

# СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ В ЭПОХУ НОВЫХ МЕДИА

## Часть 2<sup>1</sup>

---

УДК 821.161.1

### «АЛЛЕБАРДА БЕЛИБЕРДЫ», ИЛИ ОПЫТ ДЕШИФРОВКИ КОНСТРУЭМ А. Н. ЧИЧЕРИНА (к 100-летию их публикации)

*А. А. Россомахин*

Институт мировой литературы РАН,  
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, 25а, стр. 1  
Поступила в редакцию 15.12.2023 г.  
Принята к публикации 14.03.2024 г.  
doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-4

*В статье впервые предпринята попытка интерпретировать визуальные «конструэмы» поэта-конструктивиста Алексея Николаевича Чичерина, опубликованные им в сборнике «Мена всех» (М., 1924). Эти конструэмы могут претендовать на самые загадочные артефакты русского авангарда, их легко счесть некой визуальной заумью, за которой нет никакого смысла, однако деятельность Чичерина и весь характер его личности не позволяют трактовать «конструэмы» как акционистскую установку на эпатаж или игру в бессмыслицу. Анализ трактата «Кан-Фун» Чичерина (М., 1926) позволяет сделать вывод о глубоко позитивистском характере его визуально-фонологических экзерсисов, что потребовало поиска ключа для дешифровки. Сам поэт в этом трактате совершенно четко артикулирует первенство глаза, зрения – и приводит как повседневный пример синтетического «знака» или «пиктограммы» пропагандистские плакаты, способные воздействовать на многомиллионные массы эффективнее любых слов.*

*Акцентирован энигматичный характер заглавий книг Чичерина, ницшеанские подтексты его самопрезентаций (в том числе визуальных), зашифрованные аллюзии к эзотерическо-магической традиции таро и религиозной символике. Шестнадцать прилагаемых иллюстраций помогают наглядно понять логику Чичерина при создании четырех его «конструэм», среди которых наиболее загадочна композиция «Раман» («самый короткий в мире Кан-Фунный Роман»), в структуре которой синтезировано словесное, визуально-графическое, звуковое (фонологические значки) и музыкальное (ноты). В статье также выявляется неизменный прием Чичерина – апроприация сакрального измерения и презентация собственной персоны в качестве актора, обладающего подлинным знанием и способного в одиночку конкурировать со всей литературной средой.*

**Ключевые слова:** Алексей Чичерин, Кан-Фун, поэтический авангард, конструэмы, визуальность, дешифровка

---

<sup>1</sup> От редакции. Данный раздел представляет собой продолжение опубликованных в предыдущем номере «Слова.ру» исследований, публикация в двух номерах была вызвана техническими причинами.

© Россомахин А. А., 2024



Поэзия есть образование в синтетический знак реакций действительности.

*А.Н. Чичерин. Кан-Фун*

...знак есть вещь, которая воздействует на чувства, помимо вида, заставляя придти на ум нечто иное...

*Аврелий Августин. О христианском учении*

Белиберда — вздор, пустяки, чушь, чепуха, дичь...

*Толковый словарь В.И. Даля*

## I

Загадочный и надолго забытый Алексей Николаевич Чичерин (1889—1960) — поэт-утопист и экстравагантный теоретик литературного конструктивизма — обращался через голову современников прямо к ВНУКАМ, но приходит уже лишь только к ПРАВНУКАМ<sup>2</sup>. Вполне пророческим выглядит его фонетический возглас-посвящение, предвзвешивавший в 1920 году книгу «Плафь» и обращенный именно к потомкам: «ВНУК<a>М! ВНУК<a>М!».

При жизни Чичерину удалось издать лишь четыре небольших книжки-брошюры: дебютный 8-страничный сборник с десятью стихотворениями «Шлепнувшиеся аэропланы» (Харьков, 1914), по-видимому, самим автором был расценен как подражательно-вторичный и более не упоминался; затем, после долгого перерыва, уже в советских двадцатых, появилась экспериментальная книжка-партитура «Плафь» (вышла двумя изданиями в 1920 и 1922 годах на 12 страницах большого формата): в нее вошло пять экспериментальных произведений, тяготеющих к насквозь аллитерированным стихотворениям и снабженных особой системой фонетической нотации. Затем увидели свет две теоретические брошюры — 4-страничная декларация «Знаем» (М., 1923) в соавторстве с юным Ильей Сельвинским и трактат / манифест «Кан-Фун» (М., 1926) объемом 30 страниц. Таким образом, в сумме все эти авторские книги-брошюры составили 54 страницы. Параллельно состоялось еще десять публикаций Чичерина в периодике и коллективных сборниках 1920-х годов, а затем — молчание и забвение<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> В год 130-летия со дня рождения поэта вышло комментированное издание практически полного собрания его произведений вместе с блоком исследований и огромным визуальным рядом: (Алексей Чичерин, 2019).

<sup>3</sup> Впрочем, удалось выявить еще два его очерка в 1931 и 1942 годах; полную библиографию публикаций Чичерина мы опубликовали в работе: (Россомахин, 2019).



Отмечу лапидарность и определенную эзотеричность заглавий его книг: «Плафь», «Знаем», «Кан-Фун». В загадочном слове «Плафь» угадывается и *плавление*, и *сплав*, и *плавание*, и, может быть, даже *исправление*, и глагол-императив — ведь по модели эпохального призыва «Даешь!» вполне опознаются чичеринский пафос и приказ: *плафь!*

Не исключено, что в подзаголовке декларации «Знаем» три слова «Клятвенная Конструкция Конструктивистов-поэтов» с акцентированными тремя заглавными буквами «К» — дань игровому эпатажу и зашифрованный маркер радикализма, ибо утроенное «ККК» могло ассоциироваться с Ку-Клукс-Кланом...

При всей маргинальности Чичерина в литературном поле 1920-х его эксперименты с визуализацией фонетики, радикальной реформой орфоэпии, педантично-утопичное теоретизирование и провозглашение «Новой эры поэзии Кан-Фун» были замечены современниками, и на нескольких афишах поэтических смотров середины 1920-х он даже репрезентирует эфемерную поэтическую группу / школу «Кан-Фун», состоявшую из одного-единственного участника — самого основателя.

Несколько его редчайших сольных афиш представляют собой акционистские артефакты — в духе лучших традиций раннего футуризма. Так, например, на рукодельной трафаретной харьковской афише «Последний вечер п<л>афических песнопений поэта Чичерина» (1921) он, помимо декламации своей «единственной и несравненной “Плафи”», заявляет декламацию стихов членов группы «Лирень» и московских футуристов Петникова, Божидара, Асеева, Каменского и Маяковского, а после концерта — «Сечу с непонимаками, во время которой Чичерин метнет гранатную догадку»<sup>4</sup>. К сожалению, у нас нет информации, что именно предпринял поэт в финале вечера, но примечателен сам анонс на афише — позиционирование собственного слова / жеста как боевой гранаты, разрывающей сознание публики...

За последующие пять лет Чичерин оставил далеко позади радикализм футуристов, которые теперь для него глубоко архаичны, — так, на своей афише «Новая эра поэзии Кан-Фун» (выступление 5 октября 1926 года в московском Доме Герцена, Тверской бульвар, 25) провокационные тезисы анонсируют не только «кан-фунные стихи и поэмы» и «самый короткий в Мире Кан-Фунный Роман», но и жесткий разбор «древней» поэзии, куда отнесены «ритор Симеон Полоцкий, мистик Владимир Маяковский, крестьянский Есенин, Белый Бунин и бесчисленные “Сологубы”»<sup>5</sup>. Все первое отделение вечера было посвящено сущностным вопросам: «Что такое поэзия? Как отличить поэта от прочих людей? <...> Каким языком нужно владеть, чтобы стать стопроцентным Поэтом и “поэтом” градусов на восемнадцать? Для чего существует поэзия?..» Скромнейший в быту, на афише Чичерин громогласно аттестует себя так:

<sup>4</sup> Афиша хранится в Государственном музее В. В. Маяковского (ГММ).

<sup>5</sup> Афиша хранится в ГММ; опубликована нами в издании: (Алексей Чичерин, 2019, с. 267).



Основатель конструктивизма  
Основатель функционализма  
Поэт-конструктивист  
**КАН-ФУН**  
Алексей Николаевич  
**ЧИЧЕРИН**

Попытки Чичерина создать пиктографическо-идеографическую систему фиксации декламации стоит рассматривать в контексте авангардистских опытов предшествующих лет: прежде всего нужно вспомнить Божидара с его трактатом «Распевочное единство» (1914), Фёдора Платова с его «Гаммой гласных» (1916) и Илью Зданевича с пенталогией «Аслаабличья» (1918–1923), начатой в 1916 году с постановки пьесы «Янко круль албанская»<sup>6</sup>.

Чичерин становится одним из пионеров того, что позднее стали называть сонорной и саунд-поэзией. Однако его новаторство — и в фонологическом плане, и в плане визуальном — не абсолютно, будучи замешано на открытиях и достижениях его знаменитых или полузабытых современников — Велимира Хлебникова, Василия Каменского, Михаила Ларионова, Ивана Игнатъева, а также уже упомянутых Зданевича, Платова и Божидара. Уже эти футуристы первого призыва прошли декламационные «голгофы аудиторий», а также приблизились к констатации факта, что понимание смысла словесного текста оказывается невозможным без рассмотрения его пространственного воплощения.

Позднее близкий к футуризму (через Московский лингвистический кружок и «ЛЕФ») Г.О. Винокур в своей книге «Культура языка» (М., 1924; 2-е изд. — 1929) четко артикулирует связь «между типографскими шрифтами и смыслом», утверждая даже, что «можно вообразить и такие случаи, в которых шрифтовая форма является единственным средством передачи соответствующего смысла» (Винокур, 2006, с. 172, 175).

Итак, акцентировка элементов текста дает возможность выделить смысловой приоритет, она организует чтение, особым образом структурирует информацию, сопротивляется инертному линейному чтению, превращает совокупность букв в материал для композиции. И — что очень важно — вносит игровой и криптографический элемент в произведение, провоцируя и программируя в том числе ситуацию непонимания зрителем / читателем.

Но Чичерин был озабочен более сложной задачей — не просто синтезировать *словесное* и *визуальное*, но зафиксировать на бумаге голосовые нюансы, тональность, паузы, дыхание, ритм и такт — всю физиологию поэтической декламации. Начиная с первого редчайшего украинского издания «Плафи» (1920) все последующее десятилетие он занят этой проблемой.

---

<sup>6</sup> Уместно вспомнить и попытку пиктографической записи, визуализирующей телесную траекторию эксцентрического танца Валентина Парнаха — см. его «Иероглифы танцев» в книге «Карабкается акробат» (Парнах, 1922, с. 23).



Визуальные «поэмы» Чичерина, да еще и отпечатанные на пряниках (!), добавляют экстравагантности к его репутации и делают его уже не столько поэтом, сколько акционистом. Впрочем, к концу 1920-х подобные опыты могли восприниматься в СССР в лучшем случае как курьез, поэтому неудивительно, что Чичерин уперся в глухую стену идеологической обструкции и замолчал. Однако в последующие годы он профессионально занимался книгой, был техническим редактором в ряде издательств, и тем важнее отметить его наиболее самостоятельный и свободный книжный опыт — коллективный сборник «Мена всех» (М., 1924), ознаменовавший апогей литературного конструктивизма в начале 1924 года (рис. 1).

Сконструированная Чичериным «Мена всех», несмотря на дробную структуру, выглядит строгой, стройной и даже классической. Каждый из трех участников сборника — 35-летний Чичерин, 28-летний Зелинский и 24-летний Сельвинский — визуализирован на портретах; блок произведений каждого предваряет распашной шмуцтитул с цитатой-лозунгом, для себя Чичерин выбрал такой: «**Нькаво́ — то́льки саба́ки**», — констатируя свое тотальное одиночество.

На обороте титула «Мены всех» Чичерин веско поименовал себя в качестве «конструктора книги». А предисловие, написанное от лица всех трех участников сборника, заканчивается ницшеанской фразой: «*Так говорит А. Н. Чичерин*»...

Сам же сборник завершается «производственным листом», где перечислены полсотни человек (поименно!), участвовавших в создании книги, — от наборщиков и корректоров до фальцовщиков и столяров. За их именами следует фраза: «Построена книга под непосредственным руководством **конструктора**» (выделено Чичериным. — А. Р.). Таким образом, себе Чичерин отводил роль архитектора, аккомпаниатора и дирижера книги-как-сложного-организма, расчисленного во всех мелочах, от содержательной архитектоники до формального соотношения кеглей, гарнитур, полей.

Мистифицируя продуктивность конструктивистского триумвирата, но одновременно демонстрируя свою творческую потенцию и амбиции, на последней странице «Мены всех» авторы дали библиографический перечень «Книг конструктивистов-поэтов»: наряду с четырьмя «готовящимися» книгами Зелинского и тринадцатью — Сельвинского Чичерин анонсирует 20 (!) своих будущих книг, включая сборник с провокативным заглавием «Аллебарда Белиберды»<sup>7</sup>, два «пряничных издания» («Раман» и «Авеки виков») и некую мучную поэму «Мяк-кй памол» (Мена всех, 1924, с. 84). Примечательно, что большинство из

<sup>7</sup> Книга с заглавием «Аллебарда Белиберды» уже анонсировалась им годом ранее в калужском журнале «Корабль» — в заметке «Среди писателей» были даны анонсы новых произведений более двадцати литераторов самых разных литературных страт (от Пильняка и Сологуба до Юркуна и Цветаевой), среди которых совершенно эзотерично выглядел анонс: «Алексей Чичерин закончил книгу “Аллебарда белеберды” (sic! — А. Р.). Подготавливает к печати книгу “Роман в двух животах с результатом”» (Корабль, 1923, с. 49). У Чичерина встречаются оба варианта написания — Аллебарда и Аллеббарда.



его 20 анонсированных, но неизданных книг — теоретического характера: шесть исследований о Достоевском, Пушкине и Андрее Белом, а также семь теоретических опусов — «Трактат конструктивиста», «Энантисемия», «В знак», «Русский ритм», «Такт, тембр, темп и интонация слова», «Строй конструиемы», «Анализ восклицательной интонации (нагрузка на восклицательный знак)».

Чичерин оказался весьма последовательным в разработке своей теории, суммированной им через два года в трактате-манифесте «Кан-Фун» (М., 1926). Крайне наукообразный стиль трактата ни в коем случае не артистический «троллинг» и не «стеб»; Чичерин пытается на языке паралингвистики, фонологии и техницизма методично обосновать тупик и крах всей предшествующей поэтической традиции, провозглашая новую поэтическую эру «Кан-Фун»:

Кан-Фун мог возникнуть, и возник, как после расплавления стойких, классических форм, так и после разрушительных представлений о революции. Кан-Фун — преобразователь стойкой классической формы в форму расплавленную и вместе с тем классически стойкую ставит вопрос о диалектической монументальности. «Школы» двух первых десятилетий двадцатого века были только компостом для наших великолепных конструкций и функций (Чичерин 1926, с. 20—21).

Полагаю, в его самоидентификации «поэт-КАНФУН», равно как и на самой обложке трактата, скрыт двойной каламбур — отсылка одновременно и к КОНФУцию, и к кунг-фу. Кстати, типографика и обложки, и титульного листа (дизайн автора) может ассоциироваться с китайской пагодой (рис. 2). Таким образом, перед нами мерцание смыслов:

**КОНСтруктивизм + ФУНкционализм ►  
► КАН-ФУН + кунг-фу + Конфуций**

Другими словами, здесь и претензия на роль Учителя, и одновременно акцент на боевом, brutальном «вколачивании» нового знания (новой эстетики и прагматики, новой поэзии) в головы робких и инертных современников... Недаром ранее Чичерин срежиссировал свой фотопортрет, снятый в студии Родченко, с молотком в руках! (рис. 3 и 4). Визуализировав, на наш взгляд, еще один императив все того же Ницше, требовавшего философствовать *молотом*.

Полагаю, выявленная нами «рифма» с Конфуцием и кунг-фу, явленная на обложке трактата, находит подтверждения и в самом тексте, ведь в трактате «Кан-Фун» Чичерин дает прямые проекции на легендарных акторов прошлых веков — ученых, просветителей и визионеров, — которые должны быть образцами для поэта-канфуна: «Как Конструктивист, так и Функционалист должны крепко-накрепко знать, что они: Архимед, Кирилл и Мефодий, Петр, Ньютон с Лейбницем, Федоров и Гутенберг — одновременно и вместе»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> (Чичерин, 1926, с. 20). Эти же слова Чичерин повторяет на с. 4 — в виде лозунга, предваряющего трактат.



Рис. 1. Мена всех:  
Конструктивисты-поэты. М., 1924.  
Дизайн всей книги — А.Н. Чичерина,  
обложка Николая Купреянова



Рис. 2. Кан-фун: Декларация. М., 1926.  
Обложка работы А.Н. Чичерина

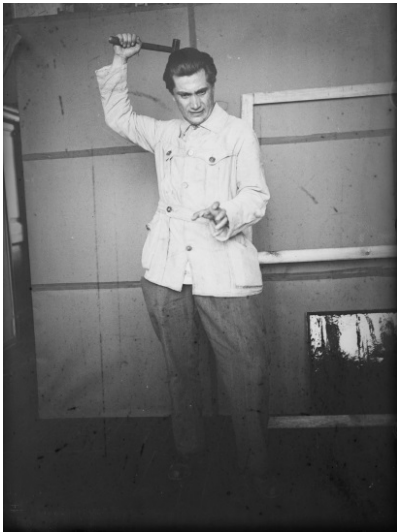


Рис. 3. Александр Родченко.  
Фотопортрет Алексея Чичерина. 1924.  
Портрет с молотом — один из постановочной серии фотоснимков, снятых в студии Родченко для проекта визуальной поэмы «Звонок дворнику» (Архив А. М. Родченко и В. Ф. Степановой)



Рис. 4. Последняя глава из визуальной поэмы «Звонок к дворнику». По заданию и коррективам автора сделал Борис Земенков (Новые стихи: Сборник второй. М.: Всероссийский союз поэтов, 1927. С. 117)



Последний яркий жест, который смог осуществить Чичерин, — это уже упомянутая визуальная поэма «Звонок к дворнику», придуманная не позднее конца 1923 года, но опубликованная в 1927-м в альманахе Всероссийского союза поэтов. «Звонок к дворнику» — это шесть глав-рисунков Бориса Земенкова, в каждый из которых внедрено изображение самого Чичерина: с рисованным телом смонтированы фотографии его головы (точнее, перерисовки с фотографий)<sup>9</sup>. На первом рисунке изображен не кто иной, как патриарх Тихон, за спиной которого — рушащиеся маковки церковных колоколен и летящая над ними фигурка Чичерина вместе с церковными крестами... Едва-едва улавливаемый сновидческий сюжет «поэмы» куда более напоминает сюрреалистическую эстетику (в частности, знаменитые визуальные романы-коллажи Макса Эрнста, появившиеся позже), нежели дадаистские монтажи Родченко, который за четыре года до чичеринской поэмы инкорпорировал фотоизображения Маяковского и Лили Брик в монтажные иллюстрации к поэме «Про это», произведя шокирующее впечатление на современников<sup>10</sup>.

## II

Энигматичные «конструэмы»<sup>11</sup> Чичерина обычно воспринимаются читателями и исследователями как некий крайний опыт визуальной поэзии, хотя собственно поэтическое в них тяготеет к аннигиляции, а некоторые из конструэм производят впечатление полной энтропии или даже намеренной установки автора на читательское / зрительское непонимание. Между тем сам Чичерин среди своих наукообразно-зубодробительных определений поэзии (и того, что он требовал от поэзии) дал такую формулировку: **«Поэзия есть образование в синтетический**

<sup>9</sup> Как нам удалось установить, Б. Земенков использовал постановочные фото, сделанные в начале 1924 года А. Родченко: мы обнаружили три варианта фотомонтажных композиций Родченко с теми же позами Чичерина, что и в «Звонке дворнику», визуализированном Земенковым (идуший в профиль, замахнувшийся молотком, стоящий на коленях спиной к зрителю). Благодарю А.Н. Лаврентьева за информацию о том, что в Архиве А.М. Родченко и В.Ф. Степановой на негативах с интересующей нас постановочной фотосессией (несколько вариантов, с разных ракурсов) написано «Чичерин. Фотомонтаж» и «Мультипликация монтажа поэту Чичерину».

<sup>10</sup> Подробнее об этом см.: (Россомахин, 2014).

<sup>11</sup> Определение этого понятия Чичерин дал в декларации «Знаем»: «Принцип КОНСТРУКТИВНОГО распределения материала — максимальная нагрузка потребности на единицу его, т.е. — коротко, сжато, в малом — многое, в точке — все. Конструкция состоит из частей, нами названных КОНСТРУЭМАМИ. Конструэмы стелятся вдоль стержня конструкции, но, вынутые из нее, они в себе замкнуты — целостны, каждая суть конструкция с иерархией своих конструэм; таким образом, каждая конструэма — законченная форма, принесшая себя в жертву стойкости целого» (Чичерин, Сельвинский, 1923, с. 2). Прописные буквы в цитате — акценты Чичерина.





знак реакций действительности» (Чичерин, 1926, с. 7). Столь внятная позитивистская установка, как и педантичный психотип Чичерина, как и его немногие теоретические тексты — и прежде всего трактат «Кан-Фун» (М., 1926), — на наш взгляд, однозначно свидетельствуют, что к его визуальным экзерсисам нельзя относиться как к некоей зауми, алогизму, жесту сугубого хаоса. Нет — все они взыскуют семантизации и дешифровки.

Итак, поэзия для Чичерина — это нечто спрессованное в «синтетический знак реакций действительности». Чичерин пытается пояснить, как происходит такая прессовка, формулируя свой «Закон организации материала в поэтический знак», в котором он требует «максимальной нагрузки... на единицу организуемого материала, в минимальном пространстве, при неразрывной, кратчайшей, исчерпывающей обзорности в значащем виде» (Чичерин, 1926, с. 8).

При этом, по всей видимости, Чичерин стремился оставить в каждой из конструэм некие намеки, ключи, позволяющие реципиенту через цепь ассоциаций развернуть спрессованный визуальный знак / конструкцию в некий нарратив, причем с запрограммированными автором «полярными, забронированными толкованиями»:

Кан-Фун выдвигает два основных приема, на которых ткется поэтика <...> — *Амфиболия* и *Энантисемия*. Амфиболией называется такой стилистический оборот, посредством которого Поэтический знак делается многосмысленным или нейтральным.

Энантисемией называется такой стилистический оборот, посредством которого Поэтический знак подвергается многим полярным, забронированным толкованиям (Чичерин, 1926, с. 21–22).

Далее мы попытаемся декодировать ряд конструэм из сборника «Мена всех», напечатанного ровно 100 лет назад, в феврале 1924 года.

Но прежде чем приступить к дешифровке, важно отметить, что первые попытки анализа этих конструэм были предприняты на Западе начиная с монографии Райнера Грюбеля «Русский конструктивизм» (Grübel, 1981, S. 130–145; ср. также Grübel, 2008, S. 228–239), а затем в работах Джеральда Янечека (Janecsek, 1984, p. 191–202) и Хенрике Шмидт (Schmidt, 2000, S. 209–215, 289–294). Конструэмы Чичерина начинают репродуцироваться поначалу в исследованиях западных славистов, а в 1994 году некоторые из них приходят наконец и к широкому российскому читателю — в книге Сергея Бирюкова «Зевгма», изданной тиражом 10 000 экземпляров (Бирюков, 1994, с. 147–148, 174–176, 212–213).

В 2010-е годы ряд ценных наблюдений появился в работах И. М. Сахно (Сахно, 2009, с. 223–231; 2011). При этом все перечисленные исследователи, анализируя конструэмы, по сути, уклоняются от ответа на вопрос: ЧТО, собственно, на них изображено? Наиболее содержательный анализ трактата «Кан-Фун» несколько лет назад был предпринят



лингвистами Т. В. Цвигун и А. Н. Черняковым, сопоставившими теоретическую программу Чичерина с ее реальной практической реализацией в виде конструэм. Исследователи констатировали:

Анализ теории Чичерина показывает, что ее основу составляет попытка преодолеть линейность языковых знаков и построить иконический «знак Поэзии», способный максимально полно отображать художественные интенции поэта-«конструктивиста». На фоне тотального логоцентризма историко-культурной парадигмы начала XX века семиотическая позиция Чичерина выглядит как провозглашение радикального «анти-логоцентризма», полемизирующего с любыми синхронными и диахронными автору литературными традициями и экспериментами.

Вместе с тем последовательный текстовый анализ трактата «Кан-Фун» и сопоставление ключевых тезисов семиотической теории Чичерина с примерами его творчества («конструэмами») вскрывает утопический характер данного эстетического проекта: несмотря на декларативный отказ от естественного языка как «неконструктивного» материала поэзии в пользу иносемиотических средств, теория Чичерина обнаруживает внутреннюю противоречивость, ее художественные репрезентации не способны преодолеть базовые конвенции текстопорождения и рецепции художественного текста, а привлечение иносемиотических (визуальных и аудиальных) означающих ведет не только к семантическому обогащению знака, но и к неконтролируемому росту его энтропии, *лишающему знак предсказуемых интерпретационных рамок* (Цвигун, Черняков, 2018, с. 78)<sup>12</sup>.

В этой констатации безусловно верный вывод о противоречии между теорией и практикой Чичерина требует, как нам представляется, корректировки финального вывода о якобы тотальном характере энтропии и невозможности четких интерпретационных рамок.

В монографии И. М. Сахно отмечена особая «интерактивность» чичеринских конструэм, провоцирующая читателя на диалог, однако тоже констатируется, что текст становится «нулевым знаком», то есть понимание произведения, по сути, невозможно, смысл произведения аннигилируется:

Эмблематика новых смыслов меняет морфологию поэтического текста. Пожертвовав привычной семантикой канонического текста, поэт и теоретик раннего конструктивизма разрабатывает свою систему индексов и символических смыслов, что не отменяет информационную насыщенность его конструкций. Его тексты содержат определенную энергетику и рассчитаны на интерактивность, когда читатель становится одновременно зрителем и свидетелем художественного жеста поэта. Будучи вовлеченным *в увлекательную игру по дешифровке заложенных культурных кодов*, он может, опираясь на фонетические транскрипции и «нотирование», «пропеть» увиденный текст или его суть. <...>

*Визуальная интерпретация подобных текстов осложнена тем, что слово становится нулевым знаком, а в новом текстуальном пространстве размещается конструкция, которая скорее напоминает кинетическую скульптуру* (Сахно, 2009, с. 224 – 225, 231).

<sup>12</sup> Здесь и далее курсив в цитатах мой. — А. Р.



Сам Чичерин в «Кан-Фуне» подчеркивал определяющую роль визуального элемента своих конструэм (некоторые из которых вообще не несут словесной информации, если не считать их заглавий<sup>13</sup>):

Замена одной системы значений новой системой зависит как от целей, так и от способа восприятия, для которого предназначается знак. «Аз»-«Бука» есть система фонограмм — знаков, обозначающих определенные звуки, а следовательно, и — восприятие слухом.

Закон конструктивной поэтики *предопределяет восприятие знаков ее путем зрения* — посредством глаз.

Первое место в Поэтическом «языке» должен занять знак картинного предстояния, называемый *пиктограммой*... (Чичерин, 1926, с. 10).

И далее Чичерин приводит самые наглядные и самые повседневные примеры такого рода визуальных знаков или пиктограмм — плакат и карикатуру, ставшие важнейшими медиа в России в период Гражданской войны:

Утилитарным применением конструктивного знака, методом публицистическим, — явился плакат, действовавший на многомиллионные, как на «безграмотные», так и на «грамотные» массы, действительной слов, и карикатура — многие карикатуры газет дают «читателю» неизмеримо больше всяких передовиц, удачный карикатурный рисунок убивает написанную на эту же «тему» ироническую передовицу. Что это так — ощущается всеми; даже те, кто ратует за «понятность» во что бы то ни стало... (Чичерин, 1926, с. 10).

Итак, приняв как данность, во-первых, позитивистскую установку Чичерина — его безусловную ориентацию на производство смысла, а не бессмыслицы (то есть не акционистской ахинеи и «белиберды» в духе разнообразных эпатажных экзерсисов раннего футуризма), и, во-вторых, приняв первенство визуального, четко манифестированное самим автором, мы должны попытаться настроить свою оптику таким образом, чтобы декодировать те смыслы, которые заложил в свои конструэмы поэт-канфун.

Далее мы попытаемся дешифровать четыре конструэмы из шести дошедших до нас визуальных конструэм Чичерина, которые были напечатаны в сборнике «Мена всех».

### 1. Глава поэмы «ЗВАНОГДВОРЬНЬКЪ»

Единственная сюжетно-фигуративная конструэма была сделана Борисом Земенковым по заданию автора. В 1924 году публика еще не могла познакомиться со всей поэмой «Звонок к дворнику», публикация которой затянулась на три с половиной года<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Именно вербальное — заглавия — дает возможность «прочитывать» эти конструэмы как подобие литературных произведений. Роль заглавий в визуальной поэзии крайне важна: «Вообще в визуальной поэзии часто только заглавие позволяет сделать выбор в пользу принадлежности данного текста к литературе, а не к изобразительному искусству. <...> Смыслообразующая роль заглавия сказывается особенно очевидно, когда без заглавия интерпретация текста затруднена» (Веселова, 2001, с. 103–104; цит. по: (Цвигун, Черняков, 2018, с. 87)).

<sup>14</sup> Поэма была опубликована в коллективном альманахе Всероссийского союза поэтов (Чичерин, 1927).



В архиве А. М. Родченко и В. Ф. Степановой сохранились пять фотокадров Александра Родченко с портретами А. Н. Чичерина из постановочной серии фотографий, осуществленной в рамках проекта визуальной поэмы<sup>15</sup>, которую с полным правом можно назвать сюрреалистической (эта странная сновидческая поэма до сих пор ждет интерпретации и дешифровки). Кроме того, нам удалось выявить еще одну серию более ранних постановочных фотографий, сделанных в комнате Корнелия Зелинского в Колпачном переулке (Москва) — вероятно в конце 1923 или в самом начале 1924 года.

На одном из фотоснимков Родченко мы видим позирующего Чичерина — в профиль, с имитацией ходьбы, с воздетыми к небу глазами и с поднятой рукой, в которой можно легко представить отсутствующий посох. Вне всякого сомнения, здесь Чичерин имитирует ключевую фигуру из карточной колоды таро — аркан «Дурак» (единственный нумерованный или нулевой аркан среди 22 Великих арканов таро) — сравним рисунки 5 и 6. Перерисовка этой фотографии, сделанная по инструкциям Чичерина бывшим экспрессионистом и ничевоком Борисом Земенковым — вошла в «Мену всех» под названием «Глава паэмы “ЗВАНОГДВОрьнькү”», а позднее, с минимальными изменениями, еще раз была напечатана в указанном альманахе ВСП (рис. 7–8).

Итак, Чичерин позиционирует себя как трикстера, визуализируя самого себя в виде «Дурака» из оккультной колоды таро, ибо со времен Средневековья прослеживается роль *дурака* (шута) как человека, свободного от болезни социальной лжи. Быть *шутом* — это значит быть самим собой, оставаться внутренне свободным даже в невероятных испытаниях, быть одиночкой в толпе. Статус одиночки, едва ли не юродивого вполне фиксируется рядом мемуаристов по отношению к Чичерину. Таким образом, апроприируя эзотерическо-магическую традицию таро, Чичерин утверждает себя как актора, обладающего подлинным знанием, способного достичь высших ценностей и даже в одиночку конкурировать со всей литературной средой.

## 2. Конструэма «АВ'ЭК'ІВІКÓФ»

Ключ к интерпретации задает само заглавие, ведь в нем легко опознается фрагмент молитвы, литургического восклицания «...во веки веков...» (ср. также со стихом Пасхального тропаря: «И ныне и присно и во веки веков. Аминь!»). Наиболее вероятный подтекст чичеринского изображения — мотив иконы. Впервые иконный подтекст был отмечен немецким славистом Райнером Грюбелем в монографии “Russischer Konstruktivismus” (Wiesbaden, 1981), то есть более 40 лет назад, когда в нашей стране о Чичерине почти никто и не слышал. Среди икон наиболее релевантен будет иконографический тип Богородицы с мла-

<sup>15</sup> Эти пять постановочных фотопортретов стали основой также и для четырех эффектных фотомонтажей Родченко. Из этих девяти артефактов четыре фотопортрета и три фотомонтажа мы опубликовали в упомянутом ранее томе сочинений Чичерина: (Алексей Чичерин, 2019, с. 258–261).



денцем Иисусом, получивший название «Умиление». В качестве самого известного русскому глазу претекста следует признать Владимирскую икону Божией Матери — это самая ранняя и одна из наиболее чтимых чудотворных икон Русской церкви. На Русь икона попала из Византии около 1130 года<sup>16</sup> (рис. 9–10).

Корень из числа «2», помещенный внизу изображения (быть может у лона мадонны), допускает ряд спекулятивных интерпретаций, среди которых прежде всего напрашивается метафора неотмирности, бесконечности и / или вечности<sup>17</sup>. В математике квадратный корень  $\sqrt{2}$  — это хрестоматийное мнимое число<sup>18</sup>. Наиболее простая интерпретация:  $\sqrt{2}$  — это маркер прямого значения слова «мнимый», то есть не принадлежащий к данному миру.

Важная деталь: все элементы конструируемой нарисованы не от руки, а по шаблону. Напрашивается ассоциация с готовыми геометрическими лекалами или некими деталями механизма, которые автор просто совместил на листе бумаги и обвел карандашом. Складывается впечатление, что Чичерин был готов превратить в конструируемые что угодно, в полном соответствии со своей декларацией:

Для знака Поэзии годен всякий материал, способный в максимальной, непрерывной сжимаемости впитать всю нагружаемую потребность и предстать в кратчайшей обозреваемости в значащем виде. <...>

Для знака Поэзии годны: камни, металлы, дерево, тесто, материя, красящие вещества и прочие многие материалы, которых перечислять здесь нет надобности (Чичерин, 1926, с. 12).

<sup>16</sup> Около 1130 года икона из Константинополя привезена в Киев. В 1155 году Андрей Боголюбский перенес икону во Владимир, украсил дорогим окладом и поместил в Успенский собор; именно поэтому икона позднее получила название Владимирской. Подробнее см.: (Государственная Третьяковская галерея, 1995, с. 35–40).

<sup>17</sup> Сравним попутно с так называемым корнем из «нет-единицы» ( $\sqrt{-1}$ ) — одной из ключевых метафор в поэтике Велимира Хлебникова, многократно встречающейся в его текстах. Вот лишь несколько характерных примеров разных лет: «Полубив выражения вида  $\sqrt{-1}$ , которые отвергали прошлое, мы обретаем свободу от вещей» (декларация «Курган Святогора»; 1909), «И, корень взяв из нет себя, / Заметил зорко в нем русалку...» (поэма «Ладомир»; 1920), «А я — веселый корень из нет-единицы» (финальная строка свержновения «Сестры-молнии»; 1918/1921), «...я / Мой отвлеченный строгий рассудок / Есть корень из нет-единицы» («Есть запах цветов медуницы...»; 1922). Хлебников — важный автор для Чичерина, они были лично знакомы. Ср. также с заглавием книги Александра Ярославского «Корень из Я: Биокосмисты» (М.; Л., 1926).

<sup>18</sup> Примечательно, что число, равное квадратному корню из двойки, ныне используется во всех размерах бумаги (система стандартов ISO216): соотношение сторон листа бумаги любого формата (в том числе общеупотребительного формата А4) равно  $1:\sqrt{2}$ . Впервые такие пропорции бумаги разработал французский ученый Лазар Карно во времена Великой французской революции. Чичерин, работая в полиграфической сфере, мог знать об этом. Впрочем, на его конструируемой извлекается не квадратный корень, а корень  $n$ -ной степени. Отметим, что в «Мене всех» на одном развороте с анализируемой нами конструируемой «Авэкивиокоф» напечатана конструируемая «Квадратный скас», которая еще ждет своей интерпретации.



В предисловии к «Кан-Фуну» Чичерин сетует, что смог опубликовать совсем немного вещей, и перечисляет ряд «показанных, но не напечатанных» конструэм: «“Звонок к Дворнику”, “Мякхй памол”, “Трагическая”, “Без названия” и др. — на цинке, стекле, дереве, тесте, бумаге, материи, камне...» (Чичерин, 1926, с. 5).

Крайне важным жестом Чичерина, объединяющим сакрально-религиозное и художественно-конструктивистское измерения его энигматичного произведения, является то, что анализируемая нами конструэма «Ав'эк'івікоф» была напечатана не только на бумаге, но и на пряниках, о чем известно из его собственных слов в предисловии к трактату «Кан-Фун»: «“Авеки Веков”, 1924 г., издание пряничное, вкусное, с обильным присутствием мяты; тема образована шоколадом; доска резана в Сергиевом Посаде; печатана и печена в количестве 15 штук в Моссельпроме, что у Мясницких ворот» (Чичерин, 1926, с. 5)<sup>19</sup>.

Таким образом, съедобное литературно-визуальное произведение Чичерина, отпечатанное на прянике, является отнюдь не только пионерским акционистским жестом и авангардным эпатажем. Поедание конструэмы — то есть поедание поэзии в прямом физиологическом смысле — превращается в акт сакрального причастия. Одновременно следует констатировать и блестящую художественную апроприацию Чичериним давней традиции тульских, городецких и вологодских печатных пряников, нередко содержавших слова и целые фразы.

Примечательны те аттестации, которые дает Чичерину бывший соратник — Корнелий Зелинский (ставший теоретиком ЛЦК, Литературного Центра конструктивистов): «метафизическая философия», «полумистическая символика..., бедная смыслом», «чугунная метафизика» — да еще с проекцией на творения Хлебникова:

Творчество самого А.Н. Чичерина все более и более приобретало характер той *полумистической символики*, полной напряженного внутреннего значения для автора, и бедной смыслом, и бескровной по существу, что в последние годы овладело В. Хлебниковым, составлявшим числовые гаммы исторических судеб. А.Н. Чичерин резал на дереве символические чертежи своих произведений. На манер шуточной газеты, выходившей в начале прошлого века во Франции, «Регаль Котидьен», которая печаталась на пряниках, А.Н. Чичерин тоже отдавал печатать свои «романы» в моссельпромовскую кондитерскую (Зелинский, 1929, с. 313—314).

Упоминание Зелинским французской газеты «Регаль Котидьен» (“*Régal Quotidien*”, «Ежедневное лакомство»), которая якобы издавалась на рубеже XVIII—XIX веков, будучи отпечатанной пищевой краской на тонко раскатанном тесте, восходит вероятно к некоему апокрифу или

<sup>19</sup> Кроме того, Чичерин упомянул эту конструэму на последней, 84-й странице сборника «Мена всех» с подзаголовком: «“Авеки веков” (мрачная поэма), изд<ание> пряничное». Таким образом, он дает два варианта написания заглавия: «Ав'эк'івікоф» и «Авеки веков» (первое можно назвать партитурным, а второе — нормативной транскрипцией).



анекдоту. В фундаментальном библиографическом справочнике-каталоге французской прессы Э. Атена сведения о подобной «съедобной» газете отсутствуют (Hatin, 1866). Однако эта гипотетическая газета упоминается как курьезный факт в заметке из французской газеты «Жиль Блас» 1907 года, информация откуда могла некритично восприниматься и перепечатываться, хотя автор заметки укрылся под красноречивым псевдонимом *Le Diable boiteux* — то есть «Хромой бес»<sup>20</sup>. Итак, съедобное литературное произведение Чичерина, отпечатанное на прянике, ни в коей мере не вторично — оно остается концептуальным и радикальным жестом.

### 3. Конструэма [Без названия]

Концептуальность отсутствия заглавия дополнительно подчеркнута в оглавлении сборника, где вместо заглавия этой конструэмы стоят отточия. Перед нами некая странная геометрическая абстракция или схематичный чертеж, едва ли задерживающие внимание зрителя более нескольких секунд. Однако изображение получает многоуровневый смысл, как только мы нащупаем ключ для интерпретации. Эта конструэма может быть прочитана как эквивалент иконного Престола, и даже семь точек внизу композиции тоже поддаются семантизации. В конструэме, полагаю, обнаруживается разительное совпадение с «Престолом и орудиями страстей Господних» — иконографическим сюжетом, присутствующим в том числе на обороте рассмотренной выше Владимирской иконы Божией матери, одной из самых древних и самых почитаемых икон православной церкви (по мнению искусствоведов, Престол на обороте иконы был написан позднее, датируется XV веком). Каноничная композиция содержит следующие элементы: в центре Престола изображено Евангелие, по его бокам — четыре гвоздя Распятия и терновый венец. На Евангелии — белый голубь, символ Святого духа. За престолом — Голгофский крест, а по его сторонам — перекрещенные копьё и трость с насаженной губкой<sup>21</sup> (рис. 11–12).

Конструэма Чичерина при всей ее лаконичной схематичности напоминает редуцированное изображение Престола, причем явственно читается множество его элементов: 1) Расширяющаяся вверх черная трапециевидная форма (с нимбообразной выемкой), ограниченная верхней перекладиной креста, задает перевернутый треугольник, рифмующийся с таким же перевернутым треугольником на иконе; 2) Полукружие ассоциируется с нимбом (на иконе его нет, но субститут — метафора головы Христа — на иконе присутствует в виде красного

<sup>20</sup> (*Le Diable boiteux*). Благодарю В. А. Мильчину за эту библиографическую информацию.

<sup>21</sup> Копьё и трость с губкой — атрибуты Страстей Господних: распятый Иисус, мучимый жаждой, попросил пить; один из солдат обмакнул губку в смесь воды с уксусом и, надев на трость, поднес к Его губам. Копьем же римский солдат (в апокрифах — центурион по имени Лонгин) пронзил бок распятого Иисуса.



кольца, то есть тернового венца, лежащего на киноварном покрытии Престола, и потому сливающегося с цветом ткани; 3) Две перекрещенные тонкие линии в композиции Чичерина полностью совпадают с перекрещенным копьём и тростью на иконе. Совпадает даже угол, под которым пересекаются две эти диагональные линии; отличие лишь в том, что на иконе их перекрестье скрыто за Престолом; 4) Чичерин снабжает правую диагональную линию некой перемычкой — полагаю, это не что иное, как схематическое изображение губки, насаженной на трость (на иконе губка изображена иначе — в виде красного шарика на самом верху трости, но типология в обоих случаях идентична: две диагональные перекрещивающиеся линии, правая из которых имеет навершие); 5) Кажется, поддается семантизации даже маленький крестик в нижней части композиции Чичерина: он находится ровно на центральной оси симметрии, и от него вверх идет пунктир к нимбообразной выемке в черном треугольнике. Композиционно этот крестик полностью соответствует голубю на иконе.

Престол уготованный (Этимасия) — богословское понятие престола, приготовленного для второго пришествия Иисуса Христа, грядущего судить живых и мертвых. Тогда последний элемент конструиемы, загадочные *семь точек*, помещенных Чичериным внизу композиции, по-видимому, и являются отгадкой — то есть названием, намеренно удаленным автором: П Р Е С Т О Л. Либо возможен другой вариант дешифровки: семь точек скрывают семь букв имени Х Р И С Т О С. Имя, которое автор прячет по причине цензуры или самоцензуры, предвидя нападки и обвинения в мистицизме.

Или — быть может — с тем же правом эти семь точек кодируют имя самого автора — Ч И Ч Е Р И Н...

Подчеркнем, что в сборнике «Мена всех» данная конструиема напечатана на *оборотной* стороне листа с конструиемой «Ав'эк'івікоф». Таким образом, мы видим буквальное повторение ситуации с Владимирской иконой Божией Матери, на *обороте* которой изображен Престол.

Итак, Чичерин вновь подключает сакральные коды для программирования глубинных ассоциаций, которые, вероятно, могли считываться некоторыми внимательными современниками. Неслучайна многократная характеристика Чичерина как радикального «мистика» в устах его соратников по конструктивизму Корнелия Зелинского и Ильи Сельвинского, почти сразу размежевавшихся с ним. Таким образом, в рассмотренной конструиеме *без названия* Чичерин, по-видимому, вновь подспудно проецирует на себя роль судии, арбитра, мессии и пророка новой поэтической системы.

#### 4. Конструиема «РАМАН (В•д•вѣг•жватѧх с'•р'зул'•тѧтм•)»

«Раман» снабжен подзаголовком, который можно легко реконструировать: «В двух животах с результатом». При этом трудно понять, имеет ли в виду автор мужское имя Роман или литературную форму романа (скорее все же второе). Хранящийся в ИМЛИ автограф-эскиз





позволяет ответить на этот вопрос, поскольку носит иное заглавие — «Омут / Рамáн» (рис. 13–14), тем самым проясняя, что под «рамáном» скрывается именно жанровое определение, возведенное до уровня заглавия (амбивалентность, много позднее реализованная в заглавии романа «Роман» Владимира Сорокина).

В этой конструэме синтезировано словесное, визуально-графическое, звуковое (фонологические значки) и музыкальное (ноты). Приведем инструкции Чичерина — «Условные знаки “Рамáнá”»:

Цифры над нотами обозначают звуки натуральной силы.

*Temp.* — значит звук двенадцатиступенной Баховской темперации.

Точка с правой стороны буквы — отсутствие звука за той буквой, за которой стоит.

Отсутствие между двумя согласными точки, предполагает слышимым в этом месте при Московском произношении звук или комплексный призывок.

Запятая в верхнем правом углу «согласной» — мягкость ее.

<...>

Почти ускользающий в произношении комплекс **ья** с нотным знаком над ним имеет смысловое значение, создавая произносительную иллюзорность.

ja — слышится как русское я.

— над буквой — краткость звука (Чичерин, 1924).

Важно привести слова соратника (в течение недолгого времени) Чичерина Корнелия Зелинского, слышавшего его декламацию:

А.Н. Чичерин, занимаясь преимущественно проработкой фонетической ткани языка, совершенно отказался от известных до сих пор в поэзии размеров, подчиняя ритм звуковых групп артикуляции и речевым, народным, т. е. исторически естественным навыкам. <...>

Чичерин геометрирует звук. Его конструкции — это чрезвычайно сложные звуковые узоры, фонетические кружева. Нужно много, много раз его слышать, читать, чтобы усвоить их.

Его прием звукового пунктира (разворачивающего тему из основного фонетического состава) является смелой попыткой проработки всей звуковой ткани в плане локальной семантики.

Вот почему, слушая мастерское чтение А.Н. Чичерина, не надо убаюкивать себя на гребнях звуковых волн, а стараться распознать конструктивную природу его строки.

В отношении «дематериализации» поэтических средств Чичерин зашел очень далеко и перед нами стоят его попытки даже своеобразной геометрической «стенографии», которую он расшевеливает звуковой рябью, снабжает еще музыкальным узором (Зелинский, 1924, с. 26–27).

Мы вынужденно оставляем за рамками нашей рефлексии собственно фонологический аспект, но попытаемся реконструировать некий сюжет «Рамáна». Если вынести за скобки дуги и соединительные линии, то останется буквенный текст, ноты и условные знаки. Структура текста вполне опознается, дадим ее линейную реконструкцию / транскрипцию:

**РАМАН**

(в двух живатах с результатом)

**Часть I**

!

«С раскарякай, яд дай!» + НОТЫ

[прямо на нотном стане буквы: «а» + «а» + «ай!»]

[слева от этой строки ремарка, регламентирующая длительность звучания]:

«фся вещь 15 сикунд»

**Часть II**

«АГУ» + НОТЫ

[прямо на нотном стане буквы: «у» + «а!» + «ку» + «а!» + «а»]

[далее некая пауза и переход к финалу]:

НОТЫ с ремарками: «с закрытым ртом» и «Temp.»

**КАНЕЦ**

Что же за роман Чичерин манифестарно уместил на одну-единственную страницу? Примечательно, что на уже упомянутой акционистской афише к своему вечеру в Доме Герцена 5 октября 1926 года он с гордостью аннотировал это произведение как «самый короткий в Мире Кан-Фунный Роман», декламация которого вероятно занимала около 30 секунд...

Итак, мы знаем о фабуле романа совсем немного: в автографескисе он имел название «Омут», в первой части по ходу действия герой то ли требовал яд, то ли приказывал отравить кого-то («...яд дай!»), а информация о второй части ограничена младенческим (?) словом «агу». После двух частей (двух «животов», маркированных римскими цифрами I и II) следует некий заявленный в подзаголовке «результат», записанный нотами как «звук баховской температуры». Финал артикулирован словом «Канец».

Наша гипотеза исходит из того, что ключ к пониманию должен быть где-то на поверхности, то есть Чичерин ориентировался на конкретный претекст, иными словами в его конструэме была не столько энигматичность, сколько ее имитация. По всей видимости, Чичерин превратил в визуальный «знак картинного предстояния» некий совершенно конкретный роман, вполне известный широкой публике (тогда отказ от первоначального заглавия «Омут» обусловлен, по-видимому, желанием спрятать подсказку — как слишком прозрачную для его слушателей). Либо наоборот, Чичерин не имеет в виду конкретный роман, а подрывает некую типологию романа, конкретный жанр. Роман мог быть либо любовным, либо социальным (впрочем, первое не исключало второго). Подобрать в качестве претекста роман, широко известный читателю первой четверти XX века, где фигурировал бы яд, не составит никакого труда — предоставим нашему читателю самосто-



ятельно проделать такую процедуру: со всей очевидностью подобных романов можно найти десятки, даже если не учитывать бульварных романов, удостоенных экранизаций.

Кстати, киноафиши для таких экранизаций — это, по сути, не что иное, как емкое, стянутое до одного листа содержание романа / фильма, то есть, в терминах Чичерина, *знак* или *пиктограмма* — недаром в своем трактате «Кан-Фун» он привел в качестве утилитарных примеров такого повсеместно распространенного *знака* карикатуры и плакаты, которые способны совершенно без слов (впрочем, обычно с заглавием) передать зрителю широкий спектр смыслов, а также жанр кинофильма и отчасти его сюжет.

В качестве гипотетических претекстов мы можем, например, назвать неоконченный роман Мамина-Сибиряка «Омут» или бестселлер американского романиста Френка Норриса «Омут» (*The Pit: A Story of Chicago*; 1903), многократно переиздававшийся и даже экранизированный Д. У. Гриффитом (*A Corner in Wheat*; 1909); его русский перевод сразу вышел в 1903 году в журнале «Мир Божий», а затем был переиздан на волне нэпа в 1925-м (рис. 15). Впрочем, мы не настаиваем на этой версии, ибо доказать что Чичерин знал эти произведения, невозможно. Хотя и Мамин-Сибиряк, и Норрис — популярные писатели начала века, мастера социологической прозы, которых критики аттестовали соответственно как «русский Золя» и «американский Золя»<sup>22</sup>.

Первая ассоциация при слове «омут» для русского уха — устойчивый фразеологизм «тихий омут», при желании можно найти произведения и с таким названием. Например, книгу ныне забытого, а когда-то популярного писателя и драматурга Е. Н. Чирикова «Тихий омут (Картинки дореволюционной провинции)» (М., 1910) (рис. 16) или сборник литературно-публицистических статей Д. С. Мережковского «В тихом омуте» (СПб., 1908).

Нам осталось попытаться понять нотную запись, способна ли она дополнительно семантизировать рассматриваемый чичеринский «Раман». Консультация с профессиональным музыковедом позволила сделать некоторые акценты по поводу нот<sup>23</sup>:

1. Нотные фрагменты представляют собой короткие попежки в духе кусочков церковных гимнов, в очень узком интервале. Подобное одноголосное движение мелодии в очень небольшом диапазоне характерно для церковного пения — древнерусского знаменного распева. (Распев записывался крюками — предшественниками современных нот, имеющими несколько иную логику.)

2. Практически полное отсутствие какого-то ритма, только равномерное движение. Исключение — последний такт (перед словом КА-НЕЦ). Здесь Чичерин вероятно дает ритм «четверть / полторы четверти / восьмая / четверть» (если мы трактуем точку после второй ноты в контексте музыкальной грамоты).

<sup>22</sup> Примечательно, что другой роман Норриса, «Спрут», в 1925–1926 годах был издан в СССР одновременно в трех разных переводах в издательствах «Мысль», «Пролетарий» и «ГИЗ».

<sup>23</sup> Благодарю за консультацию Сергея Уварова; три нижеследующих абзаца основаны на его выкладках.

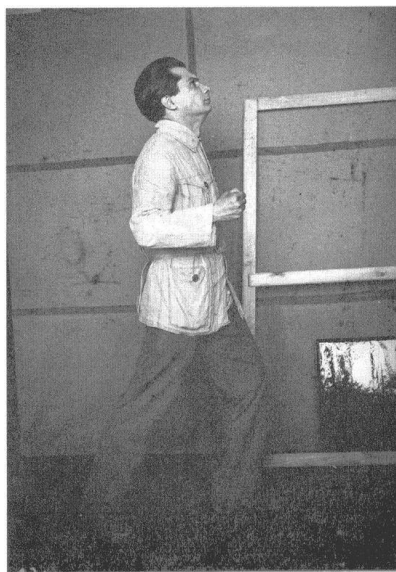


Рис. 5. Александр Родченко.  
А. Н. Чичерин в позе путника (кадр  
из постановочной серии фотографий).  
1924. (Архив А. М. Родченко  
и В. Ф. Степановой)

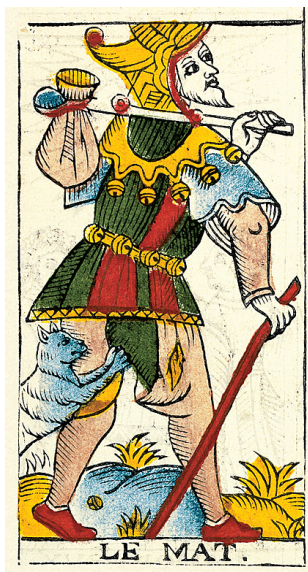


Рис. 6. Аркан «Дурак» («Шут»). 1709.  
Классическое изображение из колоды  
таро Пьера Маденье — так называемое  
Марсельское Таро, популярное  
по сей день

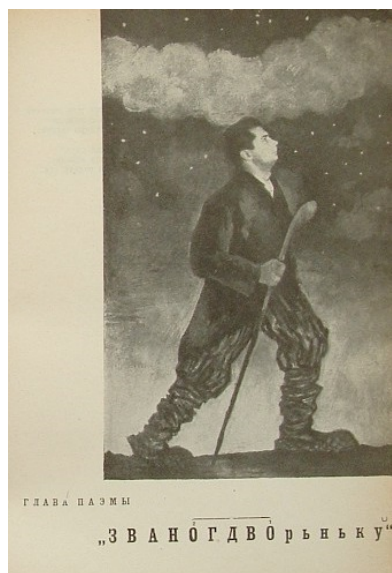


Рис. 7. А. Н. Чичерин. Глава паэмы  
«ЗВАНОГДВОРЬНЬКУ».  
Из сборника «Мена всех» (М., 1924)



Рис. 8. А. Н. Чичерин и Борис Земенков.  
Глава четвертая. Из визуальной поэмы  
«Звонок дворнику» (Новые стихи:  
Сборник второй. М.: Всероссийский  
союз поэтов, 1927. С. 110—117)



Рис. 9. Владимирская икона  
Божией Матери. Датируется  
первой третью XII века (до 1130 года).  
ГТГ

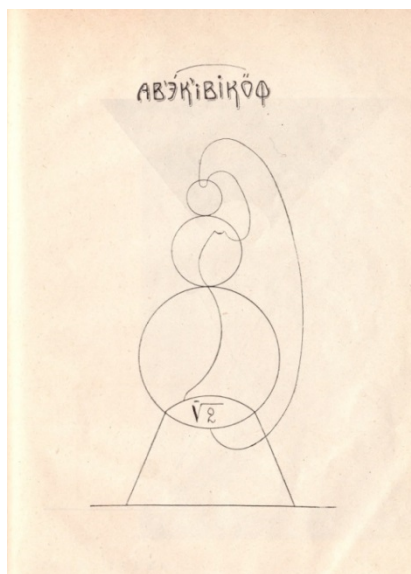


Рис. 10. А. Н. Чичерин. **Ав'эк'івікѠф**.  
Из сборника «Мена всех» (М., 1924)



Рис. 11. Престол и орудия страстей  
Господних. Оборотная сторона  
Владимирской иконы Божией Матери.  
Датируется предположительно  
началом XV века. ГТГ

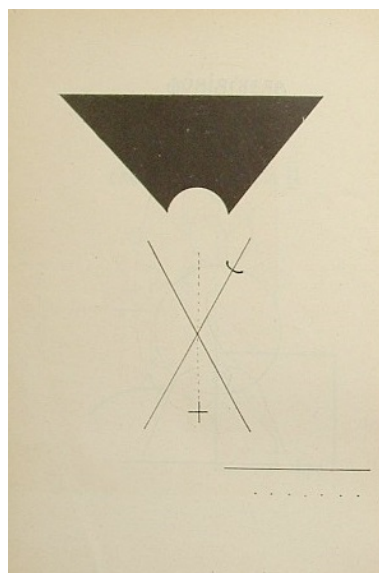


Рис. 12. А. Н. Чичерин. **[Без названия]**.  
Из сборника «Мена всех» (М., 1924).  
Напечатано на оборотной стороне  
конструэмы «Ав'эк'івікѠф»

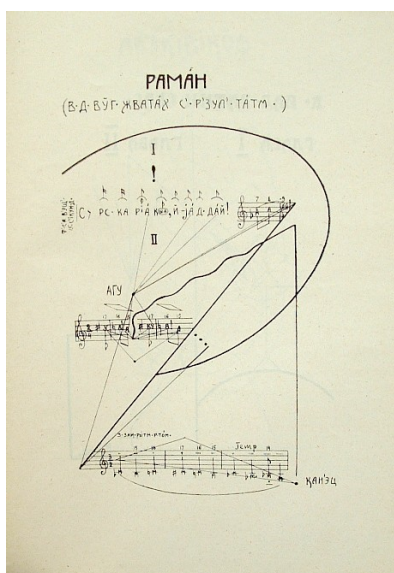


Рис. 13. А. Н. Чичерин.  
Раман (В•д•вѣг•жвѣтѣх  
с'р'зул'тѣтм•).  
Из сборника «Мена всех» (М., 1924)

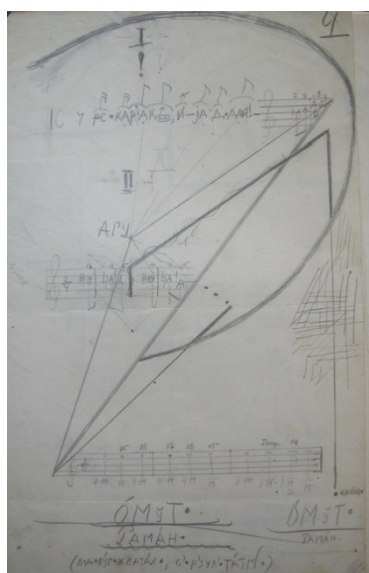


Рис. 14. А. Н. Чичерин. Омут / Раман  
(В•д•вѣг•жвѣтѣх с'р'зул'тѣтм•).  
Автограф с эскизом конструиемы,  
в окончательном виде вошедшей  
в «Мену всех» под названием «Раман».  
ИМЛИ РАН

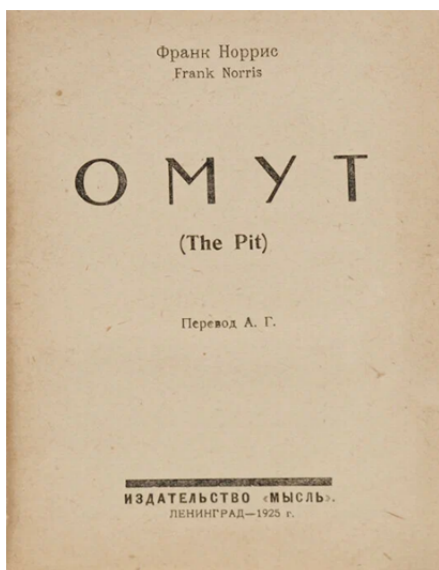


Рис. 15. Титульный лист романа  
Френка Норриса «Омут» (Л., 1925);  
его первый русский перевод появился  
еще в 1903 году



Рис. 16. Титульный лист сборника  
Евгения Чирикова «В тихом омуте»  
(Л., 1925)



3. В целом складывается ощущение, что здесь странное перемешивание элементов музыкальной грамоты, нарочитое их обесмысливание и наделение новыми смыслами. Однако идея Чичерина о фиксации нюансов поэтического чтения (в том числе с помощью нот) интересно рифмуется со *Sprechstimme* Шёнберга (например, в его «Лунном Пьеро»<sup>24</sup>, но не только).

В архиве Чичерина в ИМЛИ сохранились еще два автографа с черновыми вариантами этой конструэмы (помимо белого автографа, который мы воспроизводим здесь)<sup>25</sup>. Важно, что ноты в этих черновиках сопровождаются цветными обводками и линиями (сделанными красным и синим карандашом). На полях подготовительного черновика присутствует весь текст, но нет нот — вместо них в трех местах нарисованы только линии нотного стана и слева от них подписано: «знак тональности». Означает ли это, что Чичерин слабо владел нотной грамотой и нуждался в консультациях, либо на первой стадии разработки конструэмы он еще не выбрал конкретное звуковое сопровождение? Возможно и то и другое.

Отметим еще две важные особенности этого черновика, исчезнувшие в окончательной редакции: 1) наличие заглавия «ДЪ — ДАЙ!» для первой части; 2) почти все слова конструэмы продублированы латиницей:

#### РАМАН

(Вьдъвугъжватáхъ сър'зультáтмъ)

RAMÁN

V•d•vug•jvatach•s•risul'•tatm•

[I]

ДЪ — ДАЙ!

рськарíáкыа, йа:дъ — дай!

rs•cariac'ya, já:d•дай!

II

АГУ

AGU

На полях черновика присутствуют карандашные трудно читаемые авторские ремарки, из которых нам удалось разобрать следующие: «<нрзб.> А черта <к> второй части шла о <нрзб.> дуги молчани<е>м»; «Дуги <нрзб.> и э<лемен>тарных <в?>зрывов — синим»; «синяя дуга»; «красный угол»; «синий угол». Внизу листа в отчеркнутых рамках еще две ремарки: «ÿ / Á деталь» и «Цвета: красный, синий, черный (темны<е> чернила, <нрзб.>). Дуги темными <нрзб.>».

<sup>24</sup> Речь идет о знаменитом вокальном цикле Арнольда Шёнберга «Лунный Пьеро» (1912) на стихи из одноименного поэтического сборника Альбера Жиро (Giraud, 1884). Шёнберг понимал *Sprechstimme* (букв. Нем. «речевой голос») как нечто среднее между пением, декламацией и речью: от исполнителя требовалось, чтобы он брал звук указанной высоты и тут же понижал его или повышал до определенного предела.

<sup>25</sup> Выражаю признательность Александру Гончаренко за возможность ознакомиться с тремя автографами-эскизами конструэмы «Раман».



Все, что мы можем вынести из этого черновика, — понимание того, что визуальная партитура Чичерина была более изоэстетной, чем в печатном варианте. Другими словами, все немногие опубликованные им вещи — всегда компромисс. Ведь невозможность использования цвета, отсутствие в типографиях сложных значков<sup>26</sup>, ограниченный формат листа и т.п. давали лишь некую бледную тень авторского замысла. Сам Чичерин несколько раз печатно зафиксировал *упрощенный*, компромиссный характер своих публикаций, в том числе прямо на обложке своей книги: «Плафь (Опрощенная)» (М., 1922). А на обороте титульного листа он дополнительно подчеркивает невозможность аутентичной публикации своей книги: «1-я книга-этюд. / Полтора года от Рождества моего. (Первые отшрифтована взапрошлом). / Подлинная “Плафь” написана звуковым письмом. Графически орнаментирована. Погибла. / Читайте вслух московским говором».

---

Спрашивая «Что такое поэзия?» (поэзия на 100 %, а не на 18 %, как он написал на одной из своих афиш), Чичерин пытается дать ответ на этот судьбоносный вопрос в трактате «Кан-Фун»: «Поэтическое восприятие мира свойственно каждому; оно сохраняется или утрачивается в зависимости от характера знака, в котором показано» — и тут же формулирует казалось бы сугубо позитивистский «закон организации материала в поэтический знак»: «Организация знака Поэзии идет по единственному, неизменному, вечному, в идеале постигнутому, в материале стремящемуся закону конструктивной устойчивости — максимальной нагрузке потребности на единицу организуемого материала, в минимальном пространстве, при неразрывной, кратчайшей, исчерпывающей обозреваемости в значащем виде...» (Чичерин, 1926, с. 7–8).

Столь герметично-абстрактное и крайне наукообразное описание собственной конструктивистско-функционалистской практики, надемся, будет перепрочитано и наполнено значимым контекстом и конкретикой благодаря предложенному нами опыту дешифровки конструэм, целое столетие остававшихся едва ли не самыми невнятными опусами русского авангарда.

*Благодарности.* Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ; Лаборатория экологической и технологической истории Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге.

#### Список источников и литературы

Алексей Чичерин: конструктивизм воскрешения (Декларации, конструэмы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии) / сост. и коммент. А. А. Гончаренко и А. А. Россомахин. СПб., 2019.

---

<sup>26</sup> В главе «Конструктивная “Аз-Бука”» трактата «Кан-Фун» он отводит полстраницы на перечень соответствующих значков, включая музыкальные, аптекарские, шахматные, астрономические, геральдические, торговые марки и т.п. (Чичерин, 1926, с. 12).





Бирюков С. Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

Веселова Н. А. Вербальное в визуальной поэзии // Внутренние и внешние границы филологического знания: материалы Летней школы молодого филолога. Калининград, 2001. С. 101 – 105.

Винокур Г. О. Культура языка. М., 2006.

Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. М., 1995. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века.

Зелинский К. Конструктивизм и поэзия // Мена всех. М., 1924. С. 13 – 29.

Зелинский К. Поэзия как смысл: Книга о конструктивизме. М., 1929.

Корабль (Калуга). 1923. №1 – 2.

Мена всех. Конструктивисты поэты. М., 1924.

Парнах В. Карабкается акробат. Париж, 1922.

Россомахин А. Поэт, фонолог, визуал, конструктор: библиография изданий А. Н. Чичерина и работ о нем // Алексей Чичерин: конструктивизм воскрешения (Декларации, конструиемы, поэзия, мемуары. Исследования и комментарии) / сост. и коммент. А. А. Гончаренко и А. А. Россомахин. СПб., 2019. С. 247 – 257.

Россомахин А. «Про это»: визуализация экзистенциального // Владимир Маяковский: «ПРО ЭТО»: Факсимильное издание. Статьи. Комментарии / сост. и коммент. А. А. Россомахин. СПб., 2014. С. 7 – 43.

Сахно И. М. Морфология русского авангарда. М., 2009.

Сахно И. М. Визуальные артефакты поэтического конструктивизма // Дом Бурганова: Пространство культуры. 2011. №2. С. 73 – 83.

Цвигун Т. В., Черняков А. Н. «Слово – язва...»: Семиотическая утопия Алексея Чичерина // Слово.ру: Балтийский акцент. 2018. Т. 9, №4. С. 78 – 89.

Чичерин А. Н. Условные знаки «Рамана» // Мена всех. М., 1924. С. 58.

Чичерин А. Н. Кан-Фун: Декларация. М., 1926.

Чичерин А. Н. Звонок к дворнику // Новые стихи. Сборник второй. М., 1927. С. 110 – 117.

Чичерин А. Н., Сельвинский Э.-К. Знаем: Клятвенная Конструкция (Декларация) Конструктивистов-поэтов. М., 1923.

Giraud A. Pierrrot lunaire: Rondels bergamasques. P., 1884.

Grübel R. Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext. Wiesbaden, 1981.

Grübel R. Abstraktion und Hypostase. Das Artefakt als Ding im Konstruktivismus Aleksej Cicerins // Wiener Slawistischer Almanach. 2008. Bd. 71. S. 197 – 247.

Hatin E. Bibliographie historique et critique de la presse périodique française ou Catalogue systématique et raisonné. P., 1866.

Janecek G. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900 – 1930. Princeton, 1984.

Le Diable boiteux. Impressions d'un spectateur // Gil Blas. 1907. 20 janvier. P. 1.

Schmidt H. Wortmusik, Schrifttanz, Textbilder, Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20 Jahrhunderts. (Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktor der Philosophie in der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum). Bochum, 2000.

## Об авторе

Андрей Анатольевич Россомахин, Philosophiæ Doctor (PhD), старший научный сотрудник отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья, Институт мировой литературы РАН, Москва, Россия.

ORCID ID: 0000-0003-0038-991X

E-mail: a-romaha@yandex.ru

**Для цитирования:**

Россомахин А.А. «Аллебарда белиберды», или Опыт дешифровки конструем А.Н. Чичерина (к 100-летию их публикации) // Слово.ру: балтийский акцент. 2024. Т. 15, №3. С. 55–82. doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-4.



ПРЕДСТАВЛЕНО ДЛЯ ВОЗМОЖНОЙ ПУБЛИКАЦИИ В ОТКРЫТОМ ДОСТУПЕ В СООТВЕТСТВИИ С УСЛОВИЯМИ ЛИЦЕНЗИИ CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION (CC BY) ([HTTP://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/))

‘HALLBERD OF BALDERDASH’ OR AN ATTEMPT  
AT DECODING ALEXEI CHICHERIN’S CONSTRUEMES  
(DEDICATED TO THE 100TH ANNIVERSARY OF THEIR PUBLICATION)

A. A. Rossomakhin

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,  
Bldg 1, 25a Povarskaya St, Moscow, 121069, Russia

Submitted on 15.12.2023

Accepted on 14.03.2024

doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-4

*This paper is the first attempt to interpret the visual 'construemes' by the constructivist poet Alexei N. Chicherin, published in the anthology Mena vsekh (Moscow, 1924). 'Construemes' can be considered the most enigmatic artefacts of the Russian avant-garde. Although 'construemes' can be easily confused with meaningless visual zaum ('the transrational'), Chicherin's actions and the very nature of his personality prevent one from interpreting 'construemes' as actionist endeavours to scandalise or a 'play on nonsense'. Analysis of the poet's treatise Kan-Fun (Moscow, 1926), which required finding the key to deciphering the 'construemes', reveals the positivist nature of Chicherin's visual-phonological exercises. In the treatise, the poet argues for the primacy of the eye and vision. He illustrates synthetic 'signs' or 'pictograms' with the quotidian example of propaganda posters, capable of influencing millions more effectively than words alone.*

*The study emphasises the enigmatic nature of the titles of Chicherin's books, the Nietzschean subtexts of his self-presentation, encrypted allusions to the esoteric and magical tradition of the Tarot, and religious symbolism. Sixteen illustrations help understand Chicherin's logic behind the creation of his four 'construemes', including the most mysterious composition called 'Raman' ('the shortest Kan-Fun Novel in the world'). The structure of this text synthesises the verbal, visual-graphic, acoustic (phonological symbols) and musical (notes) levels. The article also examines Chicherin's proven techniques: the appropriation of the sacred dimension and self-presentation as an actor possessing genuine knowledge and capable of competing alone with the entire literary environment.*

**Keywords:** Alexei Chicherin, Kan-Fun, poetic avant-garde, visual construemes, decoding

### References

Biryukov, S.E., 1994. *Zevgma: Russkaya poeziya ot man'erizma do postmodernizma* [Zeugma: Russian poetry from mannerism to postmodernism]. Moscow (in Russ.).

Chicherin, A.N. and Selvinsky, E.-K., 1923. *Znaem: Klyatvennaya Konstruktsiya (Deklaratsiya) Konstruktivistov-poetov* [We know: the Oath Construction (Declaration) of the Constructivist poets]. Moscow (in Russ.).

Chicherin, A.N., 1924. Conventional signs of "Raman". In: *Mena vsekh* [Mena of all]. Moscow, p. 58 (in Russ.).



Chicherin, A. N., 1926. *Kan-Fun: Deklaratsiya* [Kang-Fung: Declaration]. Moscow (in Russ.).

Chicherin, A. N., 1927. Call to the janitor. In: *Novye stikhi. Sbornik vtoroi* [New poems. Vol. 2]. Moscow, pp. 110–117 (in Russ.).

Giraud, A., 1884. *Pierrot lunaire: Rondels bergamasques*. Paris.

Goncharenko, A. A. and Rossomakhin, A. A., 2019. *Aleksey Chicherin: konstruktivizm voskresheniya (Deklaratsii, konstruemy, poeziya, memuary. Issledovaniya i kommentarii)* [Alexey Chicherin: constructivism of resurrection (Declarations, constructs, poetry, memoirs. Research and comments)]. St. Petersburg (in Russ.).

*Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya: Katalog sobraniya. T. 1: Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka* [State Tretyakov Gallery: Collection catalogue. Vol. 1: Old Russian art of the 10th – early 15th centuries], 1995. Moscow (in Russ.).

Grübel, R., 1981. *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext*. Wiesbaden.

Grübel, R., 2008. Abstraktion und Hypostase. Das Artefakt als Ding im Konstruktivismus Aleksej Cicerins. *Wiener Slawistischer Almanach*, bd. 71, S. 197–247.

Hatin, E., 1866. *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française ou Catalogue systématique et raisonné*. Paris.

Janecek, G., 1984. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930*. Princeton.

*Korabl' (Kaluga)* [Ship (Kaluga)]. 1923, 1–2 (in Russ.).

Le Diable boiteux. Impressions d'un spectateur. *Gil Blas*. 1907. 20 janvier, p. 1.

*Mena vsekh. Konstruktivisty poety* [Exchange of all. Constructivist poets], 1924. Moscow (in Russ.).

Parnakh, V., 1922. *Karabkaetsya akrobat* [Acrobat climbing]. Paris (in Russ.).

Rossomakhin, A., 2014. "About this": visualization of the existential. In: *Vladimir Mayakovsky: «PRO ETO»: Faksimil'noe izdanie. Stat'i. Kommentarii* [Vladimir Mayakovsky: "About this": Facsimile edition. Articles. Comment]. St. Petersburg, pp. 7–43 (in Russ.).

Rossomakhin, A., 2019. Poet, phonologist, visual, designer: bibliography of publications by A. N. Chicherin and works about him. In: *Aleksey Chicherin: konstruktivizm voskresheniya (Deklaratsii, konstruemy, poeziya, memuary. Issledovaniya i kommentarii)* [Alexey Chicherin: constructivism of resurrection (Declarations, designs, poetry, memoirs. Research and comments)]. St. Petersburg, pp. 247–257 (in Russ.).

Sakhno, I. M., 2009. *Morfologiya russkogo avangarda* [Morphology of the Russian avant-garde]. Moscow (in Russ.).

Sakhno, I. M., 2011. Visual artifacts of poetic constructivism. In: *Dom Burganova: Prostranstvo kul'tury* [Burganov House: Space of Culture], 2, pp. 73–83 (in Russ.).

Schmidt, H., 2000. *Wortmusik, Schrifttanz, Textbilder, Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts*. PhD dissertation. Bochum.

Tsvigun, T. V. and Chernyakov, A. N., 2018, "The Word, an Ulcer...": Aleksey Chicherin's semiotic utopia. *Slovo. ru: baltiiskij accent* [Slovo.ru: Baltic accent], 9 (4), pp. 78–92, <https://doi.org/10.5922/2225-5346-2018-4-7> (in Russ.).

Veselova, N. A., 2001. Verbal in visual poetry. In: *Vnutrennie i vneshnie granitsy filologicheskogo znaniya: Materialy Letnei shkoly mladogo filologa* [Internal and external boundaries of philological knowledge: Materials of the Summer School of Young Philologist]. Kaliningrad, pp. 101–105 (in Russ.).

Vinokur, G. O., 2006. *Kul'tura yazyka* [Language culture]. Moscow (in Russ.).

Zelinsky, K., 1924. Constructivism and poetry. In: *Mena vsekh* [Exchange of all]. Moscow, pp. 13–29 (in Russ.).

Zelinsky, K., 1929. *Poeziya kak smysl: Kniga o konstruktivizme* [Poetry as meaning: A book about constructivism]. Moscow (in Russ.).



### The author

*Dr Andrey A. Rossomakhin*, Philosophiæ Doctor (PhD), Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

ORCID ID: 0000-0003-0038-991X

E-mail: a-romaha@yandex.ru

#### To cite this article:

Rossomakhin, A. A., 2024, 'Hallberd of Balderdash' or an attempt at decoding Alexei Chicherin's construememes (dedicated to the 100th anniversary of their publication), *Slovo.ru: Baltic accent*, Vol. 15, no. 3, pp. 55–82. doi: 10.5922/2225-5346-2024-3-4.



SUBMITTED FOR POSSIBLE OPEN ACCESS PUBLICATION UNDER THE TERMS AND CONDITIONS OF THE CREATIVE COMMONS ATTRIBUTION (CC BY) LICENSE ([HTTP://CREATIVECOMMONS.ORG/LICENSES/BY/4.0/](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/))