

С Л О В О

— ЛИШНЕЕ КАК ТАКОВОЕ



«Теснее всего литература связана именно с собственным отсутствием», — пишет в своей статье, посвященной вакуумной поэзии, Ры Никонова. Может быть, точно так же жизнь теснее всего связана с ее отсутствием — со смертью, а счастье — с ужасом перед возможностью утраты, перед вторжением инфернального? Во всяком случае, общим тут является бескомпромиссное доведение до конца некой логической посылки, когда, сами того не замечая, мы соскальзываем в Зазеркалье абсурда или кошмара. Но ведь тем интереснее заглядывать в щелочку в предчувствии разверзающейся бездны.

А. М.

Слово — болезнь
язва
рак
который губил
и губит поэтов
и неизлечимо
пятит поэзию
к гибели
к разложению

Слово негодно для конструкции знака Поэзии.

А. Чичерин. «Кан-Фун» (декларация)

Проблема вакуума, не существующая в прежней, так называемой «общей», не разделенной на визуальную и фонетическую части литературе, теперь рассматривается в контексте любых других литературных проблем. Уже выяснилось, что СМЫСЛ зависит не только от БУКВ, их расположения и выделки, но и от среды существования книги, от векторности, от манеры чтения, от фактуры страницы (платформы) и качества любых других литературных элементов (или их заменителей).

В XX веке особо пристальное внимание привлечено к себе то самое пустое место, которое свято, ибо оно — для любого текста, для текста как такового.

Платформа страницы — не только опора текста, но еще и литературный факт, как дом — факт человеческой цивилизации, а не только элемент пейзажа. Если содержанием книги является состояние ее платформных возможностей, и только это (как в многочисленных работах немца Бернхарда Мейера), то такая вакуумность — отнюдь не бедность. Кроме того, у платформы страницы может быть и фонетический смысл (звон, шелест), и тактильный. Достигнуть этого можно, используя различную фактуру платформ: целлофан, железо, мех, наждачную бумагу, даже стекло. Почему «культурный» человек, пользуясь книгой, должен игнорировать язык запахов, распространенный в мире животных? Вакуумная страница, если она сильно пахнет, уже не пуста. И почему платформа страницы должна быть только ровной? Литератору следует пользоваться любой поверхностью для осуществления идеи книги. Недаром некоторые итальянские авторы (Элио Гарис) располагают свои очень длинные «страницы» вообще в воздухе, набрасывая их на вершины деревьев.

«Обертонные» платформы, согнутые «гармошкой» страницы, гиперболические платформы (например, древняя рулонная форма, получившая развитие в творчестве современных авторов, в том числе и советских — у Сергея Сигей в его рулонной книге «Одуряка»), квантовые книги из кусков страниц... При взгляде на последние почему-то сразу же вспоминаются наволочки Хлебникова, набитые рукописями, которые поэт возил с собой по России. (Удивительным образом стеклянные «саквоязи» Мейера, набитые обрывками газет, напоминают эти наволочки.)

В 1982 году, издавая рукописный журнал по вопросам визуальной и акционной поэзии — «ТРАНСПОНАНС» (единственный такой журнал в СССР), я мечтала сделать один из выпусков в честь Велимира Хлебникова именно в форме наволочки, наполненной страницами. К сожалению, этот проект не был осуществлен. Но мне удалось осуществить проект моей вакуумной одноплатформной книги-арфы из дискретных «строчек» — бумажных пустых белых полос, натянутых на деревянную рамку. «Играя» на такой книге-арфе плавными движениями рук с бритвой, я в 1983 году, участвуя в поэтических шоу группы трансфуристов в Ленинграде (Никонова, Сигей, Констриктор), в конце выступления получила уже новый объект: книгу-рамку с развевающимися по периметру завитушками спирально закрученных белых разрезанных бритвой фрагментов «строк».

Литературная значимость пустой платформы породила целое течение в современной авангардной культуре, так называемый «бук-арт» — то есть книга как объект, скульптура, форма, всего лишь одним из аспектов которой может быть книга в обычном понимании. Есть и такие объекты, как книга в целом (монолит без страниц). Эти чрезвычайно эффектные работы в последнее время можно увидеть в различных изданиях и на выставках в Германии, Италии, Португалии, Мексике. (Например, работы итальянцев Дарио Тоццолли и Карлы Бертолы.)

Разнообразию платформ нет предела. Могут быть платформы бордюрные (с дырой в центре), дисковые (книга-диск итальянца Лучиано Капеллари). Платформы страниц или вся книга в целом могут приобретать формы вертушек, цилиндров, фонарей, пластинок. Особенно интересна форма книги-пластинки (с лучевой или спиральной композицией текста), а также форма книг-фонарей, освещенных изнутри. Вращая страницы вокруг оси-корешка, общаясь с книгой посредством вырывания или сжигания страниц или, наоборот, вклеивания своих текстов, различных дополнений (в этой связи интересно вспомнить, как Хлебников однажды читал при свете сжигаемых прочитанных страниц), мы создаем из книги кинетический объект, а вокруг него — атмосферу соучастия если уж не в создании, так в разрушении объекта («саморазрушающееся» искусство — из той же оперы). Кстати, и разрушение, деформация «нормальной» композиции текста или только букв (обрывки, клочки букв, страниц, книг, пустые пятна в тексте) — также предвестие наступающего вакуума.

Вакуумная поэзия — это поэзия с генологией, поэзия, именно с момента опоры на пустую платформу ощущающая свое родство с другими фиксированными на платформе искусствами и науками. Но возможно и родство с пространственными искусствами, например с театром. Тогда на сцену выступает действие как единственный элемент литературного существования: вращение, перелистывание страниц, загиб, сминание их, разрыв, склеивание, создание книг путем топтания страниц подошвами (Сигей). В такой ситуации действие становится текстом, а процесс обращения с платформой — творческим. Самые про-

стые, бытовые акции также вызывают специфический интерес. Например, закрывая книгу, читатель совершает акцию наложения текста на текст (или на вакуум). Раскрывая книгу, он, словно веер, разворачивает межстраничное пространство, и эта акция очень красива.

Междустраничный и околонкижный вакуум — это своего рода космос литературы. Возможен ли выход литературы в свой космос? Да, конечно. Можно основывать там свои выносные платформенные базы, сохраняющие связь со страницей, можно просто прорывать страницу насквозь, включая в ее контекст происходящее на следующем листе, можно, наконец, создавать путем различных кинетических акций нечто вроде обжитого пространства между страницами или над ними (наклейки, листание страниц, крупные посторонние предметы на развороте, как это делает Мейер).

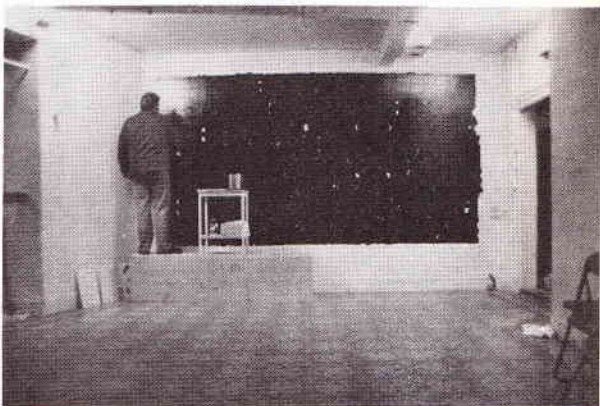
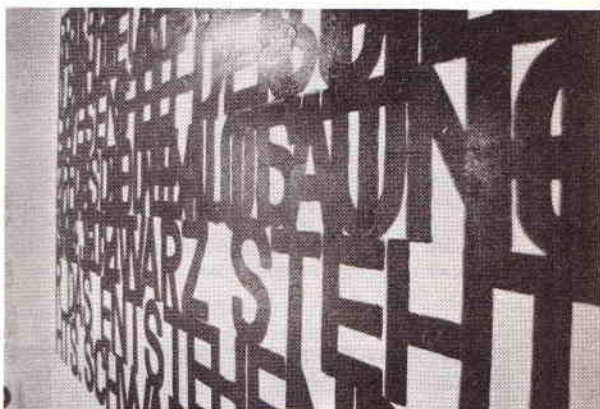
Кроме акционного общения есть и чисто утилитарный подход к книге как носителю информации. Информация тактильно-температурных книг с подогревом или, наоборот, замороженных, сравнима с информацией природы, общающейся с нами посредством погоды.

Можно сделать вывод, что аспект «чтения» книги не исчерпывает ее возможностей. Мы должны дойти до логического конца: книга есть все. Любой предмет может служить платформой тексту, в том числе и синхрофазотрон, не говоря уж о телевизоре или холодильнике. Причем внутреннее устройство холодильника автоматически становится устройством «глубокой» платформы, что только расширяет пределы изящной словесности.

Расширяя эти пределы чуть ли не до бесконечности, литература за счет интеграционных процессов: дополнений, замещений (связей не только с театром или живописью, не только с музыкой или математикой, но и с биологией, да и вообще любой областью человеческой деятельности) обогащает палитру собственных средств, доведенную до логического конца бессмертным шедевром Малевича.

«Черный квадрат» Малевича — довольно упорная и упрямая форма искусства. В поэзии сейчас осознается его персональная роль как сверхпоэтического монолита. Между тем любая конструкция в искусстве носит валентный характер, и возможно продолжение всего. В том числе и, казалось бы, совершенно окончательной точки, поставленной Малевичем. Если рассматривать шедевр Черного квадрата как литературный коллапс, вместивший в себя все слова всех языков всех времен и народов, то выход снова в вербальную сферу становится излишним. Зато, может быть, именно благодаря этому открываются другие пути: векторной, жестовой поэзии. Заключенная в коллапсе Малевича, как в тюрьме, энергия так и просится на свободу НАПРАВЛЕНИЯ, то есть к векторности.

Задвигавшиеся буквы футуристов, буквы как таковые, наконец-то воплотились в жест, в движение рук самого автора. Межбуквенные подразумеваемые связи, ранее называвшиеся паузами, обросли невидимыми нервами видимых силовых линий-векторов.



Маттиас Кюн. (Швейцария). «Зачернение». («Schwarzmalen»).

Смысл перформанса в гиперпрофирированном тексте, буквы которого наносятся поверх друг друга до тех пор, пока не наступает «черный вакуум», чем-то родственен «Черному квадрату» Малевича

Различно в визуальной и фонетической литературе отношение к паузе как таковой. Ранее существование пауз зависело от элементов текста. В последнее время, однако, заметна тенденция обратной зависимости: текста от пауз, от их качества и количества. В музыке понятие паузы гораздо разработаннее (формулированием этих проблем в литературе успешно занимался Чичерин, но и он не выработал для вакуума стройной системы обозначений).

Вакуум, понимаемый как отсутствие текста, возникает и тогда, когда автор пользуется приемом замещения литературного текста чем угодно: живописным, музыкальным, даже просто ритмическим содержанием. «Самостийная» пульсация приобретает значение универсальное, какого литературный ритм ранее никогда не имел. (Например, стих К. Моргенштерна «Ночная песнь рыбы», а также многие стихи Гаппмайра.) В силу этой универсальности ритма—категории, общей для многих процессов и в жизни и в искусстве, именно на ритмическом поле и происходит наиболее удачная интеграция искусств в один общий ритмический поток. Стих из ритмических протокалиграфических элементов с успехом можно

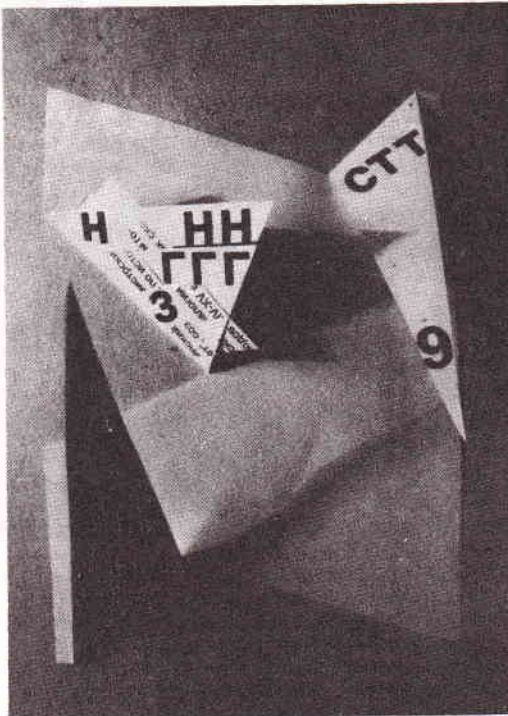
назвать и музыкальным произведением, и живописным, и даже научной схемой.

Литература, соприкасающаяся с музыкой, встречается с ней, к тому же на общей платформе дыхания (характерна в этом смысле кассета японца Сеиеи Нишимуры, целиком заполненная его дыханием), и таких пересечений с самыми различными областями человеческой деятельности в литературе много. (Правда, не во всех областях науки или искусства есть встречное к литературе движение.)

Мир сейчас полон и поэзией сонорной (чисто звуковой), и многообразнейшими визуальнолитературными приемами, одного перечисления которых хватило бы на несколько страниц. Визуально-литературными работами (и вакуумными в том числе) заполнено множество мелких фанзинов, андеграундных и престижных серьезных журналов и каталогов типа «Офферта спечиаля» (Италия), «Докс» (Франция), «НИЛ» (Германия), «Золанде» (Австрия) и т. д. Кроме того, множество журналов, в том числе и неспециализированных, а, например, музыкальных, мэйл-артистских, художественных, публикуют периодически отдельные визуальнолитературные работы

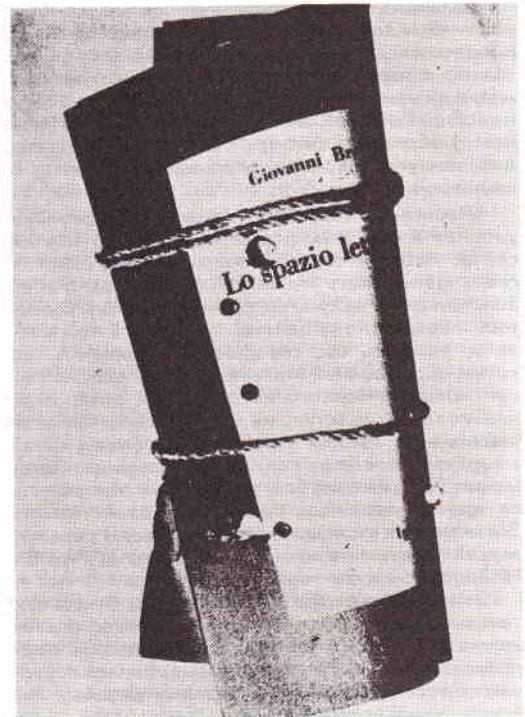
Ры Никонова. «Платформный стих».

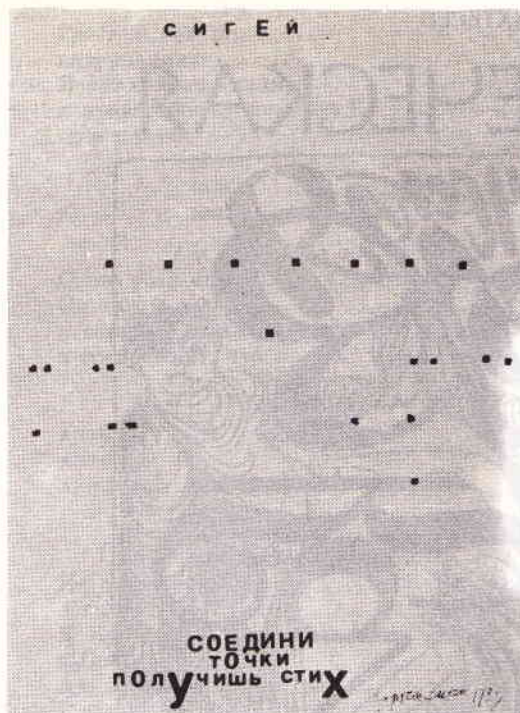
В поле действия пустой страницы-метрополи включены загибы, то есть фрагменты обратной стороны листа, для большего контраста с центральной пустотой несущие на себе буквы



Джанни Брой (Италия). «Литературное пространство».

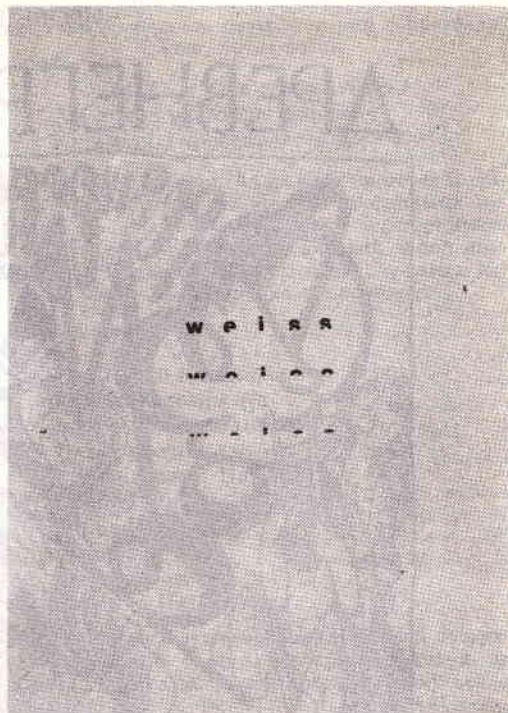
Книга представляет собой артефакт, то есть результат перформанса, когда связанная пленник-книга расстреливается ее же автором. «Раны» от пуля и являются в данном случае «текстом»





Сергей Сигей. «Соедини точки».

Открытая форма валентного стиха Сигея предполагает вариационность, момент игры, партнерства со своими «соавторами»



Хайнц Гаппмайр. «Белое».

В трехэлементной серии стиха «Weiss» (Белое) автор использует модуляцию в вакуум (до полного растворения в белой плоскости листа), тавтологию «белого» на белом, абсурд (слово «белое» — единственный черный элемент на белом листе), минимализм (одно слово для операции, а также предельно допустимый полиграфический минимум в третьей стадии модуляции)

(советский журнал «Искусство» в № 10 за 1989 год также опубликовал подобные материалы). Среди моря визуально-литературной продукции, однако, пока не слишком заметны издания, целиком посвященные литературе вакуумной. В книгах известных современных визуальных поэтов-концептуалистов, таких, как Пьер и Ильза Гарнье, Хайнц Гаппмайр и другие, вакуумные проблемы не акцентированы, а поставлены, скорее, в ряд подобных.

В русской литературе Василиск Гнедов, в 1913 году написавший вакуумную «Поэму конца», первым персонифицировал платформу и этим как бы электрифицировал литературу, зажег в ее шрифтовой черноте белый свет пустоты. (Кстати, Мейер в одной из своих книг-объектов электрифицировал книгу в буквальном смысле, вмонтировав в нее электролампу). Таким образом, возможно, Гнедов еще на заре века

понял, что теснее всего литература связана именно с собственным отсутствием.

Однако бывает вакуум, характеризующийся не пустотой, а СВОБОДОЙ от литературы. Если глубоко вникнуть в вакуумные бездны, то любой текст, наносимый на чистую бумагу, — это процесс выявления уже существующих на этой бумаге текстовых возможностей, то есть вакуумная литература — это свобода читателя предполагать текст. При достаточно широком взгляде любая чистая страница есть емкость с бесчисленным количеством невидимых текстов, а процесс выборочного восприятия — не более чем процесс обеднения таких страниц. Вакуум, в котором плавают литература, — это ее необходимый запас паузной консистенции и территориальной свободы.

Думаю, что конкуренция вакуума и текста улучшает качество литературы в целом.