

Янез Вречко

Университет в Любляне, Словения

КОСОВЕЛ И РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦЕНТР КОНСТРУКТИВИСТОВ

Самым ярким представителем словенского авангарда начала XX в. был Сречко Косовел. Его дневники и личная переписка дают основание полагать, что ему были известны популярные в 20-х годах *-измы* и он критически к ним относился. Традиционно литературоведы искали корни авангардизма Косовела в футуризме и конструктивизме. Футуризм был ему близок географически. Связь с конструктивизмом была подсказана исследователям самим Косовелом, который часто употребляет это слово. Даже свои поэтические вещи он называет укороченным словом "конс". Так же он хотел назвать и журнал, главным редактором которого планировал быть. Проблема становится более сложной, когда обнаруживается, что наряду с понятием *конструктивизм* он использует понятие *конструктивность*, разделяя их.

Литературоведы же размышляют об этом иначе, сомневаясь в том, что поэт осознанно обратился к русскому конструктивизму. Поэтому мы вправе спросить себя: верно ли, что Косовел достаточно четко понимал, что собой представляют все *-измы* того времени, "только о конструктивизме не знал, что написать", поскольку у него не было "никакого представления об этом русском литературном течении" (Kralj 1985: 30). В связи с этим становится понятным убеждение, что до сих пор исследователям не удалось определить связь творчества Косовела с конструктивистским течением. Когда Оцвирк задает вопрос, в какое же время Косовел впервые встретился со словом *конструктивизм*, ему кажется, что ответить на этот вопрос можно только зная, в какой степени он был знаком с различными новыми веяниями, которые в то время наводняли Европу и волновали круг Корнелии (Ocvirk 1967: 131). Задравец поставил вопрос шире: "когда и каким образом поэт

познакомился с русским и среднеевропейским кодексом конструктивизма" (Zadravec 1981: 318).

Историки литературы давно знали о конструктивистском поэтическом эксперименте Косовела, тем не менее хотели иметь достоверную исчерпывающую информацию об источниках его вдохновения. Такой интерес возник, когда его стихи в "Интегралах -26" в 1967 г. стали доступны общественности. Реакция на вводную статью Оцвирка, предваряющую это издание, была немедленной и очень бурной, но не могла иметь серьезного значения, т.к. не исходила из глубокого знания европейского и тем более — русского литературного конструктивизма. В 60—70-е гг. еще не были открыты советские архивы и пока не существовало такого фундаментального исследования о литературном центре конструктивистов (ЛЦК), как "Русский конструктивизм" Грюбеля. Поэтому с тезисами Оцвирка, изложенными в названной вводной статье, а также суждениями Слодняка, Задравца, Кмецля и др., поддерживающих мысль о подлинно русском импульсе в конструктивизме Косовела, нужно согласиться, но необходимо дополнить их и уточнить.

Задравец высказывает предположение, что Косовел мог познакомиться с новым эстетическим мышлением, скорее всего, через изобразительное искусство, может быть, архитектуру и театральные постановки в Москве и Берлине (Zadravec 1981: 318), что посредническую роль мог сыграть Иво Грахор², а также что Косовел мог читать "Вещь" и "Sturm" в люблянском Русском обществе (там же: 324). Кмецль считает, что "как важный отправной пункт у Косовела нужно серьезно учитывать советский конструктивизм, но что это влияние было весьма опосредованным и соотносилось, главным образом, с изобразительным искусством и литературой (Kmec 1971, 71: 126). Сегодня все это можно подтвердить аргументами, не только привлекая сведения из "Зенита", который в литературное пространство того времени принес первое известие о русской литературе и о котором Оцвирк в своей статье просто промолчал, но также говоря о непосредственном знакомстве с архивами русского ЛЦК.

Так, сегодня нет никакого сомнения в том, что для контекста словенского авангарда при его ориентации на советский конструктивизм важен был именно "Зенит", "который первым в Югославии обратил внимание на новое течение в русской литературе" (Flaker 1984: 441), тем не менее этот факт в целом не устраняет всех противоречий, связанных с консами Косовела. Также ясно, что ссылки на Чернигоя³, формирование им конструктивистской школы в Bauhaus, а позже и тесная дружба с Косовелом — слишком частные и неубедительные аргументы, особенно потому, что Чернигой мог влиять на Косовела главным образом своим изобразительным творчеством.

Совсем другая ситуация возникла с Грахором, который мог непосредственно информировать Косовела о событиях в ЛЦК, о чем нужно рассказать более подробно. Действительные истоки конструктивизма Косовела следует искать вне европейского конструктивизма, известного ему через Чернигоя, с которым, как мы знаем, Косовел не соглашался, в то же время нельзя считать бесспорным утверждение этого о непосредственном влиянии советского литературного конструктивизма, о котором его информировал Грахор. Таким образом, мы можем признать несостоятельными возражения Кмеця против тезисов Слодняка о непосредственном влиянии советского конструктивизма на Косовела (Kmecl 1971/72: 127), как несостоятельно и преувеличение влияния Чернигоя на переориентацию Косовела в 1924-1925 гг., которую отмечает Оцвирк.

Как нам представляется, в отношении Косовела стоит учитывать замечания Банна о том, что международный конструктивизм имеет два разных источника. В первом случае речь идет о непосредственном влиянии русского конструктивизма на европейскую культуру, а в другом случае мы имеем дело с длительной подготовкой европейских художников к восприятию русской модели. В творчестве Косовела это произошло очень быстро благодаря стараниям Грахора и "Зенита". Косовел был знаком с "Зенитом", как утверждает Гспан, уже с 1922 г. В то же время из записей в дневниках можно видеть, что Косовел активно интересовался

"Зенитом" только с середины 1924 г., когда начал повторно интенсивно перечитывать его номера. Это, скорее всего, связано с нелегальным посещением СССР Грахором и его возвращением в 1925 г.

Нам представляется неверным не учитывать в развитии Косовела итальянского футуризма. Конечно, не в смысле источника его поэтического творчества, но в смысле вынужденного после встречи с ним обращения к русскому литературному конструктивизму, который на существенные вопросы, возникавшие у Косовела в связи с искусством и революцией, отвечал иначе, чем Маринетти⁴. И то и другое видно из отношения Косовела к современной технике, сложной и малоизученной области его творчества, однако для понимания того, что случилось с Косовелом в последние два года его жизни, даже очень существенной. Это более всего важно при неоднозначном отношении Косовела ко всему, что приносит современная техника. Он ее понимает, с одной стороны, как спасительную силу, способную порвать со всем отжившим, с другой — как силу, которая поработает и механизмирует человека и межчеловеческие отношения.

Косовел в своем поэтическом репертуаре использовал почти все слова из современного ему технического лексикона начиная с автомобиля, скорого поезда, самолета, торпеды, двигателя и т.д., которыми был просто очарован. "Автомобиль — сенсация!" (Ocvirk 1967: 136). "Автомобиль 4 км, мысль 1 км, стремление 100 м" (Ocvirk 1967: 184). Косовелу ясно, "что техника более интересна, политика более актуальна, и поэтому они более привлекательны" (Zbrano delo: 111), чем искусство. Только создание и развитие современной индустрии привнесло в народные массы ростки образования: "... машины принесли современную культуру даже в глубинку, в деревню. Мир становится модернизированным. Радио, телеграф, почта, железная дорога, теплоходы, газеты, книги — ускорители развития" (Zbrano delo: 26).

Мы уже обратили внимание на то, что Косовел, высказывая свое мнение о современной технике и цивилизации, часто тут же опровергает только что высказанное утверждение, что еще более

относится к современному технизированному и механизированному человеку, на которого все эти достижения действуют уничтожающе. Он исходит из основной мысли, что "людей невозможно механизировать" (Osvirk 1969: 145), "человек не автомат" (Osvirk 1969: 145), поэтому "упади, мертвый человек..., раб механики" (Osvirk 1969: 249). Если раньше автомобиль для него — сенсация, то сейчас он становится машиной, которая "разбрызгивает грязь" (Osvirk 1969: 199), "автомобиль не имеет свободной воли" (Zbrano delo: 677), "в механике нет культуры" (Osvirk 1969: 145). "Поезд медленный, как черная улитка. Мысль как молния" (Osvirk 1969: 138). Подобное отношение испытывает Косовел и к городской цивилизации. Ее многочисленные ослепляющие призрачные соблазны, давящие на человека, ведут Запад к неизбежной гибели. Такое отношение дает нам право думать, что Косовел был далек от слепого футуристического поклонения кинетической красоте предметов мегаполиса; напротив, от всего этого он держался на расстоянии, которое впоследствии превратилось в моральное осуждение циркачества и прелюбодеяния большого города, в радикальное сопротивление слепой механизации и предупреждение о ее опасности. Все это достаточно ясно прочитывается в знаменитом манифесте Косовела "Механикам".

Краль полагает, что здесь мы имеем дело с "квалифицированной полемикой Косовела, полной вдохновенных импрессионистических идей, с категорией *L'uomo meccanico delle parte cambiabili Marinetti*" — *механический человек с заменяющимися запасными частями* (Kralj 1985: 34). Тезис Маринетти был следующим: выживет только тот, кто позволит себя механизировать.

Из подзаголовка манифеста видно, что Косовел предназначал его тандему механиков и шоферов, а следовательно, тем, кто управляет автомобилем, и тем, кто ухаживает за машиной и современной техникой. Первая часть в целом от римской I включительно до римской II направлена против бездушной механизации — оппозиции органической жизни, против бездушного механического человека, который не способен понимать парадокса, связанного с "прыжком из механики в жизнь". Задача молодых —

объединиться в электрическом замыкании, сжечь все механизмы и уничтожить человека-машину. Как можно прочесть в манифесте, мы имеем дело с первым объявлением войны в государстве СХС (сербов-хорватов-словенцев) — объявлением, которое, по мнению Косовела, было сделано именно в Словении (хотя это предложение в рукописи зачеркнуто). Поэтому необходимо объявить всем: "Человек-машина будет уничтожен. Мы объявляем войну всем механизмам... Бой всем механикам!" (там же).

В этой части манифеста ясно видно противоречие между жизнью, живой, искристой, парадоксальной, электрической, и механикой и механическим, бездушным, не понимающим парадоксов, не способным выжить в свете электрического пламени, потому что в этом случае произойдет короткое замыкание, а затем смерть.

Похожие мысли встречаются и в других работах Косовела. "Раб механики. Трансмиссия". "Уничтожьте тэйлоровские фабрики", "Смерть технико-механическим проблемам". "Техника и природа в контрасте". "Органическая природа и механическая техника" (Zbrano delo: 556).

Последняя мысль из письма барышни Самсовой особенно хорошо освещает и объясняет центральную проблему манифеста "Механикам". Хотя манифест — живой призыв к механикам и шоферам, его содержание предназначается все-таки другим, тем, кто способен "сделать прыжок из механики" для уничтожения человека-машины. Мир техники — именно тот мир, где человек теряет свою первозданность, органичность, способность парадоксально мыслить, т.е. мир "усталого европейского человека", который находится в "экстазе смерти".

Поэтому нужно найти нового человека, а тот может быть только человеком с Востока, из тех мест, где "начинает светать; чувствуете ли вы этот рассвет?" "Один человек стоит посреди мира, только один человек... Новое человечество встает... Откройте окна, отворите двери: идет новый человек". За этим следует вычеркнутое предложение: "Все механизмы должны умереть!", которое еще раз автор повторит в конце манифеста, больше его не вычеркивая.

Манифест датирован июлем 1925г. Это значит, что он относится к тому времени, когда в сознании Косовела происходит поворот "влево". И манифест самым тесным образом связан с воскрешением нового человека как антипода механического создания. Этому посвящена его вторая часть (I-IV) (Zbrano delo: 114). Первая часть манифеста "Механикам", таким образом, представляет собой полемику с положениями Маринетти, в то время как вторая часть — панегирик Новому Человеку, которого Косовел называет также *конструктивный человек*. Время, которому он будет принадлежать, автор называет эрой конструктивности (Zbrano delo: 591-783).

Только с этой точки зрения возможно объяснение разрыва между Косовелом и Чернигом, который до сих пор объясняли лишь семейными причинами.

Первая конструктивистская выставка Чернигоя проходила в спортивном зале средней технической школы в 1924 г. и демонстрировала велосипед, старый мотоцикл, пишущую машинку, одежду американского рабочего и многочисленные конструкции. Все это сопровождалось подписями: "Капитал — это кража. Образование рабочего — насущная необходимость... Художник должен стать инженером, а инженер — художником!" (Krečič 1980: 35). Все это не произвело на Косовела достаточно серьезного впечатления. Он даже не пришел посмотреть выставку из-за ее недостаточно мощного революционного характера и напыщенных лозунгов. Другим существенным элементом, который развел Косовела и Чернигоя, был преувеличенный "машинизм" последнего, его слепая глорификация современной техники без какого бы то ни было дистанцирования.

Спор с Чернигом продолжился через полгода, после выступления в Любляне зенитистов. Косовел упрекал их в формальном отношении к существенным вопросам революции — понятия, в котором он видел не формальную, а содержательную природу, требующую серьезного отношения, а не пустой игры, которую вели господа зенитисты⁵ (Zbrano delo3: 658). Отказ Косовела от идеи механического человека Маринетти тоже нельзя

объяснить предполагаемыми экспрессионистическими позициями, поскольку известно, что с немецким экспрессионизмом он справился уже во время первых встреч с конструктивистской доктриной, весной 1924 г. (Zbrano delo: 523).

После всего сказанного становится ясным, что Косовел должен был устремить свой взгляд на течения, которые наряду с формально-революционными концептами учитывали также человека наступающей конструктивности, иначе говоря, течения, которые наряду с революционной формой учитывали революционное содержание. Среди течений 20-х гг. таким был конструктивизм, который идеально связывал современную технику и нового революционного человека, человека наступающей конструктивной эры, что было решающим для Косовела после его поворота "влево".

Интерпретаторы творчества Косовела испытывают постоянные трудности с его конструктивизмом, который не отличают от *конструктивности*, которую сам Косовел четко определял. Нам не кажется удачной идея через обращение к итальянскому футуризму объяснить поиск выхода из творческого тупика. При этом иногда можно обнаружить прямое отождествление русского конструктивизма и итальянского футуризма.

Сегодня известно, что в свое время РАПП (русская ассоциация пролетарских писателей) выступил против ЛеФа и ЛЦК, поскольку, особенно последний, демонстрировал слишком сильное восхищение Западом и его технологиями, восхвалял технику и недооценивал классовую борьбу (Grübel 1981: 169), отождествлял писателя с техником и понимал его только как специалиста в своей области, работу которого нужно включить в пятилетний план. Из всего этого следует естественное стремление к "социальному заказу", что логически вело к видимому концу, или смерти искусства; и это было ясно осознано конструктивистами, поскольку их цель была в разрешении противоречия между прогрессирующей техникой и культурной отсталостью пролетариата. Таким образом, конструктивизм получил просветительскую педагогическую функцию. Носителем этой функции была, помимо пролетариата, еще и левая интеллигенция (Grübel 1981: 146).

Сравнение идеализированной и фетишизированной техники в итальянском футуризме, который пытался механизировать человека до такой степени, чтобы его возможно было заменить или заместить другим механическим человеком или его механической частью, и символа русского конструктивизма — памятника III Интернационалу Татлина, скажет достаточно: этот механический столп был бы самым высоким строением мира, целиком предназначенным человеку, ему отмерял бы время: часы, дни, годы, а своей "информационной плотностью" он обеспечил бы потребность в знаниях человека новой конструктивной эры.

Как "специально революционное направление" (Ocvirk 1969: 91) понимал конструктивизм и Оцвирк. С советским конструктивизмом связывал консы Косовела также Кмецль, рассматривая те стихотворения, где совместно выступают в единой конструкции речевое и изобразительное выражение; к тому же это стихи левой социальной направленности, значит, конструктивизм Косовела выступает как тесная связь левой идеологии и изобразительного эксперимента в тексте (Kmecl 1971/72: 127).

Мысль Чернигоя о том, что Косовел постоянно опровергает идею конструктивизма, на которую часто ссылаются, скорее всего относится к конструктивизму зенитистов, Чернигоя и, как мы увидим позже, Чичерина, так как за ними не стояла достаточно серьезная концепция, которой он ожидал от современной литературы. Но это никак не относится к русскому идейному литературному конструктивизму, который наиболее близок пониманию конструктивизма Косовелом. После обращения к конструктивизму он придает важное значение не только изменениям в литературе, но и в жизни в целом. Косовел выступает за новую культуру, новую политику и новое искусство (Ocvirk 1969: 150), причем трактовка понятия конструктивизма у Косовела кардинально расходится с трактовкой этого понятия Маринетти, Чернигоем и зенитистами.

Сочетание "Мастерская — храм" (Zbrano delo: 160) у Косовела очень тесно связано с идеей русского конструктивизма, о котором известно, что он "отказывался от двойственности искусства как храма созерцания и фабрикой как местом производства: именно

фабрика должна стать новым храмом созидания интеллектуально-материальной продукции" (Brazzaduro 1984: 5). Отношения между мастерской-храмом" и пианино Подбевшека, которое "в сухом ритме играет/ как мотоцикл/ А я не люблю кататься на автомобиле/ и хочу ворваться во все здания этой страшной и парикмахерской цивилизации" (Ocvirk 1969: 42), снова возвращают к сущности двойственности, которая характерна для отношения Косовела к современной технике и цивилизации. Только если возможно преобразовать в святой храм и тем самым достичь сближения техники и жизни, объединить достижения современного мира в пользу человека и человечества, только тогда поэт примет современную технику и цивилизацию, а это возможно только в том случае, если весь процесс начинается с человека, но не с механического человека, а с духовно-революционно преобразованного "на белых баррикадах" (Ocvirk 1969: 151), без кровавой революции. На этом уровне Косовел близок к так называемому "оптимально-проективному заряду" (Flaker 1984: 27) целостного исторического авангарда, который рассчитывал на духовное преображение человека и оставлял в стороне революционные изменения экономических отношений, "парикмахерскую цивилизацию" и ее механические приобретения.

Рукопись Косовела под заглавием "Гибель современного общества и искусства" (Zbrano delo: 807) доказывает, в какой высокой степени он прослеживает главные идеи авангардизма того времени, которому поэт по сути принадлежал. В этом тексте под заглавием в скобках и карандашом он добавил: "белое новое общество будущего", к которому можно будет прийти только через "белые баррикады" и белую некровавую революцию.

И только с этой точки зрения станет понятна мысль из манифеста "Механикам", где говорится о первом в государстве СХС объявлении войны всем механизмам, сделанном в Словении. Очевидно, он рассчитывал на свои консы, которые сделали бы, будучи напечатанными в журнале "КОНС", возможным скачок в сознании словенцев, чего в границах СХС не способны сделать ни зенитисты, ни Чернигой. Когда план выпуска журнала "КОНС"

провалился, а до этого не состоялся и выпуск журнала "Конструктор", Косовел убедился в необходимости перехода к конструктивности. Только этим объясняется вымарывание предложения об объявлении войны в манифесте "Механикам", поскольку поэт рассчитывал на его публикацию и вернулся к этой мысли опять осенью 1925 г., когда произошла "оккупация" Косовелом журнала "Младина"⁶, где Чернигою и Делаку⁷ было "запрещено" какое-либо сотрудничество (письмо Делака Мицичу 1927 г. Не опубликовано).

Консы Косовела, конечно, представляют собой наиболее очевидный выход "из словенской литературной традиции" (Kralj 1985: 32), но тем не менее сохраняют связь со значением слова. "Их связь с праязыковыми символами более логична, чем герметична... внутри дезинтеграции работает интеграция, и внутри разрухи все еще классический порядок вещей... Антипоэзия, таким образом, трансформируется в поэзию, "песнь", которую Косовел в действительности еще защищал" (Paternu 1985: 102). Косовел должен был создать такое понимание поэтического слова — материала поэзии, которое читатель, социальный заказчик, мог бы принять, поскольку язык все еще воспринимался как национальный фетиш.

Записи в дневнике обращают наше внимание на то, что Косовел наряду с решением принять конструктивизм принимает также "слова в пространстве" (Worte im Raum) (Zbrano delo: 607), характерные для зенитистов, не определяя их ценностного значения.

• Это он сделает только тогда, когда Грахор вернется из Советского союза и расскажет ему о главных принципах русского литературного конструктивизма. С этого времени Косовел начинает говорить о зенитизме только отрицательно и с иронией, от "слов в пространстве" остается "зенитичный штурдель"⁸ (Zbrano delo: 687-688), и "если человек только один день зенитист, то это становится фарсом" (Zbrano delo: 720).

Именно отказ от зенитизма и "машинизма" Чернигою и от всех других течений, ранее интересовавших его (и среди них на первом месте итальянский футуризм), позволил поэту привести свои консы в соответствие с национальным пространством, к которому он

принадлежал и где контролируемая деструкция стихотворения предполагала наличие слов с их первоначальным лексическим значением.

О таком решении у Косовела говорит редукция "слов в пространстве" Мицича, их пространственные и трансрационные функции (Зенит 1924: 26-33). Из этой целостности Косовел определился только с пространственной архитектурой стиха. Но, отказавшись от трансрационального, заумного или случайного понимания слов, он не хотел и не мог допустить "песни без слов" (Zbrano delo: 604), то есть абстрактной песни. В то же время идея консов свидетельствует о том, что было самым серьезным намерением опубликовать их или в отдельной книге, или, что более вероятно, в журнале с таким же названием.

Пространственное измерение и архитектура слова Косовела видны как из его поэзии, так и из дневниковых записей: "Буквы растут в пространстве// голоса как здания... Магия пространства. Мерцание пространства... Свет слова..." (Osvirk 1969: 283) "Все архитектура/ Поэзия, музыка/ изобразительного искусства больше нет" (Zbrano delo: 718). "Эволюция в сторону пространства. Каждое слово — особый мир/ Движение между этими мирами" (Zbrano delo: 769). "Произведение искусства — архитектурная проблема" (Zbrano delo: 703) и т.д.

Только такая концепция слова Косовела, когда он к "словам в пространстве" кое-что прибавил и кое-что отнял от них, потом позволила поэту заново построить конс как современное стихотворение с целенаправленным и логическим использованием словесного и "архитектурного" материала, где была исключена любая трансрациональность и отвлеченность.

Чтобы понять "свободу", которую Косовел мог себе позволить в такой степени при адаптации зенитистских "слов в пространстве", необходимо обратиться к его знакомству с конструктивистской поэтикой, для которой характерна попытка синтезировать все достижения -измов того времени и их литературно-теоретическое осознание. Такова была исконная позиция конструктивистских поэтов: Чичерина, Сельвинского, Зелинского и Веры Инбер, которые

1 апреля 1923г. объявили манифест-декларацию: "Знаем". В этом манифесте, между прочим, читаем: "Если современные школы, порознь, вопят: звук, ритм, образ, заумь и т.д., — мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь, И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции" (Grübel 1981: 126).

По мнению Грюбеля, здесь представлен "синтетический момент" конструктивистского литературного течения, "попытка все известные варианты объединить в общий поэтический инвентарь" (Grübel 1981: 126). Отсюда, по мнению Грюбеля, синтетический, иногда даже эклектический характер русского литературного конструктивизма. Знакомство с его принципами и источниками позволило Косовелу самоуверенное вторжение в "слова в пространстве", их модификацию для нужд словенского авангардного контекста, и в то же время способствовало собственному решению Косовела принять конструктивизм.

Данное Кралем определение консов как синкретических творений (Kralj 1985: 36) указывает на осведомленность Косовела в главных проблемах русского литературного конструктивизма. Если в консах проявляются также символические, дадаистические, сюрреалистические и прочие влияния, то это обусловлено только сознательной конструктивистской идеей консов. Отсюда также понятны и высокая оценка, которую Косовел давал своим консам, и приверженность его конструктивизму, ведь никакое другое течение 20-х годов, кроме русского литературного конструктивизма, не позволило бы ему такого синтеза. Мы вынуждены согласиться с мыслью Оцвирка, что Косовел не принял ни одного нового литературного течения, не осознавая четко, почему это делает (Ocvirk 1969: 32), и конструктивизм, несомненно, был в ряду таких направлений.

Согласуясь с конструктивистской поэтической доктриной, особенно так называемой *грузификацией*, или максимальной нагрузкой темы, Косовел вполне осознанно применил требование "двойственности" к своим поэтическим экспериментам. Таким образом он мог объединить в консах собственное мироощущение и

лирические элементы с математическими, химическими пиктограммами, типографскими интервенциями и политическими лозунгами, что принесло в европейское пространство специфическую форму конструкции. Все это сохраняло свое логическое значение, что и ожидало от поэта словенское поэтическое пространство, и это как раз идеально демонстрировал русский конструктивизм — тяготение сохранить значение слова. Поэт-теоретик Зелинский определил значение как доминирующее средство конструктивистской поэтики, в соответствии с которой нужно все средства подвергнуть идеологизации, которая при выборе художественных средств является критерием селекции" (Grübel 1984: 157). Грузификация Косовела получила теоретическую осмысленность экспериментального, лирического и левоидеологического контекста.

На грузификацию обращают внимание также Слодняк и Кмецль, считая указанную "двойственность" консов Косовела недостатком его поэзии. Дело в том, что Косовелу "до самой его ранней и внезапной смерти не удалось внутренне согласовать новой формы... со своими представлениями о лирике, которые у него были до этого времени...; или его новые стремления самостоятельно выражаются в случайных остроумных афоризмах или в стихотворении некоторым образом шизофренически объединяются с традиционными лирическими формами" (Кмецль 1971: 127).

Из всего до сих пор сказанного можно сделать вывод, что объединение собственного мироощущения и экспериментального подхода к форме стихотворения не слабость консов Косовела, а его сознательная позиция, у которой есть своя теория, основанная именно на русском конструктивизме. В то же время грузификация дает возможность на идеологическом уровне удовлетворить требования словенского левого фронта, который состоял из близких друзей Косовела: Грахора, Делака, Крефта, Мартеланца, Мерзеля, Мелихара и др., "заказавших" такого рода литературу Косовелу, хотя уже в следующий момент оказалось, что консы все-таки не будут приняты "пролетарским читателем". Отсюда старания Косовела создать специализированный орган словенского конструктивизма с недвусмысленным названием "КОНС".

И еще в одной детали видно применение Косовелом грузификации в его консах. Стихотворный материал организован центростремительно, поскольку это должно было привести к "информационной плотности", присутствующей в каждой строке стихотворения, что, в свою очередь, требовало фокусизации идеи в определенном месте стихотворения (Grübel 1981: 125). Это особенно хорошо видно в консах, которые претендуют на более высокий уровень, чем случайные и остроумные афоризмы, и они уже не простое собрание материала, а форма гораздо более высокой организации. Акцент в стихотворении относится к стиху в целом, его основной мысли и ретроспективному пояснению.

Все это можно заметить в знаменитом определении конструктивистского стихотворения — "стихотворение должно быть комплексом" (Zbrano delo: 601) — определении, которое позже он повторит в ироническом сочетании "зенитический штрудель" (Zbrano delo: 687). Комплекс — нечто, что внутри себя стянуто, связано, сложено в целое из многих кусков или частей, что близко к конструктивистской грузификации, поскольку здесь комплекс достигается монтажом, который является основным условием и материалом для грузификации стихотворения. В этом и есть разница между начальным выбором конструктивизма, когда стихотворение было определено у Косовела как комплекс, и его более поздней практической реализацией, когда он познакомился с русским литературным конструктивизмом, хотя заранее предопределил проблемы и их решения для своих консов.

В этом контексте также становится понятным, почему Косовел почти не занимался коллажами. Им созданы только три. Один в апреле 1925 г. и два зимой 1925/26 г. Дело в том, что коллажи создаются на основании принципа вербального коллажирования, или монтажа, но для консов основным источником был принцип грузификации, где монтаж является только одним из элементов при максимальной нагрузке темы. Авангардисты считали, что коллаж более консервативен: ведь они принадлежат времени нерелефированных авангардных процедур, где важен прежде всего эстетический аспект, т.е. эстетическая переоценка ценностей,

у консов же на первое место выступает прежде всего грузификация со своим идейно-политическим подходом к ценностям.

Поскольку консы Косовела должны были выполнять многочисленные функции, они были грузифицированы эстетической и идеологической программой, поэтому ни содержательно, ни формально не могли быть наследниками итальянского футуризма, хотя его материал иногда цитируется, но всегда с расстояния, с иронией или идеологической оговоркой. Поэтому интерференция пикторального и вербального у Косовела имеет совершенно другие корни, чем у итальянского футуризма. "В конструктивистском тексте каждая его составная часть должна ретроактивно получить значение" (Pogačnik 1993: 5).

Косовел, таким образом, в своих консах синтезировал "стильные" в то время направления и грузифицировал их на эстетическом и идеологическом уровнях; те из них, которые, наряду с типографскими и пикторальными, принимали также и содержательный смысл слова, и реституцию стихотворения по принципу герменевтического круга, но заодно отстаивали творчество человека и его свободу, он принимал, причем более всего русский литературный конструктивизм, а те направления, которые признавали только "самоиллюстративное" слово или его трансформационное измерение и при этом соглашались на машинную динамику, механизмы, "парикмахерскую цивилизацию", вызывали в нем протест, он отказывался от них и вел с ними полемику. Несомненно, в эту группу входили итальянский футуризм, зенитизм и машинизм Чернигоя.

Второе определение, логически следующее из первого, — его дифференциация ангажированных, даже политически ангажированных течений, с одной стороны, и других течений, которые свою деятельность понимали только в рамках эстетического отрицания или не имели серьезного политического ангажирования, — с другой. Поэтому дело дошло до раздора между ним, Чернигоем и зенитистами: так, по-видимому, следует понимать двукратное упоминание Чичерина, самого главного поэта ЛЦК, который форсировал только эстетическое начало и пренебрегал идеологической стороной течения, почему и был впоследствии исключен из группы.

Если бы Косовел попал под влияние *Parole liberta* Маринетти, как ошибочно полагали некоторые исследователи, содержание и внешний вид консов были бы совершенно иными, ведь сочетание "освобожденные слова" заставляет предположить, что мы имели бы дело со случайным, анархическим использованием слова, которое имело бы свой источник в "хаотической спонтанности", а также с неконтролируемой деструкцией и "нигилистическим отрицанием" (*Zbrano delo*: 650), чего, конечно, Косовел не мог допустить. Освобожденное слово Маринетти, "самоиллюстрированное" и обозначающее лишь само себя, было похоже на трансрациональное измерение зенитистских "слов в пространстве" и не было приемлемо для Косовела, поскольку он должен был потакать национально-идеологической и партийной прессе как социальному заказчику. Конструктивистская доктрина, единственно позволяющая синтез лирического и левоидеологического, включала и социально-педагогическую функцию. Как раз всего этого, учитывая ожидаемый социальный заказ, поэт не мог найти ни в итальянском футуризме, ни в зенитизме, ни в европейском эренбургском конструктивизме. Русский же литературный конструктивизм в середине 20-х годов оказался в похожем положении: русские конструктивисты были в оппозиции к ЛеФу, подобно Косовелу и итальянскому футуризму. Только этим исходным положением можно объяснить переход Косовела на пролеткультовскую позицию в его "Интегралах", которые он сам называет словом *конструктивность*. Принадлежность итальянскому футуризму, зенитизму или конструктивизму Чернигоря ему бы этого не позволила.

Нужно подчеркнуть, что, несмотря на такой шаг Косовела, он не был согласен подчиниться нормативному характеру пролетарской литературы и ее концептам. Хотя поэт имел определенную ориентацию на марксизм, его поэзия и в этот период не стала примитивным идеологическим рупором, так же, как и раньше в консах, и сейчас в "Интегралах", целостных текстах, он выговаривал революционные лозунги наряду со своей исповедальной лирикой. В удачном синтезе Косовел объединил творческое и нормативное и заодно, особенно в своих письмах, так же, как серапионовцы-

поэтисты, сюрреалисты, а возможно, кто-то еще в середине 20-х годов, обратил внимание на неприемлемость и догматичность пролеткультовской концепции. И поэтому мы можем его по праву считать вестником "спора левых" в начале 30-х годов, где победа творческой свободы над узколобостью догматиков уже не была возможна.

После сказанного можно обратиться к определению, которое Косовел дал конструктивизму. Вот как он его сформулировал в своей первой публичной лекции осенью 1925 г. в Шентьяковском театре в Любляне: "разница между содержанием и формой отправится навсегда в эстетический музей. Содержание хочется выразить в живой свободной органичной форме, содержание и форма стремятся к единению, отсюда конструктивизм" (*Zbrano delo*: 13). До этого времени из литературоведов только Слодняк связывал данное определение с русским конструктивизмом, Кралю же оно казалось "сиюминутным, неопределенным, непродуманным до конца, вроде бы у Косовела нет никакого реального представления об этом русском литературном движении" (Kralj 1985: 30).

Из текстов Косовела "Перспективы современного искусства" (*Zbrano delo*: 98), "Об искусстве" (*Zbrano delo*: 103) и "Письмо" (*Zbrano delo*: 36) можно понять, что современный художник, если не хочет быть несостоятельным, оторванным от жизни и погруженным в формальную стерильность клоуном, должен отказаться от цивилизации и стать естественным, связанным с живым и жизнью, свободой и органичной природой. И отсюда констатация Косовела "цивилизация без сердца// сердце без цивилизации" (Osvirk 1969: 186), отсюда его интенсивные попытки найти новую органическую форму, так как "будет эта новая форма самым точным выражением совершенного ощущения, которое должно через эту органическую форму влиять непосредственно" (*Zbrano delo*: 36). Жизненность, свобода и органичность, о которых говорит Косовел в своей дефиниции конструктивизма, связаны с ясными представлениями о новых поэтических формах и о том, что ему может дать изучение русского литературного конструктивизма как художественного направления, к которому он сам решил примкнуть.

Выбор Косовелом органического, а не механического определенно указывает на то, каким образом нужно его выражение "органично, элементарно, продуктивно, свободно и т.д." отличать от футуристических лозунгов Маринетти: органична для него всякая живая, продуктивная, творческая, конструирующая деятельность, которая не позволяет себя механизировать, но в *органичном виде* выращивает и лелеет существенный синтез содержания и формы. Творить из своей природы и при этом уходить от цивилизации — означает для Косовела в первую очередь уход от механического, "неосознанной спонтанности" Маринетти и уважение принципа о сохранении значения как основы нового "ощущения", которое бы непосредственно влияло через эту органическую форму. Только таким образом возможно удовлетворить социального заказчика этой новой современной поэзии, которая, подобно ЛЦК, ставит на первое место в своей программе содержательное наполнение новой формы.

Если к этому добавить еще значительный факт, что и русские литературные конструктивисты говорили об органичном синтезе содержания и формы (Brazzaduro 1984: 5), что публично декларировали только во второй трети 20-х годов, когда Сельвинский писал об органичной теории искусства, — то это еще раз позволит убедиться, как близок был Косовел к конструктивистским источникам и что они значили для него.

Но поскольку тождественная структура содержания и формы в консах Косовела не имела шансов появиться публично, Косовел под влиянием своих левоориентированных друзей перешел на продуктивистские позиции, которые манифестировал в своем последнем выступлении среди шахтеров Загорья⁹. Следом за этой переориентацией появилась также новая форма поэзии, которая была по сравнению с разрозненными консами по-своему целостной, поэтому Косовел назвал ее "Интегралы"

Из сказанного также следует, что Косовел употреблял выражение "конструктивизм" не из опасения и "социальной мимикрии", не потому, что ему нравилось это выражение (Kralj 1985: 40-41). Собственно говоря, Косовел употреблял слово "конструктивизм"

для того, чтобы обойти выражение "футуризм" (там же). Косовел был сверхпоследовательным и точным при употреблении любого понятия, что, возможно, объясняется тем, что он слушал лекции выдающегося философа Франца Вебера.

В поддержку сказанному рассмотрим еще один пример из дневников Косовела, который из-за сложности чтения оставался пока нетронутым для объяснения. "Идея конструктивности, которая распространяется по всей Европе, о конструктивности нового человека выступает на первый план. И как углубляется изобразительное искусство в предмет, даже в философию предмета (геометрия и физика — конструктивизм), так же литература поворачивается к новому предмету — человеку..." (Zbrano delo: 657).

Прежде всего мы имеем дело с четким разделением понятий *конструктивизм* и *конструктивность*. Поскольку мы знаем, что эта мысль датируется апрелем — маем 1925 г., когда Косовел после выступления зенитиста Бранко Полянского в Любляне непосредственно познакомился с зенитистским течением и осудил его так же, как некоторое время до этого осудил конструктивистские искания Чернигоя и Делака, мы можем заключить, что Косовел в этот момент оставил конструктивистский эксперимент изобразительному искусству (геометрия и физика — конструктивизм), он считал, что в это время литература должна была бы приблизиться к "идее конструктивности", охватившей всю Европу. Так и произошло на самом деле, ведь Косовел планировал "оккупацию" журнала "Младина", где даже прекратил "научное сотрудничество" Чернигоя и Делака.

Определение конструктивизма, где Косовел заступает за органичную форму и статус значения в новой поэзии, которая оттесняет старое искусство в музей эстетов, его острое разделение конструктивизма в изобразительном искусстве и литературе (он также четко разделяет футуризм и конструктивизм. См. Zbrano delo: 769) и решительное предпочтение конструктивности, безусловно, указывают на то, что он, по-видимому, имел разносторонние знания об этих вещах. Обо всем этом его мог информировать его земляк и близкий друг Иво Грахор.

До сих пор только Слодняк и Погачник пытались непосредственно связать имя Косовела с русским литературным конструктивизмом, но у них не было подтверждения эмпирическим материалом, поскольку, как мы уже говорили, не было возможности познакомиться с документами ЛЦК. Большинство исследователей указывало на берлинского конструктивиста Илью Эренбурга, но у Косовела есть заметка о нем в связи с прозой, которая уже не может иметь больше никакой связи с консами и конструктивизмом. Кстати, заметка сделана зимой 1925 г., когда Косовела интересовало исключительно "служение революции".

Как мы показали, Косовел был знаком не только с русской конструктивистской поэтикой, но и с некоторыми событиями, которые были тесно связаны с "внутренними боями" в ЛЦК, о чем мы еще скажем. "Верным информатором в этой области мог быть его друг И.Грагор, который по возвращении из СССР опубликовал несколько статей в словенской прессе" (Pogačnik 1983: 5).

То, что Грагор был верным посредником между русским конструктивизмом и Косовелом, подтверждается несколькими фактами: во-первых, Оцвирк сообщает, что, кроме Гспана, только Грагор был одним из немногих, кто был в восторге и серьезно принимал коллажи Косовела; во-вторых, что редактором журнала вместе с Чернигом и Косовелом был Грагор. И, в-третьих, более чем очевидный факт — отступление Косовела и Грагора от "Конструктора" и "КОНСА" и замысел журнала "Воля" — их общий уход от конструктивизма к конструктивности и увлечение уже отмеченным "служением революции". Так, в человеческой и поэтической судьбе Косовела и Грагора оказалось, что словенский "экспериментально-авангардный конструктивизм скоро дошел до очевидной оппозиции к эстетическому вкусу того, кто это искусство "заказал". Но когда эти вкусы переросли в требования..., процесс неотвратно дошел до кризиса и крушения авангарда" (Flaker 1984: 183). С консами Косовела случилось то же самое, что типично и для русского конструктивизма, который также действовал среди безграмотных масс, и "конструктивистский авангард недооценил социологический момент своего творчества и поэтому неправильно

прогнозировал свое развитие: на самом деле сложно создавалась связь с массами" (там же:182). Вообще-то Косовел и Грагор, в отличие от Чернига и Делака, вовремя повернули налево прочь от конструктивизма и оставили его изобразительному искусству; ухватившись за конструктивность, которой принадлежало поле прозаической литературы. Не стоит забывать, что Грагор прежде всего прозаик, а Косовел как раз в это время задумал роман "Крашевы".

Разве, таким образом, обращение Косовела к интегралам не очевидное последствие информации извне, информации о том, что происходило в России, где в неустанной заботе о народных массах пытались подобным способом спасти заезженную футуристическую революцию? Поэзия Косовела взяла на себя и просветительскую, педагогическую функцию ("При нас будем весь народ образовывать!" См. Zbrano delo: 690) и приняла новое имя, которое автор сам ей дал: конструктивная поэзия, собранная прежде всего в цикле "Интегралы", на издание которой в "Стрельцах", издательстве пролетарских писателей СХС, надеялся Косовел (Zbrano delo: 698/699).

Словенское литературоведение пришло к выводу, что среди многочисленных имен русских писателей и поэтов, которых упоминает в своих работах Косовел, нет ни одного имени поэта — конструктивиста (Pogačnik 1983: 5). Подробно вчитываясь в дневники Косовела и его рукописи в НУК (Национальной и университетской библиотеке) в Любляне, мы можем увидеть, что Косовел отметил автора, который был одним из центральных членов ЛЦК, с поэтической точки зрения, может быть, самого важного.

Конечно, сегодня трудно понять, откуда взял Косовел это имя. Мы находим его на 28 странице сентябрьской записи дневника в довольно комической связи: "Чичерин едет в Италию лечить диабет" (Zbrano delo: 645).

Поскольку нам известно, что Косовел часто использовал газетные заголовки как материал для своих консов, вполне возможно, что и в этом случае мы имеем дело с газетной информацией того времени, и тогда, конечно, это предложение относится не к

одному из лидеров ЛЦК — Чичерину, а к знаменитому советскому политику с той же фамилией, который действительно в середине двадцатых годов заболел сахарным диабетом и лечился в различных западноевропейских здравницах. Но поскольку у Косовела мы обнаруживаем это имя еще и на одном из его бесчисленных листках, сохранившихся в его архивах, вполне возможно, что оно притягивало внимание поэта, который, конечно, не отождествлял русского политика с русским поэтом. Это показывает анализ того, что с Косовелом происходило летом и осенью 1925 года, когда его друг Иво Грахор с успехом перешел через "мостик нигилизма" на сторону конструктивности (Zbrano delo: 398-399). Чичерин со своей необычной человеческой и поэтической судьбой мог бы стать образцом для Косовела при его повороте налево. Мы говорим о Чичерине не для того, чтобы показать непосредственную зависимость консов от поэтологических и идейных интенций русского литературного конструктивизма, но для того, чтобы внести большую ясность во внезапное обращение Косовела к интегралам и отказ от консов.

Грюбель полагает, что творчество Чичерина по сравнению с другими конструктивистами, особенно Зелинским и Сельвинским, находится гораздо ближе к футуристам. Его тексты склонны к эксперименту, чем они перекликаются не только с футуризмом Крученых, но также с ранним конструктивистским творчеством художников (например, Малевича и Лисицкого)... Чичерин в текстах связывает изобразительные и языковые элементы (PRA: 176), поэтому, по мнению Грюбеля, они напоминают технику барочных текстов.

После первого конструктивистского сборника "Мена всех" 1924 года выпуска Чичерин был исключен из ЛЦК, несмотря на то что был одним из основателей движения, а причиной тому послужил спор с Зелинским и Сельвинским: Чичерин понимал конструктивизм как чисто формальное литературное направление без какого-либо политического ангажирования и поэтому не повиновался строгой коллективности, как ее задумали Зелинский и Сельвинский.

Если к вопросу "Чичерин — русский литературный конструктивизм" еще добавим, что в эстетическом варианте конструктивизма в то время были заинтересованы Эренбург и Мицич¹⁰, то станет понятно, что Косовел сопротивлялся зенитизму так же, как перед этим Чернигою, ведь "социальный заказ" его вынуждал к утилитаризации собственной поэтической деятельности. Но за это, мы знаем наверное, несет ответственность его партийный руководитель и друг Иво Грахор. Было бы странно, если бы к этим неангажированным вариантам в европейском конструктивистском течении не причислили и Чичерина; а для Косовела это было еще одним толчком, который его вынуждал как можно быстрее создать союз пролетарских писателей и издательство, которое печатало бы и его работы (Zbrano delo: 698-699).

Косовел должен был, хотя бы в общих чертах, знать о закулисных событиях в ЛЦК. На это указывает, с одной стороны, время, когда он упоминает Чичерина (сентябрь 1925 года), а с другой — контекст, в котором находим это упоминание, ведь осенью Косовел уже пережил политический переворот, выразившийся в переходе от консов к интегралам, от журнала "Конс" к журналу "Воля", поэтому пример Чичерина был для Косовела предупреждением, которое сделал ему сам Грахор, поскольку он мог об этих событиях узнать из первых рук в Советском Союзе. Если бы был сохранен архив Грахора того времени, тогда можно было бы кое-что прояснить, но, когда его арестовали, родственники сожгли два мешка его записок.

Известный замысел Косовела создать "интернациональный союз пролетарских писателей сначала у нас в СХС, потом за границей" (Zbrano delo: 698) повторно подтверждает невероятную осведомленность поэта в том, что происходило на советской литературной сцене того времени. Ведь известно, что в первой половине двадцатых годов в Европе еще не была сформирована международная левая литературная организация (Flaker 1982: 182), и из мыслей Косовела видно, что он знает, что "чего-нибудь такого (за границей) еще нет".

Мы можем предполагать, что и это решение, как и многие

другие, пришло к Косовелу через Иво Грахора. Известно, что в 1923 году ЛеФ формально был связан с МАПП (международная ассоциация пролетарских писателей); а в 1924 году к этому союзу присоединился ЛЦК и таким образом была создана основа для союза советских писателей.

Косовел записал свою мысль об интернациональном союзе писателей в 1925 году, вскоре после того, как отказался от зенитического эксперимента, когда полемически порвал с итальянским футуризмом и отвернулся от глорификации техники Чернигой и детской игры с революционными лозунгами.

Запланированный союз писателей СХС, по планам Косовела, печатал бы "Интегралы" — сборники с вводными статьями (Zbrano delo: 698), романы и т.д. Все это выходило бы в издательстве уже упомянутого союза писателей "Стрельцы".

И журнал "Конструктор", о котором тоже уже шел разговор, был бы первым конструктивистским органом, задуманным вместе Косовелом, Чернигоем и Грахором, что очень четко указывает на хорошую их осведомленность в тенденциях русского конструктивизма. Ведь известно, что принадлежавшие этому течению поэты предпочитали называть себя "конструкторы", а не "конструктивисты", но критики были более сильны, чем создатели, и осталось второе имя. На этот факт в 1969 году в интервью обратил внимание Наум Габо. С первоначальным именем некоторое время оставался только берлинский конструктивист Илья Эренбург, у которого была привычка представлять себя карточкой: "Илья Эренбург — конструктор".

Косовелу казалось, что он должен оставаться при указанном названии журнала "Конструктор" до того времени, когда он решил оставить конструктивистский эксперимент, сам же вместе с Грахором какое-то время пытался создать журнал "Конс", где он был бы главным редактором и где мог бы печатать в европейском конструктивистском контексте свою специфическую реализацию консов.

Мы можем предполагать, что нереализованный план создания "Конструктора" явился главным побудителем создания в 1927 году

"Танка", авангардистского журнала Делака, где Чернигой и Делаком оставались на позициях конструктивизма того вида, который был для Косовела уже в 1925 году анахроничен и неуместен. В последние месяцы своей жизни Косовел совершенно сознательно пытался поставить свою литературу на службу революции, чтобы таким образом она смогла осуществлять свою общественную функцию и была способна занять место вне эстетического пространства. При этом своем решении Косовел не только следовал традициям ЛЦК, который и перед культурой поставил педагогические задачи, но и событиям во французском сюрреализме. В этом мы можем убедиться, обратившись к ноябрьскому дневнику 1925 года. Здесь Косовел говорит о новых "основаниях искусства в рамках современной жизни" (Zbrano delo: 763), и при этом он цитирует писателя Пахоря, который говорит, что "(революция) стала идеей, которая перестроила культуру" (там же). Это означает отказ от разрешения культурных проблем, которые в крайнем случае разрешают также вопросы социальной революции, от идеи, что поэзия и поэты готовят революцию, и обращение к духовной революции как следствию радикальных социальных и экономических изменений. Такое мышление представляет для Косовела громаднейший переворот, который превосходит все его мысли времени политического поворота летом 1925 года, когда он еще верил в культурную деятельность, а политику оставлял молодым (Zbrano delo: 401). Сейчас же он пытается и то и другое взять в свои руки. Таким образом, мы имеем дело с переходом от духовной революции к ее социальным формам (Вречко 1986: 228).

Косовел неоднократно в своих работах говорит о сюрреализме. Из записей видно, что он знает поэтику этого направления и это не составляет для него, студента, изучающего романскую филологию и получающего французские газеты, большого труда. В сентябре 1925 года в среде французских сюрреалистов произошел переворот, такой же переворот пережил и Косовел: во времена колониальных войн в Марокко французские сюрреалисты опубликовали программу, в которой предпочтение отдавалось социаль-

ной революции, а не революции духа, но уже в следующем году они вернулись на свои исходные позиции. Этот факт произвел сильное впечатление на Косовела, ведь это напомнило ему конфликт между ЛеФом и литературными конструктивистами.

Все приводимые факты указывают на то, что связывать Косовела с авангардистскими течениями двадцатых годов, не учитывая русского литературного конструктивизма, некорректно. На это указывает его расхождение с футуризмом, Чернигом и зенизмом. А также дефиниция конструктивизма, данная поэтом, и создание им консов, учитывающих три основных требования русского литературного конструктивизма: принцип грузификации, фокусизацию и сохранение значения слов в стихотворении, а также упоминание имени Чичерина и, наконец, название первого словенского конструктивистского журнала "Конструктор".

Комментарии к "Консу № 5" и "Стихотворению № X"

Представляется необходимым познакомить читателя с мыслями автора по поводу двух произведений Сречко Косовела (Ж.К., И.Щ.).

Pesem št. X

Strup za podgane. Pif!
Pif, Pif, Pif, Kh.
КН. КН. КН.
Podgana umira na podstrešju.
Strihnin.
O moji mladi dnevi,
kakor tiho sonce na podstrešju.
Raz streho čutim dehtenje lip.
Crk, crk, crk, crk
crkni
človek
Človek
Človek.
Ob 8. uri je predavanje
o človečanskih idealih.
Listi prinašajo slike
bolgarskih obešencev.

Стихотворение № X

Яд для крысы. Пиф!
Пи, Пи, Пи, Кх.
КХ. КХ. КХ.
Крыса умирает на чердаке.
Стрихнин.
О дни мои молодые,
как тихо солнце на чердаке.
С кровли доносится аромат лип.
Ых, дых, сдых, сдох
сдохни
человек
Человек
Человек.
В 8 часов — лекция
о человеческих идеалах.
Газеты приносят лики
повешенных болгар.

Ljudje — ?
Čitajo in se boje Boga,
Bog pa je na razpoloženju.

Kons 5

Gnoj je zlato
in zlato je gnoj
oboje = 0
0 = ∞
∞ = 0
AB <
1, 2, 3
Kdor nima duše
ne potrebuje zlata
kdor ima dušo
ne potrebuje gnoja.
I, A.

Люди — ?
Читают и боятся Бога,
Бог же всегда наготове.

Конс 5

Навоз — золото
и золото — навоз
оба = 0
0 = ∞
∞ = 0
AB <
1, 2, 3
У кого нет души
не потребует золота
у кого есть душа
не потребует навоза.
И, а-а-а...

Несколько слов о самом известном, являющемся символом творчества Косовела, представляемом на обложках, плакатах и открытках Консе № 5. С первого взгляда видно, что это монтажное стихотворение, где под монтажом понимаем сбор в новое целое заготовленных единичных деталей. Анализ этого стихотворения Косовела в отдельных деталях сделал уже Оцвирк. С этой целью он дал следующие пояснения: "Стихотворение было сочинено 1.07.25 года, когда Косовел услышал о названии брошюры "Навоз — это золото", предназначенной для крестьян и вышедшей в Любляне в 1921 г. "По рассказу сестры поэта Аницы, Сречко уже при одном названии содрогнулся..." (Zbrano delo: 257/258).

Интерпретация Оцвирка требует дополнения. Поделим стихотворение на несколько частей. В первой части находим цитаты (2 строки), которые, с одной стороны, относятся к отмеченной брошюре Явинга, или, вероятнее, к парафразу стиха из стихотворения "Kontraidiotikon", которую в "Зените" опубликовал Бранко Полянский: "Где копаешь золото, найдешь навоз". Косовелу было известно это стихотворение: он записал в свой дневник словенский вариант названия "Против идиотов (Zbrano delo: 675), но в указанном стихотворении говорится и о религии I-A, что могло

повлиять на акцентированный конец этого конса (см. "Зенит" 1922, № 19-20, стр. 66). Найденные в дневниковых записях элементы первых двух строк ("Gnoj je zlato — zlato je gnoj") говорят и о "золотой лихорадке и капитализме".

Третья строка этого конса пытается эксплицировать скрытое значение первых двух строк — цитат, когда оба: и навоз, и золото — приравнены к нулю. Это подтверждает фраза из дневника, что золото во время капитализма — навоз, т.е. ничего не стоит. Это так же, как у Полянского: "Где копаешь золото, выкопаешь навоз".

В этом направлении идут также 4-я и 5-я строки. Сейчас становится ясным, что и навоз, и золото могут получить бесконечно высокую стоимость или стать ничтожными, значит, колесо фортуны во времена золотой лихорадки очень ненадежно; от золота (богатства) до навоза (нищеты) и обратно — только один шаг. 4-я и 5-я строки, таким образом, объясняют третью строку. Вкратце первые 5 строк в стихотворении создают логику капитала, которая способна выдать правду о себе, правду капиталистического мира, и эта правда ничтожна, но для человека судьбоносна. После этого в стихотворении цезура. Мы имеем дело с 6 и 7 строками. Нам кажется, что решение задачи в том, что буквы менее значимы, чем цифры. У цифры больше значения, чем у графемы, потому что ими измеряют, вычисляют, взвешивают, если мы используем элементы силы разума по Платону. Из-за этих своих качеств цифры связаны с логикой капитала в первых пяти строках и пытаются демонтировать их самораскрывающуюся истину. Логика цифр, чисел пытается поддерживать логику капитала, и это ей удается.

Тем не менее это еще не все о 6 и 7 строках.. Нельзя не отметить, что как раз в этом месте мы переходим из области логики капитала и логики чисел в область литературы и искусства, где имеет силу совершенно другая логика, мы назовем ее поэтической логикой. Литература и искусство, конечно, часть мира, в котором превалируют экономика и расчетливость, поэтому литература и искусство должны под них подстраиваться, но это может означать только одно: подчиняться.

В этом нас убеждает дневник, где находим: "культура с служанка, служанка капитала", т.е. Косовел сам поясняет свои загадочные строки: АВ < 123. Культура вначале с тройным тождеством приравнивается к служанке, но эта служанка — служанка капитала. Капитал подвергает себя поэтической логике и забирает у нее ее легитимность. Сейчас мы перейдем к 8, 9, 10 и 11 строкам. Из них ясно прежде всего следующее: "У кого нет души, у того во время капитализма золотая лихорадка. Это и время, когда навоз — золото, а золото — навоз". В бездушные времена победа на стороне самых бездушных. Только бездушный силен, а значит, не нуждается более в золоте. Тяжелее тому, у кого есть душа и кого не охватила золотая лихорадка; тому даже навоз не нужен, поэтому такой человек связывается с литературой и искусством, а значит, с тем, что в этом мире не имеет настоящего места. То есть последние 4 строки повторяют жалобы 6 и 7 строк, а здесь воспевается противоречие между логикой капитала и поэтической логикой, заново вырывающейся на свет.

Остается последняя строка: I, A. Эта строка — акцентированное место в стихотворении, которое, как крик осла, насмешливо надстроит все три упомянутые логики: логику капитала, логику чисел и поэтическую логику. Эта насмешка несет в себе двойной смысл: мир всех трех логик безумен, а осел, конечно, символ безумия; с другой стороны, в таком мире с иронией, основной силой человеческого духа, возможно сохранять автономию, способную играть со всем реальным, доказывая свою абсолютную свободу.

Второе стихотворение — конс с названием "Стихотворение № X" — с первого взгляда кажется менее радикальным, чем предыдущее, в нем нет математических символов и других графических знаков, и кажется также, что нет особого акцентированного места в ключевой части стихотворения. Но мы замечаем, что и в этом случае имеем дело с грузификацией посредством монтажа. Уже само название стихотворения неопределенно, и нет гарантии спокойного и точного чтения: мы не знаем, имеем ли дело с римской цифрой или у нас неизвестное число, обозначенное через X. Первые пять строк распадаются на две части, здесь на первом

месте перевернутое название с этикетки бутылки, в которой хранится "яд для крыс: стрихнин". Промежуточная часть между расколотой надписью с бутылки (1 и 5 строки) указывают на уничтожающее действие яда. Крыса, умирающая на чердаке, поймана между частями названия, содержание которого для нее смерть. Умирание — длительный и страшный процесс, и постепенно все более и более громкий (буквы становятся больше и больше).

Следующие 3 лирических строки связаны с прагматическим введением в неопубликованный поэтический сборник Косовела "Золотой челн". После лирического отступления — поэтической логики — как гром среди ясного неба — умирание, которое перенесено на человека. Оказывается, что начало стихотворения было нужно только, чтобы сказать, что человеческая смерть не менее ужасна, чем смерть животного; человек в современной цивилизации "подыхает", как отравленное животное, — "собачья смерть".

Мы должны обратить внимание на то, что умирающему человеку смерть определена императивно: "подохни" (= "crkni"). В сборнике 1967 г. слово "человек" написано все большими и большими буквами, но в рукописи это не так выразительно. Означает ли это, что императивность, неизбежность смерти — источник моральной силы человека, ведь смерть человека не может возводиться в степень на уровне смерти (одинаковая величина букв: crk, crk, crk), а на уровне человечности (буквы все крупнее) или не-человеческих смертей все больше и больше, таким образом, этот человек с большой буквы в мире экономической логики, где все лишнее нужно умертвить ядом, самое большое ничтожество?

Смерть более быстрая, чем возрастающая человечность! Так же в смысле числовом (человек, Человек, ЧЕЛОВЕК). И то и другое в соответствии с газетной цитатой, приглашающей в восемь часов на лекцию о человеческих идеалах. Но в той же газете фотографии повешенных болгар, информация о которых была напечатана в большинстве дневных газет. Казнили осужденных в 8 часов утра. Мы имеем дело с темой, к которой Косовел возвращается еще несколько раз. Человеческие идеалы, мысль о которых можно любительски развивать на вечерних лекциях, ставят

под вопрос человечность в 18 строке: "Люди — ?" Гуманистическая логика так же, как и экономическая, ставится под вопрос. Мы имеем дело с сомнением в человечности тех, которые об этих вещах только "читают и боятся Бога", кто чувствует ужас смерти только как свой смертельный ужас перед Божьим лицом, кто ужас смерти замещает его богобоязнью. Но Косовел опять в последней строчке настаивает, что такая "транзакция" смерти бессмысленна, поскольку Бог от этого мира ушел и только "наготове" (первый вариант в рукописи: "в отпуске"), значит, всегда готов исполнить указание, и это все. Это мир без Бога, где именно существующие человеческие идеалы — основа животной смерти человека, и причина тому все меньшая и меньшая человечность.

В этом консе, как и в консе № 5, последняя строчка акцентирована как насмешка над всем прежде сказанным, происходящим в мире. Это скрытый ответ на неизвестный X в названии стихотворения. Гуманистическая и экономическая логики стараются приговорить к смерти все, что этим логикам не подчиняется, таким образом, торжество победы только видимость перед поэтической логикой. Но, тем не менее, отсутствие шока, который вызывает газетная информация с фотографиями повешенных, своей силой и внутренней логикой опять реконструирует стихотворение, когда смертельный ужас связывает с человеческими идеалами и Богом наготове, поскольку всем этим в отсутствии Бога можно манипулировать. Галактика Гуттенберга, которая сумела в газетной информации смягчить шок смерти "вечерней лекцией" о человеческих идеалах, в стихотворении демистифицирована.

1 Корнелия — старшая сестра Сречко Косовела, которая притягивала интересных людей уже тем, что была одной из первых женщин-учителей в Словении. Состояла в переписке с Й. Видмаром, литературным критиком. (Впоследствии президент Академии наук Словении.)

2 Иво Грахор (1902-1944) — друг Косовела, который в 1924 г. находился подпольно в Советском Союзе и сообщил Косовелу информацию о русском конструктивизме.

3 Август Чернигой (1905-1971) — студент Академии ваения и зодчества "Баухауз" (Дессау, Германия), в 1924 г. сотрудничал в журнале "Танк".

4 Маринетти — итальянский писатель, теоретик "футуризма".

5 Сотрудники журнала "Зенит". Авангардный журнал выходил с 1921 по 1926 гг. в Загребе и Белграде. Считался одним из пяти важнейших европейских авангардных журналов.

6 "Младина" — литературный журнал, выходивший в начале 20-х годов в Любляне, печатавший произведения молодых авторов для молодых читателей.

7 Федро Делак (1905-1968) авангардный режиссер, в 1924 г. создал группу "Новая сцена", в 1927 г. создал международный авангардный журнал "Танк" (См. Энциклопедию Словении).

8 Штрудель — вид рулета, приготовленный из тонко растянутого теста с фруктовой начинкой.

9 Загорье — шахтерский городок около реки Саввы, между Любляной и Зиданым мостом.

10 Любомир Милич (1908-1971). Своей ловкой редакционной политикой ему удалось включить в число сотрудников почти все важные имена современной ему европейской и русской авангардной литературы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Brazzaduro G., 1984, Kosovel, naš sodobnik (konstruktivistično branje Integralov). Tipkopis.

Flaker A., 1982, *Poetika osporavanja*, Ruska avangarda. Zagreb.

Grübel R., 1981, *Russischer Konstruktivismus*. Wiesbaden.

Ocvirk A., 1967, *Srečko Kosovel in konstruktivizem*, Srečko Kosovel: Integrali 26. Ljubljana.

Kmecl A., 1971/72, *Torej še enkrat o Srečko Kosovelu*, Jezik in slovstvo. № 4.

Kralj L., 1985, *Kosovelov konstruktivizem — kritika pojma*. Primerjalna književnost. № 2.

Krečič P., 1980, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okvir: Disertacija*. Ljubljana.

Paternu B., 1985, *Slovenski modernizem*, Sodobnost. № 11.

Pogačnik J., 1983, *Slovenski konstruktivizem*, Naši razgledi. № 23.

Vrečko J., 1986, *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor.

Zadravec F., 1981, *Konstruktivizem in Srečko Kosovel*, Umetnikov "črni piruh". Ljubljana.

Zbrano delo: Zbrano delo Srečka Kosovela v uredništvu Antona Ocvirka je označeno s številko zvezka in s stranjo. Izhajalo je od 1946 do 1977. Npr. 3, 658. Ljubljana.

Наталья Н. Гашева

Пермский институт культуры и искусства

АНТРОПОЦЕНТРИЧЕСКОЕ И ТОТАЛИТАРНОЕ НАЧАЛА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И ЛИТЕРАТУРЕ XIX И XX вв. (к постановке проблемы)

Мы давно занимаемся проблемами динамики культуры (Гашева 2000), формами духовного и эстетического синтеза в культуре, процессами развития русского искусства и его взаимодействия с мировой культурой (Гашева 1990а, 1990б, 1996, 1998, 1999, 2002). И в результате обращения к разным сферам развития культуры и, в частности, русской литературы XIX и XX вв., считаем возможным выйти на концептуальные обобщения следующего характера.

Элементарной клеточкой ("логической микроструктурой") любой культуры А. Ахизер (1991) считает дуальную оппозицию, заключающуюся в столкновении двух противоположных смыслов (например, архаическое — современное, коллективное — индивидуальное, оптимистическое — пессимистическое и т.д.). Семантическое пространство всякой культуры таким образом заполнено огромным множеством подобных дуальных оппозиций. Среди аналогичного ряда таких антиномий, лежащих в основе русской культуры, мы выделяем дилемму антропоцентризма и тоталитаризма, создающую конструктивную напряженность, чреватую спонтанным духовным и жизненно-практическим дискомфортом. Существуют два основных способа преодоления этой напряженности: инверсия — принятие одного из полюсов оппозиции и отказ от другого и медиация — движение между альтернативными полюсами оппозиции в поисках их синтеза. Инверсивное мышление оперирует лишь готовыми решениями и находится под влиянием эмоций. Культуры, в которых доминирует инверсивная логика, внутренне конфликтны, им грозит раскол, разрыв коммуникаций, распад единого смыслового поля, дезорганизация. Медиативное же