

Ленинградская неподцензурная литература: история и поэтика

Материалы научных конференций
Санкт-Петербург, 23–25 декабря 2017 г.
Санкт-Петербург, 23 декабря 2018 г.
Санкт-Петербург, 27 декабря 2019 г.
Санкт-Петербург, 26 декабря 2020 г.

Под редакцией
Ю. Б. Орлицкого, Ю. М. Валиевой



ПАЛЬМИРА
RUGRAM

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ / МОСКВА

2022

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Л45

Редакционная коллегия и составители:
д-р филол. наук Юрий Борисович Орлицкий;
канд. филол. наук Юлия Мелисовна Валиева

Л45 Ленинградская неподцензурная литература : история и поэтика : материалы конф. / [Сост. и ред. Ю. Валиева и Ю. Орлицкий]. — СПб. ; М. : «RUGRAM_Пальмира», 2022. — 277 с. — (Серия «Пальмира — университет»).

ISBN 978-5-517-04633-8

Сборник посвящен проблемам изучения творческого наследия авторов неофициальной культуры и составлен на основе материалов научных конференций и семинаров, организованных кафедрой истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета совместно с Российским государственным гуманитарным университетом (РГГУ, Москва) и Центром Андрея Белого (АБЦ, Санкт-Петербург) при участии Высшей школы экономики и Трирского университета: «Неподцензурная поэтика: 1950–1980» (23–25.12.2017); «Ленинградская неофициальная литература» (23.12.2018); «Ленинградская неподцензурная литература: история и поэтика» (27.12.2019); «Искусство самиздата. Памяти В. Эрля» (26.12.2020).

В сборник вошли избранные статьи по итогам докладов на конференциях 2017–2019 гг., результаты анкетирования участников так называемой ленинградской «второй культуры» и материалы круглого стола на тему «Неподцензурная поэтика» (2017), программы конференций (2017–2020).

Для литературоведов, культурологов, социологов, историков и широкого круга читателей.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

© Валиева Ю. М., Орлицкий Ю. Б.,
составление, 2022
© Лозицкая П. А., фотографии, 2022
© Панкратова Е. В., иллюстрация
на обложке, 2022
© Оформление.

ISBN 978-5-517-04633-8

АО «Г8 Издательские Технологии», 2022

Содержание

Статьи

<i>Ю. М. Валиева.</i> Поэзия Бориса Иванова	9
<i>П. А. Казарновский.</i> Кэмп по-русски	20
<i>Н. И. Николаев.</i> Хеленуктизм как основной принцип поэтического и прозаического творчества Александра Миронова	36
<i>Т. Л. Никольская.</i> «...Из какого сора...» (Заметки о пьесах И. М. Стеблин-Каменского)	44
<i>Ю. Б. Орлицкий.</i> Геннадий Алексеев — мастер петербургского свободного стиха	51
<i>М. Г. Павловец.</i> Жизнь как «конкретный театр»: хэппенинги и перформативная поэзия Александра Кондратова	68
<i>Е. В. Панкратова.</i> Публикация повести Б. Дышленко «Мясо» в самиздате и в официальной печати	83
<i>Б. Г. Трубников</i> «Метастазы» — самиздатовский поэтический сборник, 1985–1986	92
<i>А. В. Успенская.</i> Подцензурный и неподцензурный А. Битов	106
<i>Т. П. Хайрулин.</i> Поэтика пейзажа в стихотворении Л. Аронсона «Послание в лечебницу»	114
<i>Б. Ф. Шифрин.</i> Числа и фигуры в поэтике: случай Ры Никоновой.	122
Приложение. Архив самиздата	
<i>М. И. Зильбербург.</i> Вступительная статья к публикациям О. Л. Зильбербург и Б.И.Иванова	143
<i>Б. И. Иванов.</i> В поисках брата	146
<i>О. Л. Зильбербург.</i> Трубите в свои сосульки	175
Круглый стол и анкета «Неподцензурная поэтика»	
Круглый стол	187
Вопросы анкеты «Неподцензурная поэтика».	206

Программы

Четырнадцатая международная научная конференция «Сапгировские чтения-2017: Неподцензурная поэтика. 1950–1980» (программа)	259
Конференция «Ленинградская неофициальная литература. 2018» (программа)	263
Научный семинар «Ленинградская неподцензурная литература: история и поэтика. 2019» (программа).	265
Международная научная конференция «Искусство самиздата». 2020 (программа).	266
Фотохроника	268

*Михаил Георгиевич Павловец,
кандидат филологических наук,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»,
Москва*

**Жизнь как «конкретный театр»:
хэппенинги и перформативная поэзия
Александра Кондратова**

Александр Кондратов — одна из самых заметных фигур среди поэтов, причисляемых обычно к так называемой «филологической школе»¹ ленинградской неподцензурной поэзии 1950-х — 1980-х годов. Он единственный из поэтов этой группы не имел прямого отношения к филологическому факультету ЛГУ, давшему ей название: на филфаке учился брат Александра — Эдуард Кондратов, прославившийся вместе со своими друзьями, поэтами-неофутуристами Михаилом Красильниковым и Юрием Михайловым, знаменитым «русским» перформансом 1 декабря 1952 года. Об этом перформансе, вспоминал, в частности, Владимир Уфлянд:

Саша был младшим братом Эдуарда Кондратова — студента филфака, вместе с Мишей Красильниковым и Юрой Михайловым участвовавшего в описанном «Комсомоль-

¹ Определение круга поэтов, собравшегося на гуманитарных факультетах ЛГУ в начале, а затем второй половине 1950-х годов, как «филологической школы», по-видимому, принадлежит К. К. Кузьминскому, в своей многотомной антологии «У Голубой Лагуны» расчертившему поле неофициальной поэзии прежде всего по локальным привязкам конкретных поэтических, а подчас и просто приятельских групп (ср. там же «геологическая школа» — от ЛИТО Горного института; «барачная школа» — от барачных предместий Москвы; 3-й, «провинциальный», том и т. п.) Окончательно закрепилось понятие после выхода в 2006 году тома антологии «Филологическая школа» («Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография / Сост. Куллэ В., Уфлянд В. М.: Летний сад, 2006. Серия «Волшебный хор»).

ской правдой» хеппенинге «Трое с гусиными перьями», состоявшемся в день смерти (памяти) Кирова в разгар антисемитской кампании в аудитории филфака. Трое пришли на лекцию в рубахах, подпоясанных ремнями, и в сапогах, достали чернильницы и гусиные перья и стали записывать. В перерыве вынули деревянные миски, накрошили в них хлеба и луку, залили квасом и стали хлебать тюрю деревянными ложками, распевая «Лучинушку». Участников этой ехидной суперруссофильской акции исключили из комсомола и университета и восстановили только после смерти Сталина².

Однако из всех поэтов «младшего поколения» данной группы (Леонид Виноградов, Сергей Кулле, Владимир Уфлянд, Лев Лосев) Александр Кондратов, как нам кажется, единственный воспринял футуристическое наследие не просто как одну из исходных точек или арсенал для собственных творческих поисков, но как задание по его продолжению и, возможно, завершению. По свидетельству все того же Уфлянда,

Миша Красильников с радостью считал Сашу Кондратова едва ли не лучшим наследником любимого Мишей футуризма начала века. Саша, действительно, испробовал едва ли не все приёмы русского футуризма³.

По крайней мере, утопический импульс русского футуризма по жизнетворческому претворению искусства в жизнь через упразднение его границ с внеэстетической реальностью, переосмысленный авторами поставангарда 2-й половины XX века, в твор-

² Уфлянд В. Русский Конрад бежит и после смерти // Новая Русская Книга. 2002. № 2. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/nrk/2002/2/russkij-konrad-bezhit-i-posle-smerti.html>. Важные уточнения по поводу деталей этого перформанса и судьбы его участников см.: Кондратов Э. Я помню все (Записки счастливого склеротика). Самара: Типография «Сокол-Т», 2005. С. 69–75.

³ Уфлянд В. Русский Конрад бежит и после смерти // Новая Русская Книга. 2002. № 2. Электронный ресурс: <https://magazines.gorky.media/nrk/2002/2/russkij-konrad-bezhit-i-posle-smerti.html>.

честве Кондратова сохранил свои утопические потенции. Кроме того, в отличие от остальных членов своего круга, Кондратов был отчасти склонен к теоретизированию и манифестированию оснований собственного творчества не только в метапоэтических текстах, но и текстах, носящих очевидно декларативный и программный характер. Речь идет не только о достаточно известных «Моих троицах» — скорее являющихся планом-перспективой будущего собрания сочинений Кондратова, увы, в полной мере не осуществленного⁴, но и о таком тексте, как написанная, судя по авторской пометке, 11–12 апреля 1961 года статья «О “конкретном театре”», оригинал которой хранится в ОР РНБ⁵.

Время создания статьи совпадает с периодом увлеченности Кондратова поэзией европейской «конкретной поэзии»: свой четвертый, «особый», том произведений, если верить «Моим троицам», поэт собирался назвать «Конкретии» и включить в него порядка 1000 произведений, созданных в период 1960–1980 гг. Эти произведения, как можно судить по более или менее собранным сборникам, образующим данный том, являют собой разного рода эксперименты Кондратьева в «конкретистском» духе, что заставляет скорректировать утверждение Владислава Кулакова, будто «о западной конкретной поэзии у нас узнали из статьи Е. Головина «Лирика “модерн”», опубликованной в 1964 году в “Иностранной литературе” (№ 9)⁶ — это утверждение исследователя релевантно для московского круга поэтов-«лианозовцев», прежде всего Вс. Некрасова и Г. Сапгира, осмыслявших собственные эксперименты в их соотношении с опытом европейской кон-

⁴ См.: У Голубой Лагуны: Антология новейшей русской поэзии (The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry): В 5 т., 9 кн./ Сост. К. К. Кузьминский, Г. Л. Ковалев. Т. 1. (Переизд. М., 2006. С. 204–206). Электронный ресурс: <https://kkk-bluelagoon.ru/tom1/kondratov.htm>. (Далее в примечаниях: Кондратов А. 2006, без указания стр.)

⁵ Кондратов А. О «конкретном театре» // ОР РНБ. Ф.1438. Ед. х. 178. — 22 л. Далее текст будет цитироваться по этой машинописи с указанием ее страниц в круглых скобках.

⁶ Кулаков Вл. Поэзия как факт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 96. Имеется в виду следующая статья: Головин Е. Лирика «Модерн» // Иностранная литература. 1964. № 7. С. 196–205.

кретной поэзии⁷. Кроме того, и VIII том кондратьевского собрания сочинений, согласно «Моим троим», должен был называться «“Т-А-К” (Театр Александра Кондратова)» и включать в себя «собрание пьес, стихотворных пьес (“пьесны”), “конкретистских пьес” (“игры и решения”) (отдельная книга)»⁸. По-видимому, в круг этих «конкретистских» пьес должны были быть включены произведения, входящие в машинописную книгу «“Игры и решения”». Сборник драматических миниатюр», имеющуюся в собрании ОР РНБ. Статья «О “конкретном театре”», таким образом, может быть воспринята как программная для данного авторского сборника.

Суть «конкретного театра», как его понимает Кондратов, заключается в том, что актеры не перевоплощаются в образы, созданные фантазией драматурга и под воздействием направляющей воли режиссера, но используют текст как повод для свободной игры, в которой актеры раскрывают в себе потенции, задушенные в них повседневной жизнью с ее конвенциями и табу:

Драматург составляет правила игры, а играют — сами актёры, драматург дает некоторое множество возможных в данной игре стратегий (чем больше, тем лучше; по возможности, максимально «многозначный» текст); выбор данной стратегии принадлежит актерам и режиссеру. Роль режиссера — не просто роль посредника между замыслом автора и актером. Еще в большей степени, чем драматург, режиссер является провокатором, чья задача — наиболее действенное <так! — МП> вызвать реакции актёров на поводы (стимулы), даваемые текстом. (Спровоцировать актёров на «самораскрытие» — с одной стороны; держать их «самораскрытие» в рамках театра (и искусства) — с другой) (Л.3).

⁷ По утверждению художника и поэта Вилен Барского, и у него «первые попытки стихов близких к идеям конкретной поэзии были уже в 1957 г.» (*Барский В. О духовных учителях и учителях в искусстве // У Голубой лагуны. Т. 3Б. Электронный ресурс: <https://kkk-bluelagoon.ru/tom3b/barskiy.htm>*)

⁸ Кондратов А. 2006.

При этом такая «отвязная» игра актеров разрушает границы между ними и зрителем, зритель оказывается втянут в актерскую игру:

Зритель — соучастник происходящего. Книга, фильм, картина может ждать настоящего зрителя и год, и сто лет, в театре же действие неотделимо от зрителя, ибо оно является «действием для...» (Истоки — еще в магических ритуалах.)

Игра актеров строится на реакциях зрителей; они являются для актеров материалом, на основе которого он строит свою игру. Именно зрители превращают «самовыявление» актёра из психиатрической процедуры в явление искусства. Зритель, пришедший в театр вздохнуть и умиляться, не нужен конкретному театру. Зритель должен реагировать на происходящее, на игру актеров, — и актеры, в свою очередь, на основе этих реакций строят свою дальнейшую игру. Театральное действие, таким образом, протекает как взаимный процесс, как взаимодействие зрителей и актеров, плюс поводы (провокации) драматурга и режиссера, которые также, вместе с актером и зрителями, являются компонентами единого процесса — конкретного театрального действия. (Л. 4–5)

Обращает на себя также замечание Кондратова, что «Конкретный театр не нуждается в сцене; действие может происходить с кем угодно и где угодно» (Л.2) — таким образом, конкретный театр разрушает границы не только между актером и зрителем, но и между эстетически отмеченным, отграниченным пространством театрального (театрализованного) действия — и внеэстетической реальностью. По сути, воздействие такого театра на зрителя должно напомнить Gesamtkunstwerk Р. Вагнера или синтетические «мистерии» русских символистов, мечтавших о непосредственном, «жизнестроительном» воздействии искусства на жизнь:

Театральное действие протекает подобно цепной реакции, между зрителями, актёрами, автором, режиссером.

Результат этой реакции — «заводка» психики; человек становится почти неменяемым и способен на всё, находясь в состоянии исступления. После конкретного театра человек способен убить себя или убить другого, вступить в ряды доноров или разрушить здание театра, — в зависимости от направленности игры, — направленность, которую автор и режиссер смогут передать лишь в общих чертах; подобно атомной энергии, конкретный театр может служить как делу созидания, так и делу разрушения (Л. 5)

Только, в отличие от своих предшественников, Кондратов не говорит о теургической потенции «конкретного театра» — скорее предупреждает о неуправляемом и непредсказуемом (возможно — пока) характере его действий, которые могут принимать как конструктивный, так и деструктивный характер — и потому требуют еще своего изучения и обуздания.

Источники «театроведческой» концепции Кондратова нуждаются в дальнейшем и отдельном прояснении: собственно, идеи перформативности (театра как события, а не как представления), эмерджентности (немотивированности) элементов театрального действия и неконтролируемости его протекания со стороны как режиссера, так и участников, «петли ответной реакции» (получения актерами от зрителей «обратной связи» — вплоть до вовлечения последних в спектакль) и др. определяют собой в целом атмосферу современного Кондратову европейского театра:

Для спектаклей начиная с 1960-х годов характерно, что их создатели, применяя обмен ролями или объединяя отдельных участников в некое сообщество, целенаправленно привлекают внимание к автопоэзису «петли ответной реакции», являющимся неотъемлемым элементом каждого спектакля. Одновременно они демонстрируют, что автопоэзис «петли ответной реакции» отражает новое понимание фигуры художника, и даже возможно новое представление о человеке и обществе <...> Автопоэзис «петли ответной реакции» отрицает представление об авто-

номном субъекте. Этот процесс подразумевает, что художник, как в принципе и все участники спектакля, является субъектом, способным оказывать воздействие на других и одновременно подвергающимся воздействию со стороны. <...> Автопоэзис «петли ответной реакции», проявляющийся с особой очевидностью при обмене ролями между актерами и зрителями, позволяет каждому из участников почувствовать себя в ходе спектакля субъектом, способным влиять на поведение других участников и одновременно испытывающем на себе влияние со стороны, субъектом, не являющимся ни автономным, ни полностью зависимым от воли других, субъектом, разделяющим ответственность за ситуацию, в которой он оказался, хотя она и возникла не по его воле⁹.

Впрочем, в «манифесте» Кондратова чувствуются преломление идей Дж. Морено, концепцию «спонтанного театра» которого он упоминает в своем тексте и чья книга вышла незадолго до того, в 1958 году, в русском переводе¹⁰. Кроме того, определяющую роль здесь, по-видимому, играет концепция «антиабстрактных» художественных произведений как «конкреций»¹¹ ближай-

⁹ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Международное театральное агентство «Play&Play». Издательство «Канон+», 2015. С. 299–300.

¹⁰ Морено Дж. Л. Социометрия. Экспериментальный метод и наука об обществе. М.: Издательство «Иностранной литературы», 1958. Ср.: «И отличие конкретного театра от театра психодрамы Морено, — в том, что последний преследует не эстетические, а чисто практические цели (лечение психически больных), добываясь «самовыявления» человека-актера не для чистой игры, а для выявления внутреннего «я». Игра в психодраме — средство; для конкретного театра — цель» (Л. З).

¹¹ «Моя живопись не изображает событие, она являет собой событие. Поэтому совершенно неверно считать её абстрактной, а <надо считать> событийной или конкретной» (Михнов-Войтенко Е. Записи (1961–1969) / Публ. Е. Сорокиной // Евгений Михнов-Войтенко: Художник и его время. Электронный ресурс: https://mikhnov-voitenko.ru/zap_61_69.htm). Напомним, «Конкрециями» Александр Кондратов собирался назвать 4-й, «экспериментальный», том своих произведений.

шего друга А. Кондратова в это время — художника (в том числе и театрального) Евгения Михнова-Войтенко. Именно у него поэт и заимствовал само понятие «конкретного театра»: следы их разговоров (с упоминанием Кондратова), а также идеи, близкие тем, что высказаны в статье «О конкретном театре», можно обнаружить в дневниковых записях художника 1961 года, расшифрованных и опубликованных Евгенией Сорокиной:

Актёр становится природой, режиссёр организует этот поток, делает конструкцию, делает одно-два движения, и получается столь же интуитивно, определяет цельность — ценность процесса, его начало и конец.

Начало — простейшая конструкция, элементарные соотношения и действия в расчёте на природу (оно) актёра... Режиссёр ничего не знает — он кое-что предполагает.

Происходит рождение, открытие в фильме — спектакле — конкретии...

Это театр — кино.

Сашка <Кондратов — прим. Е.С.> не может родить пьесы, но иногда начинает предчувствовать форму, общий вид, результат, а не процесс, не исход, свойственный актёру — театру — кино — конкретии¹².

Впрочем, думается, статья «О конкретном театре» не менее важна для понимания акционной стороны творчества поэтов, причисляемых к «филологической школе», точнее — специфики известных «хэппенингов» самого Кондратова. Обращает на себя внимание, что Александр Кондратов, по-видимому, не участвовал в самых заметных коллективных акциях своего круга — таких, как заплыв в апреле 1956 года через Неву (в нем принимали участие Михаил Красильников, Александр Анейчик, Владимир Уфлянд, Александр Шарымов, Владимир Герасимов)¹³, отдых на

¹² Там же.

¹³ Уфлянд В. Вариант завещания: Памяти Александра Матвеевича Шарымова посвящается // Слово Вокруг Петербурга. Электронный ресурс: http://art.spruden.com/archive_2003/22.html

асфальте напротив редакции журнала «Нева, описанный Львом Лосевым (с участием Леонида Виноградова и Михаила Еремينا), соревнование по выпиванию киселя в университетской столовой (в котором победил Михаил Красильников, выпивший, по свидетельству Льва Лосева, 24 стакана). Нет у нас свидетельств и об участии Кондратова в крещении картины Олега Целкова «Автопортрет в нижнем белье» в Неве или в играх в «Каравай» или вождении хоровода на оживленном перекрестке¹⁴. Очевидно, что эти перформансы являлись развитием традиции, положенной «трем с гусиными перьями»; их суть была — в создании игрового пространства внутри пространства, предполагающего подчеркнуто серьезное, неигровое отношение к жизни — пространство учебной аудитории, улицы, столовой, причем участники перформансов выступали одновременно и авторами действия, и исполнителями, невольных зрителей оставляя в роли очевидцев происходящего. Так, по свидетельству Вадима Крейда, эта игра была направлена ее участниками прежде всего на самих себя:

Могло составиться впечатление, что игра не прерывалась, точнее игры. Но это было больше чем озорство. Это был футуристический театр для себя, слишком веселый и независимый для подъяремной, невеселой эпохи. Нельзя сказать, что участники этой игры родились слишком поздно, не в свое время. Без них эпоха была бы еще мрачнее. Вдобавок все это имело отношение к литературе и искусству и даже повлияло на них в некоторых случаях¹⁵.

В этом смысле известные нам хэппенинги Александра Кондратова обращают на себя внимание тем, что в них он выступает

¹⁴ Цит. по: «Филологическая школа». 2006. С. 15. «Крещение» картины Целкова отчасти напоминает подготовку кубофутуристами картин к очередной выставке путем их вываливания в весенней грязи, описанной Бенедиктом Лившицем в «Полутораглазом стрельце» (см.: *Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания.* Л.: Советский писатель, 1989. С. 330–331).

¹⁵ Крейд В. Футурист пятидесятых годов // У Голубой лагуны. Т 5А. Электронный ресурс: <https://www.kkk-bluelagoon.ru/tom5a/kreidenkov.htm#15>

в большей степени как инициатор, даже «провокаатор» или, используя его слово, «режиссер» действия, втягивая в него участников как бы помимо их воли, заставляя их играть по заданным им правилам. Такова история рассылки им садистических рассказов по редакциям советских журналов, вынуждающих редакции вступать в переписку с ним:

Есть, например, такой теперь прозаик Сорокин, пишущий в жанре иронического садизма. Кондратов написал серию рассказов в этом духе, когда учился в институте физкультуры. Там были представлены все возможные психопатологические сюжеты. Но Кондратову вовсе неинтересно было просто написать рассказы и пустить их по кругу обычных читателей. Его игра была в другом. Он положил по рассказу в конверт, присовокупил к каждому письмо, в котором рассказал о своих успехах в учёбе и спорте, просил оценить его литературные опыты и аккуратно разослал эти сюрреалистические и по тем временам совершенно нецензурные рассказы по редакциям журналов. Рассказ «про собачку» под названием «Иди сюда, Максик», например, был послан в редакцию «Советской женщины». Редакции откликнулись по-разному. Из софроновского «Огонька» Сашину рукопись переслали в партбюро института Лесгафта с советом принять меры к подонку. Из «Нового мира» пришло письмо, насколько я помню, следующего содержания: «Ваш рассказ изображает грязные, отвратительные стороны жизни, в нём чувствуется болезненное смакование сексопатологии. Разумеется, о публикации его в нашем журнале не может быть и речи». А заключалось фразой: «Было бы интересно познакомиться и с другими Вашими произведениями»¹⁶.

В. Уфлянд вспоминает историю отправки Кондратовым своих произведений почтой Доктору Салазару, тогда диктатору Португалии, или написание им стихов для марширования студентов-

¹⁶ «Филологическая школа». 2006. С. 413.

спортсменов училища им. Лесгафта на физкультурном параде в Москве перед самим Н. С. Хрущевым и другими членами политбюро, в действительности — (якобы?) взятых им из одного старого фильма про фашистов с заменой «верности фюреру» на «верность партии»:

Мы идем, отбивая шаг.
Стадион звенит под ногами,
Голос Родины в наших ушах.
Верность партии — наше знамя!¹⁷

Думается, в этом контексте — как хэппенинг — может восприниматься и еще одна выходка Кондратова, когда он в 1962 году в компании отмечающих новый год (по другим сведениям — 7 ноября) сотрудников газеты «Волжский комсомолец» предложил тост «в память о загубленных Романовых, в память о последнем Царе Николае...»¹⁸, что многим поддавшимся на провокацию тогда стоило спокойной жизни. Эта история заставила подозревать Кондратова в том, что он был провокатором, однако, учитывая его предшествующие акции, скорее ее надо понимать как «конкретный театр» автора-режиссера, спровоцировавшего участников на «самораскрытие», в результате которого лояльнейшие сотрудники советской газеты подняли абсолютно монархический тост, будучи впоследствии не в состоянии объяснить причину своего поступка. Тем самым Кондратов бросает вызов классическому идеалу «цельной личности»: кондратовский субъект — принципиально расщепленный, вернее — пустой, пустота которого может наполняться любым содержанием в зависимости от импульса, посылаемого автором-«провокатором».

Данный метод манипулирования реципиентом по-своему использовался Кондратовым и в его «перформативных» стихотворениях, некоторые из которых, как можно понять, относятся

¹⁷ «Филологическая школа». 2006. С. 414.

¹⁸ Жоголев А. Тост за царя // Благовест. Православная газета. 2001. 7 сент. Электронный ресурс: (<http://www.cofe.ru/blagovest/article.asp?heading=27&article=5892>).

к тому же самому периоду, что и манифест «О конкретном театре». Написанные задолго до Генриха Сапгира с его циклом «Тактильные инструменты» (1989), эти стихотворения, помимо текста, содержат авторские примечания в скобках в виде императивов, носящих иллокутивный характер — то ли выдающих намерения автора, то ли побуждающих исполнителя сопровождать действия заранее заданными действиями, образующими с текстом неразрывное единство.

Показателен, например, опус «Исповедь на духу»¹⁹.

Молчать

(звук почесывания о затылок)

— Н-нда!

(пауза; дважды хлопнуть в ладоши)

— Н-нда-а!

(пауза; почесать затылок другой рукой)

— Нда!

(махнуть рукой, изображая невозможность сказать что-либо словами)

— Нда!

(долго и тщательно чесать затылок, вместо слов, лишь мимикой, стараясь показать, что «мысль изреченная есть ложь» — и при этом походить на Тютчева)

Пауза.

Сделать жест, показывающий, что чтение стиха окончено, а вместе с ним — конец исповеди автора.

Действия, описанные в этом опусе, семантически значимы: почесывание в затылке означает глубокое раздумье, часто неуверенность или сомненье, два хлопка ладонью — могут обозначать радость либо желание привлечь к себе внимание. Что касается мимики — напротив, указан смысл того, что посредством ее надо передать, но как — оставляется на ответственность читателя, как и финальный жест «стихотворения», «показывающий, что чтение стиха окончено». Собственно, сам этот жест отсылает к другому

¹⁹ Архив Амхерст-колледжа. Box 47. Folder 2.

перформативному опусу, по мнению Сергея Сигея — первому в истории русской поэзии, а именно — «Поэме конца» Василиска Гнедова, который исполнял ее, по свидетельству Ивана Игнатьева, вошедшему в предисловие к изданию книги В. Гнедова «Смерть Искусству» и потому наиболее авторитетному для нас, следующим образом:

Ему доводилось оголосивать неоднократно все свои поэмы. Последнюю же он читал ритмо-движением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот (вторую уничтожалась первая, как плюс и минус результаатт минус)²⁰.

Впрочем, следом за этим опусом у Кондратова идет опус «Пауза», весьма напоминающий «нулевой текст» поэмы Василиска Гнедова:

Пауза

(объявить название стиха: «Пауза»)

(молчание — по ситуации, от нескольких секунд до одной минуты)²¹

Примечательно, что — в отличие от Джона Кейджа и его беззвучного опуса 4.33 — Александр Кондратов не указывает точно длительность исполнения опуса «Пауза», предлагая исполнителю действовать «по ситуации», что отвечает принципам его «конкретного театра», предписывающего актерам строить свою игру в зависимости от зрительских реакций.

Другой характерный образец перформативной поэзии мы находим в цикле Кондратова «Пушкиноты» из его машинописной «книги» «ЛЭ (Литературная энциклопедия). 1966–1976», так же построенном как система последовательных указаний для его исполнителя:

²⁰ Цит. по: Гнедов В. Смерть искусству: Пятнадцать (15) поэм. СПб.: Петербургский глашатай, 1913. С. 2.

²¹ Архив Амхерст-колледжа. Box 47. Folder 2.

ПУШКИНСКИЕ ТРИУМФЫ.

Триумф-I.

Открыть наугад сборник стихотворений Пушкина и прочитать те стихи, что будут напечатаны на раскрытой странице.

Помолчать 14 секунд.

Потом задумчиво произнести
«Пушкин! ...»

Триумф-II.

Открыть наугад сборник стихотворений Пушкина и прочитать вслух, с выражением, первое четверостишие напечатанное на этой странице.

Вдумчиво помолчать 8 секунд.

Прочитать то же четверостишие, но в обратном порядке строк /с 4 до I-й/.

Звонко крикнуть: ПУШКИН!
Дождаться эха.

Триумф-III.

Открыть наугад книгу стихов Пушкина прочитать-не вслух, а про себя, страницу из нее.

Многозначительно произнести:
«Пушкин...»

Закрывать книгу стихо<в> Пушкина.

Триумф-IV.

Взять в руки книгу стихов Пушкина и, не раскрывая ее, сказать голосом,

полным уважения и любви:
«Пушкин!»

Триумф-V.

Подумать о книге стихов Пушкина,
не раскрывая ее и даже не беря в
руки.
Потом подумать, очень веско и
почтительно:

«ПУШКИН...»

Затем перейти к текущим делам²².

Текст построен на постепенной редукции исполнения стихотворений Пушкина от чтения его четверостишия, алеаторически выхваченного из собрания сочинений, до называния одного его имени в соответствии с пророчеством самого поэта в его стихотворном «Памятнике» — стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»: «И назовет меня всяк сущий в ней язык». Концептуалистский по своей сути опус обнажает превращение Пушкина в «ПУШКИНА» — расхожий мем обыденного сознания, обладающий высокой символической ценностью, но вовсе не предполагающий чтение самих произведений поэта.

Сами по себе эти опусы, без сомнения, могут восприниматься и автономно, точнее, в рамках глобального индивидуального проекта Кондратова по представлению в своем творчестве самых разных типов авангардистских форм — форм предельно минимализированных и предельных формальных ограничений, визуальных, аудиальных, перформативных, кибернетических и пр. Однако концепция «Конкретного театра» становится еще одним кодом для их интерпретации, что углубляет наши представления о степени концептуальной проработанности авторского проекта Александра Кондратова.

²² Кондратов А. ЛЭ (Литературная Энциклопедия) 1966–1976 // СТИХИ Александра Михайловича Кондратова. 2017. Электронный ресурс: <http://sandy-konrad.org/Text-HTML/LE.htm>

Научное издание

Ленинградская неподцензурная литература:
история и поэтика

Ответственный редактор *Ульяна Летова*
Художественный редактор *Александр Яковлев*
Технический редактор *Петр Казарновский*
Корректор *Петр Казарновский*
Верстка *Валерия Земских*

Подписано в печать 18.10.2021.
Формат издания 60x90¹/₁₆. Усл. печ. л. 17,375.

RUGRAM

Издательство «Пальмира».
197183, Санкт-Петербург, ул. Сестрорецкая, д. 8, лит. А, пом. 19-Н.

Акционерное общество «Т8 Издательские Технологии».
109316, Москва, Волгоградский пр., д. 42, корп. 5.
Тел.: 8 (499) 322-38-30.
www.letmeprint.ru

18+

*Знак информационной продукции согласно Федеральному закону
от 29.12.2010 г. № 436-ФЗ.*