

Electronic Archive
“Project for the Study of Dissidence and Samizdat”
Ed. Ann Komaromi, Toronto: University of Toronto Libraries, 2015

Журнал теории и практики «Транспонанс»
Комментированное электронное издание под ред. И. Кукуя
Work in progress

Transcript and layout – Tim Klahn, Илья Кукуя

Transcript based on the copy of “Transponans” № 8 (1981) at the
Historical Archive, Institute for the Study of Eastern Europe,
University of Bremen, F. 37

ТРАНСПОНАНС

содержание журнала «транспонанс» № 1

литература есть частица вселенной.....	9
комментированные стихи анны таршис, а. ника, сергея сигея.....	13
выставка картин во дворце молодежи (ленинград, январь 1981).....	37
выставка учеников в.в. стерлигова.....	38
опыт описьма картин и рисунков о.и.гурвича.....	41

обложка работы анны таршис

Транспонанс,
журнал теории и практики,
1981, № 1 (8).

теория и практика

Литература не есть область человеческой деятельности. Она есть частица вселенной, и в ней, как в любой другой капле – отразилось строение вселенной, те принципы, которые мы способны на данном этапе своей эволюции ощущать. Принципов много (в том числе и фундаментальных). Я могу только указать, что сейчас работаю над их взаимосвязью, как множество других учёных в самых разных областях искусства и науки. Отражает ли литература наш сегодняшний интеллектуальный уровень? Нет. Существующая литература рассчитана на школьников 5-ых классов, и не пытается прыгать выше. Она бесконечно отстала от музыки, не говоря уж о науке. Итак, поле деятельности – почти пустыня. С неё мы и начнём.

Чтобы сделать литературу искусством, её надо разделить на две оставляющие: визуальную и фонетическую, и развивать их самостоятельно, как разделы соответствующих искусств. Сейчас происходит синтез искусства и науки. Вполне вероятно, что в скором времени весь математический аппарат современной цивилизации будет признан чистой поэзией в самом точном смысле этого слова.

Я сейчас пишу книгу, в которой занимаюсь арифметикой искусства. Будущие поколения

займутся дальнейшим усложнением операций (будут его логарифмировать, экстраполировать, оперировать им с помощью теорий относительности и прочих совсем новых – появившихся к тому времени – теорий). Искусство созрело.

Литература находится в состоянии перехода от исполнительского искусства к неисполнительскому, в ней возможна чужая интерпретация, и возможна только своя.

Музыкант создаёт то, чего не существует (свою музыку) из того, чего не существует в жизни (из муз. звуков), писатель же создавал раньше то, чего не существует (свою поэзию) из того, что существует в жизни (обиходных слов). Поэтому ныне, пользуясь «своими» словами (неологизмами, заумью и прочим), т.е. тем, чего не существует в жизни, писатель приближается к музыке. Но...

Для музыканта ноты – это как бы программа. Для читателя ранее текст был тем же самым, но теперь писатели стали заботиться о САМОЦЕННОСТИ своих нот – текста, о его живописной выразительности, изобразительной ценности, композиция текста на листе стала элементом творчества, и таким образом литература влючила живопись в свою орбиту (и во многом исключила исполнительство). Все эти наблюдения говорят о расширении территории литературы, при этом особенно интересна противоположная тенденция – коллапсирование живописных и

информационных её свойств, всякие тексты на тексте, собуквы и пр. Т.е. ёмкость единицы литературы увеличивается, а вакуума между отдельными её элементами становится больше, он (вакуум) даже выпячивается, приобретает самодовлеющее значение (стихи из пауз и т.д.). Литература становится шире и разнообразней по фактуре, т.е. мы на нынешнем этапе развития как бы приблизили к ней увеличительное стекло, в котором видна сложность каждого отдельного элемента, паузы вырастают, а размеры детали увеличиваются.

Возможно, наш «увеличительный глаз», наше пристальное внимание к структуре литературы есть просто обман зрения (нашего разума) и литература всегда сохраняет свои истинные довольно стабильные размеры и соразмерность частей.

Закрепление уникальности композиции на листе, т.е. живописные приёмы в литературе ведут к отсутствию необходимости в переводе. Визуальный путь развития (литературы для чтения) приведёт к равенству литературы и других искусств. Противоположный, фонетический путь развития ведёт к тем же результатам, он ведёт к всеобъемлющему смыслу «звучка». Звучащие стихи также должны быть понятны всем.

В итоге хочу добавить, что принципы мироздания везде едины, в любом роде существ-

вования, и потому попытка литературы догнать что-то, ушедшее вперёд (например, науку), не только естественна, но и плодотворна для всех других родов искусств, а также и наук.

анна таршиц

анна таршис



(13)

ОБЕРТОННЫЙ СТИХ «ПТИЦА»

Это стихотворение относится к стихам, выполненным в одной, строго определённой манере. Обертонный стиль – явление очень сложное, богатое возможностями. Здесь, например, выбрана веерная композиция. Обертонны создают модулированный ореол вокруг монистичного ядра. Правая и левая части обертонов уравновешены визуально и фонетически не содержат в себе дуализма. Дуализм заключён, скорее, в контрасте реалистичного ядра (употребительное слово «птица») и абстрактного материала обертонов. Только один из обертонов реалистичен и к тому же акцентирован (ЦЭЛЬ) что придаёт уравновешенной композиции некоторую полётность. Есть и ещё один обертон с левой стороны (птер), несущий в себе заряд информатизма, т.е. своего рода смысловой тавтологии (птица – птер), остальные обертоны или модуляционны или представляют из себя половины и кванты ядра (иногда законченные в стиле кода). Графика стиха пиктографична (все компоненты соединены в рисунок птицы). Единственный серийный обертон выполнен в триольной манере. Стих написан в декабре 1980 года.

анна таршиц

a. тапиус

тттттттттт уууууууууу ттттттттттт жжжжжжжж бббббб
тттттттттт уууууууууу ттттттттттт жжжжжжжж бббббб
шшшшшшшшшш рррррррррр яяяяяяяяяя цццццццццц
тттттттттт уууууууууу ттттттттттт жжжжжжжж бббббб
тттттттттт уууууууууу ттттттттттт жжжжжжжж бббббб

ПАКЕТНЫЙ СТИХ

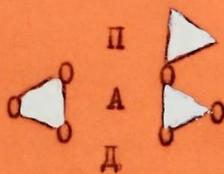
Стих выполнен в стиле «пакетной поэзии», т.е. поэзии тавтологичных блоков. Этот стиль позволяет усилить каждый из элементов конструкции до нужного уровня.

Наглядная композиция стиха, оживлённого сдвигом в центре, особенно выигрывает от профильной композиции. Абстрактная фактура, тавтологичная по краям и отличающаяся в центре, представляет таким образом из себя пакет в стиле «сосуды». Графика напоминает каллиграфию китайских поэтов. Следует отметить, что пакетность позволяет воспринимать стих сразу и горизонтально, и вертикально, что придаёт стиху некоторую объёмность.

Стих написан в декабре 1980 года.

<анна таршиц>

анна таршис



У



Б



21

Двойкая композиция первого стиха на стр. 21 (её можно рассматривать как веерную с замещёнными элементами и как вертикально-сосудную в стиле *Дуализм*) подчёркивает возможности литературной мимикрии. Геометрические элементы (напоминающие осколки схемы строения атома) контрастны к литературному ядру, само же ядро выполнено в чисто аккордной манере. Геометрические элементы несут на себе ещё и живописную нагрузку – цвет. Т.е. получается вариант сосуда дважды дуалистичного – по отношению к содержимому и в отношении компонентов, составляющих сами стенки сосуда (геометрических фигур). Стих обладает низкой валентностью, он как бы закрыт, закупорен со всех сторон. Стих написан в конце 80 года, а в январе 81 – доработан.

Второе стихотворение на стр. 21 можно рассматривать как аккорд, центр которого оброс оболочкой, создав таким образом и акцент в центре и вертикальный сосуд. Обросшая оболочкой буква стала порождать серию аналогичных ей, хотя и фонетически отдалённых букв.

Визуально стих сделан в энергичной композиции, это как бы свечение фонетического луча, подпираемого сверху и снизу.

Стих написан в декабре 1980 года.

анна таршис

а. ник

ЦЫГАНОЧКА-ПАЦАНОЧКА

Эй нанэ, эй нанэ
Беле мене цыганэ
Цыганэ цытулочка
Мордунэ потулочка
Потулонька пятарык
Несербади каярык
Эй нанэ, эй нанэ
Бера суди аюлак
Муди руди аюлак
Зак курдима алимак
Зак мердуну бумбурак
Зеди меди курдама
Ёй цыганэ, тырава!

25 ноября 1980 года

О «Первой книге стихов» А. Ника мне уже приходилось писать в «Транспонансе» (1979, № 3.) В поэте всегда ценна способность к перемене, тем более ценна она в поэте незаурядном. «Цыганочка-пацаночка» весьма характерна для только вырабатывающейся поэтики трансфуризма, где первое место занимает транспонирование достижений предшественников. Это стихотворение аккумулирует звуковые токи и силовые линии таких, например, стихов, как «татарское» («сержа мелепета») Крученых или «птичьи» голоса Хлебникова или частушечные мотивы Туфанова. Освоение блатных арго, цыганщины и «гитарной» речи было приемом в законе у конструктивистов 20-х годов. Потому стихотворение живет, что поэт настраивает свой язык в лад с другими, которые еси меж поэзией и бытом, не тут и не там. Происходит удвоение, происходит созидание многомерной структуры, язык многоэтажен, потому поэтичен.

сигей, 1981

сергей сигей

между нец

звери ры
прити сса
гля
мзгла
грядущая война
меж двух миров
стань тыни
ветер стью
свя
нец
ета вел
влец
ти при
ры
г л я
звери
мзгла
грядущая война
тыни свя
под вла
сса
меж двух миров

стань ти
при
мзгла
грядущая война
ветернец
ссастью
свя
гля
ры
зверитыни
ветер ры
стань ти
мзгла
грядущая война
присса
свястью гля
меж двух миров
под вланец
свяла
тыни ти
ветер гля
звери стью
принец
стань
ры
сса
под вла вец
меж двух миров
ссанец
мзгла
грядущая война

29 марта 1981 года

О КОНСТРУКЦИИ ОДНОГО СТИХА СИГЕЯ

Стихотворение, написанное 29 марта 1981 года и имеющее название «между нец», будет мною разобрано здесь с позиций той «периодической» системы, над которой я сейчас работаю. Оговорюсь сразу: Сигей почти не знаком с моей системой, имея о ней самое смутное представление. Эта система принципов подобна системе Менделеева и включает в себя все существующие элементы искусства (а также науки, жизни и так далее) и в ней безусловно будет оставлено место для ненайденного, но долженствующего быть на данном месте (будут указаны признаки ненайденных стилей поэзии, живописи и т.д.). В стихотворении Сигея используется только несколько принципов, но и они достаточно интересны и новы. В стихе, состоящем из 53 строчек, заметен процесс эволюции куплетной формы (и даже с припевом!) Это как бы очень свободное рондо, где эпизоды вариационны (какой именно стиль вариаций избран – я скажу позже), а рефрен, хотя и сохраняет относительную стабильность, имеет расплывчатые границы и к тому же дуалистичен по фактуре (в нем есть фразы в абстрактной и реа-

листочной технике). Собственно, то что отличает рефрен от эпизодов, есть именно его стабильность, нерасчлененность, я бы сказала, целостность, что особенно контрастирует с квантовой разработкой эпизодов, выполненных в почти чистой абстрактной манере. Общая конструкция стиха подчеркивает рас-сасывающийся рефрен, то есть своего рода диффу-зию, растворение частей рефрена в ткани эпизодов. Рефрен таким образом растягивается, становится эла-стичным и, возможно, более жизнестойким, хотя и трудно уловимым (его просто сложно становится найти). Эпизоды к концу стиха все более и более пронизаны рефреном. Резкие слоги эпизодов часто представляют из себя не просто кванты, а так сказать кванты более делимые – половины (в данном случае половины слов) чередуются в стиле «чехарда», то есть тасуются «не взирая на лица» и употребляются в весьма осторожной композиции, даже древней ком-позиции (чередуются короткие строки, состоящие то из одного, то из двух, редко из трех словесных эле-ментов). Поэт совершенно не обращает внимания на свои любимые паузы и я бы хотела добавить – к со-жалению... Еле намеченные соединительные строки между куплетами у него явно не осознанны,

как не осознанна, а совершенно спонтанна, и вся композиция стиха, созданная по обычаю всех поэтов «по наитию свыше». То есть Сигею не хватает хорошей теоретической базы, ибо «дар Божий», на мой взгляд, еще не всё для поэта в наше время. Да, нужно добавить, что разбираемый стих создан в русле целой литературы, в нем не прослеживается даже каких-либо признаков деления на фонетическую и визуальную части, отчего мне становится немного скучновато. При этом стих построен крепко, умело распределена динамика материала (это вообще сильная сторона творчества Сигея) и, написанное недавно, стихотворение, возможно, сумеет существовать.

Анна Таршис, 1981

критика

ВЫСТАВКА КАРТИН ВО ДВОРЦЕ МОЛОДЕЖИ (ЛЕНИНГРАД, ЯНВАРЬ 1981 ГОДА)

В кошмарной мензурке Дворца Молодежи опять открыли лавку готового платья. Желающие могут облачиться в сюрреалистическую смирительную рубашку или абстрактное бикини. Молодые дарования как заправские портные шьют, шьют и шьют тришкин кафтан «отечественного» модернизма. К кусочку Дали прищипливается грызок Швиттерса, победоносный аэрограф плодит бесконечности будто автомат газированную воду. Надо всем этим болотом наглядных пособий (плохих иллюстраций к истории современного искусства) порхают гигантские груши Сергея Сергеева и картинки Вальрана. До каких пор изготовители муляжей будут присваивать себе звание художников, а болван-зритель бегать в поисках утраченных (в запасниках) шедевров по утомительным лавкам, где массовая продукция швейной фабрики Володарского все еще выдается за оригинальные модели от Диора?

Б. Констриктор

ИЗ ПУШКИ ПО ВОРОБЬЯМ

Очередная выставка последователей Владимира Васильевича Стерлигова в бывшей его мастерской в Ленинграде оставила во мне ощущения противоречивые. Стерлигов принадлежал к тем ученикам Казимира Малевича, которые намерены были создать свои собственные живописные системы, как бы опровергая ходячее мнение о тени большого дерева. По-видимому, в его идее «чаше-купольного сознания» сплавлены были антропософские теории Штайнера и некоторые представления о чаше-голове, свойственные и некоторым эго-футуристам. Может быть одна-единственная чаша – это святой Грааль, но если видеть ее головой, то она называется, увы, безмозгой тыквой поэта Грааля Арельского. Если же говорить о сознании, то оно было воплощено в лаконичной формуле Василиска Гнедова: «Кудрени Вышшая Мораль». Все эти милые рассуждения, как впрочем и великолепная формула самого Стерлигова, не имеют никакого отношения к той живописи, которую делают его так называемые «ученики». Может быть сама методология преподава-

ния была неверной, а может быть и сам Стерлигов претворял свою идею слишком буквально-банально (объект изображения – чаша, среда вокруг объекта – купол), но картин на выставке не было. Только робкое намерение сохранить какое-то примерное следование учителю, только все те же бледные и анемичные построения. Да, есть псевдокультура линии, есть псевдопонимание цветowych соотношений, есть псевдоигра текстурных масс, но беда в том, что нет силы, нет решительности, нет восстания. Не будет живописи там, где все усилия тратятся на культурность, изысканность, качественность. Когда нужна элементарная дикость изобретателя, невежество варвара, способного продлить жизнь, разрушив Рим. Пейзажи В. Смирнова (маслом) может быть лучше всех остальных работ, ибо голубое и розовое крупнокристаллическое членение купола объемлет чашу – едва обозначенный предмет (дом, дерево) – явно, а потому композиционно невежественно, а потому – хорошо. Но его же акварели – беспомощны, и лучшее в них – тавтология стерлиговской формулы. Другие художники еще менее интересны,

тем более, что показывают графику и картины, как две капли похожие на уже бывшие на прежних выставках. Новым среди них оказался Александр Носов, выставивший два листа – цветных, абстрактных, напоминающих конфетти: попытка мелким импрессионистским мазком выразить через яркость (неожиданную среди обычно бледных, приглушенных колоритов других стерлиговцев) некое музыкальное развитие формы, ее струящееся и зыбкое. Да, вот выставка, вот стерлиговцы, вот скука. Не спасают общего положения ни графические миниатюры ученицы Филонова – Левчак ни тем более совсем уж беспомощные, хотя и цветные, пастельные листы Т.Н. Глебовой. Среди ее работ, м.б., только «Гитара» заслуживала бы упоминания: гитара, расположившаяся на листе меридианально и безмолвно-голубовато. Вата, а не бревно. Стены мастерской еще хранят на себе следы росписей Стерлигова, но идея его явно умирает. Какая-то ученица подарила ему однажды ко дню рождения четыре кубика, каждая грань которых несла на себе фрагмент изображения. Кубики были задуманы, видимо, «палитрой чаш и куполов», м.б., сам Стерлигов

еще пользовался ими (а ведь они действительно могли быть очень удобны мозгу, предлагая вариантность и серийность мотивов: церковь, мадонна, облака и тэ пэ), но теперь уже никто из «стерлиговцев» не знает ни их назначения, ни правил «игры» в них. Знаки чаш и куполов полустерлись, полурасклеились и сами кубики. И кого ни просил я из этих художников сложить что-либо ими, никто ничего не сумел.

сигей, январь 1981

Опыт описьма картин и рисунков Б.И.Гурвича

четкое деление холста: вот он край, а вот и она — скомкатура центра, очерченного линейно-геометрически. Линии рвутся, в них влетают скопления атомарных форм, залепивших края.

внизу холста мельчайшие плоскости шевелентой движения ползут по углу, углом стекая сверху вниз и снова вверхают. Угловое движение перекрыто наплывом иных дроблений, двуединство движи, двуплановость ее же, натяг второй плоскости поверх первой.

и другие коричневые линии образуют геометрию центра. А вся метрия холста сведена ко евоным краям, колеблемым. Калейдоскоп многослойного мясорубистого дрожания.

необходим особый термин: мельканто!

мельканто-формы стягиваются от краев холстины, аккумулируются центром. Мельканто-формы напишаны цветом и бешено рвутся к мозго-центру картины, а тот, мощный, вбирает их в себя, формует из них себяшню и настолько плотна его масса, что способна выплеснуться деталью в один из углов. Мельканто-элементы выписаны тщательно и аккумуляпс головы особенно охотно спрессовывает эти аккуратные прямоугольнички, треугольнички, змейки полос.

ткань живописи подчеркнута дискретна, именно это создает необходимость выстраивать направленное движение, спиралеобразное или диагональное, волнение или третий биологизированный и пульсирующий ритм.

линии формируют лист рисунка, завихряют и направляют эту движигу. Плетения линий, их вспучивания, и скапливания мчаний.

в листах предстают пласты живописного космоса, сотканного разреженностью пространства (линии) и сгущением вихрей (мельканто-элементы). Разделение темного и светлого старых мастеров преломилось по-новому: разделилась темная масса линии и светлая атоммасса мельчайших мельканий.

работающая вихревая структура линий способна вспучивать незаполненные мельканто-формами белые части листа – словно выталкивать их в объем. Серое всех тонов и оттенков растет до черноты насыщения и пустая гладь листа шареет.

совсем особой предстает сама линия, напоминая горизонтальный срез кровеностного сосуда. У Бориса Григорьева когда-то мелькнула в рисунках линия карандашом такого свойства: тонкий штрих и параллель ему растушевки. Линия Гурвича завершила эту неосознанную двухэтажность: два тонких протяга пером содержат в себе легкий размыв туши – река в берегах, четкая и стремительная.

Такова сегодняшняя живопись, где основа – идея вихря и непрерывного стремления, одного из корифеев авангарда. Продолжатель Филонова был в высшей мере самобытен и в ранних своих работах 30-х годов. Его, например, «Моющаяся» (1936) расплавилась на тщательно выписанной текстуре дерева, расплоилась на пятно охры и иллюзорные руки и ноги, испытывавшие перенос локтевых утолщений из мест привычки в нежданье.

Цвет оставляю без слов, это для тех кто сумеет мельканто живописной музыки Гурвича сам узрять.

сигей, 1981

т р а н с п о н а н с
1981,
№ 1