume / A. Schalhorn // Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung / T. Skrandies, B. Paust (Hg.). – Berlin : J. B. Metzler Verlag, 2021. – S. 73–79.
- Smola, K. Archiving the Life World: Commemorative Art Books of the Late Soviet Underground / K. Smola // (Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground. Conference Reader. – Dresden : Technische Universität Dresden, 2021. – P. 233–252.
- Smola, K. Community as Device: Metonymic Art of the Late Soviet Underground / K. Smola // Russian Literature. – 2018. – Vol. 96–98. – P. 13–50. – DOI: 10.1016/j.ruslit.2018.05.002.

REFERENCES

- Beuys, J. (1980). *Iskusstvo i politika [Art and Politics]*. In *A-Ya*. No. 2, pp. 54–58.
- Beuys, J. (2012a). *Prizyv k al'ternative [Appeal for an Alternative]*. In Beuys, J. *Prizyv k al'ternative*. Moscow, Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, pp. 74–79.
- Beuys, J. (2012b). *Ya vglyadyvayus' v kharakter polya [I Peer into the Nature of the Field]*. In Beuys, J. *Prizyv k al'ternative*. Moscow, Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, p. 31.
- Beznosov, D. (2013). *Trekhknizhie Anri Volokhonskogo [The Three Books of Anri Volokhonsky]*. In *Novyi mir*. No. 4, pp. 183–187.
- Blume, E. (2012a). *16 tezisov ob al'ternative [16 Theses about the Alternative]*. In Beuys, J. *Prizyv k al'ternative*. Moscow, Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, pp. 27–65.
- Blume, E. (2012b). «Yadra kondensatsii» Iozefa Boisa [“Condensation Nuclei” by Joseph Beuys]. In Beuys, J. *Prizyv k al'ternative*. Moscow, Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, pp. 104–110.
- Blume, E. (2021). *Kapital*. In Skrandies, T., Paust, B. (Hg.). *Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin, J. B. Metzler Verlag, pp. 386–390.
- Brodsky, J. (2001). *Sochineniya: v 7 t. [Works, in 7 vols.]*. Vol. 1. Saint Petersburg, Pushkinskii fond. 304 p.
- Burikhin, I. (1991). *Oda Bol'shoi medveditse i drugie stikhi [Ode to the Big Dipper and Other Poems]*. Moscow, Biblioteka al'manakha «Vesy». 26 p.
- Burikhin, I. (2003). *LITURGIYA TEODESCHINI [LITURGY TEODESCHINI]*. In *Kommentarii*. No. 24. URL: <http://commentmag.ru/magazine/archive/24/Burichin.pdf> (mode of access: 10.02.2023).
- Burikhin, I. (2005). *Kh oborotnoe [X Reverse]*. In Horvat, E. *Raskatannyy slepok litsa*. Stikhi, proza, pis'ma. Moscow, Kul'turnyi sloi, pp. 445–455.
- Chudetskaya, A., Tishkov, L. (Comp.). (1998). *Kniga khudozhnika i poeta*. Katalog. 28 aprelya – 31 maya 1998 [The Book of the Artist and Poet. Catalog. April 28 – May 31, 1998]. Nizhny Novgorod, Dirizhabl'. 16 p.
- Degot, E. (2012). *Ot Boisa bednykh k Boisu dlya bogatykh: evolyutsiya chteniya Boisa v Rossii [From Beuys for the Poor to Beuys for the Rich: The Evolution of Beuys Reading in Russia]*. In Beuys, J. *Prizyv k al'ternative*. Moscow, Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, pp. 86–91.
- Horvath E. (2005). *Raskatannyy slepok litsa. Stikhi, proza, pis'ma [Rolled Face Cast. Poems, Prose, Letters]*. Moscow, Kul'turnyi sloi. 496 p.
- Horvath, E. (1989). *Nikolaj F. Fedorovs “Gemeinsame Tat”. Archetypen bei einem russischen Denker des ausgehenden 19. Jahrhundert. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artrium der Universität Hamburg*. Hamburg. 93 p.
- Kniga khudozhnika. 1970–1990-e gody. Iz sobraniya GMI im. A. S. Pushkina i chastnykh kollektzii [Artist's Book. 1970–1990s. From the Collection of the Pushkin Museum and Private Collections]*. (1999). Moscow, Dabldus. 40 p.

- Kruchenykh, A. E. (1913). *Pomada* [Pomade]. Moscow, Izdatel'stvo G. L. Kuz'mina i S. D. Dolinskogo. [9] p.
- Kugler, W. (2014). *Spurensicherung. Was Kunst kann, will oder offen lässt*. URL: <https://www.erziehungskunst.de/artikel/spurensicherung-was-kunst-kann-will-oder-offen-laesst/> (mode of access: 26.02.2023).
- Kust* [Bush] No. 0. (1986). [Hamburg], CHORUS. 16 p. Without pagination.
- Monastyrsky, A. (2012). O Boise [About Boyce]. In Beuys, J. *Prizyv k al'ternative*. Moscow, Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, pp. 92–93.
- Nosova, G., Ershov, G. (Comp.). (1992). *Teatr bumag. Eksperimental'naya kniga khudozhnika i poeta. Katalog vystavki* [Theater of Papers. Experimental Book of the Artist and Poet. Exhibition Catalog]. Saint Petersburg, Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannom Dome. [52] p.
- Schalhorn, A. (2021). Installationen und Räume. In Skrandies, T., Paust, B. (Hg.). *Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin, J. B. Metzler Verlag, pp. 73–79.
- Schwartz, E. (1990). *Stikhi* [Poetry]. Saint Petersburg, Assotsiatsiya «Novaya literatura». 119 p.
- Smola, K. (2018). Community as Device: Metonymic Art of the Late Soviet Underground. In *Russian Literature*. Vol. 96–98, pp. 13–50. DOI: 10.1016/j.ruslit.2018.05.002.
- Smola, K. (2021). Archiving the Life World: Commemorative Art Books of the Late Soviet Underground. In (Counter-)Archive: Memorial Practices of the Soviet Underground. *Conference Reader. Dresden, Technische Universität Dresden*, pp. 233–252.
- Tarasov, V. (2017). *Stupenchatyi svet* [Step Light]. URL: <https://literatura.org/criticism/3367-vladimir-tarasov-stupenchatyy-svet.html> (mode of access: 10.02.2023).
- Tsereteli, V., Kittelman, U., Leman, K.-D. (2012). Privetstvennoe slovo [Welcome Speech]. In Beuys, J. *Prizyv k al'ternative*. Moscow, Moskovskii muzei sovremennogo iskusstva, pp. 6–7.
- Tsvetkov, A. (2005). Vstupitel'noe slovo k publikatsii stikhov E. Khorvata v zhurnale «Znamya» [Introductory Remarks to the Publication of E. Horvat's Poems in the Znamya Magazine]. In Horvat, E. *Raskatannyy slepok litsa. Stikhi, proza, pis'ma*. Moscow, Kul'turnyi sloi, p. 400.
- Tykva* [Pumpkin]. (1986). [Hamburg], CHORUS. 12 p. Without pagination.
- Volokhonsky, A. (2012). *Sobranie proizvedenii: v 3-kh t.* [Collection of Works, in 3 vols.]. Vol. I: Stikhi. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie. 616 p.
- Yakovlev, V. V., Volskaya, T. V. (2018). Svyatoi Ieronim Stridonskii v zapadnoevropeiskoi zhivopisi: traditsii, simvolu, smysly [Saint Jerome of Stridon in Western European Painting: Traditions, Symbols, Meanings]. In *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie*. Vol. 8. Issue 1, pp. 64–86.

Данные об авторе

Житенев Александр Анатольевич – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры издательского дела, Воронежский государственный университет (Воронеж, Россия).

Адрес: 394018, Россия, Воронеж, Университетская площадь, 1.

E-mail: superbia@mail.ru.

Author's information

Zhitenev Aleksandr Anatolyevich – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Department of Publishing, Voronezh State University (Voronezh, Russia).

Дата поступления: 03.03.2023; дата публикации: 30.06.2023

Date of receipt: 03.03.2023; date of publication: 30.06.2023