

Владимир Хазан

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД СЕМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКОЙ РАДИО И ТЕЛЕГРАФА В ПОЭЗИИ XX ВЕКА

*Как мысль невидима нам радиоволна.
(Ант 1964, 35)*

*Мне не надо Патти, я имею граммофон.
И мне не надо литературы, потому что
я имею телефон.
(Розанов 2001, 77)*

1. XX век с его бурно развивающимся романом с разнообразными средствами теле- радиокommunikации не внес, в сущности, ничего принципиально нового в традиционно непростые отношения науки и техники, с одной стороны, и „улучшения нравов“, с другой. Если какие-то сдвиги в этой извечной оппозиции все-таки можно усмотреть, то касаются они, пожалуй, лишь интонационной сферы культуры: угрюмо-серьезный антисциентизм в руссоистском духе уступил место модернистической иронии и еще более желчному пост(пост)модернистическому сарказму. В силу очевидности представляется излишним доказывать возрастание смехо-пародийного фактора в художественном мышлении XX века, равно как, скажем, разоблачать нелепость буквалистского прочтения эпатажной лирической миниатюры F. Ponge „La Radio“ (Ponge 1961, 100), в которой французский поэт избирает радио в качестве воплощения самых темных пороков современной цивилизации (не исключено, что этот текст является умышленно-эксцентрической реакцией на одноименный панегирический манифест F.T. Marinetti и Pino Masnata [Marinetti, Masnata 1933]).¹ Вместе с тем поскольку техническая

¹ Раздражение F. Ponge датируется зрелой порой существования радио, когда оно стало привычно, как, используя замечательный образ В. Шкловского, „косоглазие для китайца“ (Шкловский 1990, 120). Эта курьезно-неуместная запоздалость обличительных филиппик французского поэта служит ярким аргументом в пользу их, в сущности, демонстративно-игровой природы, поскольку осмеянию и уничтожению великие изобретения подвергаются, как правило, в эпоху своего появления, ср. с ироническим пассажем на эту тему у И. Ильфа и Е. Петрова: „Многим великим изобретениям в начале их жизни суждено подвергаться унижениям. Так, одно время был унижен граммофон, который злые люди принудили исполнять исключительно Марш Буланже на тубофоне или лесную картинку Мельница в лесу с подражанием кукушке и лягушке-квакушке. И много времени прошло, прежде чем человечество опомнилось и позволило граммофону передавать пение замечательного певца или речь

эволюция общества непременно требует соотнесения и корректировки с институтами моральных ценностей и неповоротливых в своих преобразованиях бытовых привычек, осмысление теле-радио-поэтики как „человековедческой“ дисциплины превращается в одно из устойчивых условий прогресса, понимаемого и осмысливаемого в гуманистической перспективе. В этом отношении небесполезно напомнить о том, как Mahon Loomis, вашингтонский зубной врач, отдавший много сил созданию радио-телеграфа и умерший осмеянный своими современниками, в 1886 г. писал брату:

The time will come when this discovery will be regarded as of more consequence to mankind than Columbus's discovery of a new world (цит. по: Oslin 1992, 273-274).

2. Принципиально новые креативные возможности телеграфа и радио, способные внести новый порядок в мировой пространственно-временной континуум, были остро прочувствованы и приняты близко к сердцу в пред-рассветную пору теле-радиацивилизации. Еще в эпоху Великой Французской революции французский физик Claude Chappe писал в одном из частных писем: „Лучшим ответом газетчикам, которые полагают, что Франция становится республикой, было бы создание телеграфа. Телеграф сокращает расстояния и тем самым соединяет все население страны в единой точке“ (цит. по: Virilio 1995, 39-40) – образ сжавшегося, сократившегося пространства, в котором телерадиоэфир приобретает, так сказать, „государственную семантику“, без малого через полтора столетия будет не без патетико-иронического чувства зарифмован у О. Мандельштама, слушающего в воронежской ссылке московское радио:

Наушнички, наушнички мои!
 Поломню я воронежские ночи:
 Недопитого голоса Аи
 И в полночь с Красной площади гудочки...

народного трибуна“ (Ильф, Петров 1994, IV, 260). Наряду с этим, естественно, внедрение изобретения в общественное сознание окружено конфузно-анекдотической стихией, в которой осмеянию подвергается неразвитость потребителя технических новинок. Ограничусь в качестве примера лишь одним из многочисленных анекдотов, заполнявших американскую прессу в пору появления телефона. Трикстерную роль выполняет здесь недотепа-фермер, полагающий, что телефон – это электрическая разновидность обычной почты. Написав письмо,

he then rolled up the paper and tried to push it in the aperture in the transmitter. Failing in his attempt with his finger, he took his lead pencil and jammed it in, destroying the vibrating plate. With an air of satisfaction he took his seat and awaited a reply. After about ten minutes he became discouraged, and thinking he perhaps had not sent the message on the right line, he wrote another and jammed it into the hand telephone, and to make sure work, rammed it home he would a ball in a rifle. (A Grander's Experience with the Telephone 1884, 137)

Ну как метро? Молчи, в себе таи,
 Не спрашивай, как набухают почки,
 И вы, часов кремлевские бои, —
 Язык пространства, сжатого до точки...
 (Мандельштам 1990, I, 212)

2. 1. Радио и телеграф (включая атрибутивные способы их коммуницирования: радиоволны, телеграфные столбы, проволока, etc.), выражающие не просто мощь, но самую суть технического прогресса, соотносены с его значимыми материальными символами, многообразно освоенными мировой поэтической традицией, например, таким, как Эйфелева башня (не избежавшей, однако, иронического отношения со стороны русской литературы, скажем, в лице А. Ахматовой, назвавшей ее в очерке „Амедео Модильяни“ (1965) своей „ржавой и кривоватой современницей (1889)“² (Ахматова 1990, II, 149) или Тэффи, вообще обозвавшей ее „четырёхлапой курицей“ (Тэффи 1920, 2); впрочем, ироническое отношение к этому уважаемому сооружению проявлялось и у его соотечественников, напомним хотя бы стихотворение „Le Bain du Roi“, принадлежащее перу предшественника французского модернизма А. Жаггу, где появление Эйфелевой башни с вызывающим ехидством инкрустировано банно-туалетной образностью (Jaгgu 1903).

В русской поэзии „парижская“ радио-телеграфная символика полнее всего проявилась в стихах тех, кто был тесно связан с французской или шире — европейской поэтической традицией, см., например, в стихотворении В. Парнаха „Эйфелева башня“ (1920), в котором плод технической мысли А. Эйфеля представлял некий синтез разнообразных ассоциативных импульсов, связанных с радио, кино и телеграфом: „Из. Внутрь. Царапал. Кран. Вызграв. / Стоп. Радио. Блок. Болт. Шарло. / Беспроволочный телеграф. / Анемометр. Сверлить. Прожгло!“ (Парнах 2000, 69; первоначально Парнах 1922; в издании Парнах 1925 эта строфа исключена). Следует сказать, что В. Парнах фиксирует достаточно устойчивое эмоциональное восприятие Эйфелевой башни, вообще Парижа, в культуре XX века, и в особенности теми, для кого „столица мира“ была городом иммиграции, как, например, для польского писателя Витольда Гомбровича, который даже в 1954 г. отно-

² Эйфелева башня была построена в год рождения А. Ахматовой, оказавшейся далеко не единственной, кто в русской литературе отнесся к этому сооружению с изрядной долей ехидства, а то и откровенной неприязнью, см., к примеру, в стихотворении А. Гингера *Кинематограф*: „Бездарный гном, скуднейший день вчерашний, / Явил дурной и малокровный вкус: / Ажурную циническую башню, / Исчадьё Эйфелево, хилый брус ...“ (Гингер 1922, 31) или в стихотворении Б. Башкирова-Верина „Париж“ (подписано одним из его псевдонимов Альтаир): „Нелёпый облик Эйфелевой башни, / Пустынный силуэт дворца Трокадеро, / Моторы, рестораны, дым вчерашний, / Вино и на столе танцующий Пьеро“ (*Новая русская жизнь*, 216, 30 октября, <Гельсингфорс>, 1921, 3).

сился к брызжущему электричеством Парижу как городу братьев Люмьер, о чем писал в своем дневнике этого времени:

..Paris reigns supreme in our imagination: this already repulsive song of Sarmatian Parisians intoxicated with charm, the electric spark of Ville Lumière. Paris is electro-erotic magic... nevertheless, have courage, become anti-Parisian. (Gombrowicz 1988, 121)³

Грандиозное сооружение Эйфеля – символ наступления электрической эры – несло в себе мысль о победе над примитивными человеческими орудиями вчерашнего дня, поскольку само скопление света было угрожающе смертоносным и легко брало верх над дикой агрессией примитивного разума. Сошло в этой связи только на один исторический факт, сообщение о котором, кстати сказать, впервые появилось на страницах парижского журнала *La Lumière Électrique* незадолго до завершения строительства Эйфелевой башни: в 1884 году англичане усмирили восставших в Судане арабов с помощью электрических огней. Готовясь к отражению ночного нападения повстанцев на город Суакин, они обвесили электрическими лампами одну из главных башен сторожевой стены и встретили атакующих внезапной иллюминацией. Эффект превзошел все ожидания: обезумевшие от страха арабы бросились врассыпную.

Возвращаясь к В. Парнаху, замечу, что стиль „Эйфелевой башни“, клишировавший теле-, радио- речь (максимальная словесная конденсация, за гранью которой наступает нон-конвенциональная невнятица), настолько универсально выражал дух и мироощущение современников поэта, сформир-

³ Ср. образ башни Эйфеля как главного телеграфа французской столицы в стихотворном фельетоне русского поэта-эмигранта Лери (псевдоним В. Колотовского) „Французский язык“, в основе которого лежит ехидно-пародическое допущение, что с нее может прозвучать воззвание к французским пролетариям захватить власть:

Наконец – ну так и есть!
С башни Эйфелевой весть
Подает телеграфист.
(Видно, тоже коммунист.)
Принимай на аппарат,
Русский пролетариат. (Лери 1926, 3)

Страхи эмигрантского сатирика, связанные с коммунистическими поползновениями на главный символ современного Парижа, в общем-то были не совсем напрасными. Стихи о том, что Эйфелев телеграф должен чутко ловить радиосигналы из Москвы создавались в самой эмигрантской среде, см., к примеру, стихотворение вернувшейся впоследствии в СССР М. Веги, „T.S.F.“ (1935):

Эй вы, проклятые! Глухие! Вы!
Молчите! Слушайте слова Москвы!

Здесь, в деревянном аппарате,
Не цифры вспыхнули, – глаза Кремля. (Вега 1938, 34)

рованных в условиях послевоенной Европы, что И. Голль включил это стихотворение, не упомянув имени автора, в текст своей коллажной „сверхдрамы“, напечатанной в международном журнале *Zenit* (Zagreb, 1921, No 6). Сам В. Парнах, для которого сооружение Эйфеля было не лишено сексуальной символики,⁴ находился в этих стихах, судя по всему, не столько в плену инженерно-технической эстетики самой по себе, сколько под обаянием эстетики сугубо поэтической – стихотворения Б. Сандрара „Башня“ (1910), переведенного им же на русский язык (перевод опубликован в журнале *Современный Запад*, 4, 1923, 169-170). Появляющийся у В. Парнаха символический образ Эйфелевой башни как беспроводного телеграфа используется также и Б. Сандрамом: „En pleine mer tu es un mât / Et au Pôle-Nord / Tu resplendis avec toute la magnificence de l'autore boréale de ta télégraphie sans fil“⁵ (Cendrars 1966, 142). Эйфелева башня, и опять-таки в образе беспроводного телеграфа, появляется еще в стихотворении Б. Сандрара „Crépitements“ (1914) (дословно: что-то вроде ‚потрескиваний‘; в переводе М.М. Кудинова „Искровый телеграф“): „Les arcencielesques dissonances de la Tour dans sa télégraphie sans fil“ (Cendrars 1966, 162).⁶

2. 2. В систему поэтических ассоциаций начала XX радио-телеграф входил и как образ сигнала о спасении (SOS) с терпящего бедствие корабля (см. в одной из „железобетонных поэм“ В. Каменского „Танго с коровами“ [1914]: „Океан бал на корабле застольная песня Травиаты пожар паника в кают компании радио-телеграф спасает“ [Каменский 1914]) и посредством этого выступал технически усовершенствованным заменителем традиционного „письма в бутылке“ терпящих морское бедствие (о пучке мотивов, связанных с метафорой ‚кораблекрушения‘, ‚тонущего корабля‘, ‚сигналов о спасении‘ и пр. в отношении русской эмигрантской поэзии см. Хазан 2002, 1-20).

Фактически диапазон жанра ‚поэтического послания с корабля‘ был шире ассоциации ‚корабельный эфир – сигнал о спасении‘ хотя, несомненно, в

⁴ В первую очередь, конечно, в самом тексте „Эйфелевой башни“: „Стоять отточенным шандалом. / Железный хобот на дыбы!“ (Парнах 2000, 69), но важно также, что в сборнике *Карабкается акробат* за ним следовало откровенно „фаллическое“ стихотворение „Мужского семени забил потоп“. „Фаллическая“ ассоциация Парнаха была обязана самой конструкции Башни, однако в известной степени она отражала некий эмоциональный подтекст отношения общественного сознания к новым видам технического проникновения в те зоны человеческого тела и приватной жизни, которые до сих пор считались заповедными, – прежде всего к легко мимолетным любящим заградительные бастионы синема и рентгеновским лучам, каковы, как пишет Ю. Цивьян, „were potentially pornographic“ (Tsvian 1996, 87).

⁵ пер. В. Парнаха: „В открытом море ты – мачта, / А на Северном Полосе / Ты сверкаешь всем великолепием северного сияния своего беспроводного телеграфа“.

⁶ „Спектральные диссонансы Башни в ее / беспроводном телеграфе“ (Сандрар 1974, 67).

значительной мере фундировался именно ею (о ‚стихотворении‘ – ‚телеграмме/радиодепеше‘ см. ниже:

И то, и другое – „океанская“ поэзия и сопоставление стихов с корабельной радиосводкой, нашли свое воплощение в стихотворении Б. Сандрара „Letter-Océan“ (1924), начало которого содержит „отрицательное“ сравнение ‚поэзия‘/ ‚радиограмма с корабля‘: первая в качестве оперативного message естественно проигрывает в сравнении со второй („C'est un message pratique à tarif regressif et bien meilleur marche qu'un radio“),⁷ но в целом поэт утверждает „позитивно“-всеобъемлющий статус стиха: любое событие в морском путешествии есть поэзия, каковая являет собою высшую инстанцию языка, включая, разумеется, на правах жанровой подсистемы и радиоязык: „Mais quand on voyage quand on commerce quand on est a bord quand on envoie des lettres-ocean / On fait de la poésie“ (Cendrars 1966, 212), ср. с этим сближение сигнала SOS со стихом („кратчайший стих, кратчай-ший всплеск“) в поэме русского поэта-эмигранта Н. Гронского „Минносец“ (1929), в которой вообще переплетены морская и поэтическая темы.

Заслуживает внимания анаграмматический опыт использования международного сигнала о помощи в поэтическом фонопространстве. В качестве выразительного примера интерес представляет стихотворение В. Перелешина „S.O.S“:

Долинные певцы не безголосы
Приемники расставлены в лесу:
Звенит оса, зовущая осу,
И вместе с ней другие плачут осы.

Коростели свистят: идут покосы,
И больше им не бегать по овсу,
Кричит орел, застывший навесу,
Хрипит кабан, что свиньи супоросы.

Растащена по ключьям тишина:
Везде с волной сшибается волна,

⁷ На скорости новых media, опережающей традиционную коммуникацию, построено немало анекдотических историй, см., к примеру, напечатанную в нью-йорском журнале *Electrical Review* (1888, March 3, p. 11):

The young man had trying to tell her how madly he loved her for ever an hour but couldn't pluck up the courage.

„Excuse me for a moment, Mr. Featherly“, she said, „I think I hear a ring at the phone“. And, in her queenly way, she swept into an adjoining room.

Presently she returned and his mad passion found a voice.

„I am sorry, Mr. Featherly“, she said, „to cause you pain, but I am already engaged. Mr. Sampson, learning that you were here, has urged his suit through the telephone“ (цит. по: Marvin 1988, 73).

Катясь, растут лавины звуковые.

А мы одни. Иноязычен лес,
Презрительно немотствует Россия
И нашего не слышит „S. O. S.“ (Перелешин 1972, 59)

Этот текст подсказывает одну необязательную, но небезыгтересную аналогю. Общепринятое мнение о том, что О. Мандельштам анаграммировал свое имя в „осах“ и „оси“ (в частности в стихотворении „Вооруженный зрением узких ос“, 1937), возможно, нуждается в дополнительном фоносемантическом штрихе: в этих созвучиях для поэта, возможно, звучал, помимо прочего, крик о спасении.

2. 3. К существенным источникам изучения теле-радио-поэтики русской литературы должен быть отнесен топос „встречи древней и современной цивилизаций“ – вплетение ветхих мифов или давних исторических событий в индустриально-урбанистический пейзаж современного автору мира, т. е. своего рода „оживление евангельского Лазаря“ средствами модернистической реинкарнации (ср. в манифесте К. Малевича „Архитектура как пощечина бетоно-железу“; „И вот воскресший Лазарь ходит по бетону, асфальту, задирает голову на провода, удивляется автомобилям, просится опять в гроб“ [Малевич 2001, 59]). Совмещение транзглобальных возможностей техники и нового радио-электро-теле-пространства с гиперболизмом древних мифов (библейских сюжетов и образов) или исторических сцен далекого прошлого оказалось общепозитическим средством мирового искусства эпохи *fin de siecle*, см. хотя бы знаменитую ленту Д.У. Гриффита *Нетерпимость* (1916), в которой совмещены четыре временных плана: Америка 1914 г., Иудея времен Христа, Варфоломеевская ночь и древний Вавилон, или восприятие Т.С. Элиотом современного ему мира как „непрерывной параллели между настоящим временем и античностью“ (Eliot 1923, 280). В русской литературе монтаж седой древности и модернизма с естественной установкой на всепоглощающее доминирование последнего был весьма органичен для творческих поисков футуристов, стремившихся переписать историю на новый лад, как, например, в стихотворении И. Игнатъева „Тебя, Сегодняшний Навин“ (1913): „Тебя, Сегодняшний Навин, / Приветствую Я радио-депешей.⁸ / Скорей на Марсе Землю Вепай / И фото Бег останови. //

⁸ Любопытно само освоение поэзией этого времени терминологии, возникшей в недрах военной радиокommunikации. Ср. еще в стихотворении В. Парнаха „Любить калган и хахалчу“ (1920): „Любить калган и хахалчу, / Работать над радиосводкой“ (Парнах 2000, 85).

В связи с лексемой „радиодепеша“, используемой в приведенном тексте И. Игнатъева стоит отметить, что со временем она разовьется в существенно значимый элемент тоталитарного советского искусства, в частности поэзии, и принесет в жанровой новации „письмо (радиосводка) товарищу Сталину“ богатый литературно-идеологический уро-

Зажги Бензиной зажигалкой / Себе пять Солнц и сорок Лун / И темпом Новым и Нежалким / Завертит Космос свой Валун“ (*Поэзия русского футуризма* 1999, 369). Отразившаяся в этих строчках власть человека над солярными силами (ср. извод той же концепции в *Победе над солнцем* [1913] А. Крученых и М. Матюшина) отражала энтузиастически культивировавшееся в футуристической среде представление о единстве солнечной и электрической энергии. Кроме того, здесь нашло выражение техносциентное сознание, начавшее интенсивно складываться в эпоху, вплотную предшествовавшую Первой мировой войне, которая, обострив несправедливый интерес к разного рода техническим открытиям и новинкам, во многом послужила стимулом к развитию военных технологий, в особенности в области баллистики⁹ и радиосвязи.¹⁰ См., к примеру, написанное в 1914 г.

жай, см. из взятых наугад примеров стихотворение Н. Грибачева „Кремль. Сталину“:

Но вслушайся, взглядишь:
 зарю линию зыбко,
 все помыслы страны, весь жар ее вобрав,
 на сотни тысяч верст гудит многоязыко
 железным языком осенний телеграф:

„Кремль,
 Сталину-отцу.
 Свое сдержали слово,
 бесстрашные в труде и верой в Вас крепки,
 рабочие Москвы...
 рабочие Ростова...
 колхозники с Днепра...
 с Амура и Оки...“

Над крышами Москвы зажна салют зарница.
 День кончен. Он не спит. Да спит ли он когда?
 Живая мысль его ко всем умам струится,
 ко всем сердцам идут отсюда провода!

В ответ к нему на стол, шурша сползает лента,
 звучит, как песней несень, с утра и до темна... (Песни о Сталине 1950,
 10-11)

⁹ Одной из центральных проблем баллистики со времен Ньютона был поиск способов преодоления воздушного торможения полета артиллерийского снаряда. Интенсивная работа ученых в этой области велась в последние двадцатилетие XIX в. в Гавре, и ее результаты, вошедшие в историю науки как „Gavre function“, нашли беспромеделительное применение в годы Первой мировой войны (Goldstine 1972: 74).

¹⁰ Вторая мировая война превратила радиосвязь – в сбалансированной системе battle equipment – в решающий фактор военного успеха. Касаясь этой темы, Manuel De Landa пишет в своей книге *War in the Age of Intelligent Machines* о причинах военного преимущества немецкой армии над союзниками: „The word ‚blitzkrieg‘ is normally associated with the idea of a series of lightning attacks deep into enemy territory, made possible by technological advances in armor and air warfare. But technology alone was not the secret of blitzkrieg tactics. The Allied forces had in fact a greater number of tanks and planes than the German army at the start of World War II, but those technological components had not been assembled into a synergistic whole“
 При этом главную роль в этой многокомпонентной военно-технологической системе

стихотворение В. Брюсова „Наши дни“, топосом которого служит магнитное стяжение воинских батальон, располагающихся по вертикали времени (неслучайно упоминание в первой строфе имени Г. Уэллса: „Не брошены ль в былое все мы, / Иль в твой волшебный мир, Уэллс? / Не блещут ли мечи и шлемы / Над стрелами звенящих рельс?“ [Брюсов 1973-1975, II, 142]); показательна отрицательная реакция В. Маяковского, явно этого стихотворения недооценившего и, кажется, напрасно усмотревшего в брюсовском решении темы крайний анахронизм: „Мечи, шлемы и т. д., разве можно подобными словами петь сегодняшнюю войну! Ведь это язык седобородого свидетеля крестовых походов. Живой труп, право, живой труп“ (Маяковский 1955-1961, I, 327).

Вопрос о влиянии войны на трансформацию, а в известном смысле и ломку форм эстетических трансляций далеко не исчерпан. В интересующем нас плане можно с уверенностью утверждать, что Первая мировая война, активизировавшая военно-интеллектуальную мысль в целом, дала мощный импульс развитию теле-радио-сферы (из весьма содержательных работ на эту тему см. Douglas 1985, 117-173), не говоря уже об индексации новых акустических эффектов, их разнообразии и непредсказуемых комбинациях которые в подобном физическом виде не существовали в предшествующем слуховом опыте человечества (мощнейшие артиллерийские взрывы, авиационный рев и пр.; впрочем, теле-графная и -фонная „речь“ с ее дополнительным ореолом помех и шумов – потрескивание, хрипы, шипение и подобн. – тоже, что нашло отражение в поэзии, см. упоминавшиеся выше „Speriments“ Б. Сандрара или в поэме С. Рафальского „Планетарит“, 1925: „Трещит телеграф, хрипит телефон – / Город покорен – таков закон“ [Рафальский 1983, 35]; в этой связи интерес представляет явление „джеминга“ в литературе, прежде всего, конечно, как стиховой феномен, но также и как

немецкой армии автор отводит именно радиосвязи: „But perhaps the more sign that these technological components were but elements of a larger assemblage was the fact that most German tanks and planes, in contrast with their Allied counterparts, came equipped with two-way radio communication capabilities. That is, they were conceived from the start as part of a network of arms, joined together by a wireless nervous system“ (De Landa 1991, 74, 75).

Отметим в сугубо маргинальном, но не лишенном известного интереса плане, что это – в общем-то лежащее на поверхности сравнение: теле-радиосвязи с нервной системой, когда-то прозвучало в стихах русского поэта И. Соколова, писавшего со смесью модернистического запятого и апокалиптического надрыла: „Телеграфные провода земного шара – / Нервная система апокалиптического зверя. / Его дыхание из котлов и машин от напора пара. / Оно непобедимо, свою силу в уаттах, колориях и метрах меря“, ср. у него же в другом стихотворении: „Радиотелеграф своими длинными пальцами прощупывает весь мир, / На Ходынке у туловища радиостанции на палках развешены живые нервы“ (Очеретянский, Янечек 1995, 261, 262). Ср. еще пластический образ „зашнурованного“ электро- и телепроводами города в стихотворном цикле В. Шкляра *Зашнурованный город* (1-е стихотворение, „Есть в городе суровая кипучесть“): „Мне душно в городе гранитном и холодном, / Затянутом в шнуровку проводов“ (Шкляр 1925, 30).

тема радиопомех, см., к примеру, основанный на ней „Рассказ о капитане Гатгерасе, о Мите Стрельникове, о хулигане Ваське Табуреткине и злом коте Хаме“ А. Толстого, в первопубликации „Радиовредитель“, 1929).¹¹ Более того, как показано в работе Stephen Kern, сама техническая мысль ускорила военный кризис, нашедший выход в Первой мировой войне (Kern 1983, 259-286). Вероятно, правомерно говорить и о том, что впервые примененная в ходе нее шифровка радиogramм в такой же мере повлияла на криптограмматические поэтические опыты,¹² в какой репутация всепроникающей мощи рентгеновских лучей придавала фотопоэтике дополнительную изворотливость и изобретательность, ср. с другой напрашивающейся аналогией: фигура тайновидца в искусстве, равная способности рентгеновских лучей преодолевать любые преграды и покровы (в связи с историей X-rays см. Glasser 1934).

3. Следует внимательней присмотреться к характеру телеграфной образности в русской поэзии.

3. 1. Одним из наиболее репрезентативных и константных знаков телеграфной темы служит „гудение телеграфных столбов (проводов)“: „Телеграф охрип от траурного гуда“ (В. Маяковский, *Владимир Ильич Ленин* [Маяковский 1955-1961, VI, 241]), „Гудят моей высокой тяги / Лирические провода“¹³ (М. Цветаева, „Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды!“ [Цветаева 1994-1995, II, 176]), „Столбов однообразных, придорожных / фарфоровые бубенцы и шесть / гудящих струн“ – причем с экспликацией природы, гу-

¹¹ В этом рассказе дворовой хулиган Васька Табуреткин занимается местным радиопиратством, вторгаясь с помощью своей радиосамодельки в радиопередачу об истории открытия Северного полюса и глушит ее криками и руганью:

Васька Табуреткин, сидя в углу за шкафом, кричал и ругался в ламповый приемник. А, как известно, катодный аппарат принимает звуковые волны, которые образуют слабые индуктивные токи, и посылает магнитные волны на небольшое пространство – на несколько десятков метров. Во всяком случае, все антенны на дворе принимали Васькину ругань, и во всех наушниках получалась невероятная чепуха... (Толстой 1958-1960, VIII, 174)

¹² Ср. с мнением исследователя об истоках криптограмматического искусства в радиодейтельности Э. Паунда: „...Modern art of cryptology originates with the military use of the wireless during World War I – also the burial site of Pound’s cryptology of the Image“ (Tiffany 1995, 230).

¹³ В цикле *Провода* (1923), откуда приведен этот цветаевский стих, поэтесса не столько продуцирует коммуникационное пространство, сколько разрушает его, подчиняя выражению пронзительного мотива разлуки. Сами лексические возможности русского языка как бы приходят в этом случае ей на помощь: в первом стихотворении цикла, „Вереницею певчих свай“, актуализируется омонимия проводов и прводов: „Это – прводами стальных / Прводов – голоса Аида / Удаляющиеся...“ (Цветаева 1994-1995, II, 175), что почти невозможно передать в переводе на другие языки, см., к примеру, в двух английских переводных версиях: „In the farewells of steel wires / Are the voices of Hades / Moving away...“ (Tsvetaeva 1992, 96; transl. by Michael Naydan with Slava Yastremski) и „These wires are steely quards upon / voices from Hell / receding...“ (Tsvetaeva 1986, 33; transl. by Elaine Feinstein).

дения', имеющего не внешнее, техническое, а внутреннее, „голосовое“ происхождение: „Скользит за вестью весть, – / шум голосов бесчисленных, тревожных / и жалобных, скользит из края в край“ (В. Набоков, „Телеграфные столбы“ [Набоков 1999-2000, I, 531]),¹⁴ „Тогда вырос гул / Проводов“ (Л. Пастернак Слейтер, „Осень в Корзинкене“ [Пастернак Слейтер 1974, 22]), и мн. др.

Перевод гудения в метафорический план: гудение времени у Маяковского в поэме „Хорошо!“ (1927): „Это время гудит телеграфной струной“ (Маяковский 1955-1961, VIII, 235) (при ожидаемом сравнении самого Маяковского с „радиотелеграфным столбом гудящим“ в стихотворении В. Каменского „Маяковский“, 1917 [Каменский 1966, 108]), что широко и зачастую механистически наследовано эпигано-советской поэтической риторикой: „Суровый век гудит в опорах / высоковольтных передач“ (Л. Вышеславский).

Освежение затасканного ‚гудения телеграфных проводов‘ за счет его превращения в сопоставительный член сравнения см. в стихотворении В. Шершеневича „Толпа гудела, как трамвайная проволока“ (*Поэзия русского футуризма* 1999, 402).

К сказанному следует присовокупить метафору ‚телеграфного провода‘ как ‚струны‘, ‚скрипки‘, ‚гитары‘, ‚арфы‘, см., к примеру, „Кубке метелей“ А. Белого описание „музыкального текста“ метели: „Пробужденный хаос шумно восставал. Белый столб взлетал.

И, как призрачный смычок, скользил вдоль телеграфных проводов, как вдоль струн.

И струны пели: „Наше счастье с нами. Вихряные рога гремели“ (Белый 1991, 258-259); см. еще у К. Большакова: „Телеграфных проводов все скрипки / Об луну разбили пальцы ночи“ (стихотворение „Осененочь“ [*Русский футуризм* 1999, 182]) или в „Панораме“ И. Буркина: „И опять журавли и заборы, / И опять рукоделие трав, / И опять про кресты и просторы / Семиструнный поет телеграф“ (Буркин 1959, 86), или в „Пахнет осенью в старом парке“ Н. Белавиной: „Провода, как гитары струны, / Перезали неба свод“ (Белавина 1961, 35), или у В. Стасьевой: „И над гулками струнами телефонных арф / Развевается по ветру чей-то длинный шарф“ (Стасьева 1920, 25), к этому же – параллель ‚телеграфных струн‘ (уже как устойчивой метафоры) ‚<трамвайным> рельсам‘ в „Принципе мешчанской концессии“ (1918) В. Шершеневича: „И бумага вскрикнула, и день голубой еще / Кувыркнулся на рельсах телеграфных струн“ (Шершеневич 1996, 186), ср. соседство ‚телеграфных проводов-струн‘ и ‚поезда‘ в стихотворении М. Роос „В поезде“: „Струны телеграфных проводов / Тянутся, плывут, текут навстречу. / Плавной убаюкивает речью / Стук колес, как ряд знакомых

¹⁴ Ср. сходный мотив в стихотворении Carl Sandburg „Under A Telephone Pole“ в б.

строф“ (Роос 1935, 127) vs оппозиция разлучающей влюбленных ‚железной дороги‘, и соединяющего их ‚телеграфа‘ в фильме Д.У. Гриффита *The Lonedale Operator* (1911).

3. 1. 1. Преодоление разлуки как аннигиляция пространства чревата наделением медиальных средств чертами эротического мифа. Работа первых телефонных станций как гигантских фабрик совокуплений внешне выразительно поддерживалась операционной деятельностью телефонисток, вставлявших штыри в телефонные гнезда для соединения абонентов (это не препятствует, разумеется, другим имагинациям и образным параллелям телестанции – например, с сознанием у Э. Паунда [Näpny 1973, 20]). Правда, здесь возможны хитроумные писательские уловки и обманы ожиданий. Так, например, в начале рассказа И. Эренбурга „Кафе ‚Олимпия““ мы попадаем в одну из таких „ловушек“: „Телефонная станция автоматически совокупляет души Альфреда и Мари“ (Эренбург 1926, 53). В дальнейшем эротический миф телемедиальности подвергнут в рассказе грубой „разоблачительной“ экспликацией: как оказывается, совокупление происходит не столько в метафорическом, сколько в прямом, физическом смысле, соединяются, иными словами, не души, а тела, а поскольку местом действия служит телефонная будка, то она и становится импульсом для, возможно, не особенно тонкой, но вполне безотказной „мистификации“:¹⁵

В одной из 18-ти телефонных будок господин Верру находит выключатель. Свет задавлен, как назойливый жучок. Длинная коробка, гроб в непривычно вертикальном положении, наполняется густым дыханием и духами *Шипр* Убигана, 34 франков флакон. Сердце госпожина Верру вместо 70 положенных сокращений продельывает 80, может быть, даже 90.

Через 3 минуты телефонный разговор закончен. Вне забот автоматической станции, души двух мечтательных существ соединены. Пятидесятифранковый билет переходит из псевдокрокодилового бумажника в чулок „той самой“. Один из 30 кранов, зеркала, пудра возвращают обоим первоначальную окраску – солидно-охровую служащему *Лионского Кредита*, абрикосово-девственную „той самой“ (Там же, 63-64).

¹⁵ Которая, как в любом классическом мифе о смерти, подчинена отделению души от тела. Телесное умирание проявляется в любом акте телемедиальной коммуникации, которая, со стороны участия в ней вещественных и не вещественных субстанций, и есть по существу фединг и минимализация телесной оболочки, ее превращение в голосовые сигналы фикциональных носителей или унифицированные телеграфные знаки, сошлось хотя бы на „Телефон“ Н. Гумилева: „Неожиданный и смелый / Женский голос в телефоне, / – Сколько сладостных гармоний / В этом голосе без тела!“ (Гумилев 1991, I, 223) или „В автобусе“ (1938-1951) В. Булич, описывающей, как скользят слова по телефонным проводам, „оставив тело в будке телефонной, / ведя под небом тайный разговор“ (Булич 1954, 38).

3. 1. 2. Отмирание медиальной функции не как технического анахронизма, а как директивы социального небытия – отверженности и одиночества. Обрыв социальных и духовных коммуникаций отсвечивает в том числе и медиальной энтропией, что характерно, например, для ситуации изгнания. См. в показательном в этом смысле стихотворении Н. Берберовой „Моя страна стала адом“ (1985) (Берберова 1998, 166) о пространственном и временном исчезновении всей трансглобальной теле-радио системы для тех, кто ушел из жизни, отвергнутый своей страной.

3. 2. С ‚гудением телеграфа‘ в роли поэтической рассылки ‚мыслеграмм‘ (выражение поэта Б. Нарциссова [Мы жили тогда..., 1994-1997, III, 172]) связана его имплицитная параллель с ‚гудением раковины‘ – символом плодоносящего лона, включая art creatio: вызревание поэтического слова как вызревание жемчуга внутри морской раковины, см., к примеру, реализацию данной метафоры в стихотворении „Жемчужница“ А. Гейнцельмана (Гейнцельман 1951, 54-55), а также примеры, приводимые в этом параграфе ниже. Нет смысла обсуждать внятную деривацию ‚радиотрансляционной сети (network)‘ от ‚сети (net)‘ в смысле рыболовецкой снасти; ограничимся ссылкой на очевидное обыгрывание этой лексическо-семантической параллели в Цветаевском цикле „Провода“ (1923): „Чрез лихолетие эпохи, / Лжей насыпи – из снасти в снасть – / Мои неизданные вздохи, / Моя неистовая страсть...“ (Цветаева 1994-1995, II, 177), ср. здесь же в более эвентуальном плане, но как вполне возможное ассоциативное ответвление отмеченной параллели – поиск любимого на дне морском (там же, 178); укажем еще на акустическое созвучие ‚рыболовной сети‘ и ‚стальной музыкальной струны‘ в пастернаковской „Весне“ (1914): „Лес стянут по горлу петлею пернатых / Гортаней, как буйвол арканом, / И стонет в сетях, как стенает в сонатах / Стальной гладиатор органа“ (Пастернак 1989-1992, I, 81). Творчески производительное ‚гудение раковины‘, как и в случае с телеграфным топосом, преобразует бессмысленный шум в членораздельную (или по крайней мере в „рецептабельную“) поэтическую речь, см., к примеру, в „Раковине“ Н. Моршени: „Здесь строки вскипают Венерой из пены, / Идут напролом, набум, / Рождая вневременный, внесовременный, / Самодовлеющий шум“ (Моршен 2000, 47) или в „Раковине“ А. Присмановой: „...хранит она <раковина> гудение пучины, / и пустотой насыщенной полна, / как череп музыканта пред кончиной“ (Присманова, Гингер 1999, 109). В этом ряду ассоциаций прогнозируема метафорическая идентификация поэта со ‚звучащей раковинной‘ (ср. с именно таким названием возникшего в Петрограде в 1920 г. под руководством Н. Гумилева поэтического кружка и одноименным сборником его стихов [Звучащая Раковина 1922]).

3. 3. Другая акустическая маркировка телеграфной темы – ‚звон проводов‘: например, параллель телеграф/склянки в стихотворении А. Блоха „На позабытом полустанке“: „На позабытом полустанке / Свежо, безлюдно, тихо, тихо, / Лишь телеграф звонит, как склянки, / Да на ветру дрожит гречиха“ [Блох 1929, 30]) или (= ‚звонкая песнь‘) в „Кавалерийской поэме“ В. Лебедева: „По овражкам вода звонкая / Поет золотые песни. / Телеграфная сеть – тонкая, / А поет еще чудесней“ (*Мы жили тогда...*, 1994–1997, II, 126).

4. То обстоятельство, что теле- (-графные, -фонные) линии технически опосредуют вербальную коммуникацию и, стало быть, связаны с социально-культурно-психологической сферой человеческого бытия и поведения, придает способам их запечатления в литературе черты одухотворенной – „антропоморфно-органической“¹⁶ – экспрессии. В немалой степени этому послужил метафорический перенос технических характеристик телеграфа, и главных из них – скорости и экономии словесных средств, в напряженную зону человеческих переживаний и отношений, некая, что ли, интимизация и эротизация понятий ‚телеграфная скорость‘, ‚телеграфный стиль‘ (ср. в стихотворении О. Ильинского „Инге Свенсон“: „Краткой любви телеграфная скорость“, „Острой любви телеграфная повесть“ [Ильинский 1966, 54]).

Открывшаяся на рубеже веков XIX–XX вв. заманчивая перспектива с помощью нетрадиционных аналогий глубже проникнуть в природу художественной мысли и культурных феноменов, немедленно была использована художниками-авангардистами, остро отреагировавшими на парадигматические возможности синтеза искусства и технических новшеств.¹⁷ Одним из

¹⁶ В качестве антропоморфной идентификации ‚человек‘/ ‚столб‘ может служить сугубо визуальный аспект, как, предположим, в неприязательных *Телеграфных столбах* (1956) Д. Самойлова: „Телеграфные столбы. / Телеграфные столбы. // В них дана без похвалы / Простота моей судьбы! / Им шагать, и мне шагать / Через поле, через гать. / Вверх по склону. И опять / Вниз со склона. / Но не вспять“ (Самойлов 1985, 15) (ср. с визуальной аналогией ландшафта шахматной доске, где, „Как рядке шахматы к концу игры, / Телеграфа столбы застыли“ в „Ритмическом ландшафте“ [1919] В. Шершеневича [Шершеневич 1996, 195]). Более изощренный пример изоморфизации того же типа: сравнение раскинувшего руки Андрея Белого с телеграфным столбом в „Чтеньи III“ Юрика Рока: „А там в переудках, Арбата морщинах, / Бьется в пророческой грывке / Белый Андрей, руки, как столб телеграф-ный раскинув: ‚Кризис! Последний кризис!‘“ (Рок 1921, 27). В связи с приданием образу телеграфного столба функции времени см. в стихотворении Е. Димер *Земная жизнь*: „А осень по сырым углам хлопочет, / Гуля к зиме в провисших проводах. / Трамвай бежит, мелькают дни и ночи / И телеграфные столбы-года“ (Димер 1967, 54), к этому отметим еще вполне тривиальное сравнение ‚бега времени‘ с ‚мельканьем телеграфных столбов‘ в нетривиальном в принципе стихотворении И. Соколова *О смерти*: „Но дни бегут, как телеграфные столбы. / Экспресс подкатит к старости, / Но не будет, как начальник станции, Меня Бог встречать“ (Очеретянский, Янечек 1995, 265).

¹⁷ Помимо прочего, это богатейшие пласты технического лексикона, вживленные в тело

первых эквивалентность телекоммуникации (urgent стиль, конвенциональность перцепции – понимание говорящего с полуслова, максимальное сокращение пространственных локусов и пр.) и „беспроволочной поэтической имажинации“ имплицировал Ф.Т. Маринетти, писавший в своем манифесте *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (Marinetti 1913) о том, что мысль поэта должна соединять дистанцированные и не находящиеся в непосредственном контакте между собой вещи, опираясь лишь на значения независимых друг от друга слов.¹⁸ Обживание телеграфной техники поэтикой человеческих эмоций имеет и другой, обозначим его так, „вегетативный“ аспект: из наиболее напрашивающихся соотнесений закономерен конкорданс ‚телеграфного столба‘ и ‚дерева‘ как выражения тоски поэта по органической природе в мире неорганических тел и явлений, – на этой визуальной связке построена, например, „Телеграфная линия“ Сандра:

Телеграфная линия пересекает долину, лес
на горе разрезает прямой чертой.
Все столбы у нее из железа,
Когда проложили ее, то столбы деревянные были.
Через несколько месяцев зазеленели, покрылись
ветвями они.
И тогда их вырыли, перевернули и вновь
посадили – вверх корнями, вершиною в землю.
Через несколько месяцев снова покрылись
ветвями они, снова корни пустили, опять стали
жить.
Все <ж> пришлось их срубить,
И чтобы линия существовала,
Надо было из Питсбурга выписать много
железных столбов,

поэзии – от ‚фотоаппарата‘ (‚Все страхи с минутной дрожью / Фотографирует сердце“ – строчки из стихотворения Хрисанфа/М. Россиянского [псевдоним Л. Зака] ‚Мне страшно, будто я медиум“ [Россиянский 1970, 20] ; кстати, вторую из них В. Шершеневич взял эпиграфом к своему стихотворению ‚Вы не думайте, что сердцем-кодаком“ [Шершеневич 1996, 96] , ср. с близко примыкающим к этому образом ‚души-фотовспышки‘ во ‚Вспышках магния“ Л. Пастернак Слейтер [Пастернак Слейтер 1974, 1]) до излюбленного русскими футуристами и имажинистами эпитета ‚электрический‘ (скажем, ‚электронервные проспекты‘ в том же стихотворении В. Шершеневича) или более упрощенной ‚вагранки‘ в стихах советских пролетарских поэтов; упомяну еще акустическую мандельштамовскую метафору органической природы через слуховую дескрипцию, отсутствующую в опыте его недавних предшественников (см. 2. 3): ‚Шумят сады зеленым телеграфом“ (‚Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето“, 1931) (Мандельштам 1990, 178).

¹⁸ „Беспроволочную имажинацию“ Маринетти в этом же манифесте определял как абсолютную свободу образотворчества, которая воплощена в слове, независимом от законов синтаксиса и пунктуации.

Надо было пойти на большие расходы.
(Сандрап 1974, 116)

Ср. в стихотворении В. Синкевич „И осень уже померкла“: „И дорогам хочется чуда – / весной залистился чтоб, / сбоку железа и люда, / хромой телеграфный столб“ (*Поэтессы русского зарубежья* 1998, 234).

Нет необходимости объяснять, что придание неорганической материи технических сооружений и конструкций черт живой телесности (см., скажем, соотнесение ‚проводов‘ с ‚волосами‘ у Хлебникова в статье „Радио будущего“, 1921, „Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались точно волосы...“ [Хлебников 2001, III, 269]) имело более сложные семантические конфигурации, нежели поверхностно понимаемый метафорический „оживляж“ в руссоистском духе. У того же Хлебникова в соединении „живого“ и „еживого“ проявилась одна из поворотных идеологем футуристической эстетики, даже шире – футуристического жизнеустройства вообще: создание царства новых человеческих коммуникаций посредством одухотворения железа и „выпечки“ конкретных форм социальной витальности из самых абстрактных и невероятных научных идей. В своих интермедийных стратегиях футуризм начала XX века, далеко не свободный от поиска гармонических соответствий между дерзкой утопией и древним мифом, оказался куда более умеренным, нежели рядовая постмодернистическая практика с ее утилизацией, зачастую издевательски ироничной, вселенского пространства как уютной, одомашненной и обыгвленной теле- радиосети. Так, допустим, в оппозиции ‚столба теле- радио- передач‘ и ‚дерева‘ не просто прихотливо смешается, инверсируется приоритет одного над другим, не просто, иначе говоря, эффект такого соотнесения подчиняется эпатажной неожиданности, но он вообще как бы не детерминируется в рамках привычных ценностных систем, выносится за их пределы. Начиная с иронической издевки: „They <telephone poles> will outlast the elms“, Д. Алдайк в стихотворении „Telephone Poles“ идет дальше: ‚дерево‘ и ‚столб‘ образуют у него неразнимаемую двухстворчатую метафору: „Our eyes, washed clean of belief, / Lift incredulous to their fearsome crowns of bolts, trusses, struts, nuts, insulators, and such / Barnacles as compose / These weathered encrustations of electrical debris – / Each a Gorgon’s head, which, seized right, / Could stun us to stone“ (Updike 1965, 139)

Металлический столб (= металлическая проволока) теле-радиопередач способен не только, подобно дереву, расцветать и покрываться метафорическими зелеными ветвями и листьями,¹⁹ но и служить образным маркером вести-слова-чувства: „Чувств непреложный передатчик, / Уст ося-

¹⁹ Укажу еще на упоминавшуюся выше Эйфелевую башню, которая в пародической прозе С. Шаршуна „распустилась: стеклянно-ломкими льдинками, нежными листочками березы“ (Гингер, Поплавский, Шаршун 1933, 212).

заемая весть“ (Цветаева 1994-1995, II, 177). При этом и сама транслируемая весть, и то, как „вочеловечивается“ служащая для ее воплощения образная экспрессия, крайне любопытны в плане трансформации дигитального знака в сторону „одухотворенной“ метафоры. Сошлемся в этой связи на достаточно элементарный, но по-своему симптоматичный и симпатичный образ в стихотворении М. Веги „Провода“: „И на страже у судьбы, / В блеске зорь в дожде, во мраке, / Часовые слов – столбы – / Напряженно ловят знаки. // Весть идет! / Кому?.. Куда?.. / Пойте, пойте, провода!“ (Вега 1933, 402; курсив мой. – В. Х.); см. к этому столь же элементарную прозопопею ‚телеграфного столба‘, ‚проводов‘ и ‚фарфоровых чашечек‘ в стихотворении А. Величковского „Внизу рассыпались ромашки“ (Величковский 1952, 32).

Еще более интересным с точки зрения углубления в смысловые пласты семантической поэтики выглядит этот процесс в интеракциях „растительных“ и „электро-(радио-)“ образов (напр., у Б. Поплавского: „Рокот анемоны спит в электричестве“ [Поплавский 1999, 40]),²⁰ аналогиях физического мира этическим категориям (в „Ка“ [1915] В. Хлебникова: „Меня занимала длина волн добра и зла, я мечтал о двояковыпуклых чечевицах добра и зла, так как я знал, что темные греющие лучи совпадают с учением о зле, а холодные и светлые – с учением о добре“ [Хлебников 2001, III, 72]), и утопических практиках: скажем, представление электромагнитного поля как физиологического феномена (электроны суть биологические частицы, размножающиеся по типу микробов) в повести А. Платонова „Эфирный тракт“ (1926-1927; первая публикация в Советском Союзе – 1967) – произведении, в котором, к слову сказать, развивается аналогия безмашинной техники мысли как управляющего органической природой беспроволочного телеграфа. Один из персонажей повести, инженер-агроном Исаак Матиссен, помешавшийся на идее „техники без машины“, рассказывает главному герою Кирпичникову, другу юности, о результатах своих экспериментов:

Видно даже очам, что всякое тело излучает из себя электромагнитную энергию, если это тело подвергается какой-нибудь судороге или изменению. Верно ведь? И каждому изменению – точно, неповторимо, индивидуально – соответствует излучение целого комплекса электромагнитных волн такой-то длины и таких-то периодов. Словом, излучение, радиация, если хочешь, зависит от степени изменения, перестройки подопытного тела. Дальше. Мысль, будучи процессом, перестраивающим мозг, заставляет мозг излучать в пространство электромагнитные волны.

²⁰ Эта инновация соседствует с более традиционной „инкорпорированностью“ всех явлений природного космоса в следующем стихе: „Золото заката возвратилось в черную реку“.

Но мысль зависит от того, что человек конкретно подумал, – от этого же зависит, как и насколько изменится строение мозга. А от изменения строения или состояния мозга уже зависят волны: какие они будут. Мыслящий, разрушающийся мозг творит электромагнитные волны, и творит их в каждом случае по-разному: смотря какая мысль перестраивала мозг. [...]

Опытным путем я нашел, что каждому роду волны соответствует одна строго определенная мысль. [...] Я построил универсальный приемник – резонатор, который улавливает и фиксирует волны всякой длины и всякого периода. Но скажу тебе, что даже одной, самой незначительной и короткой мыслью вызывается целая сложнейшая система волн.

[...]

И вот, свой приемник-резонатор я соединил с системой реле и исполнительных аппаратов и механизмов, сложных по технике, но простых и единых по замыслу. Но эту систему надо еще более усложнить и продумать. А затем распространить по всей земле для всеобщего употребления. Пока же я действую на незначительном участке и для определенного цикла мыслей.

Теперь гляди! Видишь, на том берегу у меня посажена капустная рассада. Видишь, она уже засохла от бездождия. Теперь следи: я четко думаю и даже выговариваю, хотя последнее не обязательно: о-р-о-с-и-т-ь! Гляди на другой берег, голова!...

Кирпичников всмотрелся на противоположный берег речонки и только сейчас заметил полузакрытую кустом небольшую установку насосного орошения и какой-то компактный прибор. Вероятно, приемник-резонатор, догадался Кирпичников.

После слова Матиссена – оросить – насосная установка заработала, насос стал сосать из речки воду, и по всему капустному участку из форсунок-дождевателей забили маленькие фонтанчики, разбрызгивающие мельчайшие капли. В фонтанчиках заиграла радуга солнца, насыщалась почва и свежели молодые растеньица. (Платонов 1984-1985, I, 173-175)

4. 1. Особых слов в намеченной перспективе исследования заслуживает уподоблением ‚стихов‘ ‚телеграмме‘ (вариант: ‚радиопередаче‘, ‚радиопепше или ‚телефонному разговору‘,²¹ к последнему см. сравнение поэта с телефонной барышней в *La prisonnière* М. Пруста: „en grand poète qu'est toujours une demoiselle du téléphone“ [Proust 1923, 136]),²² из лежащего на поверхности см. в поэме В. Маяковского „Хорошо!“ (1927): „Телеграммой лети,

²¹ Из запоминающихся работ о телефонной семантике русской поэзии см. Тименчик 1989; Машевский, Пурин 1994, в более широком – не столько литературном, сколько социальном аспекте и вне российской географии см. Pool 1977; о телефоне в раннем кино см. Bowser 1985: 218-224; Gunning 1991, 184-196.

²² См. интересное рассуждение Je. Faryno (Faryno 1999, 204) о различиях телефона и телеграфа в поэтике авангарда.

строфа!“ (Маяковский 1955-1961, VIII, 235), что в качестве прототекста может предполагать финальное двустишие „Dernière heure“ (1913) Б. Сандрара: „Télégramme-roëте corié dans ‚Paris-Midi‘“²³ (Cendrars 1966, 166) или в менее специфическом виде: „Как телеграмма, летит земля“ Н. Тихонова („Баллада о синем пакете из сб-ка Брага“, 1922) (Тихонов 1985-1986, I, 84). Интересно „обратное“ сравнение ‚стихотворных строчек‘ с ‚проводами‘ в стихотворении С. Луцкого „Весь воздух выкачан внутри“: „По тонкой проволочке строк / Бежит невыносимый ток“ (Луцкий 1929, 12; включено в: Луцкий 1974, 13); в более метафорическом плане ср. с образом „беспроволочных книг“ в „эгофутуре“ И. Игнатъева „Opus: A-2“:

Придет с головами Гольями
Одноног
И оком, Тяжелым, как Золого,
Сожжет Чертог.

Затанцуют Галии и Радии
По аккомпанемент Беспроволочных книг
И тогда, Двуликий в Отраде, Я
Косну Тебя, Я-ый МИГ. (Игнатъев 1914, 21)

Но проблема, как можно думать, не ограничивается указанным внешним сопоставлением: стиховые ритмы, подобно упорядоченным радиоволнам, призваны „обуздать“ и гармонизировать мировой акустический хаос – какофонический сумбур вселенского эфира. По существу в этом и проявляется одна из сторон миссионерской сущности поэзии – внесение строгого „культурного“ ритмо-звукового порядка в хаотическую разноголосицу природы. Даже если поэт рационально и не осознает „радиодискурса“ своих стихов, аналогия последних с радиоэфиром неизбежно присутствует как „имплицитная реальность“, поскольку стихотворчество в значительной своей части есть наделение образной семантикой разнообразных био- и социальных ритмов. Вот почему трудно предположить, что в нижеприводимом стихотворении Е. Шкляра, где внешне вроде бы превалирует „чистая“ радиообразность, мысль о поэтических ритмо-аккумуляциях вовсе не занимает поэта:

Океаны звуков – в одной антенне,
Миллионы следящих рук,
Огненных сверканий и свечений –
Заколдованный, яркий круг,

Хор звенящих в мире симфоний,
Темп вселенной, бьющийся в нас,

²³ „Телеграмма-стихотворение. Из ‚Пари-миди‘ оно переписано было“ (Сандрар 1974, 69).

В негре, играющем на саксофоне
В баре, в полночный час, —

Деньги и желчь всемирной биржи,
Море криков и топоты ног, —
Это жизнь, — с точностью старой кассирши,
Сводящая дневной итог...

И какой-то слепой, говорящий о трупах,
О сраженных, о грозных полках —
Так безумно и дерзко смеется в рупор,
Говоря на всех языках. (Шкляр 1935, 22)

5. 1. Есть серьезный научный резон в сближении стихового и телеграфного ритмов и в метаописании одного посредством другого. В этом, в сущности, нет ничего удивительного, как и вообще в любом мируподоблении и изоморфизации одних природных явлений или культурно-человеческих систем другим. Письменная запись стихов, их звуковая трансляция, „телеграфная“ ритмика находятся между собой примерно в таком же соотношении, каковое, если воспользоваться аналогией, проводимой Л. Витгенштейном в *Логико-философском трактате* (*Logisch-Philosophische Abhandlung*, 1921), „существует между языком и миром“, с одной стороны, и „граммофонной пластинкой, музыкальной темой, нотной записью, звуковыми волнами“ — с другой:

Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jener abbildenden internen Beziehung zu einander, die zwischen Sprache und Welt besteht. Ihnen allen ist der logische Bau gemeinsam. (Wie im Märchen die zwei Jünglinge, ihre zwei Pferde und ihre Lilien.²⁴ Sie sind alle in gewissem Sinne Eins.)

Граммофонная пластинка, музыкальная тема, нотная запись, звуковые волны — все они находятся между собой в таком же внутреннем отношении отображения, какое существует между языком и миром. Все они имеют общий логический строй. (Как в сказке о двух юношах, их лошадях и их лилиях. Все они в определенном смысле одно.) (Витгенштейн 1994, 19).

Не задерживаясь на том, что стиховая семантика более обязана, если воспользоваться термином Д. Вертова, не „киноглазу“, а, продолжая играть этой аналогией, „радиоуху“ (этот термин В. Маяковский использовал по отношению Эйфелевой башни [Маяковский 1955-1961, IV, 76]),²⁵ замечу, что

²⁴ Имеется в виду сказка братьев Гримм „Золотые дети“.

²⁵ Из необъятной бездны примеров приведу свидетельство В. Шершеневича (воспоми-

законы и способы взаимопостижения и взаимообъяснения „языков“ – поэтического и радиоволнового, трудно назвать всесторонне исследованными. Помимо прочих существенных элементов, в опыте данного „сотрудничества“ важен учет разнообразных медиаторов. Ограничусь для пояснения данного тезиса иллюстрацией лишь одного типа таких „медиаторов“: параллелью ударов дятла по дереву как своеобразной „телеграфной ритмики“, см. в „Телеграфисте“ А. Куприна: „Зима. Поздняя ночь. Я сижу на казенном клеенчатом диване в телеграфной комнате захолустной пограничной станции. Мне дремлется. Тихо, точно в лесу. Я слышу, как шумит кровь у меня в ушах, а четкое постукивание аппарата напоминает мне о невидимом дятле, который где-то высоко надо мною упорно долбит сосновый ствол“ (Куприн 1957–1958, IV, 537); из протяженной цепи такого рода соотнесений укажу на стихотворение поэта-эмигранта Н. Моршена „У истоков горного ручья“, в котором ритм дятловых ударов соотнесен с азбукой Морзе²⁶ (отмечу в связи с последней интересный образ у Л. Алексеевой: „Деревянной кончил точкой / Дятел выстуки свой“ [*Поэссы русского зарубежья* 1998, 118]):²⁷ „А дятлы кловом по коре / Телеграфируют заре / Им в недрах найденные темы“ (Моршен 2000, 119); впрочем у Т. Чурилина в стихотворении 1912 г. „Руина“ за счет унификации темы и стихового ритма эта параллель носила еще более впечатляющий характер:

нация *Великоленный очевидец*) о стихотворении К. Большакова „Городская весна“, которое он „так изумительно мурлыкал“, что непонятные читателю строки „убеждали без филологических пояснений“. „В печати, – продолжает мемуарист, – оно много потеряло, но оно уже было боевым кличем, вроде «дыр, бул шур» Крученых“ (Шершеневич 1990, 529). Напомню еще небезыңтересные рассуждения М. Матюшина, находившего в глазе подобие ноги слепого – неэффективность информации, робость, отсутствие опоры: глаз как бы проваливается в глубину визуального мира. „Очевидно, что передняя плоскость не имеет глубины для нашего зрения, – писал Матюшин. – Мы по привычке упираемся в нее глазами, как в землю ногами.

В горах перед пропастью или на подоконнике любого этажа привычный упор глаза в переднюю плоскость нарушен, рождается безудержное желание опереться – броситься наперекор самосохранению, чтобы успокоить страшно изменившееся чувство равновесия.

Наш глаз немногим совершеннее ноги слепого: горизонтальная плоскость для ноги, вертикальная – для глаза. Нога шагает по твердой стене, глаз скользит по прозрачной. В обоих случаях, теряя равновесие, мы падаем.

Здесь же ответ утверждению, что ушной аппарат человека с тремя полукружными каналами является идеалом равновесия – пределом искания новой меры, потому что три канала взаимно перпендикулярны, как и пространственные меры“ (Матюшин 1976, 185). Любопытно, как отмечается Матюшиным ушное равновесие словесно-образно зафиксировано в древнееврейском языке, где существительное „ухо“ (*ozen*) означает нечто „уравновешенное“, „сбалансированное“ (глагол *leazen* – уравновешивать).

²⁶ Есть известный символический смысл, что пионер телеграфной цивилизации Самуэл Финли Бриз Морзе (*Morse*) был художником и профессором художественного проектирования в Нью-Йорском университете.

²⁷ В более интровертивном плане см. сравнение азбуки Морзе с ритмикой ударов человеческого пульса в „Принципе поэтической грамматики“ (1918) В. Шершеневича: „Уткнись в мою душу, не ерзай, / Наседкой страстей не вкоччи / И аппаратиком Морза / По ленте вен не стучи!“ (Шершеневич 1996, 220).

Красный дом – красный дом – красный дом.
 Это флюгер скрипит ржаво-рыжий.
 И в ответ, да в ответ – о, с трудом –
 Вторит арфа Эола на крыше:
 Красный дом... красный дом, красный дом.

Ведь весна! Да, весна, здесь весна –
 Ручейки разлились как речки,
 И трава разноцветно росна.
 Блеют – где? – по утрам две овечки:
 Да, весна... да весна, да весна...

Красный дом. Красный дом. Красный дом.
 Это дятел долбит по деревьям.
 Флюгер с арфою вторят, с трудом.
 И несется к весенним кочевьям:

Красный дом, красный дом, красный дом!
 (Чурилин 1915, 58)

Стихи, по крайней мере в вербально-акустическом плане, есть *sui generis* тот же *message-tapping* – „дятловое выстукивание ритмов“, ср. хотя бы у М. Цветаевой („Есть час на те слова“, 1922): „Есть час на те слова. / Из слуховых глушизн / Высокие права / Выстукивает жизнь“ (Цветаева 1994-1995, II, 118)²⁸ или у Д. Соложева: „Я иду по откоосу бегущих дней – / Это дятлом во мне мое сердце стучит“ (Соложев 1973, 36). Данное соображение усиливается тем обстоятельством, что поэзия – едва ли вся, а отнюдь не только т.

²⁸ Рискну достроить невербализованные Цветаевой в явной форме ритмические выстукивания „жизни“, становящейся стихами: возможно, какие-то ритмические источники „Есть час на те слова“ имплицитно запечатлены в другом ее стихотворении, „Берлину“, написанном через месяц там же, в германской столице: отнесем к ним упоминаемые здесь дождь и „вздрагивающие“ – „как рукоплевсканья“ – копыта (Цветаева 1994-1995, II, 135); ср. сходную параллель „копыт“ и „аплодисментов“ в стихотворении К. Олимпова „Буква Маринетти“ (1914): „Гоп, гоп, гопотом, шлепотным копытном, / Аплодируй топотом, хлопайте копыта / Оптом, оптом!“ (Центрифуга 1916: 16); к ритмико-ономатологическому образу „копыт“ см. начало стихотворения И. Терентьева „Мои похороны“: „Лиавал рпата птк птк птк“ (цит. по: Никольская 1982, 190); из менее неожиданных ритмизаций цоканья копыт см. в „Отрывках из поэмы“ Г. Раевского: „Горячий конь ритмично цокал / Подковой звонкой о гранит“ (Раевский 1946, 63) или у И. Одоевцевой („Это молоточек-память“) – попытку уловить и идентифицировать нечто ускользающее в „подсознании, на дне, что потеряно во сне“, по ритмическим отзвукам, в том числе по тому, „о чем стучат копыта / По торцовой мостовой / В Петербурге над Невой“ (Одоевцева 1998, 168); о „бое подков“ как конвенциональной метафоре стихотворчества у молодых поэтов-эмигрантов (А. Гингер, Д. Кнут) см. в моей статье „Стихотворительное одержанье‘ (О ‚конвенциональной поэтике‘ сборника стихов А. Гингера *Свора верных*, 1922)“ – в печати; возможно римнику цокающих копыт в эмигрантской поэзии следует как-то связать с метафорой кочевья, странствия, номадизма, чему есть живые свидетельства в стихах, написанных в изгнании, см., к примеру, в стихотворении „Париж“ Л. Страховского: „И хмурыи цок несущихся подков / По европейской карте жизни“ (Страховский 1953, 35).

н. гражданская – выполняет роль мучительного преодоления человеком социального одиночества, в предельно заостренном виде см. у Б. Поплавского, для которого тюремная камера, гроб, „психушка“ и подобн. выполняли роль привычно-неизменного провербиально-символического жизненного локуса поэта: „Мы в гробах одиночных и точных / Где бесцельно воркует дыханье / Мы в рубашках смирительных ночью / Перестуживаемся стихами“ (Поплавский 1999а, 281). При таком *état de choses* параллель русской поэзии с телеграфом (и если говорить в более специально-эмблематическом смысле – с упоминавшейся азбукой Морзе)²⁹ становится весьма осязаемой и входит в круг популярных речевых фигур, начиная, скажем, от переименованной Г. Ивановым на современный – телематический³⁰ – лад хрестоматийной лермонтовской образной версии ‚беседы звезд на ночном небе‘: „Все розы увяли. И пальма замерзла. / По мертвому саду я тихо иду / И слышу, как в небе по азбуке Морзе / Звезда выкликает звезду, / И мне – а не ей – обещает беду“ (Иванов 1993-1994, I, 568) или близкой этому метафоризации ‚звездного неба‘ как ‚телефонного текста‘ (телефонной книги, А<втоматической> Т<елефонной> С<танции> и подобн.) в „Звездном каталоге“ А. Тарковского (Тарковский 1987, 47) до изомерии стихов и биологических ритмов поэта – его кровяного давления и пульса:³¹ из множества примеров укажу хотя бы на *Юли-юли* (1936) А. Несмелова: „И сердце натянет тугу / Ритмические провода“ (Несмелов 1990, 203) или на „Барбизон Террас“ (1974) И. Бродского – стихотворение, которое, кроме того, отяжелено семантикой безответной радиограммы: „Кровь в висках / стучит, как не принятое никем / и вернувшееся восвоится морзе“ [Бродский 1998-2000, III, 62]).

б. Сказанное искушает проведением параллелей между поэзией и теле-радиосистемой, что связано по меньшей мере с двумя проблемами: без метафорическим изучением метафоры поэта как „словесной машины“ (Д. Хармс), улавливающей планетные радиолучи (= мировую ритмо-жизнь): „Встаю расслабленный с постели. / Не с Богом бился я в ночи, – / Но тайно

²⁹ Здесь уместно напомнить знаменитую пастернаковскую ассоциацию азбуки Морзе со смертью в начале „Баллады“ (1916, 1928) (см. Рагуно 1999, 204).

³⁰ Анахронизм, безусловно, сознательный: слово *télématique*, означающее глобальную теле- и компьютерную коммуникацию современного мира, впервые введено в оборот в книге (Nota, Minc 1978), написанной не менее чем на двадцать лет позднее стихов Г. Иванова.

³¹ Очевиден и обратный порядок: влияние стиховых ритмов на телесную деятельность, о чем размышлял, в частности, Д. Хармс. „Те сложные пути, – записывает он в своем дневнике (май 1931 г.), – как помощь метрических стихов при движении каким-либо членом тела, тоже не должны считаться вымыслом. Эти грубейшие действия этой силы вряд ли доступны нашему рассудительному пониманию. Если можно думать о методе исследования этих сил, то этот метод должен быть совершенно иным, чем методы, применяемые до сих пор в науке“ (Хармс 1994, II, 239).

сквозь меня летели / Колочих радио лучи“ (Ходасевич 1996-1997, I, 267),³² ср. к этому замечание Н. Оцупа в статье „О поэзии и поэтах“ (1932): „У людей с обостренным слухом времени или судьбы, как у Блока, бывают моменты, когда они как бы проговариваются о будущем, которое не то чтобы ими угадывалось, но в них, почти без их ведома, раньше чем в других, вписывается, как в один из самых чувствительных радиоприемников. Они отличаются иногда от других неуравновешенностью, кородством, как Хлебников, у которого почти все остальные качества, кроме разве чувства русского языка, были развиты неизмеримо меньше этой особой; у него почти истерической, чувствительности“ (Оцуп 1961, 158). Здесь есть нечто более глубинное, нежели в придании поэту медиаторных функций и его аллегорическом соотношении с теле-радио-провоолокой, как, предположим, в стихотворении Carl Sandburg „Under A Telephone Pole“ (Sandburg 1970, 70-71):

I am a copper wire slung in the air,
 Slim against the sun I make not even a clear line of shadow.
 Night and day I keep singing – humming and thrumming:
 It is love and war and money; it is the fighting and the tears, the work and
 want,
 Death and laughter of men and women passing through me, carrier of your
 speech,
 In the rain and the wet dripping, in the dawn and the shine drying,
 A copper wire.

Другая проблема связана с восстановлением в правах старой аниматической идеи (со)хранения звука (герметизация „живого голоса“ в плотно закрытой бутылке, см. Vescher 1683) – своеобразной первоначальной утопико-профетической идеи радиосвязи. В более близкую нам эпоху концепцию сближения поэзии и радиоактивного излучения развивал Э. Паунд, писавший о том, что „the thing that matters in art is a sort of energy, something more or less like electricity or radioactivity, a force transfusing, welding, and unifying“ (Pound 1960, 49).

Искушение упомянутой параллелью имеет глубокое оправдание в природе поэтического искусства, которое самоосознает себя через соответствующие духу эпохи автометаописательные языки. Таким образом, как представляется, радио и телеграф служат ей не столько темой, сколько метафорическим средством саморазглядывания и самоузнавания внутренней сущности в зеркале человеческого духа. Было бы крайним упрощением ограничить диалог поэзии и средств теле-радиотрансляции одной лишь аниматической тенденцией: одушевлением научно-технического прогресса, придани-

³² См. в связи с этим стихотворением В. Ходасевича ценные замечания С.Г. Бочарова (Бочаров 2002, 355-356).

ем ему „человекоцентристских“ свойств и качеств, и не замечать при этом, что поэзия чутко обнаруживает в этой – „машинной“ – версии культуры собственное инобытие и старается идентифицировать себя с ним. Этот глубинный процесс „пробудившегося родства“ и „узнавания себя в другом“, происходящий внутри, казалось бы, „далековатых“ явлений природы, социума и культуры свидетельствует о колоссальной слитности и изоморфности окружающего нас мира.

Л и т е р а т у р а

- Ант, В. 1964. *Мои танки: Лирические миниатюры*, Нью-Йорк.
- Ахматова, А. 1990. *Сочинения: В 2-х томах*, Издательство „Правда“, Москва.
- Белавина, Н. 1961. *Синий мир*, Нью-Йорк.
- Белый, А. 1991. *Симфонии*, Ленинград.
- Берберова, Н. 1998. „Моя страна стала адом“, *Филадельфийские страницы: Антология: Проза, поэзия* (Редакторы и составители: Игорь Михалевич-Каплан, Валентина Синкевич), „Побережье“, Филадельфия, 1998.
- Блох, А. 1929. *Поэмы и стихи*, Париж.
- Бочаров, С.Н. 2002. „Европейская ночь‘ как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле“, *Диалог культур – культура диалога: Сборник в честь 70-летия Н.С. Павловой* (Сост. Н.А. Бакши; Предисл. А.М. Зверева), Российский государственный гуманитарный университет, Москва.
- Бродский, И. 1998-2000. *Сочинения*, 6-ти томах, Санкт-Петербург.
- Брюсов, В. 1973-1975. *Собрание сочинений: В 7-ми томах*, „Художественная литература“, Москва.
- Булич, В. 1954. *Ветви*, „Рифма“, Париж.
- Буркин, И. 1959. „Панорама“, *Мосты*, 3.
- Вега, М. 1933. *Польнь*, Париж.
- Вега, М. 1938. *Мажор в миноре*, Париж.
- Величковский, А. 1952. *Лицом к лицу*, „Рифма“, Париж.
- Витгенштейн, Л. 1994. *Философские работы*, Часть I (Составл., вступ. статья, примеч. М.С. Козловой; Перевод <с немецкого> М.С. Козловой и Ю.А. Асеева), Издательство „Гнозис“, Москва.
- Второй сборник „Центрифуги“*, Москва, 1916.
- Гейнцельман, А. 1951. *Космические мелодии*, Книгоиздательство Пиронти и С<ыновъ>я, Неаполь.
- Гингер, А. 1922. *Свора верных*, Издание Палаты Поэтов, Париж.
- Гингер, А., Поплавский, Б., Шаршун, С. 1933. „Перевоз № 11. Трое“, *Числа*, 9.
- Гумилев, Н. 1991. *Сочинения: В 3-х томах*, „Художественная литература“, Москва.
- Димер, Е. 1967. *Дальние пристани*, Washington.
- Звучащая Раковина: Сборник стихов*, Петербург, 1922.
- Иванов, Г.В. 1993-1994. *Собрание сочинений: В 3-х томах*, „Согласие“, Москва.

- Игнатъев, И.В. 1914. *Эшафот: Эго-футуры*, Санкт-Петербург.
- Ильинский, О. 1966. *Стихи*, Мюнхен.
- Ильф, И., Петров, Е. 1994. *Собрание сочинений: В 4-х томах*, „Дрофа“, Москва; „Карелия“, Петрозаводск.
- Каменский, В. 1914. *Танго с коровами* (Рисунки Влад. и Давида Бурлюков), Издание Д.Д. Бурлюка – издателя 1-го журнала русских футуристов, Москва.
- Каменский, В. 1966. *Стихотворения и поэмы* (Вступ. ст., подгот. текста и прим. Н.Л. Степанова), „Советский писатель“, Москва-Ленинград (Б-ка поэта).
- Куприн, А. 1957-1958. *Собрание сочинений: В 6-ти томах*, ГИХЛ, Москва.
- Лери, 1926. „Французский язык“, *Возрождение*, 278, 7 марта, Париж.
- Луцкий, С. 1929. *Служение*, Издательство „Стихотворение“, Париж.
- Луцкий, С. 1974. *Одиночество*, Париж.
- Малевич, К. 2001. *Черный квадрат*, „Азбука“, Санкт-Петербург.
- Мандельштам, О. 1990. *Сочинения: В 2-х томах* (Сост., подготовка текста и коммент. П. Нерлера; Вступ. статья С. Аверинцева), „Художественная литература“, Москва.
- Матюшин, М. 1976. „Опыт художника новой меры“, Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин, *К истории русского авангарда* (С послесловием Романа Якобсона), Stockholm.
- Машевский, А., Пурин, А. 1994. „Письма по телефону, или поэзия на закате столетия“, *Новый мир*, 7.
- Маяковский, В. 1955-1961. *Полное собрание сочинений: В 13-х томах*, Гослитиздат, Москва.
- Моршен, Н. 2000. *Пуще неволи*, „Советский спорт“, Москва.
- „Мы жили тогда на планете другой...“: *Антология поэзии русского зарубежья. 1920-1990, В 4-х книгах* (Сост. Е.В. Витковский), „Московский рабочий“, Москва, 1994-1997.
- Набоков, В. 1999-2000. *Русский период. Собрание сочинений: В 5-ти томах* (Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой), „Симпозиум“, Санкт-Петербург.
- Несмелов, А.И. 1990. *Без Москвы, без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы* (Сост. и коммент. Е.В. Витковского и А.В. Ревоненко), „Московский рабочий“, Москва.
- Никольская, Т. 1982. „Игорь Терентьев в Тифлисе“, *L'avanguardia a Tiflis: Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti a cura di Luigi Magarotto, Marzio Magarotti, Giovanna Pagani Cesa*, Venezia.
- Одоевцева, И. 1998. *Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены* (Сост., подгот. текста, вступ. ст. Е.В. Витковского; Послесл. А.П. Колоницкой), „Согласие“, Москва.
- Оцуп, Н. 1932. *Современники*, Париж.
- Очеретянский, А., Янечек, Д. 1995. *Антология авангардной эпохи: Россия: Первая треть XX столетия (Поэзия)*, Нью-Йорк – Санкт-Петербург.
- Парнах, В. 1922. *Карабкается акробат* (Портрет автора работы П. Пикассо), Изд-во „Франко-Русская Печать“, Париж.

- Парнах, В. 1925. *Вступление к танцам: Избранные стихи* (Портрет автора работы Пабло Пикассо), Москва.
- Парнах, В. 2000. *Жирафовидный истукан*, „Пятая страна“, „Гилея“, Москва.
- Пастернак, Б.Л. 1989-1992. *Собрание сочинений: В 5-ти томах*, „Художественная литература“, Москва.
- Пастернак Слейтер, Л. 1974. *Вспышки магния*, Oxford.
- Перелешин, В. 1972. *Заповедник*, Frankfurt/Main.
- Песни о Сталине*, Москва, 1950.
- Платонов, А. 1984-1985. *Собрание сочинений: В 3-х томах*, „Советская Россия“, Москва.
- Поплавский, Б. 1999. *Автоматические стихи* (Вступ. ст. Е. Менегальдо; Подгот. текста А. Богословского, Е. Менегальдо), „Согласие“, Москва.
- Поплавский, Б.Ю. 1999а. *Сочинения* (Общ. ред. и коммент. С.А. Ивановой), „Летний Сад“, Журнал „Нева“, Санкт-Петербург.
- Поэзия русского футуризма* (Вступ. ст. В.Н. Альфонсова; Сост. и подгот. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого; Персон. справки-портреты и прим. С.Р. Красицкого), „Академический проект“, Санкт-Петербург, 1999.
- Поэтессы русского зарубежья* (изд.: Л. Алексеева, О. Анстей, В. Синкевич, сост.: В.В. Агеносов, К.А. Толкачев), „Советский спорт“, Москва, 1998.
- Присманова, А., Гингер, А. 1999. *Туманное звено*, Издательство „Водолей“, Томск.
- Раевский, Г. 1946. *Новые стихотворения*, Париж.
- Рафальский, С. 1983. *За чертой*, Изд-во „Альбатрос“, Париж.
- Розанов, В.В. 2001. *Собрание сочинений. Сахарна* (Под общ. ред. А.Н. Николокиной), „Республика“, Москва.
- Рок, 1921. *От Рюрика Рока чтенья*, Книгоиздательство ХОБО, Москва.
- Роос, М. 1935. „В поезде“, *Новь*, 8, Таллинн.
- Россиянский, М. 1970. *Утро внутри*, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания* (Сост. В.Н. Герехина, А.П. Зименков), „Наследие“, Москва, 1999.
- Самойлов, Д. 1985. *Стихотворения*, „Советский писатель“, Москва.
- Сандрар, Б. 1974. *По всему миру и вглубь мира* (Перевод М.П. Кудинова; Статья и примечания Н.И. Балашова), „Наука“, Москва, 1974 (Серия „Литературные памятники“).
- Соложев, Д. 1973. *Избранное*, Париж.
- Статьева, В. 1920. *Стихи*, Т. I, Изд-во „Даль“, Шанхай.
- Страховский, Л. 1953. *Долг жизни*, Торонто.
- Тарковский, А.А. 1987. *Быть самим собой*, „Советская Россия“, Москва.
- Тименчик, Р.Д. 1989. „К символике телефона в русской культуре“, *Труды по знаковым системам*, 22, Тарту.
- Тихонов, Н.С. 1985-1986. *Собрание сочинений: В 7-ми томах*, „Художественная литература“, Москва.
- Толстой, А. 1958-1960. *Собрание сочинений: В 10-ти т.*, Гослитиздат, Москва.

- Тэффи, 1920. *Последние новости*, 89, 8 августа, Париж.
- Хазан, В. 2002. „Моя Атлантида – Россия’ (К некоторым чертам „морского“ мифа в поэзии русской эмиграции)“, *From the Other Shore: Russian Writers Abroad. Past and Present*, 2.
- Хармс, Д. 1994. *Собрание сочинений: В 2-х томах*, Москва.
- Хлебников, В. 2001. *Собрание сочинений: В 3-х томах*, „Академический проект“, Санкт-Петербург.
- Ходасевич, В. 1996-1997. *Собрание сочинений: В 4-х томах*, „Согласие“, Москва.
- Цветаева, М. 1994-1995. *Собрание сочинений: В 7-х томах* (Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина), „Эллис Лак“, Москва.
- Чурилин, Т. 1915. *Весна после смерти. Стихи*. Автोलитографии Наталии Гончаровой. „Альциона“, Москва.
- Шершеневич, В.Г. 1990. *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сборник* (Сост., указатель имен С.В. Шумихина и К.С. Юрьева; Вступ. статья, комментарий С.В. Шумихина), „Московский рабочий“, Москва.
- Шершеневич, В.Г. 1996. *Листы имажиниста: Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы* (Сост., предисл., примеч. В.Ю. Бобрецова), Верхне-Волжское книжное издательство, Ярославль.
- Шкловский, В.Б. 1990. *Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933)*, „Советский писатель“, Москва.
- Шкляр, Е. 1925. *Посох: Пятый сборник стихов*, Изд-во „Культура“, Рига.
- Шкляр, Е. 1935. *Poeta in aeternum: Восьмой сборник стихов (1925-1935)*, Рига.
- Эренбург, И. 1926. *Условные страдания завсегдаия кафе*, Изд-во „Новая жизнь“, Одесса.
- Becher, J.J. 1683. *Narrische Weissheit*, 18, Frankfurt.
- Bowser, E. 1985. „Le coup de téléphone dans les primitifs du cinéma“, *Le premiers ans du cinéma français* (Ed. Pierre Guibert), Institut Jean Vigo, Perpignan.
- Cendrars, B. 1966. *Selected Writings of Blaise Cendrars* (Edited, with a Critical Introduction, by Walter Albert and with a Preface by Henry Miller), McClelland&Stewart, Ltd., New York, (1962).
- De Landa, M. 1991. *War in the Age of Intelligent Machines*, Urzone Inc., New York.
- Douglas, S.J. 1985. „Technological Innovation and Organizational Change: The Navy’s Adoption of Radio, 1899-1919“, *Military Enterprise and Technological Change: Perspectives on the American Experience* (Edited by Merritt Roe Smith), The MIT Press, Cambridge, Mass.
- Eliot, T. S. 1923. „Ulysse. Order and Myth“, *The Dial*, November.
- Faryno, J. 1999. „Связь и транспорт в быту, в культуре/языке и в искусстве/литературе (Программный комментарий)“, *Studia Litteraria. Polono-Slavica. 3: Dekada poszukiwa. Literatura Rosyjska lat dwudziestych XX wieku*, Warszawa.
- Glasser, O. 1934. *Wilhelm Conrad Roentgen and the Early History of Roentgen Rays*, C.C. Thomas, Springfield, Illinois.

- Goldstine, H.H. 1972. *The Computer: From Pascal to Von Neumann*, Princeton University Press, Princeton.
- Gombrowicz, W. 1988. *Diary*, Vol. 1 (General editor Jan Kott; Translated by Lillian Vallee), Northwestern University Press, Evanston, Illinois.
- „A Grandeur's Experience with the Telephone“, *Electrical World*, October 11, New York, 1884.
- Gunning, T. 1991. „Heard Over the Phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology“, *Screen*, Vol. 32, No. 2, Summer.
- Jarry, A. 1903. „Le Bain du Roi“, *La Revue Blanche*, février.
- Kern, S. 1983. *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge.
- Marinetti, F.T. 1913. „Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà“, *Lacerba*, 15.06., Milano
- Marinetti, F.T., Masnata, P. 1933. „La Radio“, *Gazetta del Popolo*, October.
- Marvin, C. 1988. *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, Oxford University Press, New York, Oxford.
- Nänny, M. 1973. *Ezra Pound: Poetics for an Electric Age*, Francke, Bern.
- Nora, S., Minc, A. 1978. *L'Informatisation de la société*, La Documentation Française, Paris.
- Oslin, G.P. 1992. *The Story of Telecommunications*, Mercer University Press, Macon, Georgia.
- Ponge, F. 1961. „La Radio“, *Pièces: Le grand recueil*, 3, Gallimard, Paris.
- Pool, I. de Sola (ed.). 1977. *The Social Impact of the Telephone*, MIT Press, London.
- Pound, E. 1960. *Literary Essays of Ezra Pound* (Ed. T.S. Eliot), New Directions, New York.
- Proust, M. 1923. *A la recherche du temps perdu, Tome VI: La Prisonnière (Sodome et Gomorrhe III)*, Gallimard, Paris.
- Sandburg, C. 1970. *The Complete Poems*, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, San Diego, New York, London.
- Tiffany, D. 1995. *Radio Corpse: Imagism and the Cryptaesthetic of Ezra Pound*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London.
- Tsivian, Y. 1996. „Media Fantasies and Penetrating Vision: Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film“, *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment* (Edited by John E. Bowlt and Olga Matich), Stanford University Press, Stanford, California.
- Tsvetaeva, M. 1992. *After Russia* (Translated from the Russian by Michael M. Naydan with Slava Yastremski; Edited & Annotated by Michael M. Naydan), Ardis, Ann Arbor.
- Tsvetayeva, M. 1986. *Selected Poems* (Translated by Elaine Feinstein), Hutchinson Ltd., London.
- Updike, J. 1965. *Verses: The Carpentered Hen and Other Tame Creatures. Telephone Poles and Other Poems*, The Curtis Publishing Company, New York.
- Virilio, V. 1995. *The Art of the Motor* (Translated by Julie Rose), University of Minnesota Press, Minneapolis-London.