
УДК 82.0(470.621)

ББК 83.3(2=Ады)

Ш 16

Шаззо Ш.Е.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий отделом литературы АРИГИ им. Т.М. Керашева, e-mail: Shazzoshamset@yandex.ru

Особенности русского авангарда в лирике Н. Куека

(к постановке вопроса)

(Рецензирована)

Аннотация:

Рассматриваются эстетико-философские аспекты лирики Нальбия Куека в контексте духовно-творческих исканий русских авангардистов 20-х – начала 30-х годов XX века. Прослеживаются некоторые принципы поэтической, образно-языковой системы в структуре художественного мышления поэта.

Ключевые слова:

Поэтический мир, образ, авангард, обновление, жанры медитативно-философской лирики, воля автора.

Shazzo Sh.E.

Doctor of Philology, Professor, Head of Literature Department, Adyghe Republican Research Institute of Humanitarian Studies named after T.M. Kerashev, e-mail: Shazzoshamset@yandex.ru

Features of Russian vanguard in N. Kuyek's lyrics

(on question statement)

Abstract:

The paper discusses the esthetic-philosophical aspects of lyrics of Nalby Kuyek in a context of spiritual creative searches of Russian vanguardists of the 1920s – the beginning of the 1930s. Principles of poetic, figurative and language system in structure of art thinking of the poet are shown.

Keywords:

Poetic world, image, vanguard, updating, genres of meditative and philosophical lyrics, will of the author.

Адыгейская поэзия XX века развивалась от мысли простой и ясной к мысли многогранной, аллегорической. Столь же последовательна ее эволюция в области формы, образно-выразительных средств. Это вовсе не говорит о том, что невозможен очередной упадок в ее развитии (он не раз наблюдался в прошлом) - все за-

висит от сочетаемости и сопрягаемости внутренней энергии эпохи с внутренней интеллектуальной и духовной силой личности. Особенная ситуация сложилась в послевоенной адыгейской лирике, совсем отличная, скажем, от дагестанской, балкарской, кабардинской: в них обновление лирики происходило в непрерыв-

ном ее движении, ибо принципиальные ее новые достижения были связаны фактически с теми поэтами, которые ее начинали - Р.Гамзатовым, К.Кулиевым, Аз.Шогенцуковым, А. Кешоковым. Автор, который по уровню своего таланта мог бы совершить эту непрерывную эволюцию, протянуть дальше линию возрастающего развития адыгейской поэзии, Аскер Евтых после войны вообще перестал писать стихи, хотя его «стиховой дар» был весьма значительным. А его ровесники - поэты, которые продолжали интересно и разнообразно трудиться в литературе, не в состоянии были на существенный прорыв уровня работы К.Кулиева или Алима Кешокова. Эту нишу в живом литературном процессе потом заполнили И.Машбаш, Х.Ашинов, Х.Беретарь. Это помогло им выйти на высокий уровень художественного мышления. «Рутинная» работа поэтов поколения 50-60-х годов по сути дела была новаторской и весьма необходимой для восстановления «статуса подлинной поэзии» национальной лирики и для успешного ее развития. Вновь вспаханное И.Машбашем и оплодотворенное им же и Х.Беретарем здоровыми семенами настоящей художественности, поле национальной лирики дало значительные всходы.

Кто не понимает значения этого перелома, тот, безусловно, находится на ретроградных позициях или на позициях слишком индивидуалистических амбиций. Не говорю о многом другом, что сделано Машбашем после, но одно «Море» («Шторм») уже было произведением, открывающим широкие перспективы национального эпического творчества. Х.Беретарь мог не написать своих блистательных книг лирики и лиро-драматических поэм, знаменитой книги сонетов «Неделимая доля», многих других, но один только перевод замечательной поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», осуществленный им, прекрасно свидетельствует о могущественной силе адыгейского художествен-

ного слова, о громадном таланте поэта.

Таким образом, поэтическая работа И.Машбаша, Х.Беретаря и в некоторой степени Х.Ашинова (впоследствии сделавшись блистательным лирическим прозаиком) стала не только значительным итогом всей работы поэтов старшего поколения, но и началом нового уровня национальной лирики. Не видеть этот итог и не видеть это начало есть не что иное, как непризнание мощного созидательного потока послевоенной адыгейской лирики, которая породила философскую, думающую поэзию, одновременно насыщенную гражданскими и очень личностными чувствами. Лирическая медитация - особого рода поэзия. Однако всем понятно, что она должна думать, но обязана и чувствовать. Речь о том, чтобы эмоциональная энергия обретала силу мысли и чтобы мысль подавалась словами истинного эмоционального содержания. Любая национальная поэзия как или иначе обречена двигаться в этом направлении, чтобы быть на уровне вообще поэзии. Поколение адыгейских (можно сказать и «адыгских»), ибо особенность, о которой мы собираемся говорить, характерна и для кабардинской, и для черкесской лирики) поэтов 70-90-х годов не отрывалось от единого художественного потока. Но необходимо сказать: оно было очень самостоятельным направлением, способным открыть и открывшим новые поэтические дали в национальной поэзии. Во главе нового поколения оказался Нальбий Куек. Он сразу стал мэтром в своем кругу, был очень независимым, подчеркнуто и откровенно строгим к себе, ко всем пишущим. Поэзия для него – особенный мир, это было ясно. А какой? – это было понятным не всегда и для него самого – Фантастический? – да!; Романтический? – да; Реалистический? – да; Фантазмагорический? – тоже; Земной? – да; Вселенский, Космический? – опять да! И все-таки – по-настоящему ни одно из них не могло собою заполнить тот поэтический вакуум, который он, появившись, вокруг себя создал.

Поэзия Нальбия Куека – серьезное обретение адыгской литературы, адыгского художественного слова. Поэт вышел к высоким и надежно-широким берегам современной лирики. Слово Н.Куека набирало силу, большую уверенность. В его лирике реальность и аллегория дополняют друг друга, то есть «бытийный» мир и мир преобразованный (перевернутый), аллегорически многозначный и многокрасочный сочетаются, иногда переходят друг в друга, взаимоотражаясь. С течением времени мысль стала основательней, философский образ еще более связался с народным опытом, адыгским духовным сознанием, национальный менталитет четче обозначился в стиховой строке через конкретизацию «общих идей», «мировых замыслов». И еще одно незаметно происходило в поэзии Н.Куека: философский сюжет обогащался адыгской исторической мыслью, насыщая общечеловеческие идеи драматическими коллизиями в судьбе народа. Эта философская драма естественно переросла в подлинно философскую трагедию в поэме-повести «Черная гора». Но до нее была еще одна книга - «Пепел сердца» (Гум истафэхэр), датированная 1995 годом: 1) она своеобразный итог всему тому, что и как искал поэт и мыслитель Н.Куек; 2) и в результате этой деятельности кто есть сегодня Нальбий Куек.

XX век вышел сплошь революционным, трагически революционным. В искусстве и литературе проявилось громадное количество новых течений, от символизма до соцреализма, в промежутке - акмеизм, футуризм, кубизм, кубофутуризм, эгофутуризм, центрифуга, будетляне, ничевоки, конструктивизм, серапионовы братья, МАПП, ВАПП, ВОАПП, «Молодая гвардия», РАПП, Леф, Новый Леф, десятки других, каждое из которых претендовало на лидерство во «всей литературе». Все это называлось общим словом - литературный авангард, который активнее всех претендовал на создание совершенно нового искусства.

В статье Г.Белой «Авангард как богоборчество» мы читаем: «Малевич развивал идеи о коренной переделке мира, ...мечтал не только о переделке того, что мы зовем материальной культурой, но и верил в возможность переделать самого человека, его природу, его «конституцию» [1: 116]. То есть в искусстве авангарда (а он ориентировался на философию Ницше, Шопенгауэра, Канта) главенствующее положение заняла воля автора. Ведь не случайно, что Пабло Пикассо так сформулировал свою задачу: «Я изображаю мир не таким, каким его вижу, а таким, каким его мыслю». Имея в виду подобные высказывания, Г.Белая отмечает: «Той же произвольностью, с какой многие деятели XX века подошли к переустройству человеческой жизни, было отмечено и отношение к искусству. На этой основе изменилось отношение между жизненным материалом и автором, амбициозно занявшим место Божьего творения» [1: 117].

Выход на первый план творящей личности должен был обернуться и обернулся крушением художественного единства изображаемого и изображенного миров; второй не получил адекватной первой духовно-эстетической цельности, но в результате было окончательно порушено в сознании читателя единство, цельность первого. Что могло из этого получиться? - только обломки, куски, неполные краски, неяркие звуки «живой жизни», не ставшей «живой» и для искусства: «цементирование» внутренним миром «Я» «становилось портретом личности, взятой изнутри, в калейдоскопическом переливе, в мозаике отпечатков, оставляемых на ней текущей действительностью», - приводит Г.Белая слова Н.Дмитриевой [2: 11]. Происходила опасная для искусства метаморфоза - жизнь заменялась «сотворенной» видимостью жизни, мысль не выходила из анализа самой жизни, а из анализа авторских предчувствий и представлений о ней: «Из творческого акта ушло... доверие к

самодвижению, саморазвитию жизни и доверие к художественному образу, органическим и таинственно непостижимым образом связанному с саморазвитием жизни» [1: 117]. Авангард стремится не к освоению художественного целого, а к «предельному напряжению связей» внутри него. Поэтому части, «обломки», разветвленные линии, не имеющие единого исходного корня, редко выходят на уровень художественно завершенного явления. Это вынуждает читателя дорисовывать отсутствующие в реальной цепи рассуждений автора-творца звенья.

Ведь это так важно, чтобы искомая поэтом идея стала достоянием и других. Художник может проникнуть в такие тайны, которые недоступны, скажем, обыкновенному человеку: великое, индивидуальное «я» должно соприкоснуться с внешними факторами, с другими индивидами, чтобы создание «великого «я» стало достоянием «обыкновенных, но нормальных «мы»». Г.Белая в пример приводит мысли Б.Пастернака, который так остро, мучительно переживал отсутствие или недостаточное присутствие мостов от «субъективного «я» к «объективно-общественному «они» или «мы»». Г.Белая пишет: «Острее других поэт чувствовал скрытую опасность авангардного искусства: важно было не только то, какую глубину мира может отразить «я» художника, не менее важно было, найдутся ли у этого «я» точки соприкосновения со множеством других индивидуальных волей, чувств и сознаний» [1: 119]. Ведь слова существуют на века, и обновление их - тяжелый и долгий процесс; хирургическим скальпелем из языка слово не вырежешь, точно так же ножом садовника новое слово не впочкикуешь в плоть дерева. Это тоже очень трудный и часто неудачный акт. Важно сказать новое слово на старом языке. Б.Пастернак писал: «Скрябин почти средствами предшественников обновил ощущение музыки и до основания в самом начале своего поприща» [3: 419]. Но-

вое слово - но на старом языке, но чтобы слово обозначало «путь к вам вовнутрь» [3: 426].

Эти идеи Б.Пастернака Г.Белая комментирует следующим образом: «...особая забота Пастернака - художнику должно стремиться к достижению соответствия «внутренних переживаний» «с миром внешним», окружающим, с тем, как жили тогда, думали, чувствовали, путешествовали, одевались» [1: 119 - 120], используя слова же Пастернака, чтобы быть как можно ближе к его мысли. Из-за того, что художник чувствует и видит мир иначе, чем он есть, мир-то не становится другим. То есть жизнь, действительность есть «модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбирая» [3: 387].

Искусство должно осваивать вещный, предметный мир. Отсутствие связи с этим миром опасно для искусства. Из истории русского авангарда известны факты, когда поэт достигал высокой степени объективности изображения (Б.Пастернак, Вл.Маяковский, последний говорил: «Нам слово нужно для жизни»), и когда отсутствие этой связи ввергало в пучину бесконечных экспериментов (А.Крученых с его «щыр», «бур», «убещур», Малевич, Кандинский, Пикассо, Б.Пастернак, Вл.Маяковский, А.Белый, И.Северянин и многие другие). Как отмечает Е.Ковтун, «многие русские художники прошли искус беспредметности, но, испытав его, взяв от него все ценное, вернулись к фигуративности» [4: 3]. Конечно, авангард и в своих лучших достижениях сохраняет приметы явления, его «...обретения исторически крайне значительны», - пишет Г.Белая. [1: 122].

Авангард - явление не только XX века. Он присущ почти всем периодам развития культуры, как отмечает Р.Нойхаузер в статье «Авангард и авангардизм» (Вопросы литературы, 1992, вып. III), в которой он пытается дать ему определение: «В основном значении термина «авангард» ... лежит представление

об активном протесте, призывающем к борьбе с утвержденными обществом фиксированными нормами».

В любом случае художник - и авангардист тоже - стремится смоделировать свой мир, и не всегда этот мир соответствует существующим представлениям о нормальной модели: при этом «нередко возникают или праздничный мир, или голый мир, или безумный мир, или *мир на оборот*» [5: 150]. Как возникают модели? Художник начинает творить иной мир или оценивать существующий с иных позиций - «от резкой полемики до игры слов» [5: 150]. Для возникновения подобной ситуации необходимы определенные обстоятельства. По мысли И.Хольтхаузена, такие обстоятельства возникли в начале XX века: «...у художников в известные исторические эпохи перелома ощущается необходимость открыто разбирать вопросы мироздания, вопросы мирового порядка и вопросы мировой судьбы, то есть роковые вопросы всего человечества. Такой переломной эпохой, несомненно, является время до и после первой мировой войны, эпоха европейского авангарда» [5: 150 - 151]. Время после войны принесло ощущение какого-то единства Запада и Востока, света и тени, однако оно и обострило противоречия. Создавая свой мир, В.Хлебников думал это сделать следующим образом: «Как освободиться от засилья людей прошлого, сохраняющего еще тень силы в мире пространства, не пачкаясь о их жизнь (мыло словотворчества), предоставив им утопать в заработанной ими судьбе злобных мокриц. Мы осуждены завоевать мерой и временем наши права на свободу от грязных обычаев людей прежних столетий» (В.Хлебников. Труба марсиан, 1916). Не в обычаях дело, а в том, что Хлебников стремится сконструировать модель мира, основанную на фантастических началах. Р.Дуганов, крупный исследователь поэтики В.Хлебникова, пишет: «... у Блока мир есть путь, у Маяковского мир есть вещь, ... хлебников-

ский мир есть молния... Молния является у него и первообразом мира, и принципом всеобщего единства, и архетипом поэтического слова» [6: 437]. При таком свободном обращении с предметным миром воображение может нарисовать любые структуры, как стеклянные дома и подсолнечники, которые прячутся в железных кустарниках, где «города, стройные, как невод на морском берегу, стеклянные, как чернильница, ведут междоусобную войну за солнце и кусок неба» и т.д.

Но следует иметь в виду и другое: через процесс пересоздания мира В.Хлебников стремится не потерять связи «с вечной жизнью природы, со всеобщей пластикой бытия и с единым поэтическим космосом». Известно, что Вл. Маяковский весьма свободно пользовался «эстетикой перелицовки» моделей мира. В результате у него нет неподвижных вещей, не говорящих предметов, нет предела тому, где и как может оказаться его герой - это может быть и интимной комнаткой, но может быть небом-ложей, не мужчиной, а «облаком в штанах». Переосмысленный мир как мир живой - и в поэтике даже: «мужчины, залежанные как больница, женщины, истрепанные, как пословицы»; или - «букет из бульварных проституток». Космос может быть переосмыслен, смещен во времени и пространстве - по воле всемогущего автора:

Скрепи созвездие бревном,

И дол решеткою осей.

Как муравей ползи по небу,

Исследуй его трешины,

И, голубой бродяга, требуй.

Те блага, что тебе обещаны - это уже В.Хлебников. Но разница мала, нет ее почти: в этом переоживленном мире есть всеобщее мировое счастье, мировой лад («Ладомир» - так называется одна из поэм В.Хлебникова), к которому должен идти человек; а как он дойдет до мирового счастья, когда возможности (физические) его - мизерные; потому все мироздание, миродвижение помогает ему: то он ста-

новится небом, то небо становится им, то солнце, то время, то пространство и т.д.

«Казалось, человек захлебнется в углероде себя» [7: 158] - отмечает В. Хлебников, хотя ему слышится «шум мирового дерева», голоса и крики из мира «высшего счастья». Мир счастья и горестного разлада, мир разрушения и лада - рядом. Каково и где место в нем для Человека?

Вот что главное в исканиях Нальбия Куека - в неразрешимости этого противоречия. В книге «Пепел сердца» все это сведено воедино, в один ракурс, в один апокалипсический мир, в котором тесно и тяжело человеку, потому что в этом мире мусора много гнили и вони много, теней и призраков много, потому что в нем Человек не стал Человеком. Наоборот, человек раздвоился, раздесятирился, с десятками голов, с десятками совершенно одинаковых лиц... - и ни одного с умом... Методология смещения давно известна искусству, смещения - ракурсов, линий, органов и частей человеческого тела, то есть методология асимметрии. Особое развитие она получила в теории и практике футуристического искусства. В книге «Кризис безобразия» (в статье М.Лифшица и Л.Рейнгардта) процитированы существенные слова Жака Маритена: «...произведения Пикассо не уклоняются от реальности, они похожи на нее духовным сходством. Продиктованы его произведения неким демоном или, может быть, добрым ангелом - порой колеблешься это решать. Во всяком случае вещи не только преобразуются на пути от глаза художника к его руке, одновременно совершается и другое таинство - это душа и плоть художника слияются заменить собой предметы, которые он пишет, изгнать их субстанцию, войти в них и обнаружить себя под внешней видимостью этих ничтожных вещей, изображенных на полотне и живущих здесь другой жизнью, чем их собственная» [8: 38].

Мир есть не тот, что мы видим, он - другой, - таков лозунг Н.Куека. Однако

Н.Куек не повторяет азы авангардистской эстетики, в которых художественный мир и мир реальный достаточно разнятся. Мир, в котором пребывает герой Н.Куека, намного сложнее и *иронически трагичней* (разрушенные иллюзии), чем асимметрия кубистов, перевернутый мир русских футуристов. Но исходные методологические позиции и постулаты абсолютно идентичны. Хочу процитировать еще одного из поклонников Пабло Пикассо Н.Бердяева: «Пикассо - беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты. За пленяющей и прельщающей нас женской красотой он видит ужас разложения, распыления. Он, как ясновидящий, смотрит через покровы одежды, напластования и там, в глубине материального мира, видит свои складные чудовища». Н.Куек стремится заглянуть в дебри человеческого сознания и духа и, обнаружив нечто такое, что позволяет видеть привычные предметы в ином ракурсе, до «критической точки» укрупняет.

Эстетика смещения, методика асимметрии, создающие другую симметрию, иную синхронность мысли и ее производного, достигли высшей точки совершенства в книге «Пепел сердца» (1995). Без того, чтобы войти вовнутрь художественной структуры мысли, не понять ни практической, ни теоретической эстетики Н.Куека.

Каждое из произведений сборника (да и других книг) способно дать достаточно материала, чтобы исследовать эту методологию мышления. Возьмем поэму - называется «Мусор» - что-то уж очень эпатажное наше спокойное, не удивляющееся ничему сознание, что-то похожее на ребят в желтой кофточке в начале века (футуристы). Но разница очень велика: русские футуристы эпатажили буржуазный мир, восковой и мраморный глянec его мышления, одевания и поведения», его «лживо-слащавый» мусорный мир, ни в коем случае не считая себя частью этого мира.

Герой Н.Куека - часть этого «мусорного» мира со всеми его качествами и дарами. Это фиксируется в самом начале:

Из мусора выхожу.

Мусора становится меньше - и сразу мир двоится, троится; поэт видит и не видит себя, то есть он оглядывает себя, убеждается, что себя видит, но чужим глазом:

*Не знаю: моими двумя глазами или
далеким сердцем,*

Которое все мои надежды,

Все мои грезы

Собрало и сохранило для меня,

И смотрит с большой высоты?

То есть герой пребывает одновременно в двух мирах и двух измерениях, он еще не осознает, какой глаз более зоркий и верный, здешний - его два глаза, или тот глаз - сердце, которое высоко в других мирах. Этот принцип двоения, троения (тиражирования) - во всем и всегда. Пока не знает еще герой, какой глаз (земной или заоблачный) верный и надежный, но он понял другое: «тело - душа» его чувствует весь мир, потому что каждую минуту «он из себя творит этот мир», он из него сотворен; нет, говорит поэт, не только из меня, он с меня нарисован, создан. То есть в конечном итоге: Человек и Мир - одно создание: «Я часть его, я его доля, коль меня обездолит, он и себя лишит этой доли». Он в те же одежды одет, он тем же воздухом дышит, «я есть везде, где и никто не бывал, потому что и этот неведомый край сотворен из меня, как я из него», во всяком случае, если не глазом видим друг друга, то душой, полетом мечты.

Если мы - я (человек) и он (мир, любовью его уголок) - станем друг к другу глухи и немые? Здесь поэт включает в сюжет третье лицо - сына своего. Если мы глухи и немые, к чему или к кому обращен звонкий смех сына моего? Кто его услышит? Тревожная тема о возможности небытия в будущем властно входит в размышления поэта, мысль об исчезновении всего. А все у поэта живет тайной, праведной жиз-

нью - особенно все в «неживой природе» (в кажущейся неживой): если ночью деревья подойдут и постучатся в твоё окно, не думай, что случилось нечто с твоим разумом; и убеждает его: деревья ходят, мы их видим неподвижными только в минуты их покоя, отдыха; они сегодня ушли с моего двора. Что не понравилось деревьям? - этим великим создателям природы, этим могущественным хранителям тайны, силы природы, ее разума и гармонии? Они мудры - коль упадет одно из них, понунив головы, они будут стоять около него до тех пор, пока от корней не пойдут новые побеги. Перетворенный мир живет полной жизнью, постигнутый поэтом, мир, «лишенный материальности», где «уже внутренний строй природы, иерархия духов», как писал Ник. Бердяев.

Поэт идет по очень тонкой нити мысли - все стремится сохранить себя в природе («откуда кошки взялись, вот и в мои стихи вошли» - двумя строками дает поэт и без комментариев), а человек?

У нас одно право - Не имеем права совсем исчезнуть - тоже сказано отдельными двумя строчками - пусть думает читатель. За этими тревожно-драматическими думами, жуткая по своей футуристической, кубистической оголенности картина: «вчера (этому вчера может годы, века?) на свалке я видел торчащие из мусора мои грязные пальцы», и спокойно - «вроде после работы я их мыл, не помню, чтобы я их выбросил в мусорное ведро» и трагический вопрос — «Кто же меня закопал?» Ответ неутешительный - сам, наверное, думает герой, переворачивая мусор, и горе, и надежда, и звезды недосягаемые на небе, и ржавые ракеты, - и все это - человек, его несовершенство. Опять вопрос: сколько я пропустил похорон, где я должен был быть? То есть, сколько раз человек не бывает в том главном статусе, в каком сотворил его Всевышний? «Наше лекарство - наши надежды, наши образы; надежды наши в мусор превращаются».

Мир людей загажен этим мусором, грязью, энергией несовершенства. Что тогда оправдывает человека? Что оправдывает муки роженицы, производящей человека в мире (идея пьесы Л. Андреева «Жизнь человека», не только ее)? «Лучше бы я родился из земли прямо ногами вверх, - сокрушается поэт, сожалея о сотворенных им своим рождением муках для матери - Может, тогда я небо лучше бы понял, и земля была бы поближе».

«Фантазмагорический мир, человек в нем, затерявшаяся в бесконечном пространстве Планета, беспомощная, брошенная в пучины темного и холодного мироздания, и Человек, сотворивший свою судьбу; то есть Планета и породившая свою смерть в образе Человека - Разума. Поэт поменял все привычные рамки, координаты, разрушил логику последовательности, взаимообусловленности вещей, перестроил миропорядок явлений и сущностей с тем, чтобы услышать сквозь толщу «материально-синтезированной красоты» другую красоту, иную логику, иное взаимоотношение в мире, но только духовно организованном мире, производящем не Мусор, а продукцию Духа, - великую творящую энергию.

Все в мире превратилось в врагов человеку, потому что сам Человек стал врагом всему: мир ушедший и мир настоящий, мир приходящий противопоставлены друг другу. От друзей, милых сердцу поэта деревьев, от птиц, парящих в небе, остались одни тени. В этом огнекипящем котле, имя которому мир, или можно было бы сказать, *театр теней*, все сведено в один непрерывно вращающийся круг, который втянул в себя все живое и неживое, разумное и неразумное, светлое и темное, злое и доброе - в этом «громдышащем кипении страстей победу одержал не Человек», а с помощью Человека *одержало победу Зло*.

Наша критика часто подчеркивала мысль о *непонятности, запутанности стихов Нальбия Куека*. Ну что ж, в них действительно не все понятно сразу, с первого прочтения. Думаю, что это не аргумент для отрицания лирики одного из самых оригинальных и самобытных поэтов конца XX столетия в нашей стране. А может быть, и не только в нашей - как знать, пройдут года, а может, десятилетия, возможно и больше, и скажет кто-то: какой был художник, а ведь не заметили, не оценили?

Примечания:

1. Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 116.
2. Дмитриева Н. Опыт самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX в. М., 1984. С. 11.
3. Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 425.
4. Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989. С. 3.
5. Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 150.
6. Дуганов Р. Проблема эпического в эстетике и поэтике Хлебникова // Известия Академии наук СССР. Сер. литературы и языка. 1976. Т. 35, № 5. С. 437.
7. Хлебников В. Утес из будущего. Цит. по: Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 158.
8. Кризис безобразия. М., 1968. С. 38.

References:

1. Questions of Literature. 1992. Issue III. P. 116.
2. Dmitrieva N. Self-knowledge experience // A person's image and the artist's individuality

-
- in the western art of the XX century. M., 1984. P. 11.
3. Pasternak B. Air ways. M., 1982. P. 425.
 4. The vanguard stopped on the run. L., 1989. P. 3.
 5. Holthuzen E. World models in the Russian avant-garde literature // Questions of Literature. 1992. Issue III. P. 150.
 6. Duganov R. An epic problem in aesthetics and in Khlebnikov's poetics // News of the USSR Academy of Sciences. Series of literature and language. 1976. V. 35, No. 5. P. 437.
 7. Khlebnikov V. The cliff from the future. Quoted on: Questions of Literature. 1992. Issue III. P. 158.
 8. The crisis of disgrace. M., 1968. P. 38.