

От андеграунда до акционизма

Илья Кукуй

Авангард в эпоху постмодерна:

СЛУЧАЙ ВЛАДИМИРА ЭРЛЯ¹

Ilja Kukulj

Avant-garde in the Postmodern Era: The Case of Vladimir Erl'

Илья Кукуй (Институт славянской филологии при Университете Людвиг-Максимилиана, Мюнхен, Германия; старший преподаватель, PhD) ilja.kukulj@lmu.de.

Ключевые слова: Владимир Эрль, хеленутизм, нео-авангард, постмодернизм, советская неофициальная культура

УДК: 82-1+82-3+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_144

Личность и литературное наследие поэта и издателя Владимира Эрля (псевдоним Владимира Ивановича Горбунова, 1947—2020) являются интересным примером того, как традиция исторического авангарда преломилась и существовала в рамках неофициальной литературной сцены в СССР в 1960—1980-е годы. Предметом статьи является наложение нео-авангардных экспериментов Эрля на «состояние постмодерна» (Ж.-Ф. Лиотар), дискурсивное осмысление которого началось лишь в самом конце советской эпохи. Случай Эрля интересен тем, что в его лице мы имеем дело с исследователем и последователем авангарда в одном лице, вполне рефлексивно относящемся к своей творческой практике. Тем самым пути освоения и трансформации авангардной

Ilja Kukulj (PhD; Senior Lecturer, Institut for Slavic Philology, Ludwig-Maximilian University of Munich, Germany) ilja.kukulj@lmu.de.

Key words: Vladimir Erl', Helenuctism, second avant-garde, postmodernism, Soviet unofficial culture

UDC: 82-1+82-3+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_144

The legacy of the poet and publisher Vladimir Erl' (pseudonym of Vladimir Ivanovich Gorbunov, 1947—2020) provides an interesting example of how the tradition of the historical avant-garde was refracted and continued its existence within the unofficial Soviet literary scene in the 1960s and 1980s. This article examines the juxtaposition of Erl's neo-avant-garde experiments with the "postmodern condition" (J.-F. Lyotard), the discursive understanding of which began only at the very end of the Soviet era. Erl's case is especially interesting in that we are dealing here with a researcher and follower of the avant-garde in the same person, who was quite reflexive about his creative practice. Thus, the ways in which the avant-garde tradition was assimilated and transformed in Erl's work and publishing were dictated not only by the characteristics of his remarkable per-

1 Эта статья, как и другие материалы блока, первоначально прозвучала в виде доклада на конференции «От андеграунда до акционизма: русский контекст», проходившей в Белградском университете с 28 сентября по 2 октября 2022 года. — *Примеч. ред.*

традиции в творчестве и издательской работе Эрля диктовались не только особенностями его незаурядной личности и интересов, но и спецификой культурной ситуации в СССР послевоенного времени.

sonality and interests, but also by the specifics of the cultural situation in the post-war USSR.

Два (?) авангарда

Проблема терминологии в отношении авангарда является дискуссионной и вряд ли предполагает универсальное и устраивающее всех решение. Русский авангард не является здесь исключением, и история его традиции и изучения насчитывает целый ряд взаимоисключающих и в разной степени удовлетворительных теорий². Это касается как типологических рамок авангарда — того, какие именно литературные феномены входят в его рамки, а какие нет, — так и вопроса о генетической преемственности различных направлений экспериментальной литературы и их (само)именования. Не касаясь всех деталей подобных дискуссий, я исхожу в настоящей статье из своего видения той ситуации, в которой русский авангард оказался во второй половине XX века, а также из контекстуализации авангарда, свойственной самому Владимиру Эрлю — человеку, своей деятельностью как автора и публикатора в значительной степени сформировавшему авангардную парадигму в (пост)советской России. Для прояснения хронологических рамок того, что в этой статье именуется авангардом-1 и авангардом-2, позволю себе кратко вернуться к первоосновам.

Как известно, утопический проект авангарда 1910—1920-х годов, предполагавший радикальное революционное преобразование языка литературы и для многих его участников бывший жизнетворческим проектом, потерпел неудачу и в 1930-е годы закончил свое существование как целостное явление. Обновление языка и всей литературной системы, активно проводившееся в деятельности самых разных авангардных группировок и авторов после революции, было остановлено утверждением официальной доктрины социалистического реализма на Первом съезде советских писателей в 1934 году. То, что продолжение индивидуальных художественных поисков стало смертельно опасным, стало ясно самое позднее в годы Большого террора. Показательной является судьба авторов, объединившихся вокруг группы ОБЭРИУ, деятельность которой ее первый крупный исследователь Жан-Филипп Жаккар связал с концом русского авангарда [Жаккар 1995]: Николай Заболоцкий был арестован в 1938 году и провел шесть лет в лагерях, Николай Олейников был расстрелян в 1937 году, Даниил Хармс умер в ленинградской тюремной психиатрической больнице в 1942 году, Александр Введенский был арестован в сентябре 1941 года и погиб при этапировании в поезде. Двое последних авторов арестовывались и ранее. Конец утопического периода русского авангарда в 1930-е годы знаменует собой конец авангарда-1.

Эпоха между двумя «перестройками» — начала 1930-х и второй половины 1980-х годов — начинается с репрессий второй половины 1930-х, которым сле-

2 Обзор и характеристику концептуализаций авангарда из перспективы российского научного контекста 2000—2010-х годов см.: [Гирин 2013: 11—18].

дуют Вторая мировая война и поздний сталинизм с особенно агрессивными кампаниями, направленными против культуры и науки. Те редкие случаи авангардистских экспериментов с литературным языком, которые мы знаем из того времени, не просто проходили вне официального поля, но и были в буквальном смысле засекречены их авторами: такие поэты, как Геннадий Гор и Павел Зальцман, наследовавшие линии ОБЭРИУ и с обнаружением творчества которых в 2000-е годы поэт и критик Олег Юрьев связывает «заполнение зияний» в литературном ландшафте 1940—1950-х годов [Юрьев 2013], либо вообще никому не читали своих стихотворений (как Гор поступил со своими блокадными текстами), либо держали информацию в узком семейном и дружеском кругу, избегая любой публичности.

Смерть Сталина и оттепель хрущевского времени послужили толчком к восстановлению прерванной культурной традиции. Память о ней была непосредственно жива в лице участников периода «бури и натиска» авангарда-1, либо отошедших от экспериментов своей молодости (Н. Асеев, Н. Заболоцкий, Р. Ивнев, Б. Пастернак и др.), но не чуждых воспоминаниям о ней, либо остававшихся на краю или даже за краем официального литературного поля (И. Бахтерев, С. Бобров, А. Крученых и др.). Вокруг таких фигур-медиаторов могли образовываться литературные и художественные сообщества, как это произошло с «лианозовской школой» — поэтами В. Некрасовым, Г. Сапгиром, Я. Сатуновским, И. Холиным, посещавших художника Е. Кропивницкого в поселке Долгопрудный недалеко от железнодорожной станции Лианозово под Москвой и сформировавших внутри этого содружества оригинальную поэтику на стыке раннего концептуализма, брутализма и примитивизма [Зыкова и др. 2021]. В недавней статье [Кукуй 2022] я постарался показать, как в это время зарождался литературный нонконформизм (поэты «Мансарды» в Москве, «филологическая школа» в Ленинграде), давший решающий импульс к формированию неофициальной литературной сцены и соответствующей субкультуры как минимум в двух столичных городах. Описание и осознание этих процессов за пределами культурных центров СССР началось в 1990-е годы и продолжается до сих пор.

Решающее значение имеет тот факт, что возобновление поэтического и литературного эксперимента в авангарде-2 происходило на фоне восстановления нарушенной связи с авангардом-1 — путем как знакомства с оставшимися в живых участниками, так и изучения их творчества. В московском Музее В. Маяковского долгое время проработал Геннадий Айги, один из ведущих представителей авангарда-2, участвовавший в организации многих выставок и литературных чтений. Книги русского футуризма можно было без особых трудов найти в букинистических магазинах. Обладатели крупнейших коллекций русского художественного (Н. Харджиев) и литературного (А. Крученых) авангарда хоть и были крайне осторожны и скупы на общение и допуск к своим коллекциям, но служили центрами притяжения для молодого поколения, многие представители которого вели активную изыскательную работу (как, например, лидер поэтов «Мансарды» Леонид Чертков или значительно позднее организатор группы трансфуристов Сергей Сигей). Творчество А. Введенского, В. Гнедова, Д. Хармса, В. Хлебникова становится в 1960—1980-е годы пространством консолидации авторов и исследователей с общим «генетическим кодом», и их личные эксперименты происходят в форме реактуализации авангарда-1.

Вместе с тем с конца 1950-х годов в СССР начинает поступать информация об актуальных художественных процессах на Западе. Художник Михаил Гроб-

ман, введший в оборот термин «второй русский авангард» как обозначение для круга из тридцати левых московских художников 1960—1970-х годов (так называемый героический период), писал, что «организуя выставку на фестивале молодежи и студентов в августе — сентябре 1957 года», которая «в мгновение перенесла многих московских (и не только московских) художников на современное поле искусства» [Гробман 2008]. На Западе в это же время происходит осмысление русского художественного процесса 1910—1920-х годов как авангардного явления: Ренато Поджиоли включает в свою книгу «Теория искусства авангарда» (1962) исследование о поэзии русских футуристов, имажинистов и кубофутуристов, а Камилла Грей (вышедшая впоследствии замуж за московского художника и поэта Олега Прокофьева) в том же году выпускает книгу «Великий эксперимент: Русское искусство 1863—1922»³.

Важно отметить, что позади железного занавеса, начавшего давать трещины уже в конце 1950-х годов, реактуализация авангарда-1 часто проходила на фоне осознания бесперспективности и проблематичности его утопизма как жизнетворческого проекта. Особенно отчетливо это проявилось в московском концептуализме, работавшем с языком власти как эстетическим объектом. Не случаен тот факт, что книга «Gesamtkunstwerk Stalin» (1988)⁴, в полемической и отчасти провокативной форме поставившая вопрос о преемственности сталинской культуры от авангарда-1 и, следовательно, о вине последнего в репрессивном характере сталинизма, была написана теоретиком московского концептуализма Борисом Гройсом. Руководитель московской концептуалистской группы «Коллективные действия» Андрей Монастырский писал об этом:

Мы, видимо на подсознательном уровне понимая, что русский авангард, Малевич, Попова — это все «левые дела», фундамент советской власти и всех этих членов Политбюро, на этом фундаменте возникших, мы это не любили и никогда не интересовались ни Малевичем, ни Родченко. Обэриуты — да, но это не авангард и не «левые дела», это не имело никакого отношения к советской власти, к тоталитаризму (цит. по: [Лазарева 2017: 102]).

Примером постмодернистского остранения наследия Малевича могут служить многие графические работы Д.А. Пригова.

В этой связи особенно интересно проследить, с какого рода рефлексией на авангардную традицию мы имеем дело в случае Владимира Эрля, сыгравшего значимую роль в публикации наследия ОБЭРИУ. Несмотря на неопределенный статус самого термина авангарда и неоднозначность границ и количества разных авангардов⁵, в рассмотрении контекста русского искусства кажется продуктивным — по крайней мере, в нашем случае — исходить из двух периодов, когда второй (авангард-2) в значительной степени конституировал себя по отношению к традиции первого (авангард-1), не всегда воспринимаемой апологетически, и с поправкой на современный арт-контекст — в той мере, в которой он был известен и зачастую домысливался.

3 Подробнее об этом, а также о термине «второй авангард» см.: [Лазарева 2017].

4 В русском варианте «Стиль Сталин» (М.: Знак, 1993).

5 Так, тот период, который Гробман называет «вторым авангардом», для Игоря Смирнова является авангардом-3 [Смирнов 2017].

Авангард-1 как источник аттракции

Владимир Эрль (р. 1947) принадлежал уже к послевоенному поколению, не заставшему лично ни катастрофу Большого террора, ни апокалипсис ленинградской блокады или трудности эвакуации. Ему и его ровесникам (к числу которых следует отнести родившегося в тот же год Сергея Сигея) достается, если вспомнить одноименный фильм кинорежиссера Анджея Вайды, «Пейзаж после битвы» («Krajobraz po bitwie», 1970), на расчистку и восстановление которого были направлены их усилия. Социализация Эрля была иной, чем у студентов-филологов из ленинградской «филологической школы» или поэтов «Мансарды», учившихся в основном на факультете иностранных языков Московского университета (Чертков был студентом библиотечного института). Эрль вырос в семье военного и воспитательницы детского сада; подобно Иосифу Бродскому, бросил школу (впоследствии окончил ее заочно) и никогда не учился в вузе; иронично относился к деятельности литературных объединений, одной из немногочисленных «серых» зон советской культуры, позволявших молодым литераторам под присмотром либеральных представителей Союза писателей заниматься литературным творчеством и формировать круги общения. Решающий импульс его развитию дали экстенсивное чтение и столь же экстенсивное общение в кругу поэтов Малой Садовой — первого литературного сообщества в Ленинграде за пределами вузов, сформировавшегося в буквальном смысле на улицах города⁶.

Хорошее представление о личности 17-летнего Эрля, появившегося осенью 1964 года по совету его друга поэта Андрея Гайворонского в кафетерии на Малой Садовой улице, дает литературный манифест «Поэтические выкладки эгоимпрессионлириков», написанный в апреле того же года⁷. В этом тексте, подписанном Владимиром Четвертым (Эрлем) и Андреем Черным (Гайворонским), можно заметить фактически все характерные черты ранней, некритической фазы авангарда-2: самоидентификация с русским кубофутуризмом (несмотря на эгофутуристические аллюзии в названии) и апологетическое отношение к Велимиру Хлебникову; внимание к русскому модернизму в целом («не зачеркиваем и декадентство»); стремление к консолидации творческих единомышленников в составе групп — или, говоря словами футуристической декларации «Пощечина общественному вкусу», «стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования» [Терехина, Зименков 1999: 41]; сдержанное отношение к скомпрометированному имени Маяковского и ярко отрицательное — к официально разрешенной псевдоноваторской лирике (Евтушенко); интерес к формальной стороне литературного творчества, словотворчеству и расширению поэтического инструментария. Несмотря на то что в этом манифесте мы имеем дело с типичным продуктом *juvenile*, характерно в нем не только то, какой степенью привлекательности обладают для юных поэтов авангардный эксперимент и наследие авангарда-1, но и те черты, которые мы отмечаем в зрелом творчестве Эрля, основного автора манифеста, — апелляцию к чувству и эмоциональному отклику (импрессии) и, что представляется особо важным по контрасту с деструктивным характером авангарда-1, акцент на связности поэтического высказывания:

6 О поэтах Малой Садовой см.: [Гайворонский 2004].

7 См. публикацию в настоящем номере.

Каждое слово, которое входит в состав словосочетания, должно звучать самостоятельно, но в то же время не мыслиться без второго слова сочетания. Иначе строка рассыпется, и читатель пробежит ее скучающим взглядом, не задерживая на ней внимания, не запоминая ее («Поэтические выкладки эгоимпрессионлириков»).

Вторым источником вдохновения, вслед за кубофутуризмом, стала для Эрля подборка немецкоязычных конкретистов в журнале «Иностранная литература» (1964. № 7): О. Гомрингера, Ф. Мона, Г. Рюма, Г. Хайсенбюттеля и Э. Яндля. Сам Эрль позднее писал, что эта «подборка немецких авангардных поэтов» произвела на него, Андрея Гайворонского и будущего члена группы Хеленуков Дмитрия Макринова «неизгладимое впечатление» [Эрль 2015: 441]. Составителем подборки, а также переводчиком и автором предисловия был филолог и видный деятель московской контркультуры Евгений Головин, которому под видом критики «формалистской поэзии» удалось показать преломление экспериментов итальянских футуристов, сюрреалистов и дадаистов в рамках поэтики, названной Головиным «лирика модерн» (трансформация названия книги Курта Леонхарда «*Moderne Lyrik*»). Михаил Павловец проанализировал, как Головин, отобрав из книги Леонхарда наиболее радикальные примеры, объединив их в фиктивное целое и весьма вольно переложив на русский язык, осуществил на страницах официального советского журнала эстетическую провокацию, не понятую цензурой, но оказавшую существенное воздействие на Владимира Эрля и поэтов его круга [Павловец 2017]. Прочтение статьи Головина как перформанса позволяет причислить ее к одной из первых акций советского постмодернизма.

Воздействие материала Головина наиболее заметно в «Кнеге Кинга» Эрля, окончательно составленной в 1981 году (первый вариант — 1966) [Эрль 2009]. Тексты в книге, написанные в 1965—1967 годах, представляют собой эксперименты в жанре визуальной, комбинаторной и концептуальной поэзии в традиции немецкоязычного конкретизма. Публикация в «Иностранной литературе» является здесь несомненным источником вдохновения; из переводов Головина, дополненных тремя собственными переводами (из Г. Рюма, Ф. Мона и упомянутого в статье Головина американского поэта А. Холло), Эрль — по-видимому, в то же время — составляет самиздатский машинописный сборник (*ил. 1*).

Многие приемы, использованные Эрлем в «Кнеге Кинга», обусловлены самиздатской природой текстов. Сопратник Эрля по группе трансфурисов поэт и художник Борис Констриктор называл его «Паганини пишущей

Герхард Гум.	
Ноктюрн. Перевод Е. Головина.....	3
Ночь. Перевод Вл. Эрля.....	4
Франц Мон.	
свистеть. Перевод Вл. Эрля.....	7
„подслушивает в тени плодов...“	
Перевод Е. Головина.....	8
развитие вопроса. Перевод Е. Головина.....	9
„тень...“ Перевод Е. Головина.....	10
Ансельм Холло.	
О. Перевод Вл. Эрля.....	13
Ойген Гомрингер.	
„равномерный одинаковый...“ Перевод	
Е. Головина.....	15
„голубое...“ Перевод Е. Головина.....	16
„дерево...“ Перевод Е. Головина.....	17
„молчать молчать молчать...“ Перевод	
Е. Головина.....	18
Гельмут Хайсенбюттель.	
типография Ц. Перевод Е. Головина.....	21
медитация Д. Перевод Е. Головина.....	22
примечание 7. Перевод Е. Головина.....	23
учебник в стихах по истории. Перевод	
Е. Головина.....	24
текст 8. Перевод Е. Головина.....	25
О г л а в л е н и е.....	27

Ил. 1. Оглавление сборника переводов конкретной поэзии. 30 с. [б.н., б.г., б.и.].

Переводы Эрля опубл. в: [Эрль 2015: 415—417]

машинки» за виртуозное владение этим инструментом и необыкновенную тщательность изданий [Констриктор 1991: 198]. В качестве примера рассмотрим стихотворение «Повторение», в котором визуальная фактура стихотворения создается путем повторения слова «повторение», однако на бумаге пропечатываются лишь отдельные буквы по следующему алгоритму:

- 1) слово «повторение» целиком;
- 2) последняя буква;
- 3) первая буква;
- 4) все буквы, кроме первой и последней;
- 5) третья буква с начала и третья буква с конца;
- 6) все буквы, кроме первой, последней, третьей с начала и третьей с конца;
- 7) все буквы из строки 6 минус четвертая с начала и четвертая с конца;
- 8) четвертая сначала и четвертая с конца;
- 9) шестая;
- 10) пятая.

На этом слово «повторение» заканчивается и следует строка «значит снова», заканчивающаяся там, где на предыдущей строке оставалась буква о:

повторение
 е

п

овторени
 в н
о торе и
о ор и
 т е
 р
 о
значит снова.

[Эрль 2009: 32]

Эрль следует здесь главному принципу «лирики модерн» в изложении Е. Головина: «Современный поэт идет не от мысли к форме, а от формы к мысли и чувству. Он, как бы “играя”, создает и разрушает различные конструкции из словоэлементов» [Головин 1964: 198]. Игра может быть мотивирована мыслью, а форма репрезентации слова — его значением; повторение слова сопровождается его систематическим разложением, и когда остается лишь один элемент, фонетически равный «о», а графически — ноллю, следует вывод: «значит снова». В то же время игра может принимать и более изощренные формы, лишь на первый взгляд представляясь самодостаточной. Так, в следующем за «Повторением» в «Книге Кинга» стихотворением Эрль следует тому же приему графического «дробления образа», однако он оказывается мотивирован не значением слов, а стремлением сохранить стихотворный размер:

Рамзес
великий
икий
мзес.

[Эрль 2009: 33]

Прочитанное вслух графическое стихотворение образует четырехстопный ямб, самый распространенный размер русской лирики. Графическим методом Эрль решает здесь фонетические задачи. Игра присутствует и на жанровом уровне — ради восславления фараона Рамзеса Великого Эрль пишет ему своеобразную оду, следуя указанию М.В. Ломоносова:

Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил [Ломоносов 1986: 470].

Деконструкция слов является здесь одновременно и авангардистским приемом, и его ироническим остранием: экспериментальный текст на уровне метра оказывается примером наиболее конвенционального русского стиха.

Поэт двигается назад?

Даже беглый взгляд на поэтическое творчество Эрля свидетельствует о том, что радикальные авангардистские эксперименты составляют в корпусе его поэтических текстов абсолютное меньшинство. Возвращение к «Кнеге Кинга», составленной в 1960-е годы, и издание ее в начале 1980-х годов было вызвано участием Эрля в деятельности самиздатского журнала «Транспонанс», издававшегося супругами Ры Никоновой и Сергеем Сигеем в 1979—1987 годах в городе Ейск. Сигею, авангардному художнику, поэту и исследователю русского футуризма, учившемуся на заочном отделении театроведческого факультета Ленинградского государственного института театра, музыки и кино и приезжавшему в Ленинград из Ейска на экзамены и работу в библиотеках и архивах, удалось на базе журнала создать группу трансфуристов (позднее — транспоэтов), в которую на первых порах входил Эрль и участвовал в поэтических чтениях группы⁸. Для эстетически консервативной ленинградской неофициальной сцены, ориентированной скорее на художественные поиски символизма и акмеизма, деятельность группы воспринималась как чужеродное явление; определенную роль играла и провинциальная аффилиация журнала. Хорошей иллюстрацией этого является рецензия на 25-й номер журнала «Транспонанс» А. Кобака и Б. Останина в самиздатском журнале «Часы» (1985. № 54) под характерным названием «Неоновый архив, или Торжество ретрофутуризма» [Останин, Кобак 2003]. Упрек в том, что футуризм «Транспонанса» был архивным, неоновым, то есть ретроавангардным, был ответом на обзор «Часов» в 25-м номере «Транспонанса», для названия которого Ры Никонова выбрала цитату из популярной эстрадной песни: «Еще идут старинные “Часы”».

Для Эрля, в спектре уже сформировавшегося к тому времени ленинградского литературного самиздата стоявшего особняком⁹, участие в проекте трансфуристов было возможностью консолидации с единомышленниками. Однако быстро выяснилось, что представления о задачах реактуализации авангарда

8 О трансфуризме см.: [Казарновский, Муждаба 2021].

9 Эта позиция подчеркивается демонстративным невхождением Эрля в ряды «Клуба-81» — союза неофициальных литераторов Ленинграда, созданного в 1981 году под контролем КГБ.

у трансфуристов и Эрля были разными. Сигей и Никонова стремились к непрерывному продолжению авангардной традиции, одним из главных показателей которой было дальнейшее расширение радикального эксперимента по обновлению поэтического языка на все сферы творчества (а для Никоновой — на все области человеческой деятельности). Поэтому неудивительно, что Никонова в своей рецензии на «Кнегу Кинга», выпущенную в 1981 году приложением к «Транспонансу», охарактеризовала ее как лучшую у Эрля, однако отметила «несколько настораживающих моментов, нуждающихся в освещении»:

Стихи “Кнеги” — ранние. Почти все они написаны чуть не 20 лет назад. 20, даже 15 лет — большой срок для поэта. С тех пор Владимир Эрль написал много стихов, сделал несколько книг из них, даже отдаленно не напоминающих эту. Будучи знакома со стихами более поздними, я даже не могла предположить у этого автора столь богатых творческих возможностей. Отсюда вывод: 1 — поэт движется назад; 2 — поэт не владеет собственным арсеналом [Никонова 1982: 68].

Разочарование было взаимным. После рецензии Никоновой, выпущенной в 13-м номере «Транспонанса» (1982), Эрль участвует в журнале в основном как рецензент и публикатор авторов авангарда-1. Он принимает участие в первых чтениях трансфуристов в Ленинграде 21 февраля 1983 года [Сигей 2006: 409—410], однако членом группы не числится: его имя не входит в перечень транспоэтов в аннотации к № 17 «Транспонанса»¹⁰, а его произведения — в сборник «Транспоэты», выпущенный С. Сигеем в 1989 году в итальянском Тренто. Этот сборник и закрепил «канонический» состав группы: Ры Никонова, Сергей Сигей, Борис Констриктор, А. Ник.

Чтобы оценить, насколько выводы Никоновой верны, следует внимательнее взглянуть на то, в каком направлении развивалась поэтика Эрля начиная со второй половины 1960—1970-х годов и в какой степени ее можно считать авангардной.

Лирика (пост)модерн

Первое стихотворение «собственно Эрля» «Озеро снов», написанное Владимиром Горбуновым в день изобретения своего псевдонима, 20 июля 1964 года [Эрль 2011: 218], скорее всего, было создано еще до выхода статьи Головина «Лирика “модерн”» в «Иностранной литературе». Оно представляет собой изображение «внутреннего ландшафта», своеобразного пространства воображения. В ритмической основе стихотворения лежит относительно традиционная поэтическая форма — нерифмованный¹¹ двустопный анапест. Стихотворе-

10 О том, что место Эрля в деятельности группы было предметом обсуждения, свидетельствует аннотация к 18-му номеру «Транспонанса», отличающаяся от текста в 17-м номере только упоминанием Эрля: «в т р а н с п о н а н с е постоянно печатаются произведения ры никоновой, бээм констриктора, а. ника, сергея сигея и владимира эрля / составляющих группу т р а н с - п о э т о в» (цит. по: <https://samizdatcollections.library.utoronto.ca/islandora/object/samizdat%3A7799> (дата обращения: 10.09.2023)).

11 Здесь уместно вспомнить трактовку рифмы из манифеста эгоимпрессионлириков, написанного тремя месяцами ранее: «Пусть слова не рифмуются окончаниями. Они рифмуются СМЫСЛОМ» (см. приложение). В такой трактовке слова «тишины» и «гладь» (ст. 1 и 2) оказываются зарифмованы.

ние является реализацией мотива отражения: в первой, длинной (10 стихов) строфе дан образ озера, в котором отражается месяц в черном небе; во второй, короткой, небо становится отражением озера. Первая строфа отражается во второй, линия отражения — строки «в небе черном. / Черное небо —», после которых восстанавливается стихотворный размер. В то же время само «озеро снов, размышлений овал» олицетворяет собой отражение внешнего мира в душе человека (ст. 3—6).

Озеро снов

Синий цвет тишины —
это озера гладь.
Это — озеро снов,
размышлений овал,
где и утро и ночь
засыпают и грезят...
В синем озере снов
отражается месяц,
что повис надо всем
в небе черном.

Черное небо —
отражение озера
сверху.

[Эрль 2015: 397]

Стихотворение «в глубине ладони взгляд...» (декабрь 1964 года) было охарактеризовано Эрлем как лучшее из стихотворений, написанных в ключе «лирики модерн» [Там же: 441]. Почти символистский дуализм отражения в «Озере снов» находит здесь более сложное выражение. Взгляд здесь так же, как и в стихотворении «Озеро снов», направлен внутрь, однако структура отражения не двоична, а образует нечто вроде ленты Мёбиуса: заключенный в ладонь взгляд (то есть, скорее всего, закрытые ладонью глаза) уподобляется падению бадья внутрь колодца; колодец — петербургским узким дворам (называемым в Петербурге «дворы-колодцы»); изнутри этого двора человек бросает взгляд обратно вверх, где устремленные в небо дома уподоблены пальцам руки, держащей нечто в ладони — «наверное взгляд». Михаил Павловец, проведший анализ этого стихотворения, убедительно показал его связь с отмеченной Голониным «цепной реакцией стиха или ступенчатой ассоциацией», однако отметил и его достаточную традиционность [Павловец 2017: 239—241].

* * *

в глубине ладони взгляд
внимательно нежен
заключенный в ладонь
как бадья в глубь колодца
как человек вглубь двора
маленького двора
среди высоких домов

поднимающихся вверх
подобно перстам руки
которая держит что-то
в ладони
как каплю росы
наверное взгляд.

[Эрль 2015: 405]

Эта внешняя традиционность при несомненном интересе автора к авангардистскому эксперименту (пример последнего — уже упомянутая «Кнега Кинга») нуждается в объяснении. Сам Эрль своей лучшей книгой считал не «Кнегу Кинга» (хотя именно ее издал первой в ряду своих публикаций 2000-х годов в петербургском издательстве «Юолукка»), а сборник «Трава Трава», включающий в себя одноименный цикл из 16 стихотворений 1970—1978 годов и ряд других поэтических произведений, начиная с ранних (в том числе «в глубине ладони взгляд...» и несколько стихотворений из «Кнеги Кинга») и кончая двумя «очерками», посвященными Л. Стерну и А. Введенскому. Из стихотворения последнего «мне жалко что я не зверь...» (1934) взято и название цикла: «мне страшно что я не трава трава, / мне страшно что я не свеча» [Введенский 1993: 184]. Можно сказать, что сборник является репрезентативным для творчества Эрля 1960—1970-х годов и представляет собой квинтэссенцию его поэзии: стихотворения 1980—2010-х годов составляют лишь небольшую часть его художественного наследия.

В стихотворении «Слово, слова» (1971) из цикла «Трава Трава» мы встречаем характерные строки, дающие представление о поэтическом кредо автора:

Не очень словам доверять — невозможно;
слова — это край*, потому что они отвечают
не сами себе, а чему-то иному —
такому иному, что впрямь не найдешь.

Тогда — объясненье.
Объясненье словам,
вдруг сцепившимся резво,
хвостами своими клюющим друг друга —
своими хвостами, своей головой:
«это люди плывут на восток».

<...>

[Эрль 1995: 61]

Интересными представляется здесь те моменты, в которых Эрль расходится с прокламируемой им в раннем манифесте футуристической традицией. «Сцепившиеся слова», клюющие своими хвостами и головой друг друга, отсылают к вниманию поэтов русского авангарда к внутренней форме слова. Однако первая строка стихотворения «Не очень словам доверять — невозможно» — решительно противостоит языковому скепсису авангарда и в известной степени возвращает нас к традиции русского символизма с его утверждением слов как «тайнописи неизреченного» [Иванов 1974: 598]. Оказывается, что «слова от-

* (сгу?) — Примеч. В. Эрля.

вечают не сами себе» (то есть не являются, по выражению Хлебникова, «самовитыми»), а уподобляются некоему рубежу («краю»), за которым лежит «что-то иное». Не исключено (хотя помечено автором в сноске вопросительным знаком), что слова — это плач, тоска по утерянному иному. Именно там сцеплению слов можно найти объяснение, которое поэт связывает с восточной традицией. Позднее Эрль напишет об этом применительно к поэту, общение с которым в середине 1960-х годов во многом сформировало его поэтику, которому он посвятил несколько стихотворений, а многолетней ежедневной работой фактически спас его архив, — Леониду Аронзону:

Мы с Аронзоном сходились на том, что сама стихотворная строка, сам стихотворный слог проявляет смысл того, что сказано. Может быть, даже больше того, что хочется сказать. Для Бродского было важно сказать *что*. Конечно, довести это до виртуозной формы, но все-таки — *что*. Для нас же было главное как сказать. В этом смысле подход у Бродского, условно говоря, европейский и упертый, а для Аронзона и меня ближе было восточное мировоззрение — точнее, дальневосточное (Индия, Япония, Китай). В восточной поэтике есть термин «чхая», который означает недосказанность... [Эрль 2011: 441].

Этот же мотив присутствует в последнем стихотворении сборника «Трава Трава», озаглавленном «P.S.», датированном июнем 1981 года и являющемся тем самым постскриптумом к первым двум томам поэтического наследия Эрля:

Полуоткрытое окно
за ним струится день
смуглей огня ложится тень
забытая давно

от слов которых нет уже
и тех что я не знал —
песчаный куст растет в душе
подобием узла.

Но дождь и пестрая трава
цветут в других словах
и за углом поет трамвай
о стеклянных головах.

[Эрль 1995: 90]

Лирического героя отделяет от мира полуоткрытое окно. Отсутствие синтаксиса оставляет открытым ответ на вопрос, от чего ложится тень — «от слов, которых нет уже» (строки 5—6) или от струящегося за окном дня (строка 2). Отсутствие слов — незнакомых («тех, что я не знал») либо исчезнувших («которых нет уже») — является причиной того, что в душе лирического героя растет «песчаный куст»: живая материя растения («куст») сменяется мертвой («песок»), связывая душу «подобием узла». Однако цветение жизни («дождь и пестрая трава») возможно в «других словах» (вспомним «слова», которые отвечают «чему-то иному» в стихотворении «Слово, слова»). Этим словам вторит трамвай за углом — так в конце стихотворения осуществляется выход лирического героя из пространства комнаты обратно в струящийся день.

Примером таких «других слов» может считаться песня трамвая «о стеклянных головах». Собственно, именно этот сюрреалистический, фонетически усеченный образ переводит сугубо символистское стихотворение в авангардную плоскость. Интертекстуально «стеклянные головы» отсылают к символизму: в четвертой симфонии Андрея Белого «Кубок метелей» «стеклянная голова в венце серебро-белых седин» — атрибут времени, антропоморфно представленного в лице «голового старика, скачущего по поднебесью» [Белый 2014: 327]. Однако более вероятно, что у Эрля этот образ представляет собой не отсылку к символизму, а пример «иной логики» — того прибавочного элемента, который делает из модернистской лирики «лирику модерн». Фиктивный термин, которым Головин обозначил авангардистскую поэзию немецкоязычных конкретистов, парадоксальным образом оказался созвучен поэзии Эрля в обеих своих частях — и отсылкой к лирике (вспомним «лирические впечатления» в манифесте эгоимпрессионлириков), и атрибуцией авангардного эксперимента как модернистского. Важно отметить, что в литературоведении советского времени модернизм связывался с дореволюционным декадентским искусством и противопоставлялся авангарду, вставшему на сторону революции. С модернизмом ассоциировались символизм и акмеизм, с авангардом — футуризм. В «Литературной энциклопедии» сталинского времени на ключевое слово «модернизм» стояла ссылка: «См. “Символизм”» [Литературная энциклопедия 1934: 409]. Том «Краткой литературной энциклопедии», в котором была произведена коррекция терминологии и указывалось на «преемственную связь между декадентством и М<одернизмом>» и на тот факт, что термин «подчеркивает тяготение художников-модернистов к авангардизму, к созданию новых форм» [Чернова 1967: 904], вышел в 1967 году — то есть в активную фазу становления поэтики Эрля.

Позднее, в 2007 году, на вопрос Марко Саббатини для итальянского журнала «eSamizdat» — «Абсурд и заумь: возможно для Вас различить эти две тенденции? Или они принадлежат одному общему приему авангарда?» — Эрль отвечает характерной отсылкой к этой терминологической проблеме:

И абсурд (а вернее, особая, нетрадиционная логика), и заумь принадлежат авангарду. Но также и модернизму. Любопытно, что Дм. Затонский (исследователь немецкой и австрийской литератур XX века) в статье «Что такое модернизм» предложил разделять понятия «авангард» (истинное передовое искусство) и «модернизм» (грубо говоря, его эпигонство). Статья Затонского была напечатана в сборнике «Контекст-1974» [Эрль 2011: 211].

Именно в этой «нетрадиционной логике», объединяющей модернизм и авангард в рамках постмодернистского эксперимента, заключается своеобразие поэтики Эрля.

Инакомыслие как категория поэтики абсурда

На важность «особой, нетрадиционной логики» сам Эрль указывал не раз. В своем послесловии к «Собранию стихотворений» он писал:

...в отрочестве меня поразил рисунок в отрывном календаре: по снегу идут, беседа, два мужика в тулупах и валенках. Текст беседы был в подписи: «Снежок-то

хрустит!» — «Под ним капуста!..» То, что это была сатира на бесхозяйственного председателя колхоза, мне стало ясно многие годы спустя. А *тогда* н а в с е г д а запала в душу восхитительно *иная* логика, и я стал инакомыслящим в изначальном, подлинном смысле слова! [Эрль 2015: 438].

В ответе на вопрос Саббатини именно эта логика оказывается для Эрля первичной по отношению к укорененной в истории литературы мотивации его поэтики. Для современного читателя кажется несомненным, что опыты Эрля берут свое начало в литературе русского абсурдизма XIX—XX веков — по справедливым словам исследователей, «в тв<орчест>ве А.К. Толстого, Козьмы Пруткова, Хлебникова, Крученых, обэриутов»¹². Особо значимо упоминание поэтов группы ОБЭРИУ, поскольку хорошо известно, что Эрль был одним из первых исследователей, начавших заниматься систематическим изучением их наследия. Совместно с М. Мейлахом он готовил к изданию первые собрания сочинений Хармса (Бремен, 1978—1988), Введенского (Анн-Арбор, 1980—1984) и поэзии группы ОБЭРИУ в большой серии «Библиотеки поэта» (СПб., 1994), совместно с Т. Никольской — прозы К. Вагинова (1991 и 1999). Именно как текстолог он был удостоен в 1986 году Премии Андрея Белого — в то время наиболее престижной и авторитетной неофициальной литературной награды.

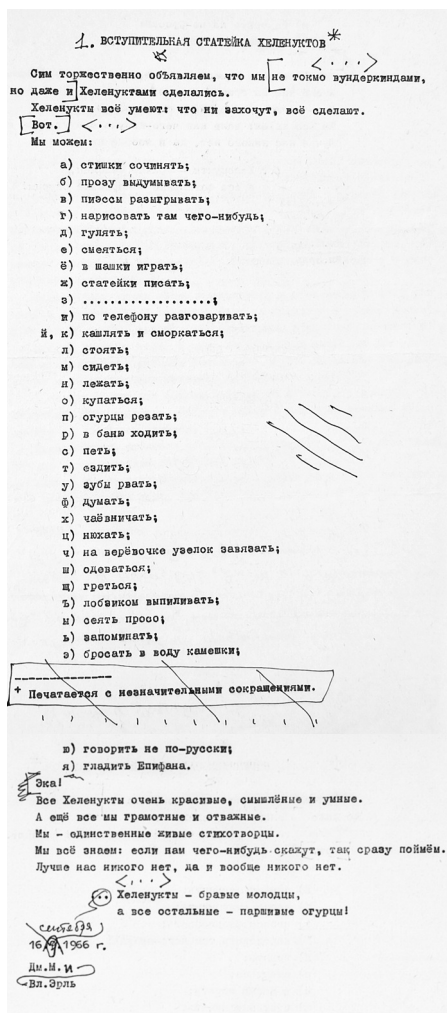
Наиболее обэриутским проектом Эрля была деятельность группы Хеленуков, начало которой было положено в сентябре 1966 года. Совместно с Дмитрием Макриновым Эрль выпускает манифест «Вступительная статейка Хеленуков», в котором по алфавитному принципу перечислялись все сферы деятельности Хеленуков (*ил. 2*). Начатый перечень различных родов литературной деятельности, список затем расширяется и включает в себя повседневные поступки разной степени абсурдности. Утверждение, что «Хеленукуты всё могут»¹³, отсылает к всёчеству — теоретической концепции группы художников 1913 года, прокламировавшей Илей Зданевичем, — но принятие всёками на вооружение всех возможных стилей и языков дополняется здесь «театром повседневности» (термин С. Савицкого применительно к деятельности Хеленуков [Савицкий 1998]). Члены группы, в которую, кроме Эрля и Макринова, в разные годы входили Николай Аксельрод (псевдоним А. Ник; впоследствии входил в группу трансфуристов), Александр Миронов, Виктор Немтинов (с характерным псевдонимом ВНЕ) и другие, практиковали хэппенинги в городском пространстве, переодевание, коллективное творчество на природе, которое называли кэмпом, — либо ошибочно восприняв идею Сюзан Зонтаг о *camp art* из эссе 1964 года «Заметки о кэмпе», либо с присущим многим произведениям авторов группы инфантилизмом считая свою деятельность своеобразным аналогом *pioneer camp*¹⁴.

Но в первую очередь перформативность касалась сугубо литературного творчества Хеленуков, в чем их можно считать представителями одной из первых, если не первой концептуалистской группы. Знаменитым «Азбукам» Д.А. Пригова предшествует алфавит из «Вступительной заметки Хеленуков»,

12 Казарновский П., Николаев Н. Эрль, Владимир Ибрагимович // <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/e-446/erl-> (дата обращения: 10.06.2022).

13 Ср.: «Эгоимпрессионлирика объединяет в себе всё» (см. приложение).

14 Так, рассказ Эрля «Про то, как Коля Николаев в каше сидел», написанный еще до создания Хеленукизма в январе 1966 года, был снабжен подзаголовком «Рассказ пионера Саши Миронова».



Ил. 2. Правленая машинопись «Вступительной заметки Хеленуктов».

В дальнейшем печаталась с указанными в машинописи сокращениями.

своим принципом напоминает «Разговоры» чинарей, записанные Леонидом Липавским.

Однако Эрль в 1966 году никак не мог быть знаком ни с дневниками Хармса, ни с «Разговорами» Липавского, хранившимися — как и почти весь корпус обэриутских текстов — у друга Хармса и члена неформального кружка чинарей философа Я.С. Друскина, спасшего в блокаду архив Хармса и начавшего его

продолженный Эрлем в составлении «Книги Хеленуктизм» (1993), каноническом корпусе сочинений Хеленуктов, расположенных в книге по алфавиту; в книгу «Трава Трава» был включен текст из книги «Алфавит» (1973—1979). Рассказ Эрля «В гостях» (1969) позволяет провести параллели одновременно с прозой Д. Хармса и В. Сорокина, в которой абсурд брутально врывается в повседневность, не воспринимаясь как таковой персонажам:

Посреди стола стоял большой крем-овый торт. Гости чинно сидели вокруг, держали руки на коленях и вождельно смотрели на скатерть. Петр Павлович встал, нагнулся над столом, схватил торт руками и резким движением цепких пальцев разорвал его. Торт распался на несколько частей. Петр Павлович брезгливо стряхнул крем на блюдо, вытер руки о скатерть и вернулся на свое место [Эрль 2021: 226].

Само слово «Хеленукт», являющееся продуктом записи латиницей слова «нелепист», а потом его вторичной «кириллизации»¹⁵, словно бы отсылает к известной дневниковой записи Д. Хармса: «Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении» [Хармс 2002: 195]. Хеленуктический жанр драмагедий — записи бесед между членами группы, своеобразные коллективные импровизации —

15 Именно поэтому Эрль, до последних лет жизни державший происхождение этого псевдозаумного слова в секрете, всегда настаивал на том, чтобы оно писалось с заглавной буквы: только в таком написании латинское Н — фонетически [h] — в слове Helenuct соответствует русской букве Н в слове «нелепист». То же касается латинской n, графически идентичной письменному русскому [п].

открывать для исследователей лишь в конце 1960-х годов. Доступ к фотокопиям избранных рукописей Хармса и Введенского Эрль получил после знакомства в 1968 году с Анатолием Александровым, в то время аспирантом Института русской литературы (Пушкинский Дом), который одним из первых стал работать с материалами Друскина. Систематическая работа Эрля с наследием обэриутов началась лишь в середине 1970-х годов после знакомства с Михаилом Мейлахом (см.: [Эрль 2011: 215]). Причиной несомненных параллелей Хеленуктов с ОБЭРИУ является не заимствование, а схожая основа эстетических поисков и литературного эксперимента — абсурдизм слова как действия.

Своими непосредственными предшественниками Хеленукты объявляли дадаистов. Как известно, в России движение дада не получило закрепленной реализации, а те группы 1920-х годов, которые объявляли себя наследниками дадаистов (например, ничевоки), имели мало общего с дадаистской поэтикой (см.: [Glanc 2016]). Подобно кэмпю, понимание дадаизма у Хеленуктов в целом и у Эрля в частности было своеобразным: дадаистскими (впоследствии «дадактическими») объявлялись тексты, составленные целиком из фрагментов или отдельных слов, взятых у других авторов. Чужое слово «дадаизировалось» и становилось своим в процессе своеобразного бриколажа. Примером могут служить два текста, написанные Леонидом Аронзоном и Владимиром Эрлем в один и тот же день, 3 ноября 1965 года, на один и тот же набор слов, взятый из сборника Анны Ахматовой «Стихотворения»:

Леонид Аронзон

* * *

Годовалый огонь —
труба прошлогоднего луга,
где лежат и воют половины
меж набережных ветров.
Камень — чугуна воды, молчание встречи,
ворота горечи, утратившие ключ.
И родниковой памяти округность
порожиста как прирученная жестокость,
когда ладья болот — рассвета гостя —
приносит зеркала, в которых сада гнев.

Владимир Эрль

* * *

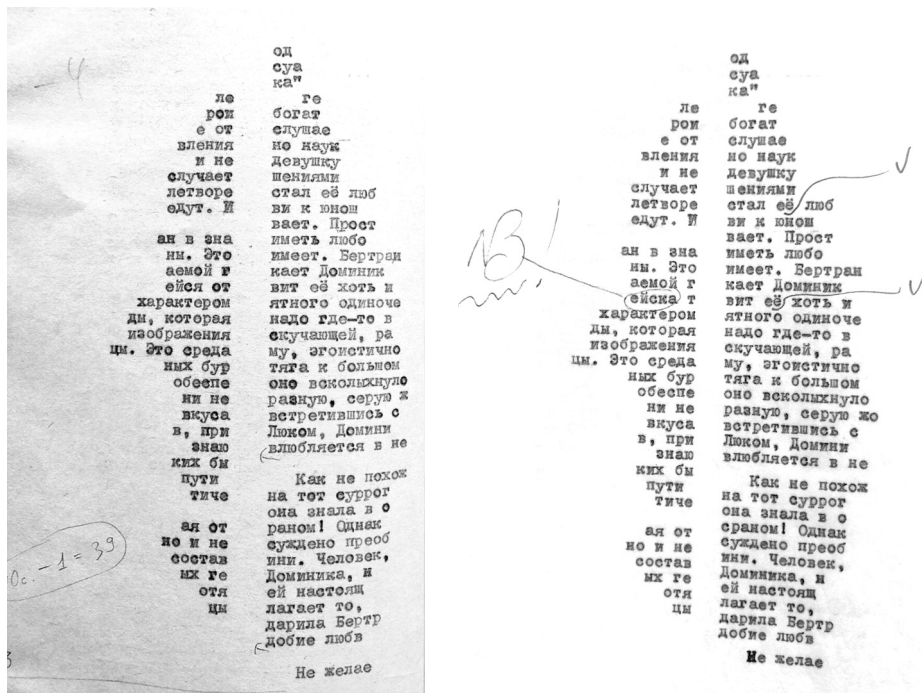
годы огненных труб
луг прошлогодний
лежал на вещей половине
на набережной ветер выл
камень встретив чугунную воду
вдруг замолчал
ворота горьких родников
внезапно память округлили
жестоких рук пороги
ладья гостям болотным
рассвет зеркальный принесла
и парк
разгневан был.

[Döring, Kukuĵ 2008: 287, 289]

Именно дадактическими стихотворениями открывается Хеленуктический раздел книги «Тапир», составляющей первую часть Собрания стихотворений Эрля и названный «Полу-Тапир». В первом варианте собрания, носившем в 1970-е годы название «Эмали и камеи», эта часть именовалась «Три опыта Дада», за которыми следовала «Кнега Кинга». Объединение авангардистских стихотворений под псевдоромантическим (вслед за Теофилом Готье) заглавием собрания отражает общую закономерность постмодернистского эксперимента Эрля — ироническое остранение любого литературного канона, в данном случае посредством его неожиданной контекстуализации.

Одним из самых радикальных экспериментов Эрль провел в прозе. Его «документальная повесть» «В поисках за утраченным Хейфом», по словам Александра Скидана, доводит

до логического (графического и грамматического) предела авангардную установку на «обнажение приема» и с формальной точки зрения не менее (если не более) действенно изобличает всевозможные условности и «дискурсы власти», нежели канонизированные сегодня в качестве радикальных художественных практик соц-арт и концептуализм [Скидан 2001: 59].



Ил. 3, 4: Идентичные страницы из машинописных изданий документальной повести «В поисках за утраченным Хейфом» 1976 года (№ 3) и 1985 года (№ 4) с пометами В. Эрля, указывающими на изменение слова «ейся» (конец глагольной императивной формы) в «ейска» (города, где издавался журнал «Транспонанс»)

Визуально повесть представляет собой один из самых изысканных образцов самиздата, в котором использован широкий арсенал технических возможностей печатной машинки и фактуры машинописного текста (ил. 3, 4). Графически это произведение Эрля вполне можно поместить в авангардную парадигму, и не случайно уже в первом номере «Транспонанса» Сергей Сигей в своей рецензии на повесть останавливается исключительно на его фактуре, отмечая, что «чтение — главный результат, результатом произведения явилось не произведение, а процесс восприятия произведения»¹⁶ [Эрль 2021: 188]. Однако

16 Сигей С. Владимир Эрль. В поисках за утраченным Хейфом // Транспонанс. 1979. № 1. С. 40.

реализация жанра «документальной повести» не имеет ничего общего ни с позднеавангардной литературой факта, ни с ни с различными образцами non-fiction. Документальность повести заключается в исключительно центонном характере текста, единственная принадлежащая автору фраза составляет заключительную 32-ю главу повести: «вблизи виктор семенович хейф не найден окончательно и бесповоротно» [Там же: 179]. Источники повести, беспощадно препарированные Эрлем не только на уровне графики, но также синтаксиса и морфологии по изобретенному им «дадактическому» принципу случайной выборки и рекомбинации фрагментов, — соцреалистические романы, школьные учебники, «Апрельские тезисы» В.И. Ленина, обрывки бланков, удостоверений, писем знакомых и незнакомых автору лиц, адреса и телефоны... Отмечая авангардные корни эксперимента Эрля (дадаизм, сюрреализм, ОБЭРИУ) Скидан справедливо подчеркивает, что

это произведение является еще и своего рода матрицей, прототекстом того, что позднее, в более доступном и конвенциональном виде, оформилось в постмодернистскую поэтику, где основным приемом становится использование различных нарративов с целью их стравливания и взаимной аннигиляции [Скидан 2001: 59—60].

* * *

Случай Владимира Эрля подтверждает тезис М. Липовецкого о том, что

русский постмодернизм не только не противостоит русскому модернизму 1910—1930-х годов, но и — в отличие от западноевропейского или североамериканского постмодернизма — *представляет одну из важных фаз в историческом развитии модернизма* [Липовецкий 2008: VII—VIII]¹⁷.

На фоне унылой литературной продукции советского времени обладавшие высокой степенью аттрактивности традиции русского и международного исторического авангарда (в первую очередь футуризм, дадаизм и творчество ОБЭРИУ) и рефлексивно преломленного через призму авангарда символизма, а также новейшие тенденции западной культуры, воспринимавшиеся часто обрывисто и искаженно¹⁸, использовались Эрлем как материал и инструмент для постмодернистской игры со стилями, главенствующую роль в которой сыграла постмодернистская ирония — в том числе и над авангардной серьезностью¹⁹. «В целом я всегда числил и определял себя авангардистом, хотя большинство моих сочинений можно считать авангардистскими лишь условно», — писал Эрль в послесловии к собранию своих стихотворений [Эрль 2011: 440]. Для этого «условного авангардизма» им было найдено соответствующее

17 Курсив источника. — И. К.

18 И обрывистость, и искаженность следует понимать в данном случае не как предмет критики, а как обозначение приема.

19 Ироническим остранением историко-филогических штудий официального и неофициального авангардоведения можно считать сочинение Эрля «Маргиналии к истории русской литературы», в котором он проводит «исследование» причин самоубийств эгофутуриста Ивана Игнатъева и члена группы «Центрифуга» Богдана Гордеева (Божидара). См.: [Эрль 2011: 17—19].

именование, представлявшееся ему самому достаточно точным. На вопрос Марко Саббатини, в какой степени типу Хеленуктического письма отвечают «такие выражения, как “неообэриутство”, “постобэриуты”, “неоабсурдизм” и т.д.», Эрль ответил предельно ясно: «— Нет, ни одного! (“Хеленуктизм это НАШЕ ВСЁ!”)» [Там же: 214].

Библиография / References

- [Белый 2014] — *Белый А.* Собрание сочинений: В 14 т. Т. 10: Симфонии / Сост. А. Лаврова. М.: Дмитрий Сечин, 2014.
- (*Belyu A. Sbornie sochineniy*: In 14 vols. Vol. 10: Simfonii / Comp. by A. Lavrov. Moscow, 2014.)
- [Введенский 1993] — *Введенский А.* Полное собрание произведений: В 2 т. / Сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. Т. 2. М.: Гиля, 1993.
- (*Vvedenskiy A. Polnoe sobranie proizvedeniy*: In 2 vols. / Comp. and prep. by M. Meylakh and V. Erl'. Vol. 2. Moscow, 1993.)
- [Гайворонский 2004] — *Гайворонский А.* Сладкая музыка вечных стихов. Малая Садовая: Воспоминания. Стихотворения. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2004.
- (*Gayvoronskiy A. Sladkaya muzyka vechnykh stikhov*. Malaya Sadovaya: Vospominaniya. Stikhotvoreniya. Saint Petersburg, 2004.)
- [Гирич 2013] — *Гирич Ю.* Картина мира эпохи авангарда. М.: ИМЛИ РАН, 2013.
- (*Girin Yu. Kartina mira epokhi avangarda*. Moscow, 2013.)
- [Головин 1964] — *Головин Е.* Лирика «модерн» // Иностранная литература. 1964. № 7. С. 196—205.
- (*Golovin E. Lirika "modern"* // Inostrannaya literatura. 1964. No. 7. P. 196—205.)
- [Гробман 2008] — *Гробман М.* Второй русский авангард // Зеркало. 2008. № 29. С. 52—57 (<https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html> (дата обращения: 19.02.2024)).
- (*Grobman M. Vtoroy russkiy avangard* // Zerkalo. 2008. No. 29. P. 52—57 (<https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/vtoroj-russkij-avangard.html>) (accessed: 19.02.2024).)
- [Жаккар 1995] — *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995.
- (*Jakkard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avantgarde russe*. Saint Petersburg, 1995. — In Russ.)
- [Зыкова и др. 2021] — «Лианозовская школа». Между барачной поэзией и русским конкретизмом / Сост. Г. Зыкова, В. Кулаков, М. Павловец. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (“Lianozovskaya shkola”. Mezhdubarachnoy poeziey i russkim konkretizmom / Comp. by G. Zyкова, V. Kulakov, M. Pavlovets. Moscow, 2021.)
- [Иванов 1974] — *Иванов Вяч.И.* Заветы символизма // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2 / Сост. Д. Иванова, О. Дешарт. Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1974. С. 589—603.
- (*Ivanov Vyach.I. Zavety simvolizma* // Ivanov Vyach.I. Sbornie sochineniy: In 4 vols. Vol. 2 / Comp. by D. Ivanov, O. Deshartes. Bruxelles, 1974. P. 589—603.)
- [Казарновский, Муждаба 2021] — Транспозитика. Авторы журнала «Транспонанс» в исследованиях и материалах / Сост. П. Казарновского и А. Муждаба. СПб.: Арт-центр «Пушкинская-10», 2021.
- (*Transpoetika. Avtory zhurnala "Transponans" v issledovaniyakh i materialakh* / Comp. by P. Kazarnovskiy, A. Muzhdaba. Saint Petersburg, 2021.)
- [Останин, Кобак 2003] — *Останин Б., Кобак А.* Неоновый архив, или Торжество ретрофутуризма. Обзор журнала «Транспонанс» № 25 // Останин Б., Кобак А. Молния и радуга. Литературно-критические статьи 1980-х годов. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2003. С. 87—108.
- (*Ostanin B., Kobak A. Neonovyy arkhiv, ili Torzhestvo retrofuturizma. Obzor zhurnala "Transponans" no. 25* // Ostanin B., Kobak A. Molniya i raduga. Literaturno-kriticheskie stat'i 1980-kh godov. Saint Petersburg, 2003. P. 87—108.)
- [Констриктор 1991] — *Констриктор Б.* «Дышала ночь восторгом самиздата» // Время и мы. 1991. № 112. С. 197—216.
- (*Konstriktor B. "Dyshala noch' vostorgom samizdata"* // Vremya i my. 1991. No. 112. P. 197—216.)

- [Лазарева 2017] — *Лазарева Е.* Второй авангард: К вопросу о терминологии // И после авангарда — авангард. Сборник статей / Сост. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. фак. в Белграде, 2017. С. 91—104.
- (*Lazareva E.* Vtoroy avangard: K voprosu o terminologii // I posle avangarda — avangard. Sbornik statey / Comp. by K. Ichin. Belgrad, 2017. P. 91—104.)
- [Липовецкий 2008] — *Липовецкий М.* Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (*Lipovetskiy M.* Paralogii. Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920—2000-kh godov. Moscow, 2008.)
- [Литературная энциклопедия 1934] — Литературная энциклопедия: В 11 т. / Гл. ред. А. Луначарский. Т. 7. М.: ОГИЗ РСФСР, 1934.
- (*Literaturnaya entsiklopediya*: In 11 vols. Vol. 7 / Ed. by A. Lunacharskiy. Moscow, 1934.)
- [Ломоносов 1986] — *Ломоносов М.* Письмо о правилах российского стихотворства // Ломоносов М. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986. С. 465—472.
- (*Lomonosov M.* Pis'mo o pravilakh rossiyskogo stikhotvorstva // Lomonosov M. Izbrannye proizvedeniya. Leningrad, 1986. P. 465—472.)
- [Никонова 1982] — *Никонова Ры.* Эрль Вл. Кнега Кинга и другие стихотворения // Транспонанс. 1982. № 13. С. 68—73.
- (*Nikonova Ry.* Er' V. Knega Kinga i drugie stikhotvoreniya // Transponans. 1982. No. 13. P. 68—73.)
- [Павловец 2017] — *Павловец М.* «Слово “поэзия” здесь ни при чем... Мы приглашаем читателя убедиться в этом»: Евгений Головин как «критик» и пропагандист европейского литературного неовангарда // Toronto Slavic Quarterly. 2017. Vol. 61. P. 232—250.
- (*Pavlovets M.* “Slovo ‘poeziya’ zdes' ni pri chem... My priglashaem chitatelya ubedit'sya v etom”: Evgeniy Golovin kak “kritik” i propagandist evropeyskogo literaturnogo neovangarda // Toronto Slavic Quarterly. 2017. Vol. 61. P. 232—250.)
- [Савицкий 1998] — *Савицкий С.* Хеленукты в театре повседневности // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 210—259.
- (*Savitskiy S.* Khelenukty v teatre povsednevnosti // Novoe literaturnoe obozrenie. 1998. No. 30. P. 210—259.)
- [Сигей 2006] — *Сигей С.* Программы выступлений поэтов-трансфуристов перед публикой в Ленинграде в 1983—1985 // Russian Literature. 2006. Vol. LIX (II/III/IV). С. 409—427.
- (*Sigei S.* Programmy vystupleniy poetov-transfuriistov pered publikoy v Leningrade v 1983—1985 // Russian Literature. 2006. Vol. LIX (II/III/IV). P. 409—427.)
- [Скидан 2001] — *Скидан А.* Ставшему буквой // Скидан А. Сопротивление поэзии: Изыскания и эссе. СПб.: Борей-Арт, 2001. С. 57—64.
- (*Skidan A.* Stavshemu bukvoy // Skidan A. Soprotivlenie poezii: Izyiskaniya i esse. Saint Petersburg, 2001. P. 57—64.)
- [Смирнов 2017] — *Смирнов И.* Авангард-3 // И после авангарда — авангард. Сборник статей / Сост. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. фак. в Белграде, 2017. С. 117—146.
- (*Smirnov I.* Avangard-3 // I posle avangarda — avangard. Sbornik statey / Comp. by K. Ichin. Belgrad, 2017. P. 117—146.)
- [Терехина, Зименков 1999] — Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Терехиной и А. Зименкова. М.: Наследие, 1999.
- (*Russkiy futurizm. Teoriya. Praktika. Kritika. Vospominaniya* / Comp. by V. Terekhina, A. Zimenkov. Moscow, 1999.)
- [Хармс 2002] — *Хармс Д.* Полное собрание сочинений: В 6 т. Записные книжки. Дневник. Кн. 2 / Сост. Ж.-Ф. Жаккара, В. Сажина. СПб.: Академический проект, 2002.
- (*Kharms D.* Polnoe sobranie sochineniy: In 6 vols. Zapisnye knizhki. Dnevnik. Bk. 2 / Comp. by Zh.-F. Zhakkar, V. Sazhin. Saint Petersburg, 2002.)
- [Чернова 1967] — *Чернова И.* Модернизм // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1967. С. 904—912.
- (*Chernova I.* Modernizm // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya: In 9 vols. Vol. 4. Moscow, 1967. P. 904—912.)
- [Эрль 1995] — *Эрль В.* Трава Трава. Стихотворения. СПб.: Новый город, 1995.
- (*Er' V.* Trava Trava. Stikhotvoreniya. Saint Petersburg, 1995.)
- [Эрль 2009] — *Эрль В.* Кнега Кинга и другие стихотворения. СПб.: Юолукка, 2009.
- (*Er' V.* Knega Kinga i drugie stikhotvoreniya. Saint Petersburg, 2009.)
- [Эрль 2011] — *Эрль В.* С кем вы, мастера той культуры? Книга эстетических фрагментов. СПб.: Юолукка, 2011.
- (*Er' V.* S kem vy, мастера той kul'tury? Kniga esteticheskikh fragmentov. Saint Petersburg, 2011.)
- [Эрль 2015] — *Эрль В.* Собрание стихотворений (тяготеющее к полноте). СПб.: Юолукка, 2015.

- (*Er*' V. *Sobranie stikhotvoreniy (tyagoteyushchee k polnote)*. Saint Petersburg, 2015.)
- [Эрль 2021] — *Эрль В.* Собрание проз. СПб.: Юолукка, 2021.
- (*Er*' V. *Sobranie proz.* Saint Petersburg, 2021.)
- [Юрьев 2013] — *Юрьев О.* Заполненные зияния. Книга о русской поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- (*Yur'ev O.* *Zapolnennye ziyaniya.* Kniga o russkoy poezii. Moscow, 2013.)
- [Döring, Kukuj 2008] — Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies // *Weiner Slawistischer Almanach*. 2008. Bd. 62 / Hrsg. von J.R. Döring, I. Kukuj. München: Otto Sagner Verlag, 2008.
- [Glanc 2016] — *Glanc T.* "Sie faulen bereits, und der Brand ist entfacht". Die russische Rezeption von DADA. Edition Schublade, 2016.
- [Kukuj 2022] — *Kukuj I.* The 1950s: A Phase of Polarization // *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*. 2021. July 14 (<https://clck.ru/3AGijp> (accessed: 19.02.2024)).