



Т. Л. Никольская

**Авангард
и окрестности**

Издательство
Ивана Лимбаха





Издательство
ИВАНА ЛИМБАХА
Санкт-Петербург
2002

Т. Л. Никольская

Авангард и окрестности

УДК 882-95

ББК 83.3

Н 64

**Н 64 Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. — СПб.: Изд-во
Ивана Лимбаха, 2002. — 320 с.**

ISBN 5-89059-010-3

В книгу петербургского филолога, авторитетного специалиста по истории русского и грузинского авангарда вошли избранные статьи, написанные на протяжении двух последних десятилетий. Они отражают широкий круг исследовательских интересов автора: тбилисские литературные объединения 1910–1920 годов, творчество представителей «грузинской ветви» русского авангарда (И. Зданевич, И. Терентьев, Ю. Марр и др.), «вторая проза» 1920-х годов (К. Большаков, К. Вагинов и др.), малоизученные поэты «серебряного века» (А. Радлова, О. Черемшанова, Б. Эндер и др.).

Отдельный раздел книги составили воспоминания автора о ярких представителях ленинградского андеграунда (А. Хвостенко, А. Сорокин), поэтах (Л. Чертков, И. Бродский) и филологах старшего поколения (А. Егунов, И. Лихачев).

Некоторые статьи публикуются впервые. Большинство других значительно дополнены и переработаны автором.

© Т. Л. Никольская, 2002

ISBN 5-89059-010-3

© Издательство Ивана Лимбаха, 2002

Предисловие

В книгу «Авангард и окрестности» собраны статьи о писателях и литературных группах, долгое время остававшихся если не вне, то и не в центре внимания исследователей. Из объединений это балансирующая на стыке «левогобережного» футуризма и дадаизма группа «41°», которая образовалась в 1918 году в расположенной на сорок первой параллели столице Грузии Тбилиси¹, и группа грузинских авангардистов, избравшая названием своего журнала формулу серной кислоты.

Статьи о лидерах «41°» Игоре Терентьеве и Илье Зданевиче, о находившихся под их влиянием Юрии Марре, Татьяне Вечорке, Александре Чачикове, так же как и статьи о молодых грузинских футуристах и их первом печатном органе — журнале «Н₂SO₄», на страницах которого были развиты идеи «41°», вошли в первый раздел книги наряду с несколькими работами, в которых сделана попытка проследить связь русских и грузинских авангардистов с теоретиками ОПОЯЗа.

¹ Название города происходит от слова «тбили» (теплый) и связано с теплыми источниками, бившими в том месте, где в IV веке был основан город-крепость. В восточных текстах и в русской транскрипции произошла модификация слова «Тбилиси» в «Тифлис». Город назывался Тифлисом в русских официальных документах вплоть до 1936 года. Так же как и в нашей книге «Фантастический город. Русская культурная жизнь в Тбилиси: (1917—1921)» (М., 2000), в авторском тексте настоящей книги мы пользуемся названием Тбилиси, а в цитатах и в библиографических описаниях сохраняем название Тифлис.

Во второй раздел книги включены статьи, посвященные творчеству «немагистральных» прозаиков и поэтов, в основном создавших свои лучшие произведения в 1920-е годы. Среди них — уже извлеченный из забвения Константин Вагинов, а также Михаил Козаков, Глеб Алексеев, Константин Большаков, один из первых учителей будущих обэриутов Александр Туфанов, поэты Анна Радлова, Мария Шкапская, Ольга Черемшанова, Борис Эндер. О важности изучения писателем второго и третьего ряда, о том, что литература — не клумба, а лес, говорили и писали много, и убеждать в этом, надеемся, никого уже не нужно.

В третий раздел книги вошли воспоминания о людях различных поколений, которые помогли творческому самоопределению автора. Среди них — филолог-классик Андрей Николаевич Егуннов и переводчик Иван Алексеевич Лихачев, домашние кружки которых в 1960-е годы были неофициальными культурными очагами, яркие фигуры питерского андеграунда Алексей Хвостенко и Алексей Сорокин, поэты Леонид Чертков, Иосиф Бродский.

Первоначально большинство статей, включенных в настоящую книгу, было опубликовано в малотиражных и труднодоступных славистических изданиях, в том числе и зарубежных. Одна из них была напечатана в 1983 году в «самиздатском» журнале «Транспонанс», выходившем в Ейске тиражом пять экземпляров. Сведения о первых публикациях приведены в разделе «Библиографическая справка» (с. 304—305 наст. изд.).

Статьи заново просмотрены автором. В их тексты внесены исправления и дополнения. За исключением специально оговоренных случаев, цитаты приведены в соответствие с современными нормами орфографии и пунктуации. Все переводы с иностранных языков выполнены автором настоящей книги. К сожалению, у нас не было возможности проверить цитаты из некоторых труднодоступных изданий (главным образом грузинских газет) и дать полные библиографические ссылки на эти издания.

Статья «Грузия — Феникс», так же как и следующая за нею — «Журнал грузинских новаторов „H₂SO₄“», — являются главами нашей книги «Грузинский футуризм» (не опубликована), написанной при поддержке Института «Открытое общество» (Grant RSS № 901/1998).

Автор выражает благодарность Владимиру Ивановичу Эрлю за ценные указания и разнообразные справки, облегчившие подготовку этой книги к печати.

В тексте книги приняты следующие сокращения названий архивов:

ОРРГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва).

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (Санкт-Петербург).

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

ЦГИАМ — Центральный государственный исторический архив Москвы.

Раздел первый

Дада на сорок первой параллели

Рецепция дадаизма в Грузии представляет собой пеструю картину. Как минимум четыре литературных группировки, базировавшиеся в конце 1910-х — начале 1920-х годов в грузинской столице, были так или иначе связаны с этим течением.

С 1917-го по 1919 год в Тифлисе действовали группы футуристов-заумников «Синдикат футуристов» и «41°», творческие искания которых были во многом аналогичны экспериментам западноевропейских дадаистов. О существовании последних члены группы «41°» узнали, по всей видимости, лишь в 1920 году¹.

¹ Как отмечает М. Марцадур, возможно, первым из группы «41°» о дадаизме узнал И. Зданевич, получивший летом 1920 г. письмо, содержащее информацию об этом течении, от грузинского художника Л. Гудиашвили, уехавшего в Париж для занятий живописью. Первое упоминание о дадаистах содержится в письме И. Терентьева к И. Зданевичу от 8 августа 1922 г., где Терентьев писал: «Парижским дадаистам от меня передай, что они молодцы, пусть не унывают. Жалею, что не повидался с ними, но уверен, что скоро встретимся так или иначе» (*Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 396, коммент. на с. 515).

На близость «41°» западноевропейскому дада указывали еще в 1920-е годы грузинские поэты из ордена «Голубые Роги» («Цисперии Канцеби»). Так, Т. Табидзе в статье 1923 года «Ирония и цинизм» отмечал, что группа «41°» родственна по языку французскому дадаизму². Г. Робакидзе в автобиографическом романе «Фалестра» писал, что «41°» сделал шаг к дадаизму³. Французский дадаист Рибмон-Дессень назвал «41°» «русской разновидностью литературного дадаизма» («La forme russe du dadaism literaire»⁴). Современные исследователи авангарда также подчеркивают близость «41°» к дада, хотя подчас расходятся в оценке степени этой близости. Так, например, В. Марков и Р. Циглер считают «41°» высшей фазой кубофутуризма, объединением, находящимся на стыке с дадаизмом⁵, в то время как грузинский ученый М. Курдиани рассматривает «41°» как русскую дадаистскую группировку, противопоставляя ее русскому кубофутуризму⁶.

Сильное увлечение дадаизмом испытали в 1923—1924 годах некоторые лидеры уже упомянутого нами литературного объединения «Голубые Роги». Эта группа, возникшая в 1915—1916 годах, ориентировалась на достижения западноевропейского и русского символизма, а также русского и итальянского футуризма⁷. «Голубо-рожцы» находились в тесных творческих контактах с «Синдикатом

² См.: Табидзе Т. Ирония и цинизм // Мечтающие газели. 1923. № 9. С. 10. На грузинском языке.

³ Робакидзе Г. Фалестра // Робакидзе Г. Кожа змеи. Фалестра. Тбилиси, 1988. С. 337. На грузинском языке.

⁴ См.: Ribemont-Dessaigne G. Preface // Iliazd. Ledentu le Phare. Paris, 1923.

⁵ См.: Markov V. Russian Futurism: A History. Berkley; Los Angeles, 1968. P. 336; Ziegler R.-M. Группа «41°» // Russian Literature. 1985. Vol. XVII. P. 72. О группе «41°» см. также: Васильев И. Е. Русский литературный авангард начала XX века (Группа «41°»). Екатеринбург, 1995; Janeczek G. Zaum in Tiflis: 1917—1921 // Janeczek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. P. 223—289; Никольская Т. «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917—1921). М., 2000. С. 57—133. Основные теоретические положения группы «41°» были суммированы в манифесте «41°», написанном И. Зданевичем в Париже в январе 1922 г. и опубликованном уже после его смерти (см.: Новые материалы из парижского архива И. Зданевича / Вступит. статья и публ. Р. Гейро // Терентьевский сборник. М., 1996. С. 293—298).

⁶ См.: Курдиани М. Авангардистские манифесты // Поэзия прежде всего. Тбилиси, 1980. С. 216. На грузинском языке.

⁷ Подробно о «Голубых Рогах» см.: Magarotto L. Storia e teoria dell'avanguardia Georgiana (1915—1924) // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 45—98; Авалиани Л. Голубые Роги // Авалиани Л. Литературные статьи. Тбилиси, 1992. С. 132—189. На грузинском языке; Никольская Т. «Фантастический город»... С. 7—12.

футуристов» и группой «41°», определенное влияние которых испытывали. В то же время в начале 1920-х годов «голуборожцы» обращались непосредственно к творчеству западноевропейских дадаистов и переводили их произведения на грузинский язык⁸. В 1923—1924 годах дадаизмом увлекались и грузинские футуристы, заявившие о своем существовании в 1922 году⁹. Футуристы имели контакты с «41°» через И. Терентьева¹⁰ и были знакомы с книжной продукцией этой группы. В то же время грузинские футуристы находились в состоянии перманентной вражды с «голуборожцами» и брали на вооружение из практики и теории дада другие элементы — не те, что привлекали внимание их литературных соперников.

* * *

Группа «Синдикат футуристов» официально заявила о своем существовании в ноябре 1917 года. Лидерами «Синдиката» были «отец заумного языка» А. Крученых (в прошлом один из активных участников группы «Гилея») и идеолог «всёчества» И. Зданевич, входивший ранее в соперничавшую с кубофутуристами группу М. Ларионова «Ослиный хвост». В «Синдикат футуристов» входили также поэты Н. Чернявский и Кара-Дарвиш (А. Генджян), художники К. Зданевич, Л. Гудиашвили, С. Валишевский¹¹. Отличительными чертами группы были ее интернациональный характер, интерес к примитиву и фольклору, сблизивший «Синдикат футуристов» с «Ослиным хвостом», тесная связь поэзии и живописи в творчестве ее участников¹².

Первое публичное выступление «Синдиката футуристов» состоялось 19 января 1918 года в помещении столовой «Имеди» и было посвящено футуризму в поэзии. С докладом «Заумная поэзия и поэзия вообще» выступил И. Зданевич. Правомерность су-

⁸ См.: Курдиани М. Авангардистские манифесты. С. 217.

⁹ Подробно о грузинских футуристах см. наши статьи «Грузия — Феникс» и «Журнал грузинских новаторов „H₂SO₄“» в наст. изд. (с. 120—152), а также: Сигуа С. От «H₂SO₄» до «Левизны» // Сигуа С. Литература и барьер традиции. Тбилиси, 1988. С. 210—281. На грузинском языке; Он же. Авангардизм в грузинской литературе. Тбилиси, 1994. С. 194—285. На грузинском языке.

¹⁰ См. статью И. Терентьева «ЛЕФ Закавказья» и наш комментарий к нему в кн.: Терентьев И. Собр. соч. С. 283—284, 484—485.

¹¹ Подробнее о них см.: Никольская Т. «Синдикат футуристов» // Russian Literature. 1987. Vol. XXI. С. 89—98; Она же. «Фантастический город»... С. 22—56.

¹² Подробнее об этом см.: Никольская Т. Ладо Гудиашвили и русский футуризм // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 159—164.

существования заумной поэзии И. Зданевич обосновывал неспособностью нормативного языка передавать тончайшие эмоции и возможностью сочетаниями звуков, слова составляющих, передавать особые смыслы, часто не совпадающие со словарными значениями. Свои тезисы И. Зданевич подтверждал ссылками на Ф. Тютчева и А. Фета, выражавших в своих стихах мысль о недостаточности изобразительных средств у поэзии. В качестве примера возможности передачи звуками описания любого предмета он произнес несколько фраз на заумном языке и стал уверять аудиторию, что дал звуковой портрет петроградского журналиста Н. Н. Брешко-Брешковского¹³. В прениях по докладу активное участие принимали грузинские поэты из группы «Голубые Роги» Г. Робакидзе и П. Яшвили. Выразив согласие с теоретическими предпосылками докладчика, они напомнили, что о невозможно-сти выразить словами тончайшие движения души говорили еще немецкие романтики и что эта проблема волнует и современных символистов. Однако существование заумного языка, способного выразить эмоции автора, «голуборожцы» подвергали сомнению. Один из их доводов заключался в том, что субъективность зауми граничит с шарлатанством. В качестве доказательства П. Яшвили, известный мастер поэтических экспромтов, прочел написанное им во время доклада заумное стихотворение и стал доказывать, что это описание доклада И. Зданевича. Последний не остался в долгу, выступив с заключительным словом, в котором поставил футуристам в заслугу, что они «явились первыми, кто попал в мировой суд „в борьбе за эстетику“»¹⁴. На вечере выступала также «муза» И. Зданевича, артистка театра миниатюр С. Г. Мельникова¹⁵, которая читала стихи как присутствовавших на собрании поэтов — членов «Синдиката футуристов», так и отсутствовавших в Тбилиси Д. Бурлюка, В. Хлебникова, Е. Гуро и В. Гнедова.

¹³ И. Зданевич читал, вероятно, отрывок из заумной «дра» «Янко крУль албАнск-кай», характеризующий персонажа Брешкабришкофской, прообразом которого послужил журналист и прозаик Николай Николаевич Брешко-Брешковский (1874—1943), сотрудник «Биржевых ведомостей».

¹⁴ Цит. по отчету о вечере, помещенному в газете «Республика» (1918. 21 января, № 155). См. также другой отчет (подписан инициалами Л. Ш.), опубликованный в следующем номере этой газеты: 1918. 23 января, № 156.

¹⁵ О С. Г. Мельниковой как катализаторе творческой активности И. Зданевича см.: *Нечаев В.* Муза «41» // *Минувшее: Исторический альманах.* М.; СПб., 1990. <Вып.> 10. С. 158—174; *Никольская Т.* Муза футуристов // *Ново-Басманная,* 19. М., 1990. С. 590—598.

Второй вечер «Синдиката футуристов» состоялся 11 февраля 1918 года. Он был посвящен творчеству К. Зданевича и Л. Гудиашвили, выставивших в помещении столовой «Имеди» свои новые картины.

С докладами на вечере выступили И. Зданевич и А. Крученых. Так же как и после первого выступления «Синдиката футуристов», доклады вызвали оживленные прения, в которых принимали участие «голуборожцы». В 1923 году Т. Табидзе вспоминал, как после выступления Крученых слово взял один грузинский писатель из их группы, заявивший, что существование футуристов оправдано самой жизнью: «Если наилучшая молодежь во Франции, в России, в Грузии и, возможно, во всем мире сознательно паясничает, — сказал этот писатель, — тем хуже для самого мира»¹⁶. По словам Т. Табидзе, «этот вечер, возможно, стал декларацией грузинских футуристов, но и одновременно искушением Святого Антония»¹⁷.

Нужно отметить терпимость, с которой грузинская публика относилась к новому искусству. Ни одно из выступлений «Синдиката» не сопровождалось скандалом. Напротив, слушатели и зрители добросовестно старались разобраться в творческих экспериментах футуристов. Единственным известным нам исключением был инцидент с выполненной в кубистической манере картиной члена «Синдиката футуристов» Ладос Гудиашвили, изображающей Шота Руставели. Этот портрет, выставленный в витрине художественного магазина, вызвал недовольство некоего офицера, который потребовал убрать работу Гудиашвили с витрины. Узнав об этом, «Синдикат футуристов» направил в редакцию газеты «Республика» письмо, в котором, в частности, говорилось: «...охране подлежат не только мастера прошлого, на которых никто и не поднимал руки, но и мастера сегодня, с которыми не разделяющие их взглядов лица пытаются бороться подобными средствами, — мы просили бы господина офицера сообщить свое имя, чтобы дать деятелям искусства возможность реагировать на его действие. Обращаясь единовременно к художественным организациям, мы настаиваем на образовании третейского жюри для соответствующей квалификации действия г<осподина> офицера»¹⁸. Мы не знаем,

¹⁶ Табидзе Т. Ирония и цинизм. С. 10.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Республика. 1917. 21 декабря, № 133. Подробнее об этом инциденте см.: Мосешвили Ю. Ладос Гудиашвили. Тбилиси, 1986. С. 10—12.

было ли создано такое жюри, но фельетон, озаглавленный «Рыцарь традиционных образов», в котором офицер подвергался остракизму, через несколько недель после опубликования письма «Синдиката футуристов» появился в газете «Республика»¹⁹.

«Синдикат футуристов» окончательно распался весной 1918 года, хотя его участники продолжали сохранять дружеские и творческие отношения. Выделившиеся из «Синдиката» А. Крученых, И. Зданевич, к которым впоследствии присоединился И. Терентьев, объявили об открытии футуристического университета — «Футурвсеучбища», занятия которого с февраля 1918-го до весны 1919 года проходили в стенах «Фантастического кабачка».

* * *

«Фантастический кабачок», первоначально называвшийся «Студией поэтов», открылся 12 ноября 1917 года на главном проспекте грузинской столицы и вскоре стал центром притяжения поэтов и художников, тяготевших к новому искусству. Вот как описывал этот уголок интернациональной богемы Г. Робакидзе: «Тбилиси стал фантастическим городом. Фантастическому городу нужен был и фантастический уголок, и в один прекрасный день на проспекте Руставели <в доме> № 12, во дворе, поэты и художники открыли „Фантастический кабачок“, который состоял из маленькой комнаты, рассчитанной на 10—15 человек, куда каким-то чудом набивалось до 50 душ. <...> ...Стены комнаты украшали фантазмагии. Почти каждый вечер „Кабачок“ был открыт, и поэты и художники выступали со своими стихами и докладами...»²⁰.

Жена Т. Табидзе Н. Макашвили вспоминала, что в «Фантастическом кабачке» не было стульев — только пни и табуретки, а единственный стол был покрыт циновками. В расписывании стен принимали участие Ладз Гудиашвили, И. Зданевич, а также грузинский скульптор, ученик О. Родена Я. Николадзе, поэт Ю. Деген и др. В этом помещении можно было встретить и русских заумников, и «голуборожцев», и поэтов, входивших в «Цех поэтов» Ю. Дегена (выделившихся из академического «Цеха поэтов», руководимого С. Городецким), и просто любителей и ценителей искусства. В статье, посвященной годовщине «Фантастического кабачка», А. Крученых писал: «Здесь выступали не

¹⁹ См.: Республика. 1918. 15 января, № 149.

²⁰ Робакидзе Г. Фалестра. С. 338—339.

только поэты всех направлений, но и всех языков — вплоть до заумного и даже эсперанто!.. <...> Безусловно, работа участников „Фантастического кабачка“ сыграет роль в развитии новейшего русского искусства вообще, а Тифлиса и Грузии в частности. Центр искусства переместился. Группа лучших грузинских поэтов „Голубые Роги“ испытала на себе неотразимое влияние работы „Фантастического кабачка“, о чем и заявила публично устами Тициана Табидзе»²¹.

О широком диапазоне поэтических исканий посетителей «кабачка» свидетельствуют два сборника. Первый из них, озаглавленный «Фантастический кабачок: Альманах поэтов. № 1» (Тифлис, 1918), включает стихи А. Крученых, И. Терентьева, Н. Чернявского, отрывок из заумной драмы И. Зданевича «асЁл напракАт», пьесы Ю. Дегена «Смерть и буржуй», стихи Т. Табидзе в переводе Т. Вечорки, написанные на русском языке стихи В. Гаприндашвили и П. Яшвили, выступившего под псевдонимом «Крет Химерский» со стихотворением «Новорождъ», стилизованным под произведения раннего Маяковского. В альманахе вошли также написанные в акмеистической манере стихи Н. Васильевой и Г. Шайкевича, поэтические опыты гимназистов В. Катаняна и В. Кара-Мурзы. Альманах был составлен Ю. Дегеном. Отпечатанный в 1918 году, в продажу он не поступил, так как у Дегена не было денег, чтобы оплатить типографские расходы. Сохранились лишь отдельные сброшюрованные экземпляры этого уникально-го издания, выкупленные его участниками²².

Второй сборник «Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок» (Тифлис, 1919) был выпущен на деньги Ильи Зданевича, который подбирал для него стихи и рисунки поэтов и художников, тяготевших к футуризму. Единственными не футуристами, чьи произведения были включены в книгу, были секретарь «Фантастического кабачка» Н. Васильева, С. Корона и Г. Шайкевич. Контрастировал с содержанием сборника и научный труд приват-доцента Д. Гордеева, посвященный описанию древней рукописи. Постоянно присутствовавший на вечерах ка-

²¹ Крученых А. Фантастический кабачок // Куранты. 1919. № 2. С. 21. Подробнее о «Фантастическом кабачке» и его завсегдатаях см.: Марцадури М., Никольская Т., Парнис А. Четыре стихотворения о «Фантастическом кабачке» // L'avanguardia a Tiflis. P. 313—323; Никольская Т. «Фантастический город»... С. 57—133.

²² Один из них хранится в библиотеке Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН в Санкт-Петербурге.

бачка Гордеев взял на себя роль хроникера и библиографа, досконально фиксируя все лекции, доклады и чтения стихов, а также журнальную и книжную продукцию, выпускаемую завсегда. Сам И. Зданевич был представлен отрывком из его заумной пьесы «асЁл напракАт», иллюстрированной рисунками Н. Гончаровой и его собственными. Стихи Крученых сопровождались рисунками К. Зданевича и А. Бажбеук-Меликова. И. Терентьев проиллюстрировал свои стихи сам. Н. Чернявский дал для сборника свои «симфонические стихи», рассчитанные в основном на визуальное восприятие. Из стихов начинающих поэтов в книгу вошли образцы поэзии В. Катаняна и А. Чачикова, написанные под футуристическим влиянием. Этим влиянием отмечены и стихи Т. Вечорки.

Во втором сборнике, так же как и в первом, приняли участие грузинские поэты. Их стихи на этот раз были напечатаны на грузинском языке. Стихи Кара-Дарвиша — на армянском. Виртуозная игра шрифтами различных размеров и форм входила в задачу составителя, который и сам владел техникой полиграфии. Отпечатанное на великолепной бумаге, поражающее прекрасным качеством иллюстраций, это издание сразу стало раритетным.

«Фантастический кабачок» был не только аналогом петроградских литературно-художественных подвалов «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», но и своеобразной лабораторией авангардистского эксперимента. В нем действовал футуристический университет «Футурвсеучбище», лекции в котором, как мы уже упоминали, читали А. Крученых, И. Зданевич и И. Терентьев. Эти лекции вызывали бурные прения, однако ни разу не перераставшие в скандалы. Поскольку «кабачок» не имел своего печатного органа, некоторые из прочитанных в нем докладов печатались в журналах, издаваемых в 1918—1919 годах членами дружественного к футуристам «Цеха поэтов» Ю. Дегена: «Куранты», выходивший под редакцией поэта и критика Б. Корнеева, и «Феникс» — под редакцией Дегена. Так, в «Курантах» был напечатан доклад Крученых «Любовное приключение Маяковского», а в «Фениксе» — доклад Крученых «Язвы Аполлона» и доклад И. Терентьева «Маршрут шаризны». Помещали эти издания и небольшие рецензии на вышедшие в Тифлисе книги футуристов, написанные в неизменно доброжелательном тоне. Эти же журналы охотно предоставляли свои страницы для пропаганды новаторского грузинского искусства. Весь художественный отдел первого номера «Фе-

ника» за 1919 год был посвящен творчеству Л. Гудиашвили. А во втором номере журнала «Куранты» за 1918 год была помещена программная статья Т. Табидзе «Голубые Роги», в которой поэт объяснял двойственность положения его группы, стоящей на стыке между символизмом и футуризмом, и определял ее дальнейший путь:

«Голубые Роги» вышли в самый разгар войны. К тому времени символизм уже закончил свой цикл развития, и боевая когда-то школа все больше замыкалась в академический круг. Победная атака футуристов еще более ускорила это замыкание, и вскоре два поколения поэтов очутились в разных лагерях. В это переходное время пришлось в Грузии выступить новым поэтам, и не могла эта двойственность не отразиться на их выступлении. Русским футуристам было с кем и с чем бороться, они многому научились у символистов, между прочим, и методам литературной борьбы, откуда понятно их отрицание.

В Грузии полоса влияния символизма прошла бесследно; та культура стиха и богатство литературных идей, чем знаменовался символизм повсюду, отсутствовали в Грузии, нужно было начать сначала и пройти не пройденный путь. <...> Паоло Яшвили и мне равно пришлось разделить идеологию новой школы, что почти всегда бывает навязанной. <...> Манифест Паоло Яшвили²³ больше подходит к футуризму, так, отрицание выставляется, как единственный тезис, хотя в контексте оно и смягчается немного, прославляется оргиазм творчества и, главным образом, обрушивается на прежних поэтов. <...> За эти четыре года новая школа уже успела выявить свой творческий путь, и он определенно клонится к футуризму. <...> Можно заранее сказать, что этим положена большая победа. Есть полная аналогия между поэтической и политической жизнью Грузии. Потребность создать собственное государство заставила революционный грузинский народ остановиться на полпути меньшевистского мещанства и уберечь себя от коммунистического прорыва. Отсутствие творческого наследия символистов в Грузии помешало школе «Голубые Роги» сначала же определиться в футуризм; но многие пробелы творчества уже заполнены, и грузинские поэты в революционности опередили свой народ²⁴.

²³ Имеется в виду манифест Паоло Яшвили «Первословие», помещенный в № 1 журнала «Голубые Роги», вышедшем в Кутаиси в самом начале 1916 г., близкий по стилю и даже отдельным выражениям к первым манифестам русских кубофутуристов.

²⁴ Табидзе Т. Грузинская поэзия. «Голубые Роги» // Куранты. 1918. № 2. С. 15—17.

Провозглашенная одним из лидеров «голуборожцев» тяга к футуризму не мешала оживленной полемике грузинских поэтов с русскими заумниками. Одним из самых яростных спорщиков был Г. Робакидзе. В прениях по докладу С. Рафаловича «Крученных и „Двенадцать“», прочитанном в «Фантастическом кабачке» и опубликованном в журнале «Орион», Робакидзе обрушился на предложенную Крученых теорию сдвигов, таящую, по его мнению, всеразрушающий соблазн, и даже назвал автора этой теории дьяволом²⁵. Летом 1919 года полемика о зауми разгорелась на страницах газет «Новый день» и «41°». В пятом номере газеты «Новый день» была помещена статья А. Крученых «О безумии в искусстве», в которой он излагал основные положения заумного языка. Крученых утверждал, что написать бессмыслицу нельзя, поскольку если каждая буква имеет свое значение, то любое сочетание букв тем более значимо: «Если кто-нибудь в припадке ревности, злобы или любви будет писать просто набор слов (как в аффекте и бывает), то он скорее всего даст поток слов непосредственно (без контроля разума), отражающих это чувство и даже перерастающих его»²⁶. Крученых призывает «оставить разум в стороне и писать на языке еще не застывшем, не закрепленном ярлыком понятия — на заумном! Пусть будет нелепо, непонятно, чудовищно»²⁷.

С критикой этой статьи выступил Г. Робакидзе, поместивший под псевдонимом «Изабелла Седьмая» статью в десятом номере той же газеты. Поводом послужила книга И. Терентьева «17 ерундовых орудий». Робакидзе критиковал заумников за противоречивость: «Футуристы, самые горячие противники логики, во всем ищут логику. У них слово потеряло всякий смысл, но они даже в звуке ищут смысл. Отрицая все смысловое, они во всем хотят найти хоть подобие смысла»²⁸. В этой же статье Робакидзе определял футуризм как «эротический солипсизм»²⁹, обвиняя его адептов в безбожии. Слова Робакидзе, видимо, сильно задели всех заумников, поместивших в своей газете «41°» ряд колких замечаний в адрес Изабеллы Седьмой и письмо Ильи Зданевича, в котором

²⁵ См.: Рафалович С. Крученых и «Двенадцать» // Орион. 1919. № 1. С. 68—69.

²⁶ Крученых А. О безумии в искусстве // Новый день. 1919. 26 мая, № 5.

²⁷ Там же.

²⁸ Изабелла Седьмая <Робакидзе Г.>. Литературная летопись // Новый день. 1919. 30 июня, № 10.

²⁹ Там же.

отстаивается право зауми на существование и отвергается обвинение в безбожии: «Футуризм — заумный, ставит задачей воплощение в слове таких сторон переживаний, которые не могли быть никак воплощены нашими предшественниками, пока поэзия имела дело со словом, привязанным к смыслу. Для этой цели футуризм создает слово заумное. Следовательно, он не только не отказывается от воплощения Бога, но наоборот, стремится к этому, и притом успешно, побеждая скептицизм эстетов, разочаровавшихся в своих средствах... <...> Применяя вашу концепцию, могу сказать, что футуризм есть новое христианство, а заумная поэзия — воплощение Сына»³⁰.

Первый номер газеты «41°», в которой было опубликовано это письмо И. Зданевича, вышел 20 июля 1919 года. На ее страницах А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев и Н. Чернявский (первые трое были к этому времени широко известны в литературных кругах грузинской столицы как яростные пропагандисты зауми) выступили с декларацией, объявив о существовании новой группы «41°». Декларация гласила:

Компания 41° объединяет левобережный футуризм и утверждает заумь как обязательную форму воплощения искусства.

Задача 41° — использовать все великие открытия сотрудников и наделить мир на новую ось.

Газета будет пристанью событий из жизни компании и причиной постоянных беспокойств.

Засучиваем рукава³¹.

В газете представлено творчество исключительно членов названной группы. Так, в ней напечатаны два доклада А. Крученых, прочитанных в «Фантастическом кабачке», — «Аполлон в перепалке» и «Азеф-Иуда-Хлебников»; доклад И. Терентьева «Рекорд нежности (Житие Ильи Зданевича)» и два его стихотворения, а также рецензия на вечер танцев школы Жанны Матинион и Г. Гюрджиева. Кроме того, имеется в газете и отдел хроники, в которой информация о новостях художественной и литератур-

³⁰ Зданевич И. Изабелле Седьмой: Открытое письмо // 41°: Еженедельная газета. 1919. 14—20 июля, № 1.

³¹ 41°: Еженедельная газета. 1919. 14—20 июля. С. 1. Газета вышла под девизом «За трудолюбие и искусство»; напомним, что 41° — параллель, на которой лежит Тифлис.

ной жизни Тифлиса обильно перемежается шутками, понятными лишь посвященным³². Первый номер газеты «41°», к сожалению, оказался и последним, так как члены группы вскоре разъехались в разные стороны. Крученых в конце 1919 года переехал в Баку, И. Зданевич в конце 1920-го уехал в Константинополь, а в 1921 году — в Париж. Один Терентьев оставался в Тифлисе, если не считать его поездки на несколько месяцев в Константинополь в 1922 году. Однако идеи «41°» его участники продолжали разрабатывать еще много лет³³.

Если в 1918 году деятельность футуристов-заумников заключалась главным образом в устных выступлениях, то 1919 год был бумом их печатной активности. Вспоминает И. Терентьев: «В 1919 году, оставшись одни, мы напечатали всё, что наработали за три года. Книжки (каждая выходила в 250, не более, экземпляров) разошлись по разным местам, и теперь их нету даже у авторов»³⁴.

Из всей продукции группы «41°», которую И. Терентьев определяет количеством более пятидесяти книг, большинство приходится на долю А. Крученых³⁵. И. Зданевич издал четыре «дра» из цикла «Асслабличья» — «Янко крУль албАнской», «Остраф пАсхи», «асЁл напракАт», «згА Якабы»; И. Терентьев — два сборника стихов, две критические брошюры о своих соратниках и две теоретические книги («17 ерундовых орудий» и «Трактат о сплошном неприличии»).

Наибольшую аналогию с дадаизмом представляет собой творчество И. Терентьева, радикально отрицавшего логику и смысл, «придававшего идеям Крученых и Зданевича новое оригинальное толкование»³⁶.

Неслучайно в антологии русского дадаизма, составленной М. Марцадури, Терентьеву уделено почетное место. Марцадури

³² Так, например, сообщалось, что И. Терентьев «стал ежеполуденно обедать у „Мефисто“ на два куверта», что являлось аллюзией на строчку И. Терентьева «Завтракаю на четыре куверта» из стихотворения «Грусть», помещенного в той же газете «41°».

³³ И. Зданевич пользовался названием издательства «41°» до конца своей жизни, А. Крученых употреблял это название в московских изданиях до 1923 г., И. Терентьев в 1923—1924 гг. разрабатывал теорию «41°» в отделе фонологии ГИНХУКа в Петрограде.

³⁴ *Терентьев И. ЛЕФ Закавказья* // Терентьев И. Собр. соч. С. 283.

³⁵ Библиография книг тбилисского периода приводится А. Крученых в его книге «Заумный язык у Сейфулиной...» (М., 1925).

³⁶ *Ziegler R.-M. Группа «41°». Р. 72.*

выделяет теоретические работы Терентьева «17 ерундовых орудий» и «Трактат о сплошном неприличии», являющиеся своего рода декларациями новой поэтической школы, пришедшей на смену футуризму³⁷. В основу этой школы Терентьев положил «основной закон поэтической речи», согласно которому «слова похожие по звуку имеют в поэзии похожий смысл»³⁸. Он сближает по этому принципу слова «творчество» и «творог», «запах» и «папах», «тошно» и «ветошь» и утверждает, что каждый поэт является заумником, будь то Пушкин или Крученых, поскольку все меняется на свете и «заумь переходит в зауряд, а зауряд в заумь». Используя теорию сдвига, Терентьев находит заумь в «Евгении Онегине», причем видит ее не только в создании слов типа «узрюли», которое толкует как «ноздри льва» или «глазища», но и в случайном изменении звучания слов, превращении «партера» в «пантеру». Закон случайности играет большую роль в теоретических предпосылках новой школы, так как ошибки, оговорки и опечатки являются, по мнению Терентьева, неотъемлемым элементом свободного творчества. Терентьев обрушивается на футуризм: «...он требовал очень много от читателя и ничего от писателя: ограничения возрастом („дети пишут лучше“), умом („безумец — учитель“), образованием („дикарство — благодать“) — всё опровергнуто футуристами! <...> Надо сказать чужое слово, узаконить плагиат»³⁹.

Эти же идеи развиты Терентьевым и в «Трактате о сплошном неприличии», который, в отличие от «17 ерундовых орудий», насыщен эпатажной лексикой и выдержан в ерническом стиле. Так, Терентьев превозносит русскую ругань, которую отождествляет со вселенским заумным языком. Главную часть трактата составляет «учение о факте», то есть «предмете вне смысла и идеологии»⁴⁰: «Появился ФАКТ!!! Лишенный всякого смысла, бесполезный, злой, никакой, неуютный, простой, ябедный голый факт! <...> Удар факта в мысль порождает судорожное зажатие его в тисках мозговой мякоти! А потому каждое слово поэта торчит среди улицы на позоре, как собачья свадьба рядом с кафе»⁴¹.

³⁷ См.: Marzaduri M. Dada russa. Bologna, 1984. С. 30.

³⁸ Терентьев И. 17 ерундовых орудий // Терентьев И. Собр. соч. С. 182.

³⁹ Там же. С. 190.

⁴⁰ Ziegler R.-M. Группа «41°». Р. 75.

⁴¹ Терентьев И. Трактат о сплошном неприличии // Терентьев И. Собр. соч. С. 275—277.

Одновременно трактат является и апологией интуитивной «наобумности», взятой на вооружение «41°»: «Еще не исполнен закон, когда твоя мысль развивается по всем правилам и приходит к мировой загадке, которую ни разрешить, ни оттолкнуть ты не можешь, — вот тебе правило: не ДУМАЙ, а „проклятый вопрос“ разрешай, как захочется, и все будет совершенно так, как надо»⁴². М. Марцадури проводит аналогию между этим утверждением и тезисом Тристана Тцара: «Мысль делается во рту»⁴³.

Миссию «41°» Терентьев видит в том, чтобы нести, как знамена, «превосходный вздор», борясь таким образом с окостенелым первым поколением русских футуристов (к которому он причисляет и Маяковского) и с французским влиянием в русской литературе.

Разрыв с логикой, замененной бессмыслицей, Терентьев считал главной заслугой своих коллег по «41°», о чем неоднократно заявлял в работах, посвященных творчеству А. Крученых и И. Зданевича. Так, в статье «Маршрут шаризны» Терентьев рассматривает «ни с чем не сообразные» эпитеты в стихах Крученых, которые пришли на смену контрастирующим эпитетам ранних футуристов. В употреблении слов «ни к селу, ни к городу», маркирующих наиболее важные части произведения, Терентьев усматривал новый шаг в творчестве Крученых⁴⁴. В книге «А. Крученых грандиозарь» (Тифлис, 1919) Терентьев прославляет своего учителя за то, что «никто до него не печатал такого грандиозного вздора»⁴⁵.

Алогизм и бессмыслица — характерная черта многих стихов Терентьева. Р. Циглер отмечает, что алогические стихи Терентьева, сохраняющие «иллюзию традиционного сюжетного построения», являются родственными стихотворениям западноевропейских дадаистов, например Курта Швиттерса⁴⁶.

⁴² Там же. С. 275.

⁴³ См.: *Marzaduri M. Dada russa*. С. 33.

⁴⁴ См.: *Терентьев И.* Маршрут шаризны // Терентьев И. Собр. соч. С. 233—234.

⁴⁵ *Терентьев И.* А. Крученых грандиозарь // Терентьев И. Собр. соч. С. 217.

⁴⁶ *Ziegler R.-M.* Группа «41°». Р. 83; подробнее о творчестве И. Терентьева периода «41°» см. нашу статью «Игорь Терентьев — поэт и теоретик „Компании 41°“» в наст. изд. (с. 39—60), а также: *Никольская Т. И.* Терентьев в Тифлисе // *L'avanguardia a Tiflis*. С. 189—209.

Из литературно-критических работ А. Крученых периода «41°» к проявлениям русского дадаизма следует отнести его книгу «Ожирение роз: О стихах Терентьева и других», посвященную заумной поэзии и ее представителям в Тбилиси. Большое место в ней уделено анализу поэзии И. Терентьева. Крученых проследживает эволюцию его стихов в сторону зауми и предсказывает, что Терентьев «скоро заговорит на языке заумных ушкуйников, корнешупов и скребцов»⁴⁷. Далее Крученых дает краткие характеристики другим членам «41°» — И. Зданевичу и Н. Чернявскому и приветствует новую плеяду заумников, посредством которых «намечается выход нового искусства из тупика прошлого»⁴⁸. Подчеркивая отличие новой поэтической школы от старых, Крученых пишет: «Ранее было: разумное или безумное; мы даем третье — заумное, — творчески претворяющее и преодолевающее их. Заумное, берущее все творческие ценности у безумия (почему и слова почти сходные), кроме его беспомощности — болезни. Заумь перехитрила»⁴⁹.

В книгу «Ожирение роз» включен и разговор Крученых и Терентьева о книге Крученых «Малахолия в капоте», представляющей собой разработку теории сдвига. На материале русской классической и современной литературы А. Крученых приводит примеры сдвигов, в результате которых образуются скабрзные слова. Он подробно разбирает «какальные сдвиги», или «историю КАК анальная эротика началась Акакием Акакиевичем Гоголя и кончилась ыкуЗЫками-ом И. Зданевича», «икающие сдвиги» — «и кто», «и кошка», «ослиные сдвиги» — «О, слиться, слиться с ним скорее» (С. Городецкий) и «И шаг твой землю тяготил» (В. Брюсов); «историю Ямудии» — опечатка по слуху «Встань и будь с этой минуты» (миниатюра Г. Робакидзе в переделке для сцены С. Горюхонского; «и будь» напечатано слитно). В результате наблюдений он приходит к выводу, что «какальные и ямудийные сдвиги и словечки вскрывают любовь русских писателей к игре с как и... е-тся, что очевидно в случаях с Повсекакием, ветбляными и т. п.»⁵⁰. Провозглашая себя создателем учения об анальной («заднепроходной») и «словесно-ямудийной» эротике, Крученых язвительно добавляет: «Если же какизмы русских писателей объяс-

⁴⁷ Крученых А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. Тифлис. 1918. С. 9.

⁴⁸ Там же. С. 14.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Крученых А. Малахолия в капоте. Тифлис, 1918. Без pag.

няются глухотой, то тем хуже для них!»⁵¹. В разговоре о «Малахолии в капоте» Крученых высказывает предположение об эротичном характере русской азбуки, а Терентьев затрагивает важный для «41°» вопрос об эмоциональном значении звуков. Как отмечает Р. Циглер, в указанных работах Крученых использует коды психоанализа Фрейда, в частности, теорию либидо и инстинкта⁵².

В поэтической практике Крученых периода «41°», так же как и у Терентьева, заметно тяготение к абсурду и алогизму. Кроме того, отличительной особенностью обоих поэтов является соединение различных стилей в рамках одного стихотворения, в частности, зауми с нормативным языком. Крученых в книге «Миллиорк» назвал этот прием «оркестровой поэзией, все сочетающей»⁵³.

В отличие от Крученых и Терентьева, И. Зданевич в тбилисский период предпочитал теоретическим статьям устные выступления. Однако его роль как теоретика группы от этого не уменьшалась. Именно И. Зданевичу принадлежит название группы. В своих записках он писал о мистическом и символическом значении числа 41, указывая также, что на сорок первом градусе широты находятся такие крупные города, как Нью-Йорк, Неаполь, Мадрид, Константинополь⁵⁴. Более того, группа «41°» впервые была основана И. Зданевичем в Петрограде в 1916 году, и в ее пер-

⁵¹ Там же. Теория сдвига, разработанная А. Крученых в «Малахолии в капоте», получила широкий резонанс в тбилисских литературных кругах. Грузинский поэт и критик Г. Робакидзе писал: «...Так же как голодная озябшая курица в мусоре ищет корм, искал исхудалый Крученых сдвиги в литературе. Нужно было видеть его возбуждение: мир шатался и его мысль выворачивалась» (*Робакидзе Г. Фалестра. С. 338*). Поэт С. Рафалович в статье «Крученых и „Двенадцать“» так отзывался о теории сдвига: «...эта теория во всяком случае имеет только самое отдаленное касательство к обычной поэзии и оправдывается только в самых разительных случаях, при самых вопиющих недосмотрах, действительно и явно извращающих намерения автора или благопристойность, а между тем эта теория таит какой-то всепроникающий яд и является дьявольским соблазном, как это верно отметил Робакидзе» (*Орион. 1919. № 1. С. 68*). Сам А. Крученых в книге «Зудесник» (М., 1922) в целях саморекламы приводит «сдвиг, пойманный Г. Робакидзе»: «Ай, ай, Крученых! Породил ты какисток кур черных» (С. 31).

⁵² Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука // *L'avanguardia a Tiflis. P. 238*.

⁵³ Крученых А. Миллиорк. Тифлис, 1919. С. 18.

⁵⁴ См.: *Элизбарашивили Н. Живые страницы летописи* // Литературная Грузия. 1981. № 8. С. 209.

воначальный состав входили только художники⁵⁵. Зданевич был первым, кто пропагандировал «всёчество», выступая еще в 1914 году с докладами на эту тему. Первый из таких докладов — «Футуризм и всёчество» — был прочитан в январе в Тбилиси⁵⁶. Заявляя, что футуризм устарел, Зданевич призывал черпать источники вдохновения где угодно, не отвергая ни одно произведение искусства, ни одну эпоху. Уехав из Тбилиси в Париж, Зданевич выступил там с докладом, в котором утверждал, что именно тбилисский «41°» создал школу «всёчества»: «„Fsioche“ упраздняет понятие традиции, нового и старого, отрицания и утверждения, оригинального и подражательного, которые особенно в последние годы стали неотъемлемой принадлежностью научных теорий, в частности, школ футуризма и „дада“»⁵⁷.

Печатное творчество И. Зданевича тбилисского периода представлено четырьмя пьесами из пенталогии «пИтерка дЕйстф аслааблИчья», первая из которых «Янко крУль албАнской» была написана и поставлена в Петрограде в декабре 1916 года, но опубликована в Тбилиси в 1918 году. Попытку толкования трех пьес Зданевича дает И. Терентьев в книге «Рекорд нежности». Он связывает драматургию И. Зданевича с театром марионеток и вертепа⁵⁸. Сам И. Зданевич, выступая на диспуте «О театре и заумном языке», проходившем 27 мая 1918 года в зале Консерватории под

⁵⁵ Об этой группе см.: *Marzaduri M.* Creazione e prima rappresentazione del drama «Jonk Krul Albanskaj» di I. M. Zdanevic // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991. С. 153—162.

⁵⁶ Эту же лекцию под названием «Раскраска лица» Зданевич прочел в Москве в марте и в Петербурге в апреле (см.: *Курдиани М.* Авангардистские манифесты. С. 218).

⁵⁷ *Зданевич И.* Доклад, читанный в Академии медицины 22-2-22 // *L'avanguardia a Tiflis*. P. 305—306.

⁵⁸ См.: *Терентьев И.* Рекорд нежности // Терентьев И. Собр. соч. С. 237—259, 482. О драматургии Зданевича Терентьев говорил на диспуте «О театре и заумном языке» в зале Консерватории (см. далее). В отчете о диспуте о выступлении Терентьева говорится: «Поэт-футурист Илья Зданевич делает очень интересную попытку возродить театр, пожалуй, не возродить даже, а, уничтожив, по его мнению, давно прогнивший фундамент старого театра, построить на его месте театр новый — заумный театр: веселый, благодаря своим простым, доведенным до нелепости сюжетам, праздничный, благодаря богатству звуковой инструментальной своей словесной части. По этому поводу говорит докладчик поэт И. Г. Терентьев, оригинально вскрывающий сюжет в драмах Ильи Зданевича и объясняющий публике эстетическое оправдание заумной поэзии» (*Астров И.* Вечер футуристов // *Игла*. 1918. № 14. С. 9).

председательством Г. Робакидзе, заявил, что главным недостатком современного театра является «„умный“ язык, ставший настолько ограниченным, притупленным для выражения современных понятий, что единственное спасение от него можно найти лишь в языке заумном как более гибком, эластичном и бесконечно более значительном»⁵⁹. Специфика «дра» И. Зданевича состоит в том, что они написаны на заумном языке и потому с трудом поддаются расшифровке. Причем заумь различных действующих лиц персонифицирована, и различные типы зауми сочетаются с вкраплениями нормативного языка. Заумь И. Зданевича является более сложным видом «оркестровой поэзии», представленной в творчестве Крученых и Терентьева периода «41°». Инструментовка заумной речи персонажей осуществлена также за счет виртуозного типографского искусства и графического оформления. В таком «симультанистском» воспроизведении текста В. Марков, впервые подробно проанализировавший заумь в драматургии Зданевича, усматривает параллели с дадаизмом⁶⁰. Интерес к графической стороне оформления текста был свойствен и Терентьеву, и Крученых.

Сходство «41°» с группой западноевропейских дадаистов состоит в стремлении к синтетизму, в апологии идиотизма⁶¹ и нелепости, в склонности к подбору слов по звуковой близости. Отличительной чертой «41°» было осознание себя как созидательной силы, о чем заявлял Терентьев в «Трактате о сплошном неприличии»⁶², а также И. Зданевич в уже цитировавшемся нами докладе, прочитанном в 1922 году в Академии медицины⁶³.

* * *

В 1923 году в журнале «Меоцнебис ниамогеби» («Мечтающие газели»), органе группы «Голубые Роги», были опубликова-

⁵⁹ Астров И. Вечер футуристов. С. 10.

⁶⁰ Markov V. Russian Futurism: A History. P. 353. Анализ зауми И. Зданевича см. в статье: Janesek G. Il'ja Zdanovic's aslaablic'e and the Transcription of zaum' in Drama // L'avanguardia a Tiflis. P. 33—44.

⁶¹ Один из докладов, прочитанных Крученых и Терентьевым в 1919 г. в Археологическом институте, носил название «Дуэт трех идиотов»; существует также рисунок Терентьева под таким названием, ставшим популярным в тбилисских литературных кругах для обозначения группы «41°».

⁶² См.: Терентьев И. Трактат о сплошном неприличии // Терентьев И. Собр. соч. С. 278.

⁶³ Зданевич И. Доклад, читанный в Академии медицины 22-2-22. С. 296.

ны две статьи Тициана Табидзе, касающиеся грузинской, русской и западноевропейской новейшей поэзии. Важность этих статей заключается в том, что они представляют собой творческое кредо одного из основателей и лидеров группы и определяют общее настроение, воцарившееся среди «голуборожцев» в начале 1920-х годов. В первой из этих статей — «Ирония и цинизм», напечатанной в девятом номере журнала, речь идет об иронии как художественном приеме. Табидзе разбирает роль иронии в творчестве таких французских поэтов, как Ф. Вийон, А. Рембо, Т. Корбьер, Лотреамон, ссылаясь на суждения теоретика французского символизма Реми де Гурмона об иронии как последнем оправдании поэзии. Квинтэссенцией, своего рода «последней выжимкой иронии» Табидзе считает «Песни Мальдорора» Лотреамона. Иронии французских символистов Табидзе противопоставляет цинизм русских футуристов-заумников. Этим цинизмом, по его мнению, русская поэзия ответила на французскую иронию. В этой связи он критикует группу «41°»: «Наиболее принципиальная линия в русском футуризме, на которой отразился язык французского дадаизма, это „41°“ (Илья Зданевич, А. Крученых и И. Терентьев) — подлинники представители русского цинизма. Она уже теряет свою идеологию „заумной“ поэзии и сегодня причащается последнему декадансу. Его смерть будет последним поражением русского футуризма»⁶⁴. Одновременно Табидзе обрушивается и на итальянский футуризм. Он называет Маринетти эпигоном Д'Аннунцио, а прославление вождем итальянского футуризма машин и милитаризма называет риторикой, не заслуживающей внимания⁶⁵. В заключение статьи «Ирония и цинизм» Табидзе пишет: «Где находится левизна в поэзии: дадаизм или „Голубые Роги“? Это будет темой следующей статьи»⁶⁶.

В статье «Дадаизм и „Голубые Роги“», опубликованной в десятом номере журнала «Меоцнебис ниаMOREБИ», Табидзе рассматривает историю европейского, русского и грузинского символизма, особо останавливаясь на творческом пути «голуборожцев», видя в своей группе авангард грузинской литературы. По словам Т. Табидзе, он был автором дадаистической декларации, прочитанной на футуристическом вечере, организованном грузинским художником Д. Какабадзе совместно с русским художником

⁶⁴ Табидзе Т. Ирония и цинизм. С. 10.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 11.

С. Судейкиным в конце 1918 года⁶⁷. Этот манифест не сохранился. Однако грузинским литературоведом М. Курдиани был обнаружен и опубликован другой дадаистский манифест Т. Табидзе, написанный им 22 октября 1923 года⁶⁸. Приведем его текст в подстрочном переводе:

МАНИФЕСТ ДАДА

Моя душа изорванная переметная сума (хурджин)
 что перс привозит из Энзела
 в нем вместится чепуха всей Азии
 и подать для союзной республики.
 что сравнится как глухой армянин опорожняет живот
 в ожидании экспресса за вокзалом
 вы все сами нуждаетесь в клизме...
 Мне туда. Париж. Елисейские поля
 Упитанный Жофре похищает коней святого Ильи
 Поль Клодель целует гнойные ноги китайской девушки
 и Тристан Тцара играет с куклой «дада».
 Сижу на площади... крашенный хной татарин
 катит игральные кости (и эта косметика и сама по себе
 занимательная)
 Сказывают арабы увлекаются звездочетством
 нужно быть идиотом, чтобы по-старинному писать стихи
 как крестьянина спасает электрификация.
 Наступление сумерек на Мтацминде ждут только проститутки
 одна осталась улица необразованная

⁶⁷ Табидзе Т. Дадаизм и «Голубые Роги» // Меоцнебис ниамогеби. 1923. № 10. С. 10. На грузинском языке. Видимо, Табидзе изменила память. Вечер, организованный Д. Какабадзе и С. Судейкиным, состоялся 5 апреля 1919 г. в помещении Консерватории. После доклада Какабадзе о современной живописи состоялся диспут, на котором с большой речью выступил С. Судейкин. Т. Табидзе также принимал участие в диспуте. В отчете о вечере в газете «Кавказское слово» содержание выступления Т. Табидзе не приводится, однако излагается выступление другого «голуборожца» — Г. Робакидзе: «В страстной речи, достигая в иных местах высокого пафоса, он обрушился на кубизм и футуризм, видя в них отражение того разложения, которому, по его мнению, подвергается Европа. Принимая творчество Пикассо, Андрея Белого как мученичество, он отвергал работу их подражателей, уже лишенных мученичества и подражающих только форме. Разлагателям мира он противопоставил грядущих созидателей и творцов, пророчеством о приходе которых закончил свою речь» (Кавказское слово. 1919. 10 апреля).

⁶⁸ См.: Курдиани М. Авангардистские манифесты. С. 217.

которая хочет твои нежные стихи
беременные девушки умирают со смеха
если ты поэт имеешь все твердое⁶⁹.

Помимо манифеста Т. Табидзе принадлежит ряд дадаистических стихов, написанных в основном в 1922—1923 годах, таких как «Чемпион сезона», «Орпирский златоуст», «Мелитта (дадаистический мадригал)», «Скверное воскресенье» и др. Однако, по мнению различных исследователей его творчества, эти стихи поэта, написанные в традиционной форме, отличны от поэтики западноевропейского дадаизма. Одной из немногих общих черт является ирония как художественно-стилистический прием⁷⁰. В 1920-е годы Т. Табидзе ознакомился с манифестами и произведениями дадаистов в оригиналах. Он перевел с французского на грузинский «Манифесты дада» и «Профили дада», дадаистические стихи Ф. Супо и П. Элюара⁷¹. До конца своей жизни Табидзе не отрекался от увлечения «дада». В стихотворении «Не удивляйтесь», написанном в 1928 году, он писал:

А к чему тут лицемерие
Правда пленило меня однажды «Дада»
Мучительно было раздвоение это
Искупление становится проще⁷².

В автобиографии Т. Табидзе также отмечал, что в начале советизации «голуборожцы» «еще тяготели к французским сюрреалистам и дадаистам»⁷³.

Мэтр группы «Голубые Роги» Г. Робакидзе также отдал дань этому направлению. В написанных в 1924 году «Симпатичных стихах» он заявлял:

Поэта лай тогда мой дадаизм
Подтверждает
Симпатично⁷⁴.

⁶⁹ Цит. по публикации М. Курдиани в сборнике «Поэзия прежде всего» (С. 210). На грузинском языке.

⁷⁰ См., напр.: Абуладзе М. Поэзия Тициана Табидзе. Тбилиси, 1967. С. 18.

⁷¹ См.: Курдиани М. Авангардистские манифесты. С. 217.

⁷² Стихотворение приводится в подстрочном переводе.

⁷³ Табидзе Т. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1964. С. 50.

⁷⁴ Стихотворение приводится в подстрочном переводе.

В 1924 году на сцене тбилисского Театра имени Шота Руставели известным грузинским режиссером К. Марджанишвили была поставлена пьеса Г. Робакидзе «Мальштрем», опубликованная в 1925 году в журнале «Мнатоби»⁷⁵. В пятой картине этой пьесы действует группа дадаистов. Утверждая, что на смену смеху пришла ирония, семь дадаистов иронизируют над остальными персонажами, противоречат друг другу, доводят до абсурда любые утверждения. Один из них заявляет, что стихи теперь стали делом попугая, а когда другой персонаж убивает попугая, вытаскивающего клювом бумажки с дурными предсказаниями, дадаист предлагает устроить панихиду по попугаю — главе поэтов. Выведенные в «Мальштреме» дадаисты травестируют идеи Канта, Гете, Эйнштейна, Ницше и Достоевского, маски которых, висящие на сцене, время от времени надевают и произносят от лица кого-либо великих людей афоризмы типа «Все феномен» и «Все относительно». Дадаисты в пьесе заявляют, «что вся лирика и стилистика — ипохондрия сифилитика», что вся вселенная представляет собой желтый дом, в постройке которого активно участвует «дада», дающее работу психиатрам. Наряду с травестированием сакральных идей в их символистской трактовке⁷⁶ дадаисты часто прибегают к анальному юмору, восходящему к народной смеховой культуре. Так, в соответствии с традицией балагана они объявляют народу, пирующему за столами на площади, об аукционе, с которого продается планета Земля:

Сегодня знает весь народ —
Земля с аукциона идет.
Старуха объелась,
От планет отстала
И лишней частью стала.
Бог много пахал,
И все прокисло.
Живот так надуло,
Что не помогла и клизма⁷⁷.

⁷⁵ Мнатоби. 1925. № 2. С. 26—85. Далее цитаты из пьесы «Мальштрем» приводятся по этому изданию.

⁷⁶ Подробнее о трактовке этой пьесы см.: Никольская Т. Рецепции дадаизма в Грузии // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. С. 407.

⁷⁷ Ср. анальную тему в «Манифесте дада» Т. Табидзе.

Это несколько раз в течение картины повторяющееся объявление написано в форме шаири, традиционного жанра народной грузинской поэзии. Дадаистам противостоит в пьесе цыганка Морелла, которая в обличительных монологах называет их «шутами, контуженными дурачеством», способными одурачить лишь себя. С такой характеристикой дадаисты охотно соглашались, заявляя, что это точная иллюстрация их программы.

В книге «Грузинская драматическая литература» Р. Пицхелаури пишет, что «Григол Робакидзе первым принес в грузинскую драматическую литературу дадаистские мотивы и своими дадаистами показал, чего на самом деле стоит нигилистическая переоценка ценностей»⁷⁸. Автор видит ценность пьесы в убедительном развенчании дадаизма как такового: «Вы читаете „Мальштрем“ и от героев этой пьесы, дадаистов, узнаете, как профанируются моральные принципы и императивы, вышучивается социальная мораль и всемирная культура, одурманивается наука»⁷⁹. Одновременно Р. Пицхелаури указывает, что «вместе с дадаистскими мотивами в этом драматическом произведении присутствуют экспрессионистские и символистские»⁸⁰. Постановка пьесы в Грузии имела большой успех. Марджанишвили собрал в спектакле всевозможные стили, подчинив их единому ритму. В костюмах и в оформлении спектакля были использованы национальные грузинские атрибуты. Так, например, у одного из дадаистов на голом теле были нарисованы патронташ и черкески⁸¹.

В автобиографии 1923 года Г. Робакидзе выразил свое негативное отношение к западному дадаизму и дадаистам: «В них всё — жеманфишизм и валять дурака. Чтобы что-нибудь одурачить, надо самому не быть дураком. Но это занятие не по силам маленьким человечкам, и они выбирают более удобное положение: они начинают дурачить себя. Положение создается действительно не-

⁷⁸ Пицхелаури Р. Грузинская драматическая литература: Критическое обозрение. Тбилиси, 1928. Ч. 1. С. 47. На грузинском языке.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ См.: Антадзе Д. Рядом с Марджанишвили. М., 1975. С. 96. Одна из артисток, занятых в спектакле, вспоминает, что «Мальштрем» имел сенсационный успех: «Зритель валом валил в театр. Спектакль поражал изощреннейшей техникой, невиданной для грузинской сцены, ошарашивал эксцентричностью, американизацией, механизацией» (Цулукидзе Т. Всего одна жизнь. Тбилиси, 1983. С. 29). Интересно, что оформление спектакля было выполнено К. Зданевичем и грузинским художником-футуристом И. Гамрекли.

уязвимое»⁸². Переходную ступень от заумного футуризма к дадаизму, по мнению Робакидзе, занимали члены группы «41°»: «Футуристы сделали шаг к дадаизму. Они создали орган „41°“ — вероятно, отметка температуры, при которой начинается бред»⁸³.

Выворачивание мысли дадаистами Робакидзе продемонстрировал в пятой картине пьесы «Мальштрем». Несмотря на неприятие этого направления, он, пусть пародийно, отдал ему дань, отразив настроение краха иллюзий, характерное в этот период для «голуборожцев»⁸⁴.

Это состояние было вызвано в первую очередь потерей Грузии своей независимости. В период существования суверенной Грузинской республики, продолжавшийся с 26 мая 1918 года до 25 февраля 1921 года, Тбилиси стал своего рода культурным оазисом. В эти годы в столице Грузии побывали многие представители российской творческой интеллигенции, спасавшиеся в этом краю от холода, голода и Гражданской войны. Вместе с грузинскими поэтами, художниками, музыкантами и актерами они выступали на сцене, участвовали в многочисленных публичных диспутах и литературных спорах, затевали новые печатные органы, устраивали «чашки чая», кафе и литературно-художественные кабаре⁸⁵. В 1919 году Г. Робакидзе писал: «Тифлис живет эстетическим восприятием мира. Таким он был в прошлом, таким является он теперь. Можно назвать много имен... <...> Всех их единит искусство. Люди разных народов, разных культур — братья в искусстве. <...> Мы верим в этот новый интернационал. Здесь в Тифлисе должно быть положено основание его здания»⁸⁶. После оккупации Грузии час-

⁸² Робакидзе Г. Автобиография // Пламя. 1923. № 11. С. 19. Жеманфишизм — вероятно, производное от «je m'affiche» («я рисуюсь» — *фр.*), видоизмененное по созвучию со словом «жеманство».

⁸³ Там же.

⁸⁴ Нужно отметить, что Робакидзе занимал особое положение в группе. В статье «Грузинский модернизм» (1918) он писал, что «голуборожцы» избрали его своим духовным отцом. В статье «С „Голубыми Рогами“», помещенной в первом номере журнала «Голубые Роги», Т. Табидзе называл Робакидзе первым грузинским символистом, проповедовавшим в Грузии «евангелие модернизма», однако сам Робакидзе впоследствии относил себя к экспрессионистам и просил не отождествлять его с «голуборожцами».

⁸⁵ Подробнее о литературно-художественной жизни грузинской столицы периода независимости см.: *Nikolskaya T. Russian Writes in Georgia in 1917—1921 // The Ardis Anthology of Russian Futurism. Ann Arbor, 1980. P. 295—326. Marzaduri M. Futurismo mensecvico // L'avanguardia a Tiflis. P. 99—178.*

⁸⁶ Новый день. 1919. 2 июня, № 6.

тиями Красной армии мечта о превращении Тбилиси в маленький Париж рухнула. Вспоминая о конце свободы, один из «голубоборожцев» Колау Надирадзе много позже писал: «Шел снег, и весь Тбилиси был покрыт белым саваном. Безмолвствовал Сиони, и безмолвствовал народ. На черном коне с красным флагом шла смерть с косой»⁸⁷. Для романтически настроенных «голубоборожцев» утрата иллюзий вызвала глубокий душевный и творческий кризис, выразившийся, в частности, в переоценке эстетических идеалов.

* * *

В 1923 году в журнале «ЛЕФ» было опубликовано письмо И. Терентьева «ЛЕФ Закавказья», в котором он сообщает о появлении грузинских футуристов на поэтической арене Тбилиси: «Только в этом году появились грузинские футуристы, сразу человек 25. Обратились ко мне как к старожилу. Спрашивают: „Наши задачи? Кого бить? Чем ругаться? Что делать?“ Ответил: „Ничего, кроме поэтического интернационала. Комбинируйте языки на разумной основе. Это будет самое нужное и самое опасное дело“»⁸⁸. В этом же письме Терентьев обрушился на своих бывших друзей, грузинских «голубоборожцев», которых всего год назад поименно восславил в стихотворении «Дидебулиа», опубликованном в феврале 1922 года в газете «Фигаро», выходившей на русском языке под редакцией «голубоборожца» Н. Мицишвили. Это стихотворение было переведено на грузинский язык Т. Табидзе и напечатано в том же году в пятом номере газеты «Барикади» («Баррикада»), органа «голубоборожцев». Содержащиеся в письме обвинения в национализме и недружественном отношении к автору вызвали резкий отпор Т. Табидзе, поместившего в 1923 году в одиннадцатом номере газеты «Рубикони» статью «И. Терентьев, директор „41“». Табидзе обвинял Терентьева в неблагодарности и приспособленчестве и заявлял о разрыве отношений: «...одно совершенно ясно: в будущем Терентьев не сможет встретиться с нами»⁸⁹. Иронизи-

⁸⁷ Это стихотворение, написанное в 1960-х гг., хранилось в архиве Литературного музея в Тбилиси. Его опубликование в середине 1980-х гг. в одной из антологий грузинской поэзии вызвало шумный скандал.

⁸⁸ Терентьев И. ЛЕФ Закавказья. С. 283.

⁸⁹ Эта статья переведена на русский язык и прокомментирована Л. Магаротто. Цитата приводится по этому переводу. См.: Магаротто Л. Полемика Т. Табидзе с О. Мандельштамом и И. Терентьевым // Русский литературный авангард: Материалы и исследования. Trento, 1990. С. 243.

ровал Табидзе и над явно преувеличенным Терентьевым числом футуристов, пришедших на встречу к «директору „41°“». Однако наличие факта появления в Грузии футуристов не отрицал.

О своем существовании грузинские футуристы заявили на литературном вечере, прошедшем 22 апреля 1922 года в зале тбилисской Консерватории, а 5 мая на вечере «голуборожцев» С. Чиковани прочел манифест «Грузия—Феникс», восходящий по тону и содержанию к первым манифестам русских кубофутуристов и ранним манифестам Маринетти⁹⁰.

В 1924 году вышел первый печатный орган грузинских футуристов журнал «H₂SO₄». Это было по своей природе скорее дадаистическое, чем футуристическое издание. Название журнала отражало точку зрения грузинских авангардистов, согласно которой литературная традиция должна быть разрушена посредством химии. Кроме того, название было обозначением новой литературной школы, объединенной не только общностью эстетической позиции, но и личной дружбой. В этом грузинские футуристы типологически сближались с «голуборожцами». Сближала их и такая деталь, как изменение имен участников⁹¹. Как отмечает С. Сигуа, «H₂SO₄» использовали европейский материал, но шли русским путем⁹². В частности, группа брала на вооружение теоретические постулаты «41°». Так, например, П. Нозадзе в «Трактате, написанном для поэзии», писал, что «французское дада и русский „41°“ — наши родственники»⁹³. Хотя грузинские футуристы и не последовали призыву Терентьева «комбинировать языки на заумной основе» и занимались словотворчеством по моделям, типичным для грузинского языка, но, подобно Терентьеву, они охотно комбинировали нормативный язык и заумь, широко пользовались законом поэтического речи⁹⁴, сближая слова, близкие не по смыс-

⁹⁰ См. об этом в нашей статье «Грузия — Феникс» в наст. изд. (с. 120—126), а также в статье: *Магаротто Л.* Русские заумники и грузинская поэзия // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. С. 413.

⁹¹ «Голуборожцы» Нико Надирадзе и Павле Яшвили взяли себе имена Колау и Паоло, а футуристы Иване Гогоберидзе и Нико Чачава — соответственно Жанго и Ниогол. См. подробнее в нашей статье «Журнал грузинских новаторов „H₂SO₄“» в наст. изд. (с. 127—152).

⁹² *Сигуа С.* От «H₂SO₄» до «Левизны». С. 210.

⁹³ *Нозадзе П.* Трактат, написанный для поэзии // H₂SO₄. 1924. № 1. С. 13. На грузинском языке.

⁹⁴ О законе поэтической речи, разработанном И. Терентьевым, см. нашу статью «Игорь Терентьев — поэт и теоретик „Компании 41°“» в наст. изд. (с. 39—60).

лу, а по звуку. Принцип фонетической близости играл важную роль, в частности, в поэзии С. Чиковани и Н. Чачава. Этим авторам принадлежат и «оркестровые» стихи, которые ряд исследователей сопоставляют с «оркестровой» поэзией «41°»⁹⁵.

Из поэтов группы «H₂SO₄» дадаистические стихи писали Ногадзе, Гогоберидзе, Белиашвили, Гордесиани и Шенгелая⁹⁶. В журнале «H₂SO₄» представлен цикл дадаистических стихов Ж. Гогоберидзе. Как пишет С. Сигуа, по поэтике они существенно отличаются от дадаистических стихов Т. Табидзе. Одной из отличительных особенностей стихов такого типа Гогоберидзе являются эксцентрические образы и максимальная разорванность логических связей⁹⁷.

Помимо журнала «H₂SO₄» грузинские футуристы, объединенные в эту группу, издавали в 1924—1925 годах журнал «Литература да схва» («Литература и остальное») под редакцией Н. Чачава. Художественным оформлением журнала занимался К. Зданевич. В этом издании, напечатанном, в отличие от «H₂SO₄», обычным шрифтом, публиковались, в частности, «оркестровые» стихи Н. Чачава. В 1925 году группа «H₂SO₄» издала первый номер газеты «Дроули». Второй и третий номера газеты вышли в 1926 году под редакцией Ж. Гогоберидзе. Последним изданием группы был журнал «Левзина», первый номер которого вышел в 1927 году, а второй — в 1928-м. За период существования группы грузинских футуристов произошла их постепенная эволюция от авангарда к реализму⁹⁸, выразившаяся, в частности, и в отходе от дадаизма — одной из составляющих их первоначальной программы.

* * *

В заключение упомянем о дадаистском манифесте, обнаруженном М. Курдиани в Литературном музее Грузии. Его автор Г. Цецхладзе в 1919 году издавал журнал «Толабулисис камари» (название непереводимо), в котором участвовали Г. Табидзе (двоюродный брат Т. Табидзе), Ш. Кармели, Р. Гветадзе, И. Кипиани, художники Д. Какабадзе и Л. Гудиашвили. Помимо авторства манифеста, Г. Цецхладзе принадлежит заслуга распространения в

⁹⁵ О рецепции идей «41°» см. также: Курдиани М. Футуризм и другое // Картули эна да литература сколаши. 1987. № 1—4. С. 125. На грузинском языке.

⁹⁶ См.: Сигуа С. От «H₂SO₄» до «Левизны». С. 267.

⁹⁷ См.: Там же. С. 268.

⁹⁸ См.: Там же. С. 205.

Грузии нового авангардистского направления — «синтетизма» и создания «школы синтетизма». С этой целью он издавал в 1927 году журнал «Действие»⁹⁹. Как отмечает М. Курдиани, типологически близким к «всёчеству» И. Зданевича был тезис Г. Цецхладзе о перманентном изменении литературного процесса. В начале 1920-х годов он писал о том, что футуризм уже сделался слишком популярным и является не поэзией будущего, а поэзией сегодняшнего дня¹⁰⁰.

Приведем текст манифеста в подстрочном переводе:

ДАДА

В начале мира была лысина
 Потом мелодия
 Лысина круглая как тыква
 Тыква перекадилась и треснула
 Родилось
 Дада
 Дада каждый день смотрит в зеркало но всё
 еще не знает своего настоящего лица так как не
 может принять свою природную позу
 Все возможно измерить, но невозможно
 измерить дада.
 Дада субъективное живое, которое
 не вмещается в объективные границы
 Дада неисправимое как собачий хвост
 Когда луна символистов с целью омоложения
 хочет вернуться в утробу Геи
 и вошедший в возраст футуризм
 лысеющую голову уже сунул в шапку
 дада кричит:
 «Окончилась агония
 Скоро для всех возможно изобретение стихов
 Дада даром раздает вдохновение
 Пригоните вагоны»
 Дада сознательно смеется и целесообразно плюет сверху
 вниз перпендикулярно и прямолинейно¹⁰¹.

⁹⁹ См.: Курдиани М. Авангардистские манифесты. С. 218.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Цит. по публикации М. Курдиани в сборнике «Поэзия прежде всего» (С. 220).
 На грузинском языке.

Игорь Терентьев — поэт и теоретик «Компании 41°»

В группе футуристов-заумников «41°» Игорь Терентьев (1892—1937) занимал особое место¹. Алексей Крученых приехал в Грузию со сложившейся репутацией «отца заумного футуризма»; его подпись стояла еще под первым

¹ Наиболее полно литературное наследие И. Терентьева представлено в двух книгах: *Терентьев И.* Собр. соч. / Сост., подгот. текста, биогр. справка, вступит. статьи и коммент. М. Марцадур и Т. Никольской. Bologna, 1988; *Он же.* Мои похороны: Стихи. Письма. Следственные показания. Документы / Составление и подготовка книги С. Кудрявцева. М., 1993. См. также: *Никольская Т.* Игорь Терентьев в Тифлисе // *L'avanguardia a Tiflis*. Venezia, 1982. С. 189—210; *Она же.* И. Терентьев // *Russian Literature*. 1987. Vol. XXII. P. 75—84 (то же на хорватском языке: *Pojmovnik ruske avangarde*. 1985. № 3. С. 211—219); *Терентьева Т.* Мой отец Игорь Терентьев // *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*. Верн, 1991. С. 353—360; *Кудрявцев С.* ГУЛАГ для футуриста // *Новая ганзейская газета* (Таллинн). 1991. Июль, № 10. С. 6; Следственное дело Игоря Терентьева / Публ. С. В. Кудрявцева. Вступит. статья и примеч. Н. А. Богомолова и С. В. Кудрявцева // *Минувшее: Исторический альманах*. М.; СПб., 1995. Вып. 18. С. 533—608. Исследования и публикации, относящиеся к творчеству Терентьева, содержатся также в «Терентьевских сборниках»: первом (М., 1996) и втором (М., 1998).

футуристическим манифестом «Пощечина общественному вкусу» (1912). Не столь маститый Илья Зданевич имел за плечами книгу «Натаалья Гончарова. Михаил Ларионов» (М., 1913) и пьесу «Янко крУль албАнской» (Тифлис, 1918). Лекции И. Зданевича о футуризме и его выступления на диспутах широко освещались в дореволюционной прессе. Терентьев же начал свою литературную деятельность только по приезду в Тбилиси. Несмотря на это, он сразу стал не только полноправным членом, но и теоретиком группы «41°».

«Приблизительно в Терентьеве происходит стык разумного и заумного», — писал С. Городецкий в статье о тбилисских футуристах². Процесс удаления поэзии Терентьева от «здорового смысла» рассматривает Крученых в книге «Ожирение роз: О стихах Терентьева и других», изданной в Тбилиси в 1918 году. В отличие от Городецкого, негативно относившегося к зауми, Крученых приветствует «футурение» Терентьева, предсказывая, что этот поэт «скоро заговорит на языке заумных ушкунников, корнешупов и скребцов»³. «Футуреть» активно помогал Терентьеву сам Крученых. Разбирая стихи Терентьева о весне, Крученых приводит первую строчку стихотворения в своем варианте:

Весна в пенсне идет из-под дивана,

объясняя оправданность употребления слова «пенсне» «современностью» и «нелепостью» городской весны, которая «„идет из-под дивана“, как моль»⁴. В оригинале эта строчка звучит по-другому:

ВЕСНА в пенсне
тумана выходит из⁵,

где пенсне можно связать с туманом и одновременно, учитывая инверсию, представить образ весны, выходящей из тумана. Такого типа синтаксические инверсии, нетипичные для Крученых, являлись характерными для творчества К. Большакова⁶.

² Городецкий С. Деген, Терентьев и Крученых // Кавказское слово. 1918. 1 июня, № 110.

³ Крученых А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. <Тифлис, 1918.> С. 9.

⁴ Там же. С. 3.

⁵ Терентьев И. Собр. соч. С. 92.

⁶ В книге «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1918; 2-е изд.: 1919) Терентьев называет Большакова в одном ряду с Крученых и И. Зданевичем, причисляя его к новой школе поэзии.

Признавая поэтический талант Терентьева и восхищаясь его художественным дарованием, Городецкий в упомянутой статье отмечал несоответствие между стихами Терентьева и его теоретическими высказываниями о заумном языке: «Рассуждать он мастер. А выполнять свои рассуждения выполняет по-старинному. Некоторая эксцентричность образов, некоторая неряшливость формы — вот и всё, что отличает его стихи от стихов не футуристов»⁷.

Действительно, при беглом прочтении некоторые стихи Терентьева могут показаться вполне традиционными, даже стоящими на границе безвкусицы. Сам поэт признавался:

Плохос отличается от хорошего очень мало
Немудрено что иногда все кажется ясным
Можно читать Апухтина с удовольствием
Добавляя щепотку сиролеха
А вокруг палочки дирижера витают бегемоты⁸.

Щепоткой сиролеха служат Терентьеву заумь, алогизм, ирония. Так, в посвященном Маяковскому стихотворении «...скому» душещипательная интонация иронически обыгрывается в последних строках:

Ваши стихи каждая вобла
Пост под гитару⁹,

являющихся аллюзией на «глупую воблу воображения» Маяковского. Имя Маяковского в стихотворении не названо, а подсказано заглавием и использованием в последней строфе названия поэмы «Облако в штанах»:

Ангелов стаскивая с *облак*
Штанов нашейте из пара нам¹⁰.

Противопоставляя Терентьева Маяковскому, которого «еще надо футурнуть»¹¹, Крученых вырывает из контекста заключитель-

⁷ Городецкий С. Деген, Терентьев и Крученых.

⁸ Терентьев И. Собр. соч. С. 124.

⁹ Впервые опубликовано в кн.: Крученых А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. С. 29.

¹⁰ Там же. Курсив наш.

¹¹ Там же. С. 10.

ные строчки и приводит их в качестве доказательства поэтической отсталости Маяковского.

В другом стихотворении, под названием «Юсь»:

Апухтин над рифмой плакал
А я когда мне скучно
Любую сажаю на кол
И от веселья скрючен
Продолжаю размахивать руками
Дышу отчаянно верчусь
И пока мечусь
Смеюсь у вообще юсь¹² —

заумь представлена лишь словом «юсь», — названием, повторенным в последней строке, воспринимаемым в контексте как окончание глагольной рифмы. Намеченная в первых строках романсная интонация снимается прозаизмом «продолжаю размахивать руками» и абсурдным окончанием: «у вообще юсь». Явно выраженный эротический подтекст стихотворения подчеркивается буквой «ю», которую футуристы связывали с женским началом¹³.

Более интенсивно бордюрный характер зауми¹⁴ ощутим в стихотворении Терентьева «Политика», представляющем собой чередование нормативного и заумного языков, причем в звуковых повторях, концентрированных в заумных рефренах, имитируются сочетания, характерные для английского и греческого языков. В этом стихотворении, так же как и в наиболее заумных из напечатанных в «Ожирении роз» стихах Терентьева «Серенький козлик»¹⁵ и «К занятию Палестины англичанами», заумь соотносит-

¹² Крученых А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. С. 22.

¹³ См.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука // *L'avanguardia a Tiflis*. P. 239.

¹⁴ О бордюрном характере зауми см.: *Поливанов Е.* Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // *Вопросы языкознания*. 1963. № 1. С. 101—105.

¹⁵ Разбор этого стихотворения, построенного по принципу выборматывания, см. в нашей статье «Игорь Терентьев в Тифлисе» (*L'avanguardia a Tiflis*. P. 193—194); принцип выборматывания в соединении с звукоподражательной заумью, имитирующей конский топот, содержится в стихотворении Терентьева «Мои похороны», разбор которого см. там же (Р. 190). Добавим, что этот прием применен в финале стихотворения К. Олимпва «Буква Маринетти» (1914; впервые: Второй сборник Центрифуги. М., 1916. С. 29).

ся с заглавием и в известной мере мотивируется им. К заумным стихам Терентьева применимо суждение Е. Поливанова о присутствии в стихах русских заумников «хотя бы некоторого намека на смысловое содержание»¹⁶.

Наряду с заумью уже в первых стихах Терентьева тбилисского периода встречаются и алогизмы, иногда соседствующие с синтаксическими сдвигами. Например:

выпей чаю с угольками НА
припомаженной Булке отдохни
(«Демобилизация»)¹⁷.

Здесь в первой строчке пропущено логическое звено — «самовар», соотносимое с «угольками», и далее вместо предлога «с» стоит предлог «на», создающий бессмыслицу. В других случаях Терентьев меняет местами причину и следствие, предоставляя читателю возможность мысленно восстанавливать привычный порядок вещей:

БОкс единственное искусство
ХРЯЩ готовяЩее для УДАров
(«Хрящ»)¹⁸.

Здесь «хрящ» и «удары» как бы поменялись местами. В более поздних стихах излюбленным приемом Терентьева становится переосмысление пословиц и устойчивых словосочетаний. Например:

МаГистр кАк Свинья
поЛоЖил НА НоГИ сТоЛ.
(«Илье Зданевичу»)¹⁹,

восходящее к пословице «Посади свинью за стол, она и ноги на стол».

Аналогичный прием встречается и в стихах Крученых тбилисского периода. Например, в стихотворении «Мышь, родившая

¹⁶ Поливанов Е. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. С. 101.

¹⁷ Терентьев И. Собр. соч. С. 86.

¹⁸ Там же. С. 91.

¹⁹ Там же. С. 102.

гору», вошедшем в его книгу «Лакированное трико» (Тифлис, 1919), пословица «Гора родила мышь» принимает обратный вид. Как отмечает В. Марков, бессмыслица такого типа воспринимается как сюрреалистичность²⁰. Отметим также, что такого рода путаницы характерны для детской поэзии, на которую Терентьев ориентировался во многих стихах, хотя, в отличие от Крученых, никогда не афишировал своего интереса к детскому творчеству. Иногда логические несообразности мотивированы у Терентьева темой сна (стихотворение «Вы снились мне...»²¹).

Встречаются в стихах Терентьева и фонетические сдвиги, сознательно обыгрываемые. Так, в стихотворении «Алексею Крученых» используются излюбленные Крученых «какальные сдвиги»:

Крученых ай *кв*аканье
Ай наплевать мне на сковородке
Футуризма *как они*
Лица льстят от икотки²²,

где в первой строчке анаграммировано слово «каканье», а в третьей сдвиг подчеркнут рифмовкой.

С первых стихов Терентьев придает большое значение типографскому оформлению текста. Заглавными буквами он выделяет ключевые слова, например «ХРЯЩ», «ХРЮДЬ», отмеченные скоплением согласных, столь любимых футуристами, начальное и конечное слово стихотворения, звуковые повторы, сдвиги. Например, в четвертой строфе поэмы «1919» он выделяет заглавными буквами слово «КЛОП», а в пятой выделен как бы образующий сдвиг звуковой повтор:

ГЛОтаю ПЯтый заЕЗД²³.

Выделение отдельных букв и частей слов бывает у Терентьева как произвольным, так и мотивированным. Интересно в этой связи наблюдение Р. Циглер об использовании особого шрифта для обозначения ударений в заумных словах²⁴.

²⁰ См.: Markov V. Russian Futurism: A History. Berkley; Los Angeles, 1968. P. 349.

²¹ См.: Крученых А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. С. 5.

²² Там же. С. 22. Курсив наш.

²³ Терентьев И. Собр. соч. С. 89.

²⁴ См.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука. P. 241.

Тематика стихов Терентьева, вошедших в его книгу «Херувимы свистят» (Тифлис, 1919) и в книгу Крученых «Ожирение роз», — футуризм и футуристы, отклики на события международной жизни, урбанистический пейзаж. Тема голода и сопряженная с ней тема еды являются одними из центральных как в стихах Терентьева, так и в стихах Крученых в тбилисский период²⁵.

Часто различные темы переплетаются в одном стихотворении, сближаясь посредством звуковых повторов. Так, в стихотворении Терентьева «Нос» из книги «Херувимы свистят» взаимосвязаны темы футуризма и голода:

СтрунЯ *гОлое гОрло*
я
как памятник Трезвый
Публично Сплю
с верхнего *голода*
Мистер Мip
начал меня ИМИТИРОВАТЬ²⁶.

Соединение слов по звуковой близости также приводит Терентьева к алогизму и зауми. Построенные на звуковых повторах строчки часто концентрируются в начале или в финале стихотворения и носят такой же бордюрный характер, как и заумь. Например, начало стихотворения «Один»:

ПОсадим *Ржанье* на один сорт
Вжелатьи *Форменном*²⁷,

где «ржанье» одновременно ассоциируется с конским ржанием и с посевами ржи. Намек занимает важное место в поэтической системе Терентьева, который предпочитает не называть прямо предмет, а окольным путем наводить читателя на его название, используя прием остранения. Так, в стихотворении «Один» слова «плач», «слеза» подсказаны темой влаги посредством метафоры и словесной инструментовки:

²⁵ См.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука. Р. 244.



²⁶ Терентьев И. Собр. соч. С. 93. Курсив наш.

²⁷ Там же. С. 94. Курсив наш.

В один стакан налью четыре дождя
 Сорок Соборов на одну *Лизу*
 Выдержки с корабельной купальни
 души КАПЛЮ ниц²⁸.

Цикл стихов Терентьева «Готово», напечатанный в 1919 году в сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок» (Тифлис, 1919), существенно отличается от предыдущих его публикаций пристрастием к алогизму, сквозной темой цирка и фокуса, усложнением приемов типографского оформления текста.

Открывающий цикл «Бесконечный тост в честь Софии Георгиевны» представляет собой слитный речевой поток, из которого можно вычлени́ть ряд слов, частично заумных, образованных путем контаминации: «громпор» («гром» + «штопор»), «шампурским» («шампур» + «шампанское»):


 апавоспоминанийув-
 аридилгонторхысгро-
 мпоромвытаскивайас-
 асуылкишампурским-
 честютлябы
 
²⁹

Следующее стихотворение цикла — «½ вершка под пяткой» — интересно концентрацией в нескольких строках различных приемов, характерных для поэтики Терентьева, — обыгрыванием устойчивых словосочетаний, подбором слов по звуковой близости, переходом нормативного языка в заумь, манипулированием различными шрифтами:

²⁸ Терентьев И. Собр. соч. С. 93. Курсив наш.

²⁹ Факсимильно воспроизведено по первой публикации: Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок. Тифлис, 1919. С. 133.

Ц ПОЭЗИЯ МОЯ
 ЦВѢТІ СУКИНА ДОЧЬ
 РОМУЛ и РЕМ
 У ЛУДЬ И
 ФОРМЕННОЙ БЛЯХИ
 СОЗДАКРУТЕРДИГОН
 СЛОВОИЗВЕРЖОГВА
 НЕПАБА
 НЕБАДА
 СТАПАГА
 ЯНОГАХ
 НАГАХААХА

готово¹⁰

Следуя эпатажному принципу ранних футуристов, Терентьев называет поэзию «сукиной дочерью», обыгрывая затем буквальное значение этого словосочетания. Вместо напрашивающегося слова «грудь» Терентьев ставит его усеченный вариант «лудь», заменяя «р» на «л». Усечение подчеркивается и расположением строки. Возможно, что «лудь» — результат контаминации со словом «лудить», что в свою очередь вызвано ассоциацией с бронзовой скульптурой Капитолийской волчицы. Напрашивается также фрейдистская ассоциация с оральной эротикой. Обыгрывая сочетание «форменная бляха», Терентьев, возможно, имеет в виду римский герб, одновременно намекая на популярную в 1910-е годы песенку с рифмами-ловушками:

У нашего дяди все дочери — бля-
 Ах, что? ничего: бляхами торгуют.

¹⁰ Факсимильно воспроизведено по первой публикации: Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок. С. 134.

В строчках: «Создакрутердигон / словоизвержогва» Терентьев посредством зауми определяет два своих поэтических приема: «вращение» слов и свободное ассоциативное «словоизвержение». Окончание стихотворения представляет собой чистую заумь, переходящую от зауми, «как бы подыскивающей свое значение»³¹, к зауми, образованной по несвойственным русскому языку словообразовательным моделям.

В большинстве стихов Терентьева заумный язык «инкрустирует» нормативный. Но сам нормативный язык во многих стихах из цикла «Готово» настолько алогичен, что производит впечатление заумного. В некоторых случаях алогизмы мотивированы названием и сюжетом стихотворения, в других производят сюрреалистическое впечатление, например:

Когда лягушка рождает устрицу
В печенке Леонардо да Винчи³²

А вокруг палочки дирижера витают бегемоты³³

В один стакан налью четыре дождя³⁴.

Самый большой сборник стихов Терентьева «Факт» (Тифлис, 1919), явившийся и последним, состоит из шестнадцати стихотворений, часть из которых уже печаталась в составе цикла «Готово» и в газете «41°». В сборник вошли стихи, написанные в различных манерах, как на нормативном, так и на заумном языках. Широко используемая игра различными шрифтами служит не только для усиления экспрессивности, но в отдельных случаях выполняет функции стилизации. Так, в двух стихотворениях, посвященных Илье Зданевичу, типографское оформление текста воспроизводит характерные особенности шрифтового оформления, которое использовал в своих «дра» И. Зданевич.

Из новых стихов, включенных в «Факт», обращает на себя внимание стихотворение «Совершенно неизвестно чего пожелает...», интересное оригинальным решением темы еды. Перечис-

³¹ Выражение Р. О. Якобсона из его книги «Новейшая русская поэзия» (Прага, 1921. С. 67).

³² Терентьев И. Собр. соч. С. 135.

³³ Там же. С. 124.

³⁴ Там же. С. 94.

ление блюд носит сюрреалистический характер: «всего вкуснее бабка волосатых ингушей»³⁵ и заумный: «каша лилилия из фисталя» («фисталь» — контаминация «фисташек» и «миндаля»), «щекотная дуза» («дуза» — усеченная «медуза»).

Терентьев включил в книгу «Факт» стихотворение «Крученных», в котором благодарит Крученых, в свое время заметившего в нем заумного поэта. В отличие от стихотворения «Крученных ай кваканье...» (см. выше), посвященного тому же адресату, тема анальной эротики обыгрывается здесь не посредством сдвигов, а омонимичностью подзаголовка: «анал 1918 г.», многозначностью слова «натужился» и аллюзиями на статью Крученых «О стихах Терентьева и других» (1918):

КРУЧЕНЫХ

(анал 1918 г.)

Вы не проморгали
Когда я натужился
Взять балтийскую ноту
Передернулись ваши брюки
Вот новое льют заворот
Щенок не любит купаться
Кто пишет давнописью
А я делаю на сцене³⁶

Последним из опубликованных в Тбилиси было посвященное грузинским поэтам стихотворение «Дидебулиа»³⁷, написанное в ноябре 1921 года. Функции заумного слова в нем выполняет грузинское слово «дидебулиа», означающее «величание», и звучащее отчасти по-грузински слово «курукулуш», ассоциирующееся также с латинским «сиггисулум». Использование звуковых комбинаций, характерных для грузинского языка, имело место и в других стихах Терентьева, например: «шушиан» («Мои похороны»), «сихИ мэлебОрмхаУли» («Серенький козлик»).

В 1923 году агитационное стихотворение Терентьева «1-е мая» было опубликовано во втором номере журнала «ЛЕФ». Агитационные стихи Терентьев печатал и в сатирическом лефовском журнале «Крысодав» (в 1923 году вышло три номера). Несколь-

³⁵ Омоним «бабка» имеет значение и выпечного кулинарного изделия.

³⁶ Там же. С. 122.

³⁷ Фигаро. 1922. 6 февраля, № 4.

ко стихов Терентьева, посвященных Крученых, вошли в книги Крученых начала 1920-х годов, в частности «Зудесник» (М., 1922) и «Фактура слова» (М., 1923). Шуточные стихи Терентьева также содержатся в выпущенных им совместно с Крученых книгах «Литературные шушуки» (М., 1929) и «Турнир поэтов» (М., 1930—1934. Вып. 1—3). Отрывки из агитационных стихотворений Терентьева 1930-х годов приведены в книге «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства», выпущенной в 1934 году³⁸.

Терентьев не создал своей поэтической школы. Единственным поэтом, на которого Терентьев оказал непосредственное влияние (не считая Крученых), был тбилисский заумник Юрий Марр, посвятивший Терентьеву стихотворение «Террентилль»³⁹. Сборники стихов Терентьева, выходившие в Тбилиси маленькими тиражами, были практически неизвестны в Москве и Петрограде. Но справедливости ради надо отметить, что сборник «Факт» имелся в библиотеке В. Я. Брюсова.

Некоторые черты поэтики Терентьева, в частности сочетание алогизмов с подбором слов по звуковой близости, сближают его поэзию с поэзией обэриутов, с которыми Терентьев лично познакомился и в известной мере сотрудничал в Петрограде⁴⁰.

Поэтика Терентьева периода «41» имеет много общих черт с поэтикой Крученых тбилисского периода. Также под влиянием идей Крученых и не в меньшей степени И. Зданевича сложились его теоретические взгляды на футуризм.

Ю. Деген отнес Терентьева к художникам, которые «не изобретают, но приобретают и согласно своему темпераменту и своим вкусам усовершенствуют и утончают приобретенное»⁴¹. Это далеко не покрывающее всего своеобразия творчества Терентьева определение метко характеризует один из основополагающих принципов, провозглашенных им в книге «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1918; 2-е изд.: 1919), положенный в основу новой футу-

³⁸ См.: Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства. М., 1934. С. 308—311. См. публикацию еще одного стихотворения, относящегося к этому периоду: Богомолов Н. А. Беломорские стихи Игоря Терентьева // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 596—599.

³⁹ Это стихотворение приведено в нашей статье о Ю. Марре в наст. изд. (с. 74).

⁴⁰ Подробнее об этом см.: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 198—207.

⁴¹ Деген Ю. И. Терентьев // Куранты. 1919. № 2. С. 18.

ристической школы: «Долой авторов! Надо сказать чужое слово, узаконить плагиат»⁴². Идея свободного заимствования восходит к высказываниям М. Ларионова периода «Ослиного хвоста» и «Мишени», в частности к его брошюре «Лучизм» (М., 1913). В предисловиях к каталогам выставки «Мишень» (1913) и «Выставки картин № 4» (1914) М. Ларионов также ратовал за «всевозможные комбинации и смешение стилей»⁴³. Развивая эту мысль, теоретик ларионовской группы И. Зданевич в ряде докладов, прочитанных осенью 1913 года, выступил с обоснованием нового направления — «всёчества», пришедшего на смену футуризму⁴⁴. Сущность «всёчества» И. Зданевич видел в том, что «ни один момент искусства, ни одна эпоха не отвергаются. Наоборот, победившие время и пространство „всёки“ черпают источники вдохновения, где им угодно»⁴⁵.

Осенью 1917 года члены группы «Синдикат футуристов» И. Зданевич и А. Крученых, состоявшие прежде в соперничавших группировках «Ослиный хвост» и «Гилея»⁴⁶, написали совместное предисловие к каталогу выставки Кирилла Зданевича, в котором они возвращались к ларионовской идее равноправности всех стилей, прослеживая ее развитие в «оркестровой» живописи К. Зданевича: «Пройдя в несколько лет всю французскую живопись последних десяти и приправив французов родной иконописью и искусством соседей — Индии, Армении, Грузии, — русские не могли не утвердиться в понимании, что <...> стиль — только прием, и ценность живописи — вне стиля. И вместе всякая манера-стиль ограничена задачами ее авторов. Стремясь к обобщениям, мастер может писать сегодня в одной манере, завтра в другой. Так стал работать Ларионов. Кирилл Зданевич шагнул дальше. Можно писать не только в разной манере, но и соединять разное понимание живописи на одном холсте. Каждая манера решает ту или иную

⁴² Терентьев И. Собр. соч. С. 190.

⁴³ Цит. по предисловию М. Ларионова к каталогу выставки «Мишень» (М., 1913). Это же положение приводится в книге Эли Эганбюри (И. Зданевича) «Наталья Гончарова, Михаил Ларионов» (М., 1913. С. 34).

⁴⁴ См.: Харджиев Н. Поэзия и живопись // К истории русского авангарда. Stockholm; Uppsala, 1976. С. 80.

⁴⁵ [Б. п.] «Всёчество» // Русское слово. 1913. 6 ноября, № 256. С. 6.

⁴⁶ В 1913 г. И. Зданевич прочел в Петербурге доклад «О футуризме», в котором противопоставлял М. Ларионова и Н. Гончарову всем остальным футуристам. См.: Харджиев Н. Маяковский и живопись // Маяковский: Материалы и исследования. М., 1940. С. 375.

задачу, но не решает живописи полностью. Соединяя манеры, мастер освобождает искусство от власти временных задач и, уничтожая случайный характер всякого стиля, сообщает произведению необычайную полноту. Так Кирилл Зданевич открыл оркестровую живопись»⁴⁷.

В поэтической практике Терентьева и Крученых периода «41°» прием соединения различных стилей в рамках одного стихотворения получил широкое распространение и выразился прежде всего в чередовании зауми с нормативным языком. По аналогии с «оркестровой» живописью А. Крученых назвал его «оркестровой поэзией, всё сочетающей»⁴⁸.

В теоретических работах тбилисского периода Терентьев развил и подытожил содержащиеся в манифестах и статьях футуристов идеи и наблюдения о заумном языке, сдвиге, случайности в искусстве, выдвинул теорию ритма, учение о перпендикуляре и литературе факта.

Одно из главных теоретических положений Терентьева состоит в противопоставлении практического и поэтического языков и формулировке основного закона поэтической речи: «Слова, похожие по звуку, имеют в поэзии похожий смысл»⁴⁹.

И. Зданевич, назвавший Терентьева «самым блестящим и энергичным теоретиком тифлисского университета» — «Футур-всеучбища», писал, что «Терентьев подытожил работы своих предшественников по теории поэтического языка», сформулировав закон поэзии, по которому «в повседневном языке центр тяжести слов заключен в смысле, а в поэтическом — в звуках»⁵⁰.

Разделение языка на практический, являющийся средством общения, и стихотворный было сделано Л. Якубинским в статье,

⁴⁷ Цит. по предисловию к каталогу выставки картин К. Зданевича (Тифлис, 1917. С. 2).

⁴⁸ Крученых А. Миллиорк. Тифлис, 1919. С. 18; в известной степени к «оркестровой» поэзии можно отнести и драматургию И. Зданевича, в которой различные типы зауми сочетаются с вкраплениями нормативного языка. В 1922 г. о «всёчестве» как новой поэтической школе, созданной «41°», писал И. Зданевич: «„Fsioche“ упраздняет понятия традиции, нового и старого, отрицания и утверждения, оригинального и подражательного, которые особенно в последние годы стали неотъемлемой принадлежностью научных теорий, в частности, школ футуризма и „дада“» (Зданевич И. Доклад, читанный в Академии медицины 22-2-22 // L'avanguardia a Tiflis. P. 305—306).

⁴⁹ Терентьев И. Собр. соч. С. 182.

⁵⁰ Орывки из выступления Ильязда (И. Зданевича) «Новые школы в русской поэзии» цит. по каталогу выставки: Iliazd. Paris: Centre G. Pompidou, 1978.

опубликованной в 1916 году в первом выпуске «Сборников по теории поэтического языка», с которым Терентьев, возможно, был знаком⁵¹. В этой же статье указывалось на существование языковых систем, в которых звуковая сторона слова играет большую роль, чем смысловая⁵². В. Шкловский в работе «О поэзии и заумном языке», напечатанной в том же выпуске «Сборников», на примере японских танка показывал, что «слова подбираются в стихотворении не по смыслу и не по ритму, а по звуку»⁵³. В другой статье Шкловского «Искусство как прием», опубликованной в 1917 году (то есть годом раньше выхода книги Терентьева «17 ерундовых орудий»), с осторожностью высказывалось предположение о противоположности «законов поэтического языка законам языка практического»⁵⁴.

Эмпирически о подборе слов в поэзии по звуковой близости писал Крученых в третьем пункте «Декларации слова как такового» (1913): «Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку»⁵⁵. Сходная идея была выдвинута и в манифесте, напечатанном во втором выпуске сборника «Садок судей» (СПб., 1913): «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике»⁵⁶.

Из закона поэтического языка вытекают и пропагандировавшиеся Терентьевым законы случайности («наобумности») и сдвигологии, которые Терентьев иллюстрирует, в частности, на примерах из поэзии Пушкина и Блока. Так, разбирая поэму Блока «Скифы», он выделяет строки «Мильоны вас, нас — тьмы, и тьмы, и тьмы» и

⁵¹ См.: Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1. С. 16. О знакомстве Крученых с первым и вторым выпусками «Сборников по теории поэтического языка» см.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука. Р. 240, 256.

⁵² Якубинский Л. О звуках стихотворного языка. С. 17.

⁵³ Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. С. 10.

⁵⁴ Шкловский В. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1917. Вып. 2. С. 6. Первыми выдерживающими научную критику фактическими указаниями на эту противоположность Шкловский считает статьи Поливанова и Якубинского в первом выпуске «Сборников по теории поэтического языка». В 1920-е гг. о доминировании в поэзии звукового задания над смысловым писал среди других Б. Томашевский в книге «Русское стихосложение: Метрика» (Пб., 1923. С. 8); ср. также сходную точку зрения у Е. Поливанова в статье «Общий фонетический принцип всяческой поэтической техники» (С. 99).

⁵⁵ Крученых А. Декларация слова как такового. М., 1913. С. 1.

⁵⁶ Бурлюк Д. и др. <Манифест> // Садок судей II. СПб., 1913. С. 1.

«Она глядит, глядит, глядит в тебя / И с ненавистью, и с любовью», в которых усматривает закон случайности, состоящий в том, «что слова теряют свой облик: слово „тьма“, вращаясь, превращается в „ведь мы“ или „ведьмы“, а слово „глядит“ кажется похожим на „летит“»⁵⁷.

Терентьев призывает поэтов «думать ухом»⁵⁸ и не бояться возникающих от этого противоречий, которые в искусстве «имеют почетное место»⁵⁹, поскольку в поэзии «слово означает то, что оно звучит»⁶⁰. Исходя из описываемого им закона поэтической речи, постулирующего случайность, Терентьев приходит к выводу, что «всякий поэт есть поэт «заумный»»⁶¹. Закон поэтической речи связан у Терентьева и со сферой подсознательного, на что указал И. Зданевич, сопоставивший ассоциативное нанизывание похожих по звучанию слов с механизмом сновидений⁶².

Первой отличительной особенностью поэзии «41°» Терентьев называет «упражнение голоса», то есть установку на произнесение вслух. Сам Терентьев, по свидетельствам современников, был хорошим чтецом, «облачавшим театральной декламацией» свои выступления⁶³. Незаурядными чтецами были и его коллеги по группе «41°» А. Крученых⁶⁴ и И. Зданевич⁶⁵.

⁵⁷ Терентьев И. А. Блок. «Скифы» // Терентьев И. Соб. соч. С. 213.

⁵⁸ Терентьев И. 17 ерундовых орудий. Там же. С. 181.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же. С. 185. О восприятии звукового прообраза стихотворения и эмоциях, вызываемых фонетической стороной слова, писал В. Шкловский в статье «О поэзии и заумном языке», в которой он делал вывод о существовании заумного языка в скрытом состоянии; см. также о звуковом восприятии зауми в статье К. Чуковского «Образцы футуристических произведений: Опыт хрестоматии» (Шиповник. СПб., 1914. Кн. 22. С. 144).

⁶² См.: Зданевич И. Доклад, читанный в Академии медицины 22-2-22 // L'avanguardia a Tiflis. P. 299.

⁶³ Вечорка Т. Вечер поэзии и музыки // Куранты. 1918. № 1. С. 22.

⁶⁴ О Крученых-чтеце см. в сборнике «Бука русской литературы» (М., 1923. С. 16—17).

⁶⁵ О чтении стихов И. Зданевичем см.: Спасский С. Маковский и его спутники. Л., 1940. С. 20; Робакидзе Г. Фалестра // Робакидзе Г. Кожа змеи. Фалестра. Тбилиси, 1998. С. 338. На грузинском языке. Р. Циглер считает, что «установка в поэтике группы „41°“ на обнаженно-звуковую сторону поэтического языка, а вместе с тем и на декламацию, особенно на начальном этапе, объясняется знакомством поэтов с исследованиями формалистов о звуках стихотворного языка» (Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука. Р. 241).

Большое значение Терентьев придает так называемому закону случайности, проявлениями которого он называет опечатки, ошибки, описки, оговорки, замены контрастирующих эпитетов, характерных для ранней стадии кубофутуризма, эпитетами «ни с чем не сообразными»⁶⁶. Закон случайности он связывает с заумью, поскольку при заумном письме, понимаемом Терентьевым как автоматическое, «образы и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора»⁶⁷. На принципе автоматического письма основан совет «писать неделю подряд и не перечитывать <...> когда захочешь иметь лучшую свою книгу»⁶⁸. Терентьев отождествляет мастерство с «уменьем ошибаться»⁶⁹, указывая, однако, что «не так легко обмануть самого себя и ускорить случай ошибки: только *механические* (а не идеологические) способы во власти художника...»⁷⁰.

На важность случайного в поэзии, возможно, первым из футуристов указал Н. Бурлюк, еще в 1914 году сетовавший, что оговорка — «этот кентавр поэзии — в загоне»⁷¹. В статье «О безумии в искусстве»⁷² и в первом варианте «Декларации заумного языка» Крученых относил к одному из типов зауми «наобумное (алогичное, случайное), творческий порыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы, сюда же отчасти относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.»⁷³. О важности опечаток писал в 1919 году и В. Хлебников: «Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов свободного творчества и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику»⁷⁴. Любопытно, что Терентьев приводит в книге «17 ерундовых орудий» пример опечатки, как

⁶⁶ Терентьев И. Маршрут шаризны // Терентьев И. Собр. соч. С. 234.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Терентьев И. 17 ерундовых орудий. Там же. С. 201.

⁶⁹ Там же. С. 181.

⁷⁰ Там же. Выделение слов соответствует источнику.

⁷¹ Бурлюк Н. Поэтические начала // Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1—2. С. 104.

⁷² См.: Крученых А. О безумии в искусстве // Новый день (Тифлис). 1919. 26 мая, № 5.

⁷³ Крученых А. Декларация заумного языка // Искусство (Баку). 1921. № 1. С. 16.

⁷⁴ Хлебников В. Наша основа // Лирень. М., 1920. С. 27.

бы являющейся прямой иллюстрацией к высказыванию Хлебникова:

таК у меня однаЖды из
дурАцкого слОва «обРуч»
вышел пО ошибКе Набор-
щикА ОБУч
то есТЬ обРАтное неучУ
и поХожеЕ на балда
Или обУх оченЬ хорошо⁷⁵.

Закон случайности, так же как и закон поэтического языка, связан с областью подсознательного и теориями Фрейда, придававшего большое значение ошибкам, опискам и оговоркам. В «Трактате о сплошном неприличии» (Тифлис, 1920) Терентьев называет Фрейда в одном ряду с футуристами. В то же время рекомендуемый Терентьевым прием механического письма близок к определению автоматизма, данному А. Бретоном в первом манифесте сюрреализма (1924): «Начинайте писать быстро, без всякой заранее намеченной темы, — настолько быстро, чтобы не запоминать и не пытаться перечитать написанного»⁷⁶.

Алогизмы, неизбежно возникающие при «наобумном» письме, Терентьев, так же как и Крученых, относил к области сдвига⁷⁷, который называл «сокрушительным ударом в зубы и почти без боли»⁷⁸. Сдвиги такого рода Терентьев рассматривает в книге «А. Крученых грандиозарь» (Тифлис, 1919), выделяя заслугу Крученых в создании алогизма и бессмыслицы: «Никто до него не печатал такого грандиозного вздора...»⁷⁹.

Терентьева занимали и фонетические сдвиги, с которыми он связывал эмоциональное значение звуков. В книге «Рекорд нежности» (Тифлис, 1919) он указывает, что «буквы ч, ш, щ, ц, с,

⁷⁵ Терентьев И. 17 ерундовых орудий // Терентьев И. Собр. соч. С. 202.

⁷⁶ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 59.

⁷⁷ О сдвиге как приеме, ведущем к алогичным словосочетаниям, см.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука. Р. 247—249.

⁷⁸ Терентьев И. Трактат о сплошном неприличии орудий // Терентьев И. Собр. соч. С. 274.

⁷⁹ Терентьев И. А. Крученых грандиозарь // Терентьев И. Собр. соч. С. 217.

ф, х, з — передают плотские чувства: чесать, нежить, шупать, щекотать...»⁸⁰. А в разговоре с Крученых о «Малахолии в капоте» утверждает, что русская азбука «эротична, даже анальна»⁸¹. Вопрос о значении звуков, интересовавший Терентьева и Крученых, отчасти восходит к работам русских формалистов и представителей предшествовавших литературных школ⁸², отчасти к теориям Фрейда о либидо, сновидениях и инстинкте⁸³. Крученых, а вслед за ним и Терентьева, назвавшего себя «углубителем эротики русского языка (анальной)»⁸⁴, в особенности занимали «какальные» сдвиги. Прямую связь с подсознательным имеет и выдвинутое Терентьевым учение о перпендикуляре⁸⁵, подробно разбираемое Крученых в статье «Аполлон в перепалке»⁸⁶. Связь этой теории с эротической сферой и фрейдизмом обыгрывалась самим Терентьевым в стихотворении «Юсь»⁸⁷. Эта связь отмечалась и тбилисской критикой: «...футуризм — эротический солипсизм. В пристрастии Крученых к анальной эротике („как истина“, „как истина“, „как“) и Терентьева к перпендикуляру многие видят многое. Но это по части Фрейда, и эту тему я уступаю доктору Харазову»⁸⁸.

В отличие от Крученых, связывавшего заумный язык с экстазом и безумием⁸⁹, Терентьев рационально рассматривал заумь как одну из «творческих закорюк». В заключительной части книги «17 ерундовых орудий» он перечисляет двенадцать приемов, необходимых для создания футуристического стихотворения. Идея рассмотрения литературного произведения как системы приемов была выдвинута в статье В. Шкловского «Искусство как прием» (1917). «Орудия» Терентьева воспринимаются почти как пародия на теорию Шкловского. Терентьев предупреждает, что его «ору-

⁸⁰ Терентьев И. Рекорд нежности // Терентьев И. Собр. соч. С. 252.

⁸¹ Крученых А. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. С. 16.

⁸² См.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука. Р. 238—239.

⁸³ Там же. Р. 239—240.

⁸⁴ В надписи на экземпляре книги Крученых «Ожирение роз», подаренной Терентьевым Д. Гордееву 19 июня 1918 г. Хранится в частном собрании.

⁸⁵ О перпендикуляре Терентьев пишет в книгах «17 ерундовых орудий» и «Трактат о сплошном неприличии».

⁸⁶ См.: Крученых А. Миллиорк. С. 11—15.

⁸⁷ Процитировано нами выше (с. 42).

⁸⁸ Изабелла Седьмая <Робакидзе Г.>. Литературная летопись // Новый день. 1919. 30 июня, № 10.

⁸⁹ См.: Крученых А. О безумии в искусстве.

дия» — «не ключ к пониманию поэзии: это *отмычка*, потому что всякая красота есть *красота со взломом*»⁹⁰. Таким образом он развивает положение «Декларации слова как такового», заключающееся в том, что в поэзии необходимо, «чтоб писалось туго и читалось туго»⁹¹.

Терентьев рассматривает заумь и в историческом аспекте. Его интересует процесс перехода заумных слов в разряд нормативных и нормативных в разряд заумных⁹². В отличие от раннего футуризма, декларативно порывавшего связь с традицией, Терентьев ищет и находит у поэтов-предшественников зачатки футуризма⁹³.

В книге «17 ерундовых орудий» Терентьев разрабатывает теорию ритма в футуристической поэзии, связывая ее с ритмом современного города⁹⁴. Главное внимание Терентьев уделяет ритмическим паузам⁹⁵. Выступая против школьной метрики, он предлагает брать за единицу счета не слог, а целое слово и рассматривать стихотворную строку как музыкальный такт. Мысль о замене стопы словом тбилисская критика ошибочно возводила к статьям В. Чудовского, печатавшимся в 1915—1917 годах в журнале «Аполлон»⁹⁶, а идею музыкального счета — к немецкой оренфилогии (*ohrenphilologie*) начала века⁹⁷. На самом деле у Терентьева речь идет о тоническом словосчетном стихе.

В «Трактате о сплошном неприличии» Терентьев предвосхищает лефовскую теорию литературы факта, впервые отчасти

⁹⁰ Терентьев И. 17 ерундовых орудий // Терентьев И. Собр. соч. С. 184.

⁹¹ См.: Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. М., 1913. С. 35.

⁹² Этот процесс подробно рассматривался в начале 1920-х гг. лефовой критикой. См., например, статью Г. Винокура «Футуристы — строители языка» (ЛЕФ. 1923. № 1).

⁹³ Поискам предпосылок футуризма в классической литературе занимался в тбилисский период и А. Крученых.

⁹⁴ В. Марков называет теорию ритма И. Терентьева «неомаринеттистской». (*Markov V. Russian Futurism: A History. P. 359*). О связи нервного темпа жизни города с ритмическим стихом футуристов писал В. Шершеневич в своей книге «Футуризм без маски» (М., 1913).

⁹⁵ Эпиграфом к сборнику стихов «Факт» И. Терентьев поставил слова: «Корень ритма остановка».

⁹⁶ «Несколько мыслей к возможному учению о стихе» (Аполлон. 1915. № 3—9) и «Несколько утверждений о русском стихе» (Аполлон. 1917. № 4—5).

⁹⁷ Благодарим за это указание М. Л. Гаспарова. См. подробнее в нашей статье «Р. Алягров и „41“» в наст. изд. (с. 108).

намеченную В. Каменским в предисловии к книге «Его-моя биография великого футуриста» (М., 1918)⁹⁸. «Голый факт» Терентьев противопоставляет поэтике символизма и французскому влиянию в русской литературе, которое, по его мнению, испытали М. Кузмин и А. Блок. В этом же трактате Терентьев, противореча своему прежнему высказыванию о том, что только слово, а не идеология является оружием художника, призывает к социальной власти художников как новое историческое сословие. Эта идея была отчасти практически претворена в жизнь в первые пореволюционные годы, когда левые художники оформляли массовые празднества и занимали административные посты.

В критических работах Терентьева парадоксальность суждений, ирония сочетаются с острой наблюдательностью, тонким анализом. В книгах, посвященных своим собратьям-футуристам, Терентьев следует традиции, заложенной Крученых, еще в 1913 году выпустившим брошюру «Стихи Маяковского». Первая книга Терентьева «А. Крученых грандиозарь» проникнута пиететом к мэтру. В «Рекорде нежности» панегирический тон сменяется добродушным юмором, общие теоретические рассуждения уступают место конкретному разбору текста. Стиль Терентьева становится афористичным. Это качество было развито в «17 ерундовых орудиях» — книге, сплошь построенной на парадоксах. Во всех этих книгах, рассчитанных на узкий круг читателей, то есть написанных «для своих», почти отсутствует элемент эпатажа, играющий первостепенную роль в последней теоретической работе Терентьева — «Трактате о сплошном неприличии», напоминающем по резкости тона ранние манифесты «будетлян». «Трактат» до предела насыщен литературно-историческими аллюзиями, словесной игрой, основанной на каламбурах. Терентьев широко использует в этом произведении приемы своей поэтической техники, соединяя в одном предложении похоже звучащие слова, синтаксические и фонетические сдвиги. Особенно виртуозно он применяет различные шрифты, которыми, в частности, пользуется и для усиления эпатажного элемента, выделяя части слов, имеющие непристойный смысл.

⁹⁸ В. Каменский предлагает «послать к чертям» «выдуманную ерунду романов и всяческих повестей», противопоставляя художественной литературе «любую биографию незаметного архивариуса, пускай кроваво написанную» (*Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 6*).

До середины 1920-х годов Терентьев продолжал исследования по теории зауми. В 1923—1924 годах он заведовал фонологическим отделом в петроградском ГИНХУКе⁹⁹. С конца 1924 года Терентьев целиком переключился на работу в театре¹⁰⁰.

⁹⁹ См.: Из материалов Фонологического отдела Гинхука / Вступит. статья и публикация Г. Демосфеновой // Терентьевский сборник. М., 1996. С. 110—126.

¹⁰⁰ О театральной деятельности Терентьева см., например: *Марцадур* М. И. Терентьев — театральный режиссер // Терентьев И. Собр. соч. С. 37—80; *Сигов* С. Игорь Терентьев в ленинградском Театре Дома Печати // Терентьевский сборник. С. 19—59.

О драматургии И. Зданевича

Пенталогия заумных пьес Ильи Зданевича (1894–1975) «пИтерка дЕйстф аслааблИчья», созданная в 1916—1919 годах¹, — «Янко крУль албАнской», «асЁл напракАт», «Остраф пАсхи», «згА Якабы», «лидантЮ фАрам» — выделяется своей необычностью даже среди футуристических произведений членов группы «41°». На непонятность пьес Зданевича единодушно указывала критика. Так, Ю. Деген, отмечая, что драма (или «дра», по авторскому определению) «Янко крУль албАнской» занимает исключительное место в истории литературы, подчеркивал доступность книги «только посвященным в тайны заумного языка, поскольку группа буквенных комбинаций, которыми передается трагедия <...> есть особый

¹ В книге «лидантЮ фАрам» (Париж, 1923) Зданевич приводит неточную датировку драм. См.: *Janecek G. The Look of Russian Literature*. Princeton (N. J.), 1984. P. 165. По мнению С. Сигова, хронологию замысла «пИтерки дЕйстф» «можно обозначить 1913—1918 годами» (*Сигов С. Онолатрическая мистерия Ильи Зданевича // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*. Вегн, 1991. С. 209).

шифр, являющийся богатым материалом для ряда филологических исследований»². Другой тбилисский критик — Б. Корнеев, в отличие от Ю. Дегена не испытывавший симпатий к заумному футуризму, писал, что понять И. Зданевича труднее, чем его товарища по группе «41°» И. Терентьева: «Правда, отдельные слова и фразы Ильи Зданевич пишет на русском языке, но это, очевидно, в счет не идет»³.

Первым, кто сделал попытку объяснить содержание драматургии И. Зданевича, был И. Терентьев, вычленивший фабулу трех первых пьес в книге «Рекорд нежности: Житие Ильи Зданевича», вышедшей в Тбилиси в 1919 году. «Сюжет простой, — писал он о драме „Янко крУль албАнской“, — проходимец янко набрел на каких-то разбойников, которые в это время ссорились. Как человек совершенно посторонний и безличный, янко приневолен быть королем. Он боится. Его приклеивают к трону синтетиконом, янко пробует оторваться, ему помогает в этом какой-то немец ырен-таль: оба кричать: „вада“, но воды нет, и янко падает под ножом разбойников, испуская „фью“»⁴. Сюжет драмы «асЕл напракАт» сводится, по Терентьеву, к компрессу из женщины, «который молитвенно прикладывается без разбора то к жениху „А“, то к „Б“, то просто, по ошибке, — к ослу»⁵. И наконец, «Остраф пАсхи» Терентьев характеризует как «очень веселую драму»: «...все умирают и все воскресают — период... месячны!!!»⁶.

Поводом для написания «Янко крУль албАнской» послужил издававшийся в 1915—1916 годах в Петрограде группой М. Ле-Дантю гектографический журнал «Бескровное убийство». Точнее, «албанский номер» этого журнала, в котором была помещена серия рисунков М. Ле-Дантю и В. Ермолаевой, сопровождаемых текстом редактора журнала О. Лешковой. Рисунки и текст «албанского номера» пародийно комментируют книгу филолога и журналиста Я. Лаврина «В стране вечной войны: (Албанские эскизы)» (Пг., 1916). В основу книги Лаврина, побывавшего в Албании в качестве военного корреспондента газеты «Новое время», легли его путевые заметки. По словам путешественника, во время пребывания в этой стране он испытывал непреходящее чувство страха, его пугали встречи с местными жителями, которых он восприни-

² Деген Ю. <Рец. на кн.:> И. Зданевич. Янко крУль албАнской // Куранты. 1918. № 1.

³ Корнеев Б. Поэзия сорок первого градуса // Искусство. 1919. 27 октября, № 2.

⁴ Терентьев И. Рекорд нежности // Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 244.

⁵ Там же. С. 248.

⁶ Там же. С. 252.

мал как кровожадных разбойников. Албанский эпизод биографии Лаврина в интерпретации «Бескровного убийства» лег в основу пьесы Зданевича, единственное представление которой состоялось 3 декабря 1916 года в мастерской художника М. Д. Бернштейна. Исполнителем ролей *янка* и *хазяина* был сам И. Зданевич. В переработанном виде пьеса готовилась к выходу в свет в Петрограде, но была запрещена цензурой. Публикация состоялась в мае 1918 года в Тбилиси под маркой «Синдиката футуристов»⁷.

Действующие лица — *деи* — представлены списком в начале пьесы. Это сам *янка*, *князь пренкбиддада*, *албаниц брешкабришкофской*, *двои разбойникаф из гусыни*, *немиц ыренталь*, *блаха* и *свабодныи шкипидары*. Кроме того, к необозначенным в списке действующим лицам относится *хазяин*, который, подобно балаганному деду, обращается к публике перед началом представления, комментирует происходящее и объявляет появление на сцене очередных персонажей. *Хазяин*, сквозной персонаж всех драм И. Зданевича, говорит на относительно понятном языке. Его реплики помогают уяснить фабулу пьесы. Албанские *разбойники* изъясняются в основном русской азбукой, произнося ее как хором, так и по одиночке, полностью или частично. (Этот прием предвосхитил, на мой взгляд, серию азбук Д. А. Пригова.) Речь *янка* представляет собой по преимуществу заумь, в которой преобладают то гласные, то согласные, или стилизацию детской речи. Например, пытаясь оторваться от трона, он «воет»:

увау уа уи си усиену,

а схваченный разбойниками, кричит:

папаса мамаса

банька какуйка визийка

будютитька **в**аська мамудя.

Последний монолог приводил в восхищение А. Крученых, который неоднократно цитировал его в своих теоретических работах (впервые — в книге «Ожирение роз», изданной в Тбилиси в 1918 году). *Немиц ыренталь* говорит на своеобразной зауми с не-

⁷ Подробнее см.: *Марцадури М.* Создание и первая постановка драмы «Янка крУль албАнской» И. М. Зданевича // Русский литературный авангард: Материалы и исследования. Trento, 1990. С. 21—32.

мецким акцентом, включающей такие слова, как «мутир», «драй», «дас», «дюрер». *Свабодный шкипидары* («shqiptar» по-албански означает «албанец») уподоблены автором по звуковой ассоциации шкиперам. Поэтому в их речи можно вычленить географические названия и морские термины:

тампус марсис
пузынуза лабируза каватуза узызус
янка банка казыбанка кыпабанка шахматист.

К географическим терминам можно отнести видоизменения названий пролива Лаперуза и города Касабланка. К «морским» словам относятся «тампус» (по созвучию с «кампус») и «банка». Кроме того, из речи *шкипидаров* можно выделить такие лексемы, как «марсис» (бог войны Марс) и «узысус» (Иисус). «Пузынуза» и «каватуза» (напоминающая «каватину») — неологизмы, сопоставимые друг с другом по фонетической близости.

В целом пьеса, которую *хазяин* объявляет как идущее на албанском языке без перевода сочинение «знамишитава албанскава паэта брбр сталпа биржофки» (то есть Н. Н. Брешко-Брешковского), воспринимается как своего рода футуристическая вампука⁸.

Вторая пьеса — «асЁл напракАт», напечатанная в Тбилиси в 1919 году в сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок», посвящена, так же как и две последующих, «музе» И. Зданевича, артистке тбилисского Театра миниатюр, в честь которой был издан сборник⁹. Сюжетно драма представляет собой вариацию на тему «Золотого осла» Апулея. Во вступительном монологе *хазяин* предупреждает о непонятности языка и сюжета пьесы, так как по логике вещей женщина не может спутать человека с ослом, однако просит публику воздержаться от выражения неодобрения, поскольку за кажущейся нелепостью, возможно, скрыт какой-то смысл. Заумь в «аслЕ напракАт», так же как и в других пьесах И. Зданевича, персонифицирована и разнообразна. Так, в монологах *Зохны*, главной героини, встречаются слова и части слов, характерные для тюркских языков, такие как «абдахха», «агаЕги», а также дагестанские и абхазские топонимы

⁸ Ср. описание постановки пьесы в письме О. Лешковой к М. Ле-Дантю от 8 декабря 1916 г. (Там же. С. 27—29).

⁹ Об этом сборнике см.: *Никольская Т.* Муза футуристов // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 590—598.

и гидронимы, например «кубахчие» и «агвапсоу». В то же время в драме можно обнаружить и характерную для произведений Е. Гуро заумь, основанную на имитации финского языка: «Оль ли Ели льели». Встречается даже неологизм Гуро «шуют». Посредством зауми, опирающейся на звуки «л», «ю», «я», Зданевич передает эротические сцены. Напомним, что этим звукам большое значение придавал Крученых в статьях «Любовное приключение Маяковского» и «Азеф-Иуда-Хлебников», опубликованных в Тбилиси в 1918—1919 годах и безусловно знакомых И. Зданевичу.

Как отмечал И. Терентьев, в отличие от сухости «Янко», в котором нет «ни единой женщины, ни одного „ьо“ — ни капли влаги»¹⁰, во второй пьесе «все неприлично любовные слова в беспричинном восторге юлят, ются, вокают сяют, переслюняя самого юсного поэта Велемира Хлебникова»¹¹. Развита в «Асле» тема слюны тоже тесно связана с поэтикой Крученых периода «41°»¹².

В «аслЕ напракАт» впервые встречается двухэтажная строка. Обычно этот прием использован в тех случаях, когда персонажи должны произносить одновременно разные тексты или, как называет этот прием И. Зданевич, — «аркестрам». Особенность двухэтажной, а в последующих пьесах трех- и даже четырехэтажной строк состоит в том, что буквы самого большого размера являются общими для действующих лиц, в то время как буквы самого малого размера принадлежат лишь одному действующему лицу. Аналогом многоэтажной строки И. Зданевича является многоэтажная строка наименее известного члена «41°» Н. Чернявского, образцы которой представлены в том же сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок», где опубликован и «асЁл напракАт». Сам термин «оркестровый» был одним из основополагающих в теоретических построениях группы «41°». Брат И. Зданевича Кирилл создавал в 1917—1918 годах так называемую оркестровую живопись, об особенностях которой И. Зданевич вместе с А. Крученых писали в предисловии к каталогу выставки картин К. Зданевича¹³. Крученых призывал к созданию оркестровой поэзии, в которой заумь будет соседствовать с нормативным языком.

¹⁰ Терентьев И. Рекорд нежности. С. 246.

¹¹ Там же. С. 248.

¹² См.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука // *L'avanguardia a Tiflis. Venezia*, 1982. P. 238—239.

¹³ См. об этом в нашей статье «Игорь Терентьев — поэт и теоретик „Компании 41°“» в наст. изд. (с. 39—60).

Действие третьей пьесы — «Остраф пАсхи», опубликованной в Тбилиси отдельным изданием в 1919 году под маркой «41°», происходит в лавке каменных гробов, из которых вылезают «две с палавинкай каминых бабы». В пьесе действуют также *купец* и *ваяц*. Экзотическое место действия — остров Пасхи — обосновывается заумью, построенной по модели, характерной для полинезийских языков, отличительные особенности которой состоят в повторении гласных, последовательности неодинаковых гласных, открытых слогах. Чаще всего такого типа заумь встречается в монологах *Второй бабы*, например: «юэнаахо шанхаааэй аэноу» или «лавалулу».

Одновременно в пьесе «Остраф пАсхи» встречается заумь, построенная по моделям русского языка, сочетающаяся с довольно частым вкраплением нормативных русских слов, по большей части взятых из фольклора, например: «малюкучатны лихри улюлюлю гои». Такое сопряжение русского и условно полинезийского мотивов обыгрывается в пьесе на различных уровнях. В пьесе можно обнаружить аллюзии на книгу В. Матвея «Искусство острова Пасхи», вышедшую в 1914 году¹⁴, а также отсылки к мотиву каменных баб, характерному для творчества В. Хлебникова. Связь с Хлебниковым подчеркивается также обыгрыванием слова «хахатун» в оркестровом фрагменте, отсылающим к «Заклятию смехом».

Четвертая пьеса — «зГА Якабы», выпущенная в Тбилиси отдельным изданием в 1920 году, отличается от предыдущих и последующей отсутствием остросюжетной фабулы. Героиня пьесы зГА вступает в сложные отношения со своим отражением в зеркале, превращаясь в зГУ *взЕркали*, а затем в зГУ *Якабы взЕркали*. В финале пьесы зГА *Якабы взЕркали* разбивает зеркало и вновь превращается в зГУ, в то время как зГА *взЕркали* умирает. Как отмечает С. Сигов, «Зданевич демонстрирует этой самой абстрактной своей пьесой знакомство с теорией отражений — наиболее известной в природе разновидностью симметрии. „Зеркало“ в пьесе — это идеальное зеркало, имеющее две отражающие стороны <...> и вместе с тем прозрачное, не имеющее толщины»¹⁵. В отличие от других пьес Зданевича, в этой пьесе используется, пожалуй, наи-

¹⁴ Не исключено, что В. Матвей, печатавшийся под псевдонимом «В. Марков», был лично знаком с И. Зданевичем. В. Матвей принимал участие в выставке группы М. Ларионова «Ослиный хвост» (1912).

¹⁵ Сигов С. Онолатрическая мистерия Ильи Зданевича. С. 218.

большее количество нормативных слов. Заумь в «згЕ Якабы» сочетает модели, характерные для русского и восточных языков. Цыганским колоритом окрашена исполненная внутреннего динамизма сцена гадания на картах¹⁶. В «згЕ Якабы» Зданевич вводит новые графические знаки, однако их значение остается для читателей загадкой и находит объяснение лишь в заключительной пьесе цикла — «лидантЮ фАрам».

Пьеса «лидантЮ фАрам» посвящена художнику Михаилу ЛеДантю, который является и одним из действующих лиц. В отличие от предыдущих пьес, количество действующих лиц в «лидантЮ фАрам» возрастает по ходу действия и достигает двухзначного числа. Среди них можно выделить *пиридвижъника*, рисующего оживающий «патърЕт кагжывОй», и *лидантЮ*, нарисовавшего «патърЕт нипахОжай». Именно этот «патърЕт» воскрешает *дОхлю*, послужившую натурой для обеих картин, и уничтожает «патърЕт кагжывОй». Кроме того, в пьесе принимают участие фарсовые персонажи *трупЁрды*, *пърипупОфка*, *сипОфка*, *каралЁк*, а также *жапиндрОн* и ряд других. Сцены эротической вакханалии сплетены в драме с размышлениями о путях нового искусства, побеждающего застывший академизм. Как отмечает В. Марков, «комбинирование фарса с попыткой разрешения серьезных эстетических проблем делает эту веселую и сатирическую пьесу шедевром русского авангарда»¹⁷. В «лидантЮ фАрам» синтезированы и доведены до совершенства приемы, характерные для предшествующих пьес, — персонификация зауми, многоэтажная строка, виртуозность набора, продуманность композиции, установка на многослойность прочтения. Сам автор считал это произведение завершением своих экспериментов в области заумной драматургии.

Пенталогия И. Зданевича снабжена подзаголовком «аслааб-личъя». Образ осла в различных ипостасях проходит через все пьесы. Помимо генетической связи с «Ослиным хвостом», возможно, как это предлагает С. Сигов, «представить это произведение как вариацию на тему старинной ослиной мессы, во время которой не только молящиеся, но и все высшее духовенство пело славословие ослу, подражая при этом ослиному реву»¹⁸.

¹⁶ Подробнее см.: *Markov V. Russian Futurism: A History*. Berkley; Los Angeles, 1968. P. 254 et passim.

¹⁷ *Markov V. Russian Futurism: A History*. P. 355—356.

¹⁸ *Сигов С. Онолатрическая мистерия Ильи Зданевича*. С. 209.

В соответствии с традицией вертепа, где библейские эпизоды перемежаются с комическими сценами, в пенталогии Зданевича (относимой самим автором к жанру вертепа) можно вычленить мистериальный пласт, реализующий мотив смерти и воскрешения. Сакральные мотивы воедино связываются в «лидантиЮ фАрам» и «представляют весь вертеп своеобразным Евангелием авангардного искусства»¹⁹.

Прочтение пьес Зданевича затрудняет специфическая орфография. Дж. Янечек, изучавший разницу между нормативной орфографией и орфографией Зданевича, отмечает, что «фонетическая система Зданевича делает текст странным, почти заумным, вследствие смещения границы между русским языком и заумью»²⁰. Выработкой своей орфографической системы, впоследствии с некоторыми изменениями использованной в пьесах, Зданевич стал заниматься не позднее 1913 года. Интересный пример этого процесса представляют его письма конца 1913-го — начала 1914 года А. Шемшурину, в которых он исправляет свои «ошибки», вызванные следованием нормативной орфографии. Например, он меняет окончание «-его» на «-яво», «-ого» на «-аво», «е» в слове «ценно» на «э». Пишет «большие» через «ы», «нашел» через «о». В то же время в официальном письме к В. Брюсову в 1913 году Зданевич безошибочно пользуется традиционной орфографией²¹. На мой взгляд, одним из источников индивидуальной авторской орфографии мог послужить знакомый Зданевичу с детства грузинский язык с присущим ему фонетическим принципом: как слышится, так и пишется. Это предположение косвенным образом подтверждается тем, что два новых графических знака — ζ и ψ — расшифровываются им в предисловии к «лидантиЮ фАрам» как «сложный дз» и «сложный дж» — звуки, характерные для грузинского языка и имеющие в нем буквенное обозначение. В том же предисловии имеется указание автора на «слуховую» основу письма. Другим источником фонетической системы мог послужить построенный по вышеуказанному принципу язык надписей на картинах тбилисских художников-самоучек, разного рода вывесок и объявлений. Об интересе И. Зданевича к таким надписям свидетель-

¹⁹ Сигов С. Онолатрическая мистерия Ильи Зданевича. С. 219.

²⁰ Janecsek G. The Look of Russian Literature. P. 168.

²¹ См.: ОР РГБ. Ф. 339. Карт. III. Ед. хр. 5 (письмо И. Зданевича к А. Шемшурину); ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 86. Ед. хр. 50 (письмо И. Зданевича к В. Брюсову от 7 марта 1913 г.).

ствуют его слова из письма к А. Шемшурину из Тбилиси от 4 февраля 1914 года: «...меня несколько утешает Солнце и изучение и собирание неграмотных вывесок и афиш»²².

Значительно понятнее пьесы Зданевича становились в авторском исполнении. Установка на произнесение вслух была характерной для группы «41°», что нашло отражение в теоретических документах заумников, в частности в книге И. Терентьева «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1918; 2-е изд.: 1919), где «упражнение голоса»²³ указано как первое отличие поэзии «41°» от предшествующей поэзии, и в написанном И. Зданевичем манифесте «41°», где говорится, что это объединение «выдвинуло роль в поэзии голоса»²⁴. Зданевич, так же как Крученых и Терентьев, был превосходным декламатором, о чем свидетельствуют многочисленные отзывы его слушателей. Чтение своих драм Зданевич предварял вступлением, в котором обосновывал право заумного языка на существование тем, что, «с одной стороны, язык наш беден словами для выражения тончайших эмоций души человеческой, а с другой, слова, как таковые, не являются исключительно выражением или описанием предмета или сюжета, который они определяют, но сочетания звуков, слова составляющих, имеют способность вызвать в нас особые представления, часто с сюжетом слова даже и не связанные»²⁵. В 1922 году Зданевич зафиксировал эти положения в манифесте: «41°, разрушив монополию смысла слов, выдвинул на первый план их заумное содержание. <...> 41° открыл непосредственную связь звука с эмоцией и указал на ограниченность возможностей смысла»²⁶.

Издания пьес Зданевича можно рассматривать как шедевр полиграфического искусства. Овладев мастерством наборщика, автор сам набрал первую и последнюю драмы. Игра различными шрифтами, их необычное расположение на странице позволяют рассматривать его пьесы как «стихокартины». Предшественником Зданевича в этом направлении был В. Каменский. Любопытно, что отношение Зданевича к «Железобетонным поэмам» последнее было критическим. В письме к А. Шемшурину от 19 февраля

²² ОР РГБ. Ф. 339. Карт. III. Ед. хр. 5.

²³ Терентьев И. 17 ерундовых орудий // Терентьев И. Собр. соч. С. 186.

²⁴ Цит. по первой публ.: Новые материалы из парижского архива И. Зданевича / Вступит. статьи и публ. Р. Гейро // Терентьевский сборник. М., 1996. С. 298.

²⁵ Республика. 1918. 23 января, № 156.

²⁶ Цит. по: Новые материалы из парижского архива И. Зданевича. С. 297.

1914 года он писал: «Благодарю Вас за присылку железобетонной поэмы. В некоторых отношениях она любопытна, но едва ли более, так как подобный прием творчества уделяет слишком много места глазу, т. е. ищет в ненадлежащем месте и потому едва ли многое найдет»²⁷. По мнению Дж. Янечека, сопоставившего «железобетонную поэму» В. Каменского «Телефон» с «лидантиЮ фАрам» Зданевича, между этими произведениями существует преемственность, однако «использование особого типографского набора у Каменского носит декоративный характер, в то время как типографский набор у Зданевича развит в систему, ценностную для читателя»²⁸.

Исследователям еще предстоит заняться интертекстуальностью драматургии Зданевича, широко использовавшего и цитировавшего в своих пьесах не только сочинения писателей-футуристов²⁹. Трудную задачу представляет и реальный комментарий к пьесам, в которых содержится много аллюзий на трудновосстановимые факты литературно-художественного быта Тбилиси и Петербурга.

Одна из основных особенностей, отличающих заумную драматургию Зданевича от заумных творений других членов группы «41°», состоит в тщательной продуманности архитектоники пьес, в выверенности всех элементов текста, лишённого свойственной футуристам сознательной шероховатости и небрежности. Первым

²⁷ ОР РГБ. Ф. 339. Карт. III. Ед. хр. 5.

²⁸ Janěček G. The Look of Russian Literature. P. 164.

²⁹ В драмах часто встречаются явные и скрытые цитаты из работ Терентьева и Крученых. Одновременно цитаты из драм Зданевича можно найти у его собратьев по «41°». Например, Зданевич обыгрывает важные для Крученых фонемы «у», «ы», «з» в «Янко крУль албАнской»; *дохлая* в лидантиЮ фАрам — аллюзия на название сборника «Дохлая луна» (М., 1913), придуманное Крученых. Неологизм «цоца» в пьесе «Остраф пАсхи» отсылает к названию книги Крученых (М., 1921), слово «куня» в «аслЕ напракАт» корреспондирует с «кунькой» в стихотворении Крученых «Айчик». Крученых в «Малахолии в капоте» (Тифлис, 1918; 2-е изд.: 1919) использует неологизм Зданевича «ыкузыкакак» из «Янко крУль албАнской», а Терентьев в «Трактате о сплошном неприличии» (Тифлис, 1920) — неологизм «бзыпызы» из пьесы «Остраф пАсхи». Кроме того, в «лидантиЮ фАрам» содержатся аллюзии на лидеров ЛЕФа Н. Чужака и О. Брика, упомянут П. Пикассо. В мистериальном пласте драм помимо лейтмотивных евангельских аллюзий содержатся аллюзии и на другие религии: так называемые «инь» и «ань» в «аслЕ напракАт» и в «лидантиЮ фАрам» — отсылка к даосизму, «будда» в пьесе «Остраф пАсхи» и «гуру» в «лидантиЮ фАрам» — соответственно к буддизму и индуизму.

отметил эту черту его драматургии С. Рафалович, который на примере творчества Зданевича противопоставил заумь футуристов глоссам мистических сектантов. «У футуристов заумь, конечно, не порыв, не случайность и неожиданность, а прием и форма. Илья Зданевич, я полагаю, не решится утверждать противное относительно своих пьес, ибо слишком смешно было бы утверждение, что целая пьеса или даже целый ряд пьес, обдуманых, связанных между собою, имеющих каждая определенный сюжет и последовательное развитие в отдельных сценах от завязки до развязки, пишутся им от начала до конца под влиянием неожиданного и случайного порыва... <...> Он, конечно, отлично сознает и несомненно признает, что для его зауми нужно самое настоящее мастерство...»³⁰. Ошибка Рафаловича состояла в безоговорочном отнесении творческой манеры Зданевича к произведениям футуристов в целом. На мой взгляд, наиболее точно сформулировал своеобразие зауми в пьесах Зданевича исследователь футуризма В. Марков: «В отличие от зауми коллег, основанной на случайности, Зданевич был классицистом зауми, которую он конструировал и разрабатывал в своей собственной манере. Заумь в таких пропорциях не использовалась ни до него, ни после. У Зданевича невероятное словесное воображение, и он никогда себя не повторяет»³¹.

В последние годы драматургия И. Зданевича переживает второе рождение. Пьесы его переизданы во Франции и в США, одна из них — «Остраф АСхи» — недавно была поставлена во Франции и с успехом показана в Париже и ряде других городов. Это происходит на фоне подъема интереса к авангардистской деятельности Ильи Зданевича как на Западе, так и в России³².

³⁰ Рафалович С. Последнее обнажение // Орион. 1919. № 6. С. 60.

³¹ Markov V. Russian Futurism: A History. P. 357—358.

³² Библиографию по этому вопросу см. в нашей книге: Никольская Т. «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917—1921). М., 2000. С. 53.

Юрий Николаевич Марр — заумный поэт

Из поэтов, близких к группе футуристов-заумников «41°»¹, внимание исследователей до недавнего времени не привлекало творчество Юрия Николаевича Марра (1893—1935), ученого-ираниста, сына известного языковеда Николая Яковлевича Марра². Детство и юношеские годы Ю. Марра прошли в научной среде. Его близкими родственниками были известный ученый-иранист В. А. Жуковский и видный исследователь Востока В. В. Бартольд, с которым Ю. Марр еще в гимназические годы побывал в Германии, Франции, Англии, США и Канаде. После окончания гимназии в 1913 году Ю. Марр поступил на факультет восточных языков Петербургского университета по разряду арабо-персидско-турецко-татарской словесности. На

¹ Более подробные сведения о группе «41°» см. в нашей статье «Дада на сорок первой параллели» в наст. изд. (с. 11—38).

² Подробнее о Ю. Марре см. наши публикации: *Никольская Т.* «Я птица сам»: О жизни и стихах Юрия Марра // *Памир*. 1989. № 12. С. 183—187; *Марр Ю.* Избранное: В 2 кн. М., 1995. Архив Ю. Марра хранится в Институте рукописей Академии наук Грузии (ф. 162).

первых курсах он увлекся арабским языком. «Сама трудность овладения внешней звуковой структурой, — вспоминает жена Юрия Марра, — казалось, еще более подстрекала его увлечение. Созвучия еще не знакомого языка воспринимались им как музыка, необычайно своеобразная и волнующая»³. По словам арабиста И. Ю. Крачковского, уже на втором курсе Университета Ю. Марр начал интересоваться вопросами арабской поэзии и «вскоре основательно постиг важнейшие тонкости метрики»⁴. Арабская поэзия привлекла молодого ученого необычайной концентрированностью образов, точностью, сжатостью языка⁵. В 1914 году Ю. Марр побывал в Сирии, где за короткое время «в полной мере овладел разговорным арабским языком»⁶. В 1917 году Ю. Марр блестяще окончил Университет и после пребывания на военной службе приехал в 1919 году на родину отца в Грузию. Здесь он до 1921 года работал библиотекарем в Государственном университете Грузии, преподавал немецкий язык в Чохатурской гимназии, был переводчиком Грузино-кавказско-российского телеграфного агентства. В 1921 году он вступил в Союз русских писателей в Грузии⁷.

Первые стихи Ю. Марра тбилисского периода относятся к 1919 году. Их отличает насыщенность ориентальным колоритом, разговорная интонация. Обилие географических названий и восточных реалий дает возможность сопоставить эти стихи с персидскими поэмами другого близкого к заумникам поэта, А. Чачикова⁸, высокоценного А. Крученых. В то же время в поэзии Ю. Марра ощутимо влияние акмеистической традиции, в частности поэзии Н. Гумилева⁹.

В 1921 году Ю. Марр под влиянием творчества А. Крученых и И. Терентьева и личного с ними общения резко изменил поэти-

³ Марр С. М. Ю. Н. Марр в Сирии // Литературная Грузия. 1979. № 11. С. 132.

⁴ Крачковский И. Ю. Арабистика в занятиях Ю. Н. Марра // Восточная филология. Тбилиси, 1969. С. 63.

⁵ См.: Марр С. М. Ю. Н. Марр в Сирии. С. 132.

⁶ Крачковский И. Ю. Арабистика в занятиях Ю. Н. Марра. С. 63.

⁷ См.: Марр Ю. Н., Мегрелидзе И. В., Чайкин К. И. Переписка по вопросам иранистики и грузиноведения. Тбилиси, 1980. С. 256.

⁸ Александр Михайлович Чачиков (Чачикашвили, 1893?—1941) — поэт, переводчик с восточных языков. Подробнее о нем см. нашу статью «Поэт с Владимирским крестом (Александр Чачиков)» в наст. изд. (с. 98—104).

⁹ В строчке Ю. Марра «перс читал стихи в миниатюрах» из стихотворения «Эрзерум» (1919) содержится непосредственная аллюзия на название стихотворения Н. Гумилева «Персидская миниатюра».

ческую манеру. В ряде стихотворений он создает вариации на стихи поэтов-заумников. Так, стихотворение «Террентилль» построено на реминисценциях из стихов Терентьева и Крученых тбилисского периода. Обыгрывая основные приемы этих авторов, Ю. Марр создает полупародию-полупастиш:

ТЕРРЕНТИЛЛЬ

На иеревильных тосканах
 БРУЙНОГО ВЕРМОХОНА
 Оживает мой дух
 Возьмет и УХНЕТ
 На вас новым законом
 ЛАР МАБ ВЫХЫХЫР КУДАС
 заползайте лезаки
 запахаю запазухи
 в зипуны
 ЖИВО
 Вывернет Кендель Брэнди
 Непрохожий китасц¹⁰.

Имитирующее птичий язык название стихотворения — не только производное от фамилии Терентьева, но и аллюзия на строки из стихотворения Терентьева «Нос» из его книги «Херувимы свистят» (Тифлис, 1919) — «За ним все летят потерентьиться / И затерентеть»¹¹. Неологизм «тосканах», образованный от «тоски» и «похорон», связан с заглавием стихотворения Терентьева «Мои похороны»¹². В зауми следующей строки можно усмотреть производные от слов «врун» и «верх». Строчка «оживает мой дух» — аллюзия на строчки «Я пролетаю ПОЧИВШИ В БОЗЕ» из того же стихотворения Терентьева и «летит мой дух лебяжий» из стихотворения Крученых «В полночь прийти и уткнуться...»¹³. «Новый закон» — это и заумный язык Крученых, сформулированный теоретически в его «Декларации слова как такового» (1913), и так называемый закон поэтического языка, разработанный Терентьевым и изложенный в его книге «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1918; 2-е изд.: 1919). Анаграммирование обценного наиме-

¹⁰ Марр Ю. Избранное. Кн. 1. С. 37.

¹¹ Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 93.

¹² См.: Там же. С. 84.

¹³ Крученых А. Лакированное трико. Тифлис, 1919. С. 5.

нования мужского полового органа: «мой дуХ... и УХНЕТ» в сочетании с последующей строкой, имитирующей «языкоговорение» в состоянии экстаза, — аллюзия на стихотворение Крученых:

У меня совершенно по-иному дрожат скулы
— сабель атласных кляц —
когда я выкрикиваю:
хыр дыр чулы
заглушаю движенье стульев
и чавкающий
раз двадцать
под поцелуем матрац...¹⁴

Последовательность гласных «ы ы у ы» у Крученых и «ы ы ы у» у Ю. Марра также сближают эти образцы зауми. В следующих трех строках Ю. Марр, обыгрывая любимую Крученых букву «з»¹⁵, иллюстрирует закон поэтического языка Терентьева: «слова, похожие по звуку, имеют в поэзии схожий смысл»¹⁶. Концовка стихотворения, возможно, связана с трудновосстановимыми местными реалиями¹⁷.

Реминисценции из поэзии заумников встречаются и в других стихах Ю. Марра. Так, строчка «Я не юриСт» («Помогите...») — своеобразный ответ на терентьевскую «я не Ягений» («Нос»), а строчка «твердого Евнуха ножом проткнуть невозможно» («Я посетил четыре полюса...») в равной степени восходит к строкам Терентьева из стихотворения «О зудеснике»: «Крученых / Ногу втыкаешь ты / В мяхкаво евнуха!» и к упоминанию этого стихотворения, иллюстрирующего учение Терентьева о перпендикуляре, в статье Крученых «Аполлон в перепалке» (1919)¹⁸. Ряд аллюзий содержится в стихотворении Ю. Марра об обретении и потере дара «языкоговорения»:

¹⁴ Крученых А. Лакированное трико. Тифлис, 1919. С. 2.

¹⁵ См.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука // *L'avanguardia a Tiflis. Venezia*, 1982. Р. 239.

¹⁶ Терентьев И. 17 ерундовых орудий // Терентьев И. Собр. соч. С. 182.

¹⁷ Возможно, что «китаец» — аллюзия на строки Терентьева «БоНза наБЗа ЭнОба ЗНоБ» из стихотворения «Путеянство», вошедшего в сборник «Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок» (Тифлис, 1919).

¹⁸ Статья вошла в книгу А. Крученых «Миллиорк» (Тифлис, 1919). См. публикацию: Крученых А. Аполлон в перепалке // Терентьев И. Собр. соч. С. 182.

Я получил от благодарных иностранцев
 Обратный календарь из бабьей чешуи
 В ответ запел
 Собственным голосом
 Хмык Ыхлык ым мыкышка
 Яак ВувоАнь
 ТЕ не Выпусти
 СтОй
 И все-таки я потерял подарок¹⁹.

Первая строчка перекликается с началом стихотворения Крученых «Живу у иностранцев...»²⁰. «Обратный календарь» — возможный намек на книгу Крученых и Хлебникова «Мирсконца» (М., 1912). «Ни с чем не сообразный» (по слову И. Терентьева)²¹ эпитет «бабьей» вместо напрашивающегося по смыслу «рыбьей» вызван реминисценцией из «фрейдистского» стихотворения Крученых:

По просьбе дам
 хвостом помазав губы,
 я заговорил на свеже-рыбьем языке!²²

Заумь в этом стихотворении, так же как и в стихотворении «Терентилль», имитирует «языкоговорение» в состоянии экстаза.

Знакомый с теорией «всёчества» хотя бы по книге И. Терентьева «17 ерундовых орудий», Ю. Марр свободно заимствует приемы у своих более опытных футурколлегов. Он широко пользуется «разломом» и «насыщением» слов, сочетает в пределах одного стихотворения разные типы зауми, комбинирует заумный язык с нормативным.

Наряду с заумью, которая может формально коррелировать с русским языком²³, у Ю. Марра встречается и словотворчество произвольного типа. Заумь первого типа чаще всего образуется в результате контаминации, например: «молоденце» (молодец — полтенце), «газонт» (газон — горизонт), «запупой» (запой — пуп),

¹⁹ Марр Ю. Избранное. Кн. 1. С. 51.

²⁰ Крученых А. Лакированное трико. С. 5.

²¹ Терентьев И. Маршрут шаризны // Терентьев И. Собр. соч. С. 234.

²² Крученых А. Лакированное трико. С. 25.

²³ Такой тип зауми выделяет Р. Якобсон, см.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921. С. 67.

«шмамка» (шамать — мамка). Ю. Марр пользуется усеченными словами — «бругал» вместо «обругал», стяжением слов — «мхштук» вместо «мундштук», создает заумь путем замены буквы в начале или в середине слова — «быбы» вместо «рыбы», «рафли» вместо «вафли», «анделы» вместо «ангелы». Заумь второго типа представлена звукоподражаниями («террентилль», «тяп-тяп»), имитацией «языкоговорения» («выхыхыр», «ыхлык як вувоань»).

Характерной особенностью поэзии Ю. Марра является использование в качестве своеобразного заумного рефрена²⁴ тюркских присловий, иногда воспринимающихся как заклинание. Например:

ХалДЫ балДЫ шАндалы
ВЫросла борода²⁵

или

Алтык Салтык парасы
Захитрил²⁶.

Иногда заумь мотивирована описанием процесса изучения экзотического языка, возможно, имеющего реальный прообраз²⁷:

Выступай — Тяп Тяп
Пустыня
Третью — Епископ тьфу
Мхдштук одиночное обучение
Гренландия — суппос
Штаны — Паплас
монах — искуяуй
быбы и кафы
и — ГУЗГАНЬ — Бр. Кп. <...>²⁸

²⁴ О рефренном характере зауми см. статью Е. Поливанова «Общий фонетический принцип поэтической техники» (Вопросы языкознания. 1963. № 1).

²⁵ Марр Ю. Избранное. Кн. 1. С. 35.

²⁶ Там же. С. 34.

²⁷ Если верить пародийной автобиографической повести Ю. Марра «Авантюры графа Кугыкова» (1921), он изучал самоедский язык. Подтверждение этому факту в научных биографиях Ю. Марра не найдено.

²⁸ Марр Ю. Избранное. Кн. 1. С. 50.

Эмоциональный настрой стихотворения напоминает строчки А. Чачикова: «Руке надоело протягиваться к диксионеру / Все какие-то странные слова»²⁹. Любопытно, что в языке гренландских эскимосов имеются слово «izkiradjuark» (священник) и слово «surpisjok», означающее глагол «дует», который в данном контексте может ассоциироваться с гренландскими ветрами³⁰.

Мотивировка зауми наличествует у Ю. Марра почти всегда. Это — «языкоговорение», глоссы, выборматывание, словарная работа, алкогольное или наркотическое опьянение. Подбирая слова, близкие по звучанию, он в то же время обыгрывает и «боковые» значения слов:

Менялы чумалого мелочи
хором из горла Вынули
Складные сапоги
Удивляют
Один залаял
Другой заплаял <...>³¹,

где связаны по смыслу не только «менялы» и «мелочь», но и слово «складные» с неологизмом «запаял», образованным от глагола «плоить» — делать ровные складки³². Использует он и каламбуры:

но где достану вышитые
сильвестрами штаны³³,

где слово «сильвестр» означает как серебро, так и имя популярного в Тифлисе портного.

К особенностям поэтической техники Ю. Марра относится его пристрастие к внутренним и обратным рифмам, например:

череперьнь по пропоху
сам ухоп³⁴,

²⁹ Чачиков А. Тысяча строк. М., 1931. С. 62.

³⁰ Приносим благодарность Н. Б. Вахтину, любезно проконсультировавшему нас.

³¹ Марр Ю. Избранное. Кн. 1. С. 38.

³² О роли в поэзии второстепенных признаков значения см.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 38—39.

³³ Марр Ю. Избранное. Кн. 1. С. 49.

³⁴ Там же. С. 34. Здесь и далее выделения жирным шрифтом сделаны нами.

или

хотя не хан
стАну стАну моНАхом³⁵,

или

Презираю наместников
и все земное³⁶.

Влиянием востоковедческих занятий и фактами личной биографии отчасти объясняется постоянное повторение в его стихах слов «пустыня», «сушь», «Африка», «кафр». Ощущение пустыни создает и «необыкновенная сухость словесной фактуры» (выражение И. Терентьева)³⁷, резко отличающая его творчество от других заумников³⁸.

Чрезвычайно большое внимание Ю. Марр уделял «фактуре начертания»³⁹. Известно, что в поэтической практике кубофутуристов «заново были осознаны орнаментальные и эмоциональные функции авторского почерка»⁴⁰. Еще в манифесте второго выпуска «Садка судей» и в декларации Крученых и Хлебникова «Буква как таковая» (1913) говорилось о почерке как о составляющей поэтического импульса. Однако увлечение Ю. Марра каллиграфией связано не столько с футуристической традицией, сколько с занятиями ориенталистикой. Его университетский преподаватель И. Крачковский отмечал, что Ю. Марр принадлежал к тем ориенталистам, которые, изучая какой-нибудь народ, считают нужным в известной мере перевоплотиться в представителей этого народа. Этим он объяснял увлечение Ю. Марра восточ-

³⁵ Марр Ю. Избранное. Кн. 1. С. 49.

³⁶ Там же. С. 52. Среди кубофутуристов обратные рифмы широко использовал В. Маяковский, что было зафиксировано еще в «Декларации» второго выпуска «Садка судей» (Пб., 1913).

³⁷ Терентьев И. Рекорд нежности // Терентьев И. Собр. соч. С. 246.

³⁸ «Отсутствие влаги» было присуще, по словам Терентьева, «дра» И. Зданевича «Янко крУль албАнской» (см. там же. С. 246).

³⁹ Термин А. Крученых. Фактуру начертания, наряду с другими типами фактуры стиха Крученых, рассматривает впервые в сборниках «Замауль» (Вып. 1—4. Баку, 1920—1921).

⁴⁰ Харджиев Н. Поэзия и живопись // Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976. С. 54.

ной каллиграфией, «сопровождавшее Ю<рия> Н<иколаевича> почти всю жизнь»⁴¹.

Помимо общего для кубофутуристов приема выделения прописными буквами отдельных строк, слов, частей слов и букв Ю. Марр в своих книгах «самописьма» размещает отдельные строки по диагонали, последовательно увеличивает и уменьшает размеры букв, нетрадиционно вырисовывает в ряде стихов буквы «е» и «ъ», употребляя последнюю значительно чаще, чем полагалось по орфографическим правилам; скрещивает две буквы в одной, например «т» и «ъ», соединяет букву и пунктуационный знак.

Вряд ли Ю. Марр мог знать письмо Р. Якобсона к В. Хлебникову «о возможности создания новой стиховой графики, основанной на соединении в одном знаке различных букв»⁴². Р. Якобсон видел важность этого приема в достижении «одновременности двух или более букв» и «разнообразии начертательных комбинаций, устанавливающих различные взаимоотношения букв»⁴³. Вероятнее всего, Ю. Марр пришел к этому открытию своим путем.

Оригинальные достижения Ю. Марра в «буквосплетях» представлены в его рукописном сборнике «Еретический синаксарь». Слово «синаксарь» помимо основного значения — собрание сведений о святых и церковных праздниках, — видимо, является контаминацией «Синайского полуострова», «синтаксиса» и «словаря». В стихах, представленных в этом сборнике, Ю. Марр вкрапляет в русский текст арабские слова, изменяя соответственно с помощью специальных стилизованных стрелок направление чтения. Ряд русских букв стилизован под арабские, некоторые из них сплетены с арабскими.

Первым в истории русского футуризма Ю. Марр графически комбинирует языки принципиально разных алфавитов. Для иллюстрации приведем одно из стихотворений сборника и попытаемся его прокомментировать:

⁴¹ Крачковский И. Ю. Арабистика в занятиях Ю. Н. Марра. С. 65.

⁴² Харджиев Н. Поэзия и живопись. С. 54.

⁴³ Там же. С. 57.

Высту^аПАИ сОльма пУ^ащЫни
 сАРАбу рАст^ажЕнЕ сУХО^аИ^аШлЙ
 Ё^аО^аО^апу три губЫ пУхнУть
 БЕЙ въ лИтагрАШ^аЧный бАм БАЙ
 لوؤوء
 طوطو الحقيقى
 сУрлЯн^аЧУн колбЕ КОлетЯ
 ДОма НЕводомъ РЫБОк^асУшА
 вЫп^аЪ ВАЕТЬ лЕСОк^а
 9А тЬф тЬф тЬф⁴⁴

Первая строчка почти дословно повторяет начало стихотворения Ю. Марра «Выступай — Тяп Тяп...». Через все стихотворение проходит оппозиция «суша — вода». Помимо слов «суша», «пустыня», «песок» с сушей семантически связывается первая часть слова «сухожилий». Ориентальный колорит стихотворения подчеркивается словами «араб», «эфиоп», «бей», «бай», вкраплением арабских слов, «сплетами» русских букв с арабскими. Русская буква «а», начинающая слово «араба», сплетена с арабской буквой «айн», начинающей слово «араб», данное в транскрипции. Арабское слово «лу'лу» означает в переводе «жемчуг». Следующее арабское слово «тут тук» — звукоподражание. В связи с «жемчугом» оно ассоциируется с погружением под воду, а в сочетании со следующим, написанным русскими буквами, — метатезой грузинского слова «абано» (баня), представляет имитацию стука деревянной обуви в восточных банях. Следующее арабское слово — неологизм, образованный от глагола «лахаки» (присоединять), его можно перевести как «присоединяемый мной». Буква «ы» сплетена с арабской буквой «гайн», произносимой как южнорусское

⁴⁴ Факсимильное воспроизведение автографа, находящегося в собрании автора настоящей статьи.

«г» или грузинское «г̃». Буква «а» в последней строке сплетена с арабской буквой «в»⁴⁵.

«Русская» заумь в этом стихотворении в большинстве случаев поддается приблизительной дешифровке. «Литаграницный» — неологизм, образованный от слов «литавры», «пограничный» и, возможно, «литография», намекает на музыкальный ударный инструмент, смешение языков и литографский способ воспроизведения футуристических книг. Звукоподражательное заумное слово «бамбай» означает в данном контексте музыкальный ударный инструмент, а выделенные прописными буквами «бай», означающее по-тюркски «богач», наряду с омонимом «бей» подчеркивает восточный колорит. Слово «гырлянчун» остается загадкой, так же как и значение апострофа над буквой «т» в последней строке. Звукоподражание «тьф тьф тьф», скорее всего, воспроизводит отплевывание от песка. Приведенное стихотворение, видимо, имеет биографический подтекст, отражая воспоминания Ю. Марра о переходах в пустыне во время поездки в Сирию в 1914 году⁴⁶. Аллюзия на Петроград заключена в анаграмме слова «Нева» — слог «не» в слове «неводом» и слог «ва», стоящий под ним, в слове «выпевает» — и подтверждена словом «дома».

Интересно, что арабские слова, вкрапленные в русский текст, служат не только для достижения визуального эффекта, но несут на себе и смысловую нагрузку: с помощью аллитерации подчеркивают связь жемчуга, воды и колье. Таким образом, стихотворение рассчитано на несколько уровней восприятия.

Подобно многим футуристам, Ю. Марр иллюстрировал свои стихи рисунками и виньетками, считавшимися в футуристической традиции «частью неотделимой произведения»⁴⁷. Иллюстрирована Ю. Марром и его биографическая повесть «Авантюры графа Кугыкова, им самим изложенные» (1921), представляющая пародию на плутовской роман. В этой неоконченной повести, состоящей из стилизованных новелл, Ю. Марр использует заумные слова в функции топонимов и собственных имен. Действие повести происходит в городе Быбрее. Это название родственно часто встречающемуся в стихах Ю. Марра слову «быб», соединяющему в себе слова «бабы» и «рыбы». Выходящая в Быбрее газета

⁴⁵ Приносим глубокую благодарность М. Б. Пиотровскому за перевод арабских слов.

⁴⁶ См.: *Марр С. М.* Ю. Н. Марр в Сирии. С. 134.

⁴⁷ Слова из коллективного манифеста, напечатанного во втором выпуске «Садка судей» (СПб., 1913).

носит название «Вольный Быбреец». Неологизм «быбреец» сопоставим с неологизмом Алягрова (Якобсона) «евреец» из стихотворения «Рассеянность» <1915>. В фамилии главного героя Кугыкова присутствуют часто использованные в стихах Ю. Марра сочетания гласных «у» и «ы».

В повести косвенно комментируются стихи Ю. Марра «Я трЕтью ШмАмку вЫездил на языке гренландских ампистров»⁴⁸ и приводимое выше стихотворение «Выступай — Тяп Тяп» с «непонятной» заумью, рисующее процесс «одиночного обучения»: «В декабре он заинтересовался самоедским языком, выписал все существующие исследования, изучил язык, пел самоедские песни и подражал их графике»⁴⁹. Наконец, объявление из газеты «Вольный Быбреец»: «В течение одного часа научаю говорить на всех языках мира, включая воровские жаргоны крупнейших городов и эсперанто с ручательством на пять лет»⁵⁰ — аллюзия на текст Крученых из его книги «Взорваль» (Пб., 1913) о моментальном овладении всеми языками.

Безотносительно к зауми повесть интересна своей фабулой — превращением собаки в человека, вызвавшим всевозможнейшие толки. Как известно, сходный мотив имеет место в «Собачьем сердце» (1925) М. Булгакова. Любопытно, что во время написания повести Ю. Марра Булгаков находился неподалеку от Тифлиса во Владикавказе.

В 1922 году Ю. Марр переехал из Тифлиса в Петроград, где до 1925 года работал в Азиатском музее и в научно-исследовательском Институте сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока. С 1924 года он начал публиковать научные работы, посвященные вопросам грузино-персидских литературных связей, поэтике и метрике стиха, связям языка с материальной культурой. Продолжал ли он писать заумные стихи, нам неизвестно. В его архиве поэзия 1920-х годов представлена дружескими посланиями и стихотворениями «на случай». Не установлено, продолжалась ли его дружба с Терентьевым, дебютировавшим в 1924 году в Петрограде как театральный режиссер.

После поездки в Иран в 1925—1926 годах Ю. Марр с подорванным здоровьем вернулся в Грузию, где впоследствии жил в

⁴⁸ См.: *Марр Ю.* Избранное. Кн. 1. С. 49.

⁴⁹ Там же. С. 18—19.

⁵⁰ Там же. С. 19; подробный разбор этого текста см.: *Кацис Л.* Кугыкиада Ю. Марра // Терентьевский сборник: Второй. М., 1998. С. 95—104.

основном на туберкулезном курорте Абастумани, наезжая в Тбилиси для чтения лекций в Университете и для работ в Кавказском историко-архивном институте.

В 1932 году Ю. Марр пережил известный «рецидив» увлечения футуризмом. В рукописный сборник стихов 1932 года, состоящий всего из пяти стихотворений, включено стихотворение «Соланин», представляющее собой свободную вариацию на тему стихотворного цикла А. Крученых «Яд Карморан» (1919)⁵¹. Стихотворению предпослан эпиграф из Крученых: «О страшный яд грызущий карморан», записанный, вероятно, по памяти, поскольку имеет разночтение с оригинальным текстом (слово «темный» вместо «страшный»). В другом стихотворении — «Сухие кошки» — в последних строчках:

Шел продавец, разряженный как бес,
На голове, в мешках, в берестяном лукошке
Лежали грудями сухие кошки⁵² —

прослеживается реминисценция из трагедии «Владимир Маяковский» (1913): «Гладьте сухих и черных кошек».

Всю свою жизнь Ю. Марр поддерживал тесную дружбу со своим отцом Н. Я. Марром. В предисловии к первому тому своих трудов Ю. Марр писал: «Нет ни одной темы в сборнике, интерес к которой не был бы вызван у меня общением с живой средой, с одной стороны, а с другой — беседами или перепиской с Н. Я. Марром, а также и знакомством с какой-либо его работой. Это — первые ученические опыты мои за время моего, по большей части заочного обучения в школе Николая Яковлевича, в которой я продолжаю учиться»⁵³. В то же время в заметке «Об отце-учителе» Ю. Марр вспоминал, как его еще детские наблюдения над сходством басков с грузинами были впоследствии взяты на вооружение отцом⁵⁴. Нам кажется допустимым предположение, что, хотя бы отчасти, исключительный интерес Н. Я. Марра к словотворчеству и скрещению языков мог быть вызван и футуристическим увлечениями сына. Ю. Марр, без сомнения, показы-

⁵¹ Эти стихи А. Крученых вошли в сборник «Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабак».

⁵² *Марр Ю.* Избранное. Кн. 2. С. 10.

⁵³ *Марр Ю. Н.* Статьи, сообщения и резюме докладов. М.; Л., 1936. Т. 2. С. XXIII.

⁵⁴ Проблемы истории докапиталистических обществ. 1935. № 3—4. С. 152.

вал отцу образцы своей заумной поэзии, делился с ним мыслями о заумном языке и даже посвятил ему стихотворение «Лылыбай» (1921):

ЛЫЛЫБАЙ

Всеблагой Лылыбай
не забыл, не покинул и снова
Возник из Одессы
Из бокала станюли
Стальным пятаком
В языке или горле
повсюду
это жидкий экстаз
Торопитесь немедля примите
Он все Вам покажет
Даже то что не нужно
Он вежлив
Кулаками заботливо нежно
Откроет неведомо-новое
Он — Лылыбай⁵⁵.

Вопрос о взаимоотношениях между словотворческими построениями Н. Я. Марра и «самовитым словом» футуристов является материалом специальной работы⁵⁶.

⁵⁵ Марр Ю. Избранное. Кн. 1. С. 39. «Лылыбаем» Ю. Марр называет отца и в ряде других стихов.

⁵⁶ См.: Никольская Т. Н. Я. Марр и футуристы // Кредо (Тамбов). 1993. № 3—4. С. 7.

Стихи неизвестного заумника

В 1916 году Алексей Крученых писал из Саракамыша Андрею Акимовичу Шемшурину¹ о рождении нового, найденного им поэта, который «хорошо кушает скоро оперится и полетит»². Образцы заумного творчества этого поэта Крученых посылал своему московскому корреспонденту, но имени поэта нигде не называл; сообщал, что хочет выпустить своего питомца в свет и советовался, стоит ли.

Кто же был этим заумником? В книге «Ожирение роз: О стихах Терентьева и других», изданной в Тбилиси в 1918 году, Крученых представил читателю Игоря Терентьева, но сти-

¹ Крученых служил чертежником на строительстве Эрзерумской военной железной дороги в Саракамыше с весны 1916-го до начала 1918 г. (История «Декларации слова как такового» по материалам переписки А. Крученых / Публ. Т. Горячевой // Терентьевский сборник: Второй. М., 1998. С. 346). А. А. Шемшурин (1872—1939) — московский купец, меценат, литературный критик.

² ОР РГБ. Ф. 339. Карт. IV. Ед. хр. 2. Письма Крученых здесь и далее цитируются по этому архивному источнику. Сохранены грамматические особенности и пунктуация оригинала.

хи Терентьева не похожи на те, которые Крученых посылал Шемшуруну. Из других поэтов-заумников, начавших печататься в 1917–1918 годах, Крученых назвал Ольгу Розанову и Колау Чернявского³, упоминая, впрочем, что заумные стихи последнего типографскому воспроизведению не поддаются. В названной книге Крученых приводит образцы поэзии Ольги Розановой. Они похожи на стихи неизвестного заумника. Но Шемшуруну имя Розановой было знакомо. О ней как о художнице Крученых много писал ему. Может быть, Крученых в надежде на беспристрастный отзыв посылал собственные стихи?

В московском журнале «Искусство» (1919. № 4) помещена посмертная публикация стихов Ольги Розановой. Первое из напечатанных стихотворений — «Испания» — почти идентично одному из стихотворений неизвестного поэта, которое Крученых послал Шемшуруну в письме от 19 июля 1916 года (в списке Крученых отсутствует заглавие, в тексте имеется ряд разночтений)⁴. Таким образом, и другие стихи, в том числе и публикуемые ниже, принадлежат этому же автору.

Приводим два фрагмента из писем А. Крученых к А. Шемшуруну (1916 год и без даты), содержащие тексты стихотворений О. Розановой.

³ Ольга Владимировна Розанова (1886—1918) известна прежде всего как художница, иллюстратор кубофутуристических книг. При жизни несколько ее стихотворений были напечатаны в изданных на правах рукописи книгах «Балос» и «Нестрочь» (обе: Тифлис, 1917), написанных совместно с Алексеем Крученых. Об отношениях Розановой и Крученых см.: *Гурьянова Н.* Алексей Крученых и Ольга Розанова: О взаимовлиянии поэзии и живописи в русском авангарде // *Europa Orientalis*. 1992. Vol. XI. P. 49—108.

О Колау (Николае Андреевиче) Чернявском (1892?—1942) см.: Воспоминания Николая Чернявского о Ле-Дантю / Публ. Е. Юдиной // Терентьевский сборник: Второй. С. 374—378; *Чернявская С.* О времени: О Николае Андреевиче Чернявском, его родных и друзьях // Литературис матиане. Тбилиси, 1998. С. 197—276; *Никольская Т.* «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917—1921). М., 2000. С. 36—37, а также: *Ремизов А. М.* Собр. соч. М., 2000. Т. 3. С. 704—705.

⁴ Эта редакция стихотворения впервые опубликована в кн.: Ольга Розанова: 1886—1918. Helsinki, <1992>. С. 100. Стихотворения Розановой из журнала «Искусство» (1919. № 4. С. 1) перепечатаны в антологиях «Сто поэтесс Серебряного века» (СПб., 1996. С. 231—233), «Поэзия русского футуризма» (СПб., 1999. С. 322—323), а также в выпущенной издательством «Журавль» тиражом 50 нумерованных экземпляров книге: *Розанова О.* Стихи. <М., 1997>.

1.

Ещё посылаю Вам (нового поэта):

Збршест дзебан
жбзмец дексаатап
жмигауц этта
жмуц дежза
ум эрец
иттера

По моему тут смердения на тысячетку хватит. Хорошо! скверно!
(пахнет) хуже чем по свински (см. *Жбземся, жмуц*) слишком остро! дол-
го не вынесешь.

Интересно бы, чтоб написали

гор гер гвоц нравится — но почему?

Почему о лучше, чем *пырк—пырк—бзы?*

2.

Евсткамая
кунжун
а мелама
гар
грانا
ак атолач
чак
тека
акабадач

(стихи нов. поэта)

Творческий путь Татьяны Вечорки

Творческий путь Татьяны Вечорки (псевдоним Татьяны Владимировны Ефимовой, в замужестве Толстой, 1892—1965), во многом схож с творческим путем Ю. Дегена¹. Оба поэта вошли в литературную среду Петрограда как подражатели мэтров акмеизма, после Октябрьской революции оказались в Тбилиси, где стали лидерами молодежных поэтических кружков, сблизилась с футуристами-заумниками, а затем переехали в Баку, где продолжили литературную работу. Но в отличие от Дегена, вернувшегося после кратковременного увлечения футуризмом к «прекрасной ясности», Т. Вечорка под влиянием группы «41°» создала свой стиль, комбинируя элементы традиционной и новейшей авангардистской поэтики.

¹ О Ю. Дегене (1896—1923) см.: *Никольская Т.* Юрий Деген // *Russian Literature*. 1988. Vol. XXIII. P. 101—112; *Никольская Т. Л., Богомолов Н. А.* Деген // *Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь*. М., 1992. Т. 2. С. 93—94; *Никольская Т.* «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917—1921). М., 2000. С. 148—153.

Татьяна Вечорка родилась в Баку. В первые годы XX века вместе с семьей переехала в Тбилиси, окончила там в 1908 году Закавказский девичий институт, затем несколько лет жила в Петрограде, «где познакомилась с А. Блоком, В. Маяковским, М. Кузминым, А. Ахматовой»². Вернувшись в Тбилиси в конце 1917 года, она основала «дружество» «Альфа-Лира», по имени первой звезды созвездия Лиры³, объединившее десять-двенадцать начинающих поэтов и любителей искусства. Целью «дружества» были «развитие и поддержка молодых талантов, искание новых путей в области формы поэтический произведений»⁴. В программу работы кружка, собиравшегося один раз в неделю, входило чтение и обсуждение стихов и докладов, работа над стихотворными переводами, изучение грузинской истории и культуры. На занятиях разбирали стихи А. Блока, делали коллективные переводы стихов Байрона, Бодлера, А. Церетели, были прочитаны доклады об архитектуре старого Тбилиси. Члены кружка выполняли и домашние задания — сочиняли стихи на заданные темы и рифмы, писали рефераты.

В первой половине 1918 года состоялся ряд «интимных вечеров» «Альфа-Лиры» в помещении тбилисской студии поэтов «Фантастический кабачок»⁵. На первом вечере, прошедшем 28 января, Алексей Ефимов (брат Т. Вечорки) выступил со вступительным словом, в котором охарактеризовал творчество членов «дружества»: «Татьяна Вечорка и Георгий Евангулов являются последователями импрессионистической школы. В стихах Т. Вечор-

² Пирадов Б. А. Над Тбилиси звенели ее стихи // Вечерний Тбилиси. 1977. 13 августа, № 189. Краткие сведения о петроградском периоде жизни Вечорки см.: Никольская Т. Л. Творческий путь Т. Вечорки // Анна Ахматова и русская культура в начале XX века: Тезисы конференции. М., 1989. С. 89.

³ «Дружество» «Альфа-Лира» представляло собой тбилисский филиал одноименного кружка, основанного в Петрограде в марте 1917 г. по инициативе Г. В. Ламле. Помимо литературной работы петроградское «дружество» уделяло большое внимание новейшим течениям в театре, в частности теории «театра для себя» Н. Евреинова. См. подробнее: Никольская Т. «Фантастический город»... С. 154–161.

⁴ Открытое письмо Т. Вечорки (1917). Машинопись // РО ИРЛИ. Союз русских писателей в Грузии. Поступление 1968 г. (№ 54).

⁵ О «Фантастическом кабачке» см. статью «Дада на сорок первой параллели» в наст. изд. (с. 11–38), а также: Никольская Т. «Фантастический город»... С. 57–133.

ки иногда проскальзывает влияние М. Кузмина. <...> Нина Васильева влюблена в сказания о древних северных викингах, ее душа отравлена молочным блеском белых ночей. <...> Душа поэта Леона Баша полна элегической грусти. <...> Темы его близки к П. Верлену. В стихотворениях Льва Рейхштадта, наряду с отравой большого европейского города, прорываются восточные мотивы. Представительницей беллетристов в кружке является Иза Смольная, в небольших, изящных рассказах которой передается очарование первой несмелой любви»⁶.

Главное внимание в работе «Альфа-Лиры» Т. Вечорка уделяла развитию поэтической техники членов кружка. Другой лидер «дружества», Г. Евангулов (1894—1967), был инициатором краеведческих занятий. Он собирал и публиковал в тбилисской газете «Республика» материалы по истории старого Тбилиси⁷, воспевал в стихах уходящий в прошлое восточный колорит грузинской столицы, разгул духанов, экзотические фигуры розничных торговцев — кинто:

Люблю кутить — веселый демон —
в садах и летом и зимой,
читать на вывесках «Эдема»
«Не уезжай, голубчик мой!»

Привычной слух нам там лелеют
орган и шумная зурна,
где так мечтательно хмелеют
от кахетинского вина,

где день так солнечен и долог,
где ночью слышно: веселись!

⁶ Ефимов А. В. Вступительное слово. — РО ИРЛИ. Союз русских писателей в Грузии. Поступление 1968 г. (№ 54).

⁷ Г. Евангулов занимался, в частности, коллекционированием тбилисских вывесок. В статье «О старых вывесках», опубликованной в тбилисской газете «Республика» (1917. № 103), он перечислял названия мастерских, представляющие собой характеристики их владельцев («Симпатичный Ваничка здесь живет», «Несостоятельный Ишо поневоле в подвале живет, сапоги и калоши шьет» и т. п.). Подробнее о Евангулове см.: Марцадурц М., Никольская Т., Парнис А. Четыре стихотворения о «Фантастическом кабачке» // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 315; ЦГИАМ. Ф. 418. № 328. Д. 707 (биографические сведения в университетском деле).

Родной мой город, ты мне дорог,
ленивый, праздничный Тифлис! <...>⁸

Так же как и Т. Вечорка, Евангулов стал профессиональным литератором, автором пяти стихотворных сборников и романа в стихах.

Яркой творческой индивидуальностью обладала также входившая в «Альфа-Лиру» Н. Н. Васильева (1889—1979), которую С. Рафалович назвал одной из талантливейших в Тбилиси поэтесс⁹. В 1919 году она выпустила в Тбилиси свой единственный сборник «Золотые ресницы», большинство стихов которого посвящено Петербургу, где она провела юношеские годы. «К Петербургу Васильева чувствует такое напряженное влечение, что его позволительно называть любовью»¹⁰, — писал С. Рафалович. А сама Васильева заявляла:

Всегда, всегда я буду верной
Гранитам царственной Невы.
Душой поэта суеверной
Владеете, как прежде, вы.
И здесь над мутною Курю,
Бегущей быстро меж холмов,
Я храмов новых не построю,
Не сотворю себе богов.
И Ботанического сада
Великолепье не затмит
Тебя, любимая ограда,
В которой Летний чутко спит.
С Верийского ищу в тревоге
Меж силуэтов зыбких гор
Исакия рисунок строгий
И Петропавловский собор.
И сердце верное не может,
Не хочет полюбить Кавказ,
И боль свою с восторгом множит
Воспоминаньями о вас¹¹.

⁸ *Евангулов Г.* Второе сердце. Тифлис, 1920. С. 21-24.

⁹ *Рафалович С.* <Рец. на кн.:> Н. Васильева. Золотые ресницы // Грядущий день. 1919. 10 ноября, № 11.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Васильева Н.* Золотые ресницы. Тифлис, 1919. С. 8. Подробнее о Н. Н. Васильевой см. библиографическую справку, составленную Е. Ф. Буренковой, в книге: *L'avanguardia a Tiflis*. P. 315.

Другие участники кружка впоследствии отошли от литературы.

Помимо действительных членов «Альфа-Лиры» на ее заседаниях бывали и гости. Среди них следует отметить И. Зданевича, сделавшего на одном из собраний доклад «Об абсолютном преобладании формы над содержанием», В. Катаняна, автора изданных в Тбилиси сборников стихов «Синим вечером» (1918, совместно с В. Кара-Мурзой) и «Убийство на романтической почве» (1919), грузинских поэтов из группы «Голубые Роги» П. Яшвили и Т. Табидзе.

Соединявшее черты «Цеха поэтов», литературного салона и краеведческого кружка, «дружество» «Альфа-Лиры» просуществовало до лета 1918 года, когда оно слилось с организованным Ю. Дегеном «Цехом поэтов». Т. Вечорка стала одним из сопредседателей нового «Цеха», при котором по ее инициативе в ноябре 1918 года была организована «Студия художественной прозы».

II

В 1918 году Т. Вечорка выпустила в Тбилиси первый сборник стихов «Магнолии». Как отмечает В. Марков, в стихах, вошедших в книгу, ахматовские мотивы сочетаются с мотивами русского дендизма¹². В открывающем книгу программном стихотворении поэтаessa создает почти пародийный образ женщины-декадентки, любящей, подобно герою романа Гюисманса «Наоборот», все искусственное и необычное, близкий к брюсовской Нелли и Елене Дариани П. Яшвили¹³:

Я не люблю цветов, они не знают боли,
Увянув медленно, они не говорят,
И лишь кошмарная фантастика магнолий
Прельщает иногда мой утомленный взгляд.
<...>
Ну что же. Не могла бы быть другой я —
Близки душе моей Бердслей и Гойя¹⁴.

¹² См.: *Markov V. Russian Futurism: A History*. Berkley; Los Angeles, 1968. P. 364.

¹³ См.: *Лавров А.* «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова // *Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1985. М., 1987.* С. 94.

¹⁴ *Вечорка Т.* Магнолии. Тифлис, 1918. С. 1.

В ряде стихов Вечорка подходит к новой для себя футуристической тематике. Так, в стихотворении «Эскиз» она создает экспрессивный портрет основателя заумного языка Алексея Крученых:

Его терзал чудес водоворот,
но равнодушен Бог — первоосновы —
и не создал еще такого слова,
чтоб выразить неистовый исход.

И в бешенстве красноречивых ран
у мудрецов он требовал ответа
и, как шакал, обглаживал скелеты,
замкнутые в торжественный курган.

Ответа нет. На городскую площадь
он выкинул — как хлам истертый — моши,
юродиво дрожа, топтал их в грязь
и в заповеди веры, вновь открытой,
издевку звонкую швырнул толпе, смеясь —
бессребреник с ужимкой езуита¹⁵.

Жанр стихотворного портрета получил дальнейшее развитие в цикле «Соблазн афиш», вошедшем в сборник «Софии Георгиевны Мельниковой: Фантастический кабачок» (Тифлис, 1919). В стихотворении «Брезгливо сощурысь, он...» Вечорка скупыми меткими штрихами создает портрет Ильи Зданевича, а в обращенном к Крученых стихотворении «Экклесиаст» пытается постигнуть внутренний мир создателя заумного языка:

Помни Бога, пока не пожелкла весна:
Отомстят за себя жезлоносные годы.
Разъедает их ржавчиной мудрости перекись,
Зажигает изжогой прошедшего перепись —
И дрожит Охранявший тебя от невзгоды,
Потому что на мельнице много зерна.

Остановится солнце. Ослепнет луна,
В дожденосное небо вонзившая бивень
И по крику орлицы, пророчески-реющей,

¹⁵ Вечорка Т. Магнолии. С. 21—22.

Восстает человек, очищением слабеющий,
И захочет услышать пророчество в ливень,
Запеленатый саваном нового льна...¹⁶

В этом стихотворении Вечорка сочетает архаизованные сложные прилагательные-эпитеты «жезлоносные», «дожденосные», характерные для поэтики XVIII века, с причастиями «пророчески-реющая», «слабеющий», типичными для поэтики Некрасова. В звукописи преобладают охотно используемые футуристами фонемы «ж», «з», «ч», «щ», контрастно сочетающиеся с аллитерациями на «л», часто имевшими у Крученых «пародийную мотивировку»¹⁷. Нетрадиционна рифмовка стихотворения: первая строчка рифмуется с шестой, вторая — с пятой, а третья — с четвертой, причем мужская рифма последовательно сменяется женской, а затем дактилической. Такая четкая организация стиха в комбинации с затемняющими смысл словосочетаниями типа «мудрости перекись» создает, говоря словами Крученых, «эффект неожиданного и нового»¹⁸.

В других стихах цикла «Соблазн афиш» Вечорка пробует совместить сонетную форму с футуристической образной системой, выделяет отдельные слова и строчки разнообразными шрифтами. В бакинский период (1919—1923) Вечорка стала писать заумные стихи, что не мешало ей входить в местный «Цех поэтов». В сборник Крученых «Замауль 1» (Баку, 1920) вошла ее поэма «Нечаянно», близкая поэтике «41°»¹⁹, а в сборнике «Мир и остальное» (Баку, 1920) Вечорка участвовала вместе с А. Крученых и В. Хлебниковым. В Баку Вечоркой был написан сборник заумных стихов «Скарабэ», анонсированный на обложке ее книги «Соблазн афиш» (Баку, 1920), но не вышедший в свет²⁰.

¹⁶ Вечорка Т. Соблазн афиш. Баку, 1920. С. 16.

¹⁷ Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis. P. 247.

¹⁸ Крученых А. Фантастический кабачок // Куранты. 1919. № 2. С. 19.

¹⁹ О поэтике «41°» см.: Ziegler R.-M. Группа «41°» // Russian Literature. 1985. Vol. XVII. P. 71—86; Janecek G. Zaum in Tiflis: 1917—1921 // Janecek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. P. 223—289.

²⁰ Подробнее о пребывании Т. Вечорки в Баку, где она встречалась с В. Хлебниковым и училась у Вяч. Иванова, см.: Парнис А. Хлебников в Баку // Арион. 1996. № 2. С. 96—100; Толстая Т. Воспоминания о Хлебникове / Публ., подгот. текста и коммент. А. Парниса // Там же. С. 101—114.

В 1924 году Вечорка переехала в Москву, где вступила в московский «Цех поэтов», руководимый А. Антоновской, знакомой ей еще по Тбилиси. В 1927 году Вечорка, уже под фамилией Толстая, выпустила в Москве свой последний поэтический сборник «Треть души», в который наряду с новыми вошел и ряд стихотворений тбилисского периода, в том числе стихотворные портреты, подвергшиеся переработке в сторону большей обобщенности. Так, стихотворение «Брезгливо сощурысь, он...» получило название «Оратор», посвящение Илье Зданевичу было снято, а первая строфа:

Брезгливо сощурысь, он
Идет к барьеру эстрад.
Изумруд Петроний изменил
И вскинул монокль, как фат²¹,

дающая фотографически точный портрет Зданевича, кардинально изменена:

Устало сощурысь, он
Сошел к барьеру эстрад.
Одну из записок раскрыл
И бросил не разобрав²².

В стихотворении «Из-за горы лесные лани...» снято имевшееся в первоначальной редакции посвящение грузинскому художнику-авангардисту Ладю Гудиашвили, а само стихотворение получило заглавие «Иверия» (любопытно, что автор сохранил грузинскую транскрипцию: в грузинском языке отсутствуют йотированные гласные). Таким образом, мотивы живописи Гудиашвили соотносены теперь с образом древней Грузии.

В новых стихах появляются несвойственные прежде Вечорке натуралистические описания (так, в стихотворении «Роды» скрупулезно описаны страдания роженицы во время схваток), встречаются антиэстетические образы, характерные для раннего кубофутуризма (например: «Луна, как срезанный огромный ноготь»²³), звукоподражания.

²¹ Вечорка Т. Соблазн афиш. С. 5.

²² Вечорка Т. Треть души. М., 1927. С. 5.

²³ Там же. С. 7.

III

В Тбилиси и в Баку Вечорка выступала с докладами и критическими статьями о технике классического стихосложения и футуристических исканиях. Среди прочитанных ею докладов были: «Классический сонет и его разновидности», «Теофиль Готье и его единомышленники», «Слюни черного гения», «О творчестве Ильи Зданевича». Из статей Вечорки наибольший интерес представляют «О заумной поэзии» и «Слюни черного гения», в которых заумь рассматривается как новый поэтический прием, не отвергающий, а дополняющий предшествующие, и делается вывод о произошедшей с появлением заумного языка окончательной дифференциации фонетической и понятийной составляющих поэтического слова. Заслугу Крученых Вечорка видит в открытии заумного языка, в котором «звук в любом порядке является творческим материалом»²⁴.

С конца 1920-х годов Вечорка обратилась к прозе. Ей были написаны беллетристические биографии «Бестужев-Марлинский» (М., 1933) и «Детство Лермонтова» (М., 1964), воспоминания о В. Хлебникове и В. Маяковском²⁵.

²⁴ Вечорка Т. Слюни черного гения // Жив Крученых. М., 1925. С. 20.

²⁵ См.: Толстая Т. В. Из тетради / Публ. А. Е. Парниса // ЛГ-Досье. 1990. Февраль. С. 8—10; Из новых материалов о Владимире Маяковском / Вступит. статья, публ., подготовка текстов и примеч. А. Е. Парниса // De Visu. 1993. № 11 (12). С. 10—22; Толстая (Вечорка) Т. В. Воспоминания о Хлебникове / Публ. А. Е. Парниса // Арион. 1996. № 2. С. 96—114.

Поэт с Владимирским крестом (Александр Чачиков)

Поэта и переводчика Александра Михайловича Чачикова (Чачикашвили, 1893?—1941)¹ вряд ли можно рассматривать как ортодоксального футуриста. Но не нужно забывать, что отдельные черты поэтики его произведений вызвали восхищение Алексея Крученых. Высоко ценил стихи Чачикова и «отец русского футуризма» Давид Бурлюк².

Чачиков родился в Гори в дворянской грузинской семье. В ранней молодости, нанявшись юнгой на корабль, совершил кругосветное путешествие, во время которого, возможно, впервые заинтересовался Востоком. Избрав карьеру военного, Чачиков окончил Ораниен-

¹ Биографические сведения о Чачикове см.: *Мдивани Г.* Памяти друга // *Строка, оборванная пулей.* М., 1976. С. 661—662; РГАЛИ. Ф. 1651 (Издательство Московского товарищества писателей). Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 85; РГАЛИ. Ф. 1335. Оп. 2. Ед. хр. 55 (письма Чачикова к А. Крученых 1929—1940 гг.).

² См.: *Бурлюк Д.* <Рец. на кн.:> А. Чачиков. Чай-Хане // *Русский голос* (Нью-Йорк). 1927. 7 декабря, № 4403. *Он же.* <Рец. на кн.:> А. Чачиков. Новые стихи // *Там же.* 1936. 20 сентября, № 7618. С. 8.

баумскую военную школу. В чине поручика он сражался в Первую мировую войну на кавказском фронте, командовал ротой кавалеристов, получил за боевые заслуги Владимирский крест. В 1914—1916 годах в тбилисской газете «Голос Кавказа» начали появляться его стихи и песни, представлявшие собой, как правило, зарифмованные сводки боевых действий. Несмотря на техническое несовершенство, стихи Чачикова выделялись из общего потока «военной» поэзии. Прежде всего, отличала их насыщенность восточными этнонимами. Непривычные для русского слуха географические названия воспринимались как заумь, рассчитанная, по словам К. Чуковского, на «смакование экзотических, чуждо звучащих слов»³:

На Пюмишханском направленьи
Турецкий полк двадцать восьмой,
Дотоле бывший в Галлиполи,
В сражении под Пюмишханом
Разбит, и нет его уж боле!⁴

Этнонимы Чачикова в контексте батальной темы восходят к идущей от Пушкина традиции:

От Рушука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи.
(«Полтава»)

1918-й и часть 1919 года Чачиков жил в Тбилиси, входил в «Цех поэтов» Ю. Дегена, выступал на поэтических вечерах. В тбилисский период Чачиков выпустил две книги стихов — персидскую поэму «Инта» и «Крепкий гром» (обе: Тифлис, 1919). В этих книгах, тематически связанных с Востоком, Чачиков продолжал вводить в стихотворения восточные слова, преимущественно этнонимы: «падживанский змей», «чарбанцы», «Сафьян», «Шерифхане», «Юрт-шахе» и др. Иностранные слова, как известно, традиционно используются в макаронической поэзии, рассчитанной на достижение комического эффекта. Чачиков ставил перед со-

³ Чуковский К. Образцы футуристических произведений: Опыт хрестоматии // Шиповник. СПб, 1914. Кн. 22. С. 144.

⁴ Чачиков А. Песня пограничников № <...> полка // Голос Кавказа. 1916. 22 сентября, № 2775. С. 3 (в газете ошибочно: № 2757).

бой другую цель. Он стремился к воссозданию ориентального колорита и приданию стиху необычного фонетического рисунка. В этом Чачиков сближается с В. Хлебниковым, в «сверхповести» которого «Дети выдры» (1911—1913) исторические имена и географические названия важны своей фонетической насыщенностью и «имеют целью поддержать ориентальную тональность»⁵.

Своеобразие поэтики Чачикова обратило на себя внимание тбилисских критиков различных направлений. Ю. Деген писал, что стихи поэта «имеют определенный звук, голос и хорошо запоминаются благодаря любопытному художественному приему — неожиданным комбинированием слов нескольких иностранных языков»⁶. Другой критик, отмечая сочетание «востока (который хорошо знаком автору) с западом (Персия, Петроград и Париж)» подчеркивал «красочность и звучность местных слов, вводимых поэтом»⁷.

Сближение в пределах одного текста восточных и западных реалий, атрибутов мусульманской и христианской культуры типологически сближает Чачикова с поэтом-имажинистом А. Кусиковым, выпустившим в 1920 году книгу «Поэма поэм»⁸. Сам Чачиков декларировал «смещение Европы и Азии» в поэме «Инта»:

Отдали дань бордо, шербету,
Европу с Азией смешав:
Мы позабыли свой устав, —
Главе покорны вилайете⁹.

Книга Чачикова «Крепкий гром» вышла с предисловием А. Крученых. Главным достоинством молодого поэта Крученых считал «звучный голос и хороший слух — основной капитал вся-

⁵ Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 292.

⁶ Деген Ю. Новых стихах // Куранты. 1918. № 1. С. 12. Пропуск в названии статьи предлога «о», возможно, не случаен. Ср. заглавие сборника стихов Ю. Дегена «Эти глаз» (Тифлис, 1919).

⁷ Атаманов Н. <Рец. на кн.:> А. Чачиков. Крепкий гром // Куранты. 1919. № 2. С. 26.

⁸ Любопытно, что оба поэта сходным образом романтизировали свою биографию. К. Паустовский вспоминает, что «Чачиков любил рассказывать о своем детстве, проведенном якобы в Персии, в городе Моссуле» (Паустовский К. Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 5. С. 288). Кусиков, в свою очередь, неоднократно рассказывал легенду о своем черкесском происхождении. Оба поэта были кавалеристами во время Первой мировой войны и посвящали стихи собственным боевым подвигам.

⁹ Чачиков А. Инта: Персидская поэма. Тифлис, 1919. С. 4.

кого речаря!»¹⁰. Отмечая «пестрое столкновение азиатских и европейских слов», пристрастие к редким словам и именам, удачные эпитеты и характеристики, Крученых интерпретировал поэзию Чачикова как заумную, «переводил» отдельные строки и строфы Чачикова на заумный язык. Так, цитируя начало стихотворения «Приближение к интимному виллайету»:

Персидский чиновник с шафрановым лицом
Осмотрев эшелон, сказал: якши...
На небе ударил крепкий гром,
В честь молодого паши... —

он писал: «Не суэта мелкого случая звучит, а торжествующий хорал звучара:

перси ки вни ки редий шелел....
шараф фара гон! мызом цоли...

И не суждено ли нашему поэту быть участником зарождающейся поэзии Востока на русском языке, передающей мед пылающего края? Мед зауми»¹¹. В лексике Чачикова Крученых в первую очередь привлекали иноязычные слова с несвойственными русскому литературному языку сочетаниями согласных, а в фонетическом рисунке стиха — пристрастие к шипящим¹².

Помимо предисловия к «Крепкому грому» Крученых готовил к печати «Исследование об „Инте“», посвятил поэзии Чачикова часть доклада «Язвы Аполлона: Посерение и расцветение жизни», прочитанного в «Фантастическом кабачке». Планировался и «совместник» Крученых и Чачикова под названием «Хлам»¹³.

В 1919 году Чачиков переехал в Батум, где печатал стихи и статьи в батумской газете «Наш край»¹⁴. После советизации Грузии Ча-

¹⁰ Крученых А. <Предисловие> // Чачиков А. Крепкий гром. Тифлис, 1919. С. 3.

¹¹ Там же. С. 4.

¹² В 1920-е и особенно в 1930-е годы Чачиков переделывал некоторые из своих старых стихотворений, уменьшая количество шипящих согласных. Так, в новом варианте стихотворения «Приближение к интимному виллайету» рифма «якши — паши» заменена на «пали — вали» (см.: Чачиков А. Тысяча строк. М., 1931. С. 25).

¹³ См.: Гордеев Д. Футуризм // Ars. 1919. № 1. С. 88—89.

¹⁴ В газете «Наш край» были, в частности, помещены статьи Чачикова «О футуризме» и «Тифлисский Цех поэтов» (сообщено Р. Д. Тименчиком). К сожалению, из-за труднодоступности издания нам не удалось с ними ознакомиться.

чиков некоторое время заведовал литературной секцией Отдела искусства батумского Наркомпроса¹⁵. В 1920-е и 1930-е годы он в основном работал как сценарист, драматург и переводчик восточной поэзии. За эти два десятилетия Чачиков выпустил в Москве три поэтических сборника: «Чай-Хане» (1927), «Тысяча строк» (1931) и «Новые стихи» (1936). В этих книгах характерным приемом остается введение в текст слов и выражений, заимствованных из восточных языков, причем диапазон используемых языков расширяется. Кроме персидского и турецкого в его стихах встречаются слова на японском («оки-ни, а-р-га-га»), китайском («ти-ла-о-фу»)¹⁶, египетском («сук баль галь»), индийском («гауризанкак») и ряде других.

Правомочность употребления иностранных слов, затрудняющих восприятие текста на семантическом уровне, нередко оспаривалась критикой. Так, в одной из рецензий на сборник «Чай-Хане» указывалось, что поэт «хотел охватить не только быт и нравы, но и наречия <...> персидские (а может быть, и на других языках) слова встречаются, вероятно, в большем количестве, чем у Гафиза в подлиннике»¹⁷. В отзыве на книгу «Новые стихи» иронически замечалось, что «Чачиков знает украинский, белорусский, чувашский, грузинский, тюркский и армянский языки. По крайней мере по одной фразе на упомянутых шести языках он вставил в стихотворение „Песня“»¹⁸. Одна из рецензий была посвящена исследованию «восточных слов» Чачикова на материале сборника «Чай-Хане». Автор, Р. Каменская, приходила к выводу, что Чачиков знает не Персию, а персидский Азербайджан, употребляя турецкие слова вместо персидских¹⁹.

Никогда, насколько нам известно, не афишируя публично связи с футуристами, Чачиков до конца своей жизни продолжал дружить с Алексеем Крученых. В 1928 году он послал сборник «Чай-Хане» в Америку Д. Бурлюку. Последний поместил положительную рецензию на эту книгу в нью-йоркской газете «Рус-

¹⁵ См.: Известия батумского областного революционного комитета. 1921. № 22. С. 2.

¹⁶ О «китайской» зауми Чачикова см.: Никольская Т. Китайская заумь А. Чачикова // Вестник Восточного института Санкт-Петербурга. 2001. Т. 7. № 1 (13). С. 20—23.

¹⁷ <Б. п.> <Рец. на кн.:> А. Чачиков. Чай-Хане // Октябрь. 1927. № 4. С. 331; см. также: Городецкий С. <Рец. на кн.:> А. Чачиков. Чай-Хане // Известия. 1927. № 115; Красильников В. <Рец. на кн.:> А. Чачиков. Чай-Хане // На литературном посту. 1927. № 19. С. 80.

¹⁸ Златова Е. Похвала Чачикову // Литературная газета. 1936. № 58 (621). С. 4.

¹⁹ См.: Каменская Р. <Рец. на кн.:> А. Чачиков. Чай-Хане // На рубеже Востока. 1928. № 5—6. С. 231.

ский голос». Между поэтами завязалась переписка, продолжавшаяся до конца 1936 года. Рецензируя вышедшую в этом году последнюю книгу стихов Чачикова, Бурлюк, в частности, писал: «На поэзии А. Чачикова горят блики зарева всемирного титана поэзии мировой Владимира Маяковского. Он несет в мир один из огней... <...> Светило, как горное озеро (окно в доме земли), торжественный момент красочного карнавала...»²⁰.

Фонетическую транскрипцию иностранных слов Чачиков широко применял и в поэтических переводах. Так же как и оригинальные стихи Чачикова 1920—1930-х годов, многие его переводы сопровождались подстрочными примечаниями, без которых текст воспринимался русским читателем как заумь. Приведем в качестве примера отрывок из перевода стихотворения лезгинского поэта Фатахана Алибека «Плач муллы»:

— Остог-фирулла! Остог-фирулла!*

Хвала тебе, аллах.

Стали кяфирами** люди, валлах

.....

Забыли свой привет

Аллаха, пахимбара***

.....

Чувалами носили

Закят и садака****

.....

Элиф басар а, элиф бизири,

Элиф биар у, а...у...и...*****

Вай, алфавит новый

Нас сотрет с земли²¹.

²⁰ Бурлюк Д. А. Чачиков. Новые стихи.

* Остог-фирулла — Господи, прости.

** Кяфир — неверный.

*** Пахимбар — пророк Мухаммед.

**** Закят — сбор доходов по шариату. Садака — жертва.

***** Буквы арабского алфавита.

²¹ Семь республик. М., 1932. С. 74. Нужно отметить, что в конце 1920-х и в 1930-е гг. некоторые переводчики (например, А. Франковский и В. Стегнин) сознательно стремились к тому, чтобы переводной текст воспринимался читателями как иностранный. Одним из способов достижения такого эффекта было сохранение большого количества иностранных слов, к которым давались примечания переводчика.

Таким образом, как видно из приведенных выше примеров, иностранные слова, в обилии употребляемые Чачиковым, являются собой любопытный случай скрытой зауми. Такой вид зауми отличается от практиковавшейся участниками группы «41°» зауми на основе экзотических языков, при создании которой по преимуществу использовались характерные для этих языков «звуковые комбинации»²².

²² Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 249.

Р. Алягров и «41°»

Роман Осипович Якобсон впервые побывал в Грузии в 1956 году, однако имя и некоторые из идей ученого были известны на грузинской земле за много десятилетий до его приезда. Одним из первых проводников его творчества можно назвать Алексея Крученых, с которым молодой Якобсон познакомился на квартире у Велимира Хлебникова в декабре 1913 года. Как вспоминает Якобсон, «с Хлебниковым я обсуждал внутренние законы русских сектантских глоссолалий, записанных в XVIII веке, и ткань непонятных магических заклинаний, в то время как Крученых наводил меня на коварные вопросы взаимоотношения и сочетаемости рационального с бессознательным в традиционной и новой поэзии. У нас сразу завязалась живая переписка и настоящая, ему, может быть, непривычная дружба, ознаменовавшаяся совместной публикацией „заумных стихов“ в „Заумной гниге“»¹. Переписка продолжалась и после отъезда Крученых на Кавказ в начале 1915 года, о чем свидетельствуют заметки в «За-

¹ Якобсон Р., Поморска К. Беседы. Иерусалим, 1982. С. 7.

писной книжке» Крученых 1916—1918 годов². Эти письма, к сожалению, не опубликованы, но о продолжающемся интересе Крученых к сектантским глоссолалиям, подсознательному в поэзии, а также к теоретическим работам русских формалистов можно судить по его письмам к А. А. Шемшурину, в которых Крученых просит своего корреспондента прислать книги «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» Д. Г. Коновалова, «О сновидениях» З. Фрейда и благодарит за присылку второго выпуска «Сборников по теории поэтического языка»³.

Как ни странно, в многочисленных статьях и книгах, опубликованных в Тбилиси, Крученых ни разу не ссылается на опоязовские работы и лишь однажды упоминает имя Алягрова (псевдоним Яacobсона), причисляя его, наряду с именами В. Хлебникова, И. Зданевича, И. Терентьева, О. Розановой, К. Малевича, Карчи, Н. Чернявского, к школе заумной поэзии⁴. Школа заумной поэзии впервые связывается Крученых с теорией ОПОЯЗа лишь в работах, опубликованных в 1920-е годы в Москве, куда поэт вернулся в 1921 году. Так, в книге «Заумники» Крученых пишет: «Уже в настоящее время можно говорить об определенной заумной поэтической школе, <...> которая объединяет поэтов: В. Хлебникова, А. Крученых, И. Зданевича, В. Каменского, Е. Гуро, Филонова, К. Малевича, Ольгу Розанову, Г. Петникова, Р. Алягрова, И. Терентьева, Варст, Асеева, Хабиас и др. Теоретики зау — многие из перечисленных поэтов, а также М. Матюшин, Р. Яacobсон, В. Шкловский, О. Брик, Якубинский и др. Смотри: „Сборн<и-ки> по теории поэтич<еского> яз<ыка>“, „Поэтика“ и др.»⁵. Как видим, Крученых сознательно мистифицирует читателей, отдельно представляя им поэта Р. Алягрова, образец творчества которого приводит далее в книге, и теоретика зауми — Р. Яacobсона. Со свойственной ему язвительностью Крученых разбирает в «Заумниках» книгу Яacobсона «Новейшая русская поэзия» (Прага, 1921), которую называет «О новейшей поэзии». В частности, Крученых

² См.: Янгфельдт Б. Яacobсон-будетлянин. Stockholm, 1992. С. 132.

³ ОР РГБ. Ф. 339. Карт. IV. Ед. хр. 2.

⁴ См.: Крученых А. <Рец. на кн.:> И. Терентьев. А. Крученых грандиозарь // Куранты. 1919. № 2. С. 25. Ср. упоминание Алягрова среди заумников в записи Крученых в блокноте 1917 года: Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Крученых / Сост., послесловие, публ. текстов и коммент. Н. Гурьяновой. Berkeley, 1999. С. 314.

⁵ Крученых А. Победа без конца // Крученых А., Петников Г., Хлебников В. Заумники. М., 1922. С. 12.

критикует Якобсона за сведение последним понятия заумь (у Хлебникова) к эвфонии: «...а между тем страницей раньше (в книге Якобсона. — Т. Н.) приведено заявление В. Хлебникова, что главной его задачей является вскрыть и создать новый всемирно-заумный язык, на основе математических и поэтических; как видите, заумники хватают куда выше эвфонии. (И почему такой старенький термин? И разве непременно сладкогласие? А если горькогласие или просто злоглас, дыр-бул-щыл?) И неужели всё под- и надумное в языке ограничивается звоном? Откуда это взял почтенный ученый?! <...> Тут Р. Якобсон чего-то не договорил, а жаль, п<отому> ч<то> основная мысль его работы очень важная! Наука о литературе есть наука о приеме, он — ее единственный герой»⁶.

Вернемся в Тбилиси 1918—1919 годов, где Крученых, один из создателей группы «41°» (кроме него, в эту группу входили И. Зданевич и И. Терентьев), ничего, во всяком случае публично, не говорил ни о формальном методе, ни о филологе Якобсоне. Тем любопытнее, что связанный с футуризмом комплекс идей, разработывавшийся Якобсоном в этот временной отрезок, корреспондировал с теорией и практикой самой авангардной в истории русского футуризма группы.

Возьмем, к примеру, пассаж об одном из типов зауми Крученых из книги И. Терентьева «А. Крученых грандиозарь» (Тифлис, 1919). Терентьев цитирует строчки Крученых из его книги «Взорваль» (СПб., 1913):

Тянут кони
Непонятные нони.
Зверь испугался
Откуда галь ся

и пишет: «Вместо расслабленной поэзии смысловых ассоциаций здесь предлагается фонологика, несокрушимая, как осиновый кол:

Везут осиновый кол
Убьют живых чол
(„Взорваль“)

⁶ Крученых А. Победа без конца. С. 15.

О чем говорится в этих стихах? Такие слова, как „нони“ и „чолы“, странны, они туго воспринимаются, не чешут пяток воспоминаний, они тешут осиновый кол на упрямой голове людей с хорошей памятью.

И в результате эти стихи будут поняты!»⁷

Сопоставим этот пассаж с рассуждениями Якобсона об одном из типов зауми Хлебникова: «На ряде приемов поэзии Хлебникова, — пишет Якобсон, — мы видим <...> приглушение значения и самоценность эвфонической конструкции. Отсюда один шаг до языка произвольного. <...> Это произвольное словотворчество может формально ассоциироваться с русским языком <...> у Хлебникова:

Вон там на дорожке белый встал и стоит виденнега
Вечер ли? дерево ль? прихоть моя?
Ах, позвольте мне это слово в виде неги!

(„Опыт жеманного“) [II, 101]

Тарарахнул зинзивер
(„Кузнечик“) [II, 37]

Такие слова как бы подыскивают себе значение. В этом случае нельзя, пожалуй, говорить об отсутствии семантики»⁸. Отметим, что статья Якобсона, впервые опубликованная в 1921 году, вряд ли могла быть известна в 1919 году И. Терентьеву.

Возьмем другой пример из Терентьева, на этот раз из его книги «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1918; 2-е изд.: 1919). Здесь автор предлагает принять в стихах «за единицу счета не слог, а целое слово, т<о> е<сть> ряд букв, написанных слитно»⁹, и в качестве примера приводит цитату из «Облака в штанах» Маяковского (цифрами обозначено количество секундных ударов):

1 1 1 1
Приду в четыре сказала Мария
1
1. Восемь. 2.

⁷ Цит. по: *Терентьев И.* Собр. соч. Bologna, 1988. С. 221—222.

⁸ Цит. по: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 312—313. В квадратных скобках — авторские ссылки на «Собрание произведений» В. Хлебникова (Л., 1930. Т. 2).

⁹ Цит. по: *Терентьев И.* Собр. соч. С. 188.

1
Девять. 1.

1
Десять. 3¹⁰.

Как нам любезно указал М. Л. Гаспаров, это рассуждение Терентьева о чисто тоническом стихе почти дословно совпадает с высказываниями Р. Якобсона о стихах Маяковского в работе «О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским», где, в частности, говорится: «Новый русский стих окончательно порывает с силлабизмом, сближаясь с народным сказовым стихом. <...> Ввиду упразднения изосиллабизма сегментов исчезает ритмическая инерция, предписывающая после данного числа слогов известный слог выделить ударением. <...> Этим чрезвычайно повышается самостоятельная ценность каждого словесного удара, каждое слово с самостоятельным ударением составляет сегмент стиха. <...> Самостоятельное ударение слова становится единственным непрерывным мерилем стиха. <...> Ритмической единицей является, как и в русском народном сказовом стихе, слово или словосочетание, объединенное одним динамическим акцентом»¹¹.

Если Терентьев в своих теоретических работах делал наблюдения, сходные с наблюдениями Якобсона, то другой поэт, причислявший себя к группе «41°», хотя формально в нее не входивший, Юрий Марр, в своей поэтической практике использовал «сплеты» букв, скрещая две буквы в одной, соединяя букву и знак, например «т» и «тъ». Видимо, Ю. Марр пришел эмпирическим путем к тому, о чем Р. Якобсон писал Хлебникову в феврале 1914 года, — «о возможности создания новой стиховой графики, основанной на соединении в одном знаке различных букв»¹². Р. Якобсон видел важность этого приема в достижении «одновременности двух или более букв» и «разнообразии начертательных комбинаций, устанавливающих различные взаимоотношения букв»¹³. Не исключено, однако, что Ю. Марр мог быть знаком с этими идеями Якобсона через посредство Крученых, знакомого с этим письмом¹⁴.

¹⁰ Цит. по: Терентьев И. Собр. соч. С. 188.

¹¹ Якобсон Р. О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским // Сборники по теории поэтического языка. М., 1923. Вып. 5. С. 101, 103.

¹² Цит. по: Харджиев Н. К истории русского авангарда. Stockholm; Uppsala, 1976. С. 57.

¹³ Там же.

¹⁴ См.: Там же; Янгфельд Б. Якобсон-будетлянин. С. 154.

С некоторой долей вероятности можно предположить, что в пьесе И. Зданевича «Янко круль албанскай» (1918) образ янко, ведущего блоху на аркане, связан не только с рисунками В. Ермолаевой и М. Ле-Дантю в «албанском» номере журнала «Бескровное убийство»¹⁵, но и со стихотворением Алягрова «Рассеянность» («Удуша янки аркан...», 1914), напечатанном в «Заумной гниге» (М., 1915). В пользу знакомства И. Зданевича с этим текстом говорит то обстоятельство, что И. Зданевич вслед за Алягровым использует выделение курсивом гласных, на которые падает ударение¹⁶.

¹⁵ Номер посвящен пребыванию в Албании журналиста газеты «Новое время» Я. Лаврина. Рисунки и подписи к ним, помещенные в журнале, представляют собой пародию на книгу путевых очерков Я. Лаврина «В стране вечной войны: (Албанские эскизы)» (Пг., 1916). См.: *Марцадури М.* Создание и первая постановка драмы «Янко круль албанскай» И. М. Зданевича // *Русский литературный авангард: Материалы и исследования.* Trento, 1990. С. 21–32; *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932. Т. 1: Боевое десятилетие. СПб., 1996. С. 269; *Никольская Т.* «Фантастический город»: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М., 2000. С. 31–32.

¹⁶ См.: *Rudi S. Jakobson-Aljagrov and Futurism* // *Language, Poetry, Poetics: The Generation of the 1890s — Jakobson, Trubetskoy, Majakovsky* / Ed. by K. Pomorska et al. Berlin; New York, 1987. P. 277–290; *Vallier D.* Jakobson as Poet // *Ibid.* P. 291–304.

Взгляды Ю. Н. Тынянова на практику поэтического эксперимента

Интерес к поэтическому эксперименту возник у Ю. Н. Тынянова позже, чем у других представителей ОПОЯЗа. В статье «Промежуток» (1924) впервые даны развернутые характеристики творчества В. Маяковского и В. Хлебникова. Анализ заумного языка (в основном на материале творчества Хлебникова) содержится в книге Тынянова «Проблема стихотворного языка» (Л., 1924). Хлебникову посвящена и специальная статья в первом томе «Собрания произведений Велимира Хлебникова» (Л., 1928), в которой Тынянов предсказал ферментирующее влияние Хлебникова на поэзию последующих лет. На смерть Маяковского Тынянов откликнулся некрологом, где особо подчеркивал волевой характер стиховой работы и творчества поэта¹. Гибель Маяковского, с которым Тынянов, печатавшийся в «ЛЕФе» и «Новом ЛЕФе», был знаком лично²,

¹ Тынянов Ю. О Маяковском // Владимир Маяковский: Однодневная газета. 1930. 24 апреля. С. 2.

² См.: Катанян В. А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 556.

обсуждалась в переписке Тынянова с В. Шкловским. Статьи о Маяковском значатся среди неосуществленных замыслов Тынянова — в плане научных работ на 1926—1927 годы и в программе мемуарно-портретного цикла «Люди»³.

В отличие от В. Шкловского и Л. Якубинского, посвятивших заумному языку и связанным с ним проблемам статьи в первом сборнике «Поэтика» (Пг., 1916), и Р. Якобсона, закончившего в 1919 году книгу о Хлебникове⁴, Тынянов в своих ранних работах занимался по преимуществу литературой XIX века, а на его отношении к новейшей поэзии в эти годы, по-видимому, еще во многом сказывалось увлечение «художественными течениями недалекого прошлого»⁵.

Первое высказывание о зауми встречается в незавершенной работе Тынянова «О композиции „Евгения Онегина“» (1921—1922). Отдельные замечания о поэтике Хлебникова имеются в статьях «Иллюстрации» (1923) и «Ода как ораторский жанр» (1927; написана на основе доклада 1922 года «Ода и поэзия»). Ценные высказывания о футуризме содержит статья «Литературный факт» (1924).

Среди прочих футуристов Тынянов упоминает выпускника Петербургского университета Николая Бурлюка, с которым встречался еще в студенческие годы⁶. Тынянов был знаком с теоретическими статьями Н. Бурлюка и знал наизусть его стихи, которые цитировал в одном из писем к Шкловскому в 1928 году⁷. В другом письме к Шкловскому в 1929 году встречается имя Е. Гуро⁸.

Ни в статьях, ни в опубликованной переписке Тынянова не упомянут создатель и теоретик заумного языка, соавтор Хлебникова Алексей Крученых, хотя фигура «проклятого поэта», «прошедшего сквозь палочный строй газетной критики»⁹, в типологическом аспекте могла заинтересовать Тынянова, любившего

³ См.: *Тоддес Е. А.* Неосуществленные замыслы Тынянова // Тыняновский сборник. Рига, 1984. С. 26.

⁴ *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия: набросок первый. Прага, 1921. См.: *Янгфельдт Б.* Якобсон-будетлянин. Stockholm, 1992. С. 44.

⁵ *Jakobson R.* Selected Writings. The Hague; Paris, 1979. Vol. V. P. 562.

⁶ См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 185.

⁷ См.: *Шкловский В.* Город нашей юности // Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983. С. 22.

⁸ См.: Там же. С. 28.

⁹ *Харджиев Н.* Судьба Алексея Крученых // *Svantevit. Dansk tidsskrift for slavistik.* Erg. 1. № 1. 1975. S. 34.

«шершавые, недоделанные, недоконченные вещи»¹⁰. Неупоминание Крученых объясняется, по-видимому, отсутствием временной дистанции между ним и Тыняновым, а также эмоциональным характером зауми Крученых, построенной на абстрагировании фонетики от смысла, во многом принципиально отличной от зауми Хлебникова, которая всегда, по мнению Тынянова, семантически значима¹¹. Однако с работами Крученых Тынянов, несомненно, был знаком. В «Декларации заумного языка», написанной Крученых в 1921 году и неоднократно перепечатывавшейся в его книгах начала 1920-х годов, среди основных источников зауми названы язык детей и глоссолалии мистических сектантов. Эти же исторические источники зауми упомянуты в статье Тынянова «Литературный факт» (1924), в которой подтверждается тезис Шкловского о том, что заумь всегда существовала в языке в скрытом состоянии, и подчеркивается огромное значение зауми в литературной эволюции. Не исключено, что с Крученых связано и упоминание в планах «Записок читателя» (1930-е) «рассыпанного шрифта»¹², восходящее, по-видимому, к Д. Бурлюку, уподобившему поэзию Крученых «рассыпанному типографскому набору». Процитированное Н. Степановым в предисловии к «Собранию произведений Велимира Хлебникова»¹³, это сравнение могло запомниться Тынянову.

Интересную переключку с экспериментами русских футуристов содержит наблюдение Тынянова о возможности поэзии вне речевого материала — поэзии, допускающей любую семантику. В практике футуризма поэзия вне речевого материала впервые встречается в книге Василиска Гнедова «Смерть искусству» (Пб., 1913). Это — эпатажная «Поэма конца» (1913), представляющая собой чистую страницу. В 1920-х годах поэзию без слов пропагандировал петроградский заумник А. Туфанов. Признание Тыняновым правомерности существования «белых мест», конструкции, данной «на нулевом речевом материале»¹⁴, имеет точки соприкосно-

¹⁰ Тынянов Ю. Как мы пишем // Юрий Тынянов. Писатель и ученый: Воспоминания размышления, встречи. М., 1966. С. 197.

¹¹ О различии зауми Крученых и зауми Хлебникова см.: Lanne J. C. Il linguaggio trasmentale // Il verri (Mantova). 1983. № 29—30. P. 76—94; Janeczek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. P. 135—136.

¹² Тоддес Е. А. Неосуществленные замыслы Тынянова. С. 37.

¹³ Степанов Н. Творчество Велимира Хлебникова // Хлебников В. Собрание произведений. Л., 1928. Т. 1. С. 37.

¹⁴ Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 262.

вения с теорией тесно связанного с кубофутуристами К. Малевича о нулевом факторе в искусстве, изложенной в его декларации «Супрематическое зеркало»¹⁵.

В статье Тынянова «Иллюстрации» опыт взаимодействия живописного и поэтического футуризма не раскрыт¹⁶, но в более поздней работе «Проблема стихотворного языка» Тынянов указывает, что «революция футуристов в области стихового слова <...> сопровождалась и революцией в области графики»¹⁷, сопоставляя это явление с графикой С. Малларме (этот тезис получил развитие в более поздней работе Н. Харджиева, в которой подробно прослеживается взаимовлияние поэзии и живописи на материале русского и западного авангарда начала XX века¹⁸).

Впервые в практике русского футуризма шрифтовое выделение значимых лейтмотивных слов и звуковых повторов было использовано Д. Бурлюком в стихотворениях «Ор. № 28», «Ор. № 31» и «Ор. № 33», напечатанных в сборнике «Садок судей II» (Пб., 1913). Прием монтажа различных шрифтов был доведен до виртуозности в изданиях группы «41°» (А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев)¹⁹.

Наряду со шрифтовой игрой, футуристы культивировали так называемые книги самописма, теоретически обоснованные в «Декларации буквы как таковой» Крученых и Хлебникова (1913). Основные положения декларации: «настроение изменяет почерк во время написания» и «почерк своеобразно измененный настроением передает это настроение читателю независимо от слов»²⁰ — перекликаются с идеей Тынянова о звуковых и моторных образах, возникающих между графемой и ее значением при нарушении привычной графики.

Как известно, традиционному представлению о медленной планомерной эволюции слова Тынянов противопоставлял теорию скачка и смещения, важное место в которой играл элемент слу-

¹⁵ Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.

¹⁶ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 548.

¹⁷ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. С. 185.

¹⁸ См.: Харджиев Н. Поэзия и живопись // Харджиев Н. К истории русского авангарда. Stockholm; Uppsala, 1976. С. 1—83.

¹⁹ «Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок» (Тифлис, 1919), «Лакированное трико» А. Крученых (Тифлис, 1919), «Трактат о сплошном неприличии» И. Терентьева (Тифлис, 1920), «Остраф пасхи» (Тифлис, 1919) и «Зга якабы» (Тифлис, 1920) И. Зданевича.

²⁰ Неизданный Хлебников. М., 1930. С. 18.

чайности. В качестве примера сознательного использования случайности он приводил практику русского футуризма: «...каждое уродство, каждая „ошибка“, каждая „неправильность“ нормативной поэтики, — писал Тынянов в статье „Литературный факт“, — есть — в потенции — новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование языковых небрежностей и „ошибок“ как средства семантического сдвига у футуристов)»²¹. Сами футуристы видели в использовании эффекта случайности важный элемент своего творчества. Возможно, первым о важности случайного в поэзии написал Н. Бурлюк, сетовавший, что «оговорка же, *lapsus linguae*, — этот кентавр поэзии, — в загоне»²². И. Терентьев в книге «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1918) и статье «Маршрут шаризны» (1919) придавал «наобумному» очень важную роль, связывая закон случайности с теорией заузного языка. Крученых в «Декларации заузного языка» (Баку, 1921) относил оговорки, опечатки и ляпсусы к одному из типов зауми. Хлебников в статье «Наша основа» (1920) приветствовал опечатку как желанную помощь художнику.

Особую от других опоязовцев позицию занимал в вопросе о заузном языке Тынянов. Еще в ранней работе «О композиции „Евгения Онегина“» он называл упрощенным противопоставление поэтического и практического языков, основанное на том, что «в стихах исключительно важную роль играет внешний знак слова, а в прозе <...> значение»²³, и вводил понятие «семантического порога». По мнению Тынянова, заузный язык «влечет за собою сугубую напряженность в искании смысла и таким образом подчеркивает семантический элемент слова»²⁴. Эта точка зрения развита в «Проблеме стихотворного языка», где предложена идея колеблющихся признаков, которые могут интенсифицироваться за счет и вместо основных, создавая «кажущееся значение»²⁵.

В зауми Хлебникова Тынянов видел новую семантическую систему, полемически утверждая, что для Хлебникова «нет нео-крашенного смыслом звучания»²⁶. Взгляд Тынянова на хлебников-

²¹ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 263.

²² Бурлюк Н. Поэтические начала // Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1—2. С. 82.

²³ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 53.

²⁴ Там же.

²⁵ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. С. 176.

²⁶ Там же. С. 292.

скую заумь расходится с мнением Jakobsona, который прослеживал в стихах Хлебникова «приглушение значения и самоценность эвфонической конструкции»²⁷. С концепцией Тынянова частично совпадает концепция Е. Поливанова. Признавая, что в футуристической зауми имеется «хотя бы некоторый намек на смысловое содержание»²⁸, Е. Поливанов, подобно Р. Jakobsonу, Л. Якубинскому и Б. Томашевскому, считал фонетический момент «помимо и независимо от смысловой организованности»²⁹ определяющим признаком поэзии.

В статье «Промежуток» Тынянов оригинально трактует вопрос о генеалогии русского футуризма, которую выводит непосредственно из одической поэзии XVIII века. Маяковского, возродившего «грандиозный образ»³⁰, построенный на соединении возвышенного и бурлеска, Тынянов сближает с Державиным, а Хлебникова — с Ломоносовым.

О переключке футуристов с поэзией XVIII века писала и критика 1910-х годов. В. Львов-Рогачевский, например, сопоставлял стихотворение Маяковского «Утро» (1912) с приписываемыми Тредиаковскому виршиам:

Петр Великий о
Поехал в Мо-
скву великий град
Кушать виноград³¹.

Внимание Львова-Рогачевского привлекли необычные переносы в стихотворении Маяковского, графически выделенные сдвиги. На стихи Тредиаковского как один из источников стихотворения «Утро» указывал и В. Брюсов³². Брюсов же отмечал влияние Державина на поэзию И. Северянина: «Впадая совершенно в державинский стиль, Северянин пишет, что народ ему „возгремит хвалу“, что Париж „вздрожит“, употребляет выражения „зла-

²⁷ Jakobson P. Новейшая русская поэзия: набросок первый. С. 66.

²⁸ Поливанов Е. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. 1963. № 1. С. 101.

²⁹ Там же. С. 99.

³⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 176.

³¹ Львов-Рогачевский В. Символисты и наследники их // Современник. 1913. № 6. С. 262.

³² Брюсов В. Футуристы // Русская мысль. 1913. № 3. С. 130.

то“, „ко пристаням“, „зане“»³³. Примеры конкретных заимствований И. Северяниным у Державина приводил также В. Ходасевич³⁴. Основатель умеренной футуристической группы «Мезонин поэзии» В. Шершеневич доказывал, что словесные эксперименты кубо- и эгофутуристов восходят к литературе XVIII века: «Уже у Державина мы найдем стихотворение, написанное специально без буквы „р“. <...> Кантемир изобрел „средотони“, „понятие“, „временщик“ и др., Тредиаковский — „подлежащее“, „искусство“, „внимание“, „великолепный“. Державин — „ручьится“»³⁵.

В отличие от предшествующей критики, Тынянов подчеркивал, что переключка произведений футуристов с литературой XVIII века — «не возврат к старому, а только борьба с отцами, в которой внук оказывается похожим на деда»³⁶. В качестве примера он приводил поэмы Хлебникова «Ладомир» и «Уструг Разина», в которых «темы нашей действительности, звуча почти по-ломоносовски, не только не кажутся архаичными, а становятся этим новее!»³⁷.

Идущая от поэзии XVIII века «крайность связанных пластов высокого и низкого» была присуща не только Маяковскому и Хлебникову, но и некоторым забытым ныне поэтам футуристической школы. Так, Константин Олимпов, один из основателей эгофутуризма, выпустил в середине 1910-х — начале 1920-х годов серию листовок со стихами, объединенными космической темой, в которых торжественная фразеология сопряжена с сугубо бытовой лексикой. Связь с одической традицией XVIII века имеет и космогоническая поэма Олипова «Теоман» (1915), содержащая реминисценции из «Вечернего размышления о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743) Ломоносова.

Член «Интуитивной Ассоциации» эгофутуристов Дмитрий Крючков посвятил выдержанный в высоком штиле сонет «торжественному пиите-Тредьяковскому», в котором называл Тредиаковского «путеводительным в чащобе элѣфантом»³⁸. Отдельные упо-

³³ Брюсов В. Игорь Северянин // Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916. С. 25.

³⁴ См.: Ходасевич В. Русская поэзия // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. С. 422.

³⁵ Шершеневич В. Футуризм без маски. М., 1913. С. 65, 80.

³⁶ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 182.

³⁷ Там же. С. 181.

³⁸ Крючков Д. Тредьяковскому («Мой неискусный и сомнительный сонет...») // Очарованный странник: Альманах интуитивной критики и поэзии. СПб., 1914. Вып. 4. С. 4.

минания поэтов XVIII века с различной семантической окраской встречаются у Маяковского — «Хожу меж извозчиков. Шляпу на нос. Торжественней, чем строка державинских од» («Никчемное самоутешение», 1916), Северянина — «Для нас Державиним стал Пушкин» («Пролог „Эго-Футуризм“», 1911), в черновых рукописях Хлебникова.

Современная Тынянову критика неоднократно упрекала его в стремлении отделить творчество Маяковского и в особенности творчество Хлебникова от футуризма. Рассматривая произведения этих поэтов вне контекста истории русского футуризма, Тынянов как бы смыкается с точкой зрения М. Горького, считавшего, что русского футуризма как направления не существует, а есть лишь отдельные талантливые поэты³⁹. После выхода статьи Тынянова о Хлебникове Шкловский писал, что отделение Хлебникова от футуристической среды равносильно попытке Андрея Белого отмежевать самого Шкловского от ОПО-ЯЗа⁴⁰. Тынянов как подлинный ученый не побоялся признаться в односторонности своего подхода. В письме к Шкловскому в 1929 году он писал: «Может быть, я и не прав в нашем споре о Хлебникове. <...> Не нужно было выводить его из течения, и это можно было сделать, не приводя его к знаменателю Маяковского»⁴¹.

Изучение творчества футуристов повлияло на тематику статей и на оригинальную прозу Тынянова. Б. М. Эйхенбаум считал, что статья «Ода как ораторский жанр» «явно подсказана творчеством Маяковского»⁴². Он же отмечал использование принципов поэтики Маяковского и Хлебникова в «Кюхле» и «Смерти Вазир-Мухтара»⁴³. Присущая и прозе футуристов, «тугая фактура» прозы Тынянова отмечалась Н. Харджиевым, который, кроме того, указал на сюжетную перекличку очерка Маяковского «Мое открытие Америки» и одного неосуществленного замысла Тынянова — рассказа о встрече Пушкина с Эдгаром По⁴⁴.

³⁹ См.: *Горький М.* О футуризме // Журнал журналов. 1915. № 1. С. 3—4.

⁴⁰ См.: *Шкловский В.* Под разделительным знаком // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 45.

⁴¹ *Шкловский В.* Город нашей юности // Воспоминания о Ю. Тынянове. С. 28.

⁴² *Эйхенбаум Б.* Творчество Ю. Тынянова // Там же. С. 211.

⁴³ Там же. С. 211, 217—218.

⁴⁴ *Харджиев Н.* О том, как Пушкин встретился с Эдгаром По // Воспоминания о Ю. Тынянове. С. 261. О замысле рассказа, основанного на легенде о пребывании Э. По в Петербурге, Тынянов рассказывал Н. Харджиеву.

Мысли Тынянова о футуризме продуктивно разрабатываются в статьях его учеников и последователей. Намеченное в «Проблеме стихотворного языка» сопоставление комического стиха Маяковского со стихом П. Потемкина и других сатириконовцев легло в основу статьи Н. Харджиева и В. Тренина «Маяковский и „сатириконская поэзия“»⁴⁵, посвященной Тынянову. Статья Тынянова о Хлебникове стала основополагающей для современного «хлебниковедения». Так, определение Хлебникова как поэта-ученого получило конкретизацию в статьях Л. Жадовой «Толпа прозрачно-чистых сот»⁴⁶, Б. Владимирского «Числа в творчестве Хлебникова: Проблема автоколебательных циклов в социальных системах»⁴⁷ и В. Кузьменко «„Основной закон времени“ Хлебникова в свете современных теорий коэволюции природы и общества»⁴⁸. Тынянов впервые обосновал правомерность темы «Пушкин и Хлебников», эмпирически поставленной в докладе Д. Бурлюка «Хлебников и Пушкин»⁴⁹ в 1913 году. В более позднее время эта тема привлекала внимание Р. Якобсона, В. Григорьева, Э. Слинной и других ученых. Предложенное Тыняновым определение новой семантической системы стихов Хлебникова, с которым перекликаются слова Маяковского о Хлебникове как «Колумбе новых поэтических материков» («В. В. Хлебников», 1922), еще ждет, по справедливому замечанию В. П. Григорьева, «развернутой аргументации и подробного описания»⁵⁰.

⁴⁵ Харджиев Н., Тренин В. Маяковский и «сатириконская поэзия» // Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 73—95.

⁴⁶ Наука и жизнь. 1976. № 8. С. 102—107.

⁴⁷ Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 723—732.

⁴⁸ Там же. С. 733—756.

⁴⁹ Русские ведомости. 1913. № 161. С. 5.

⁵⁰ Григорьев В. Грамматика идиостиля. М., 1983. С. 25.

«Грузия—Феникс»

Первое публичное выступление молодых грузинских футуристов прошло 22 апреля 1922 года в зале тбилисской Консерватории. По мысли его участников, оно должно было произвести такой же эффект, как знаменитое японское землетрясение¹. Однако возмущение общественного спокойствия произошло несколькими днями позже, на приуроченном к национальному празднику Грузии — Дню поэзии — вечере «голуборожцев»², который был прерван С. Чиковани, огласившим манифест футуристов «Грузия—Феникс» («Сакартвело—Феникси»). Несогласованное с организаторами вечера выступление Чиковани, поддержанное группой молодежи, неоднократно прерывалось выкриками из публики и требованиями

¹ См. об этом в журнале грузинских футуристов «H₂SO₄» (1924. № 1. С. 23). Все тексты в журнале — на грузинском языке.

² «Голубые Роги» («Циспери Канцеби») — группа грузинских поэтов, существовавшая с 1915-го по 1931 г., лидерами которой были Т. Табидзе и П. Яшвили. Подробнее о ней см. в нашей статье «Дада на сорок первой параллели» в наст. изд. (с. 11—38).

ми «голуборожцев» прекратить безобразие³. В зале произошла потасовка. На сцену летели не только различные мелкие предметы, но и стулья⁴.

Манифест «Грузия — Феникс» вышел отдельным изданием спустя два дня после выступления Чиковани. Это издание представляет собой двухстраничный текст, отпечатанный на низком полиграфическом уровне с большим количеством орфографических ошибок. В первой части манифеста, написанного в символистских тонах, говорится о застое в грузинской литературе, отсутствии волевого начала и обращенности в прошлое, единственным светочем в котором был божественный Шота Руставели: «Никто ничего не желал. Все боялись рассвета. Только в ночи любили величие памятника, который носил имя Шота. Коленопреклоненные возвеличивали его, и слышался монотонный голос: „Будь великим вечно. Грузия молится на тебя, как на Бога, который никогда не вернется“»⁵. Далее речь идет о появлении молодых грузинских футуристов, которые, вдохновленные тенью гения грузинской литературы, почувствовали рассвет и увидели Грузию будущего — страну машинной цивилизации: «Увлекающая глаз картина предстала перед нами. <...> Лучами девятиглазого солнца на верхушках стоэтажных домов бегали, как кузнечики, поезда и летали аэропланы на задымленном заводами небе. С межпланетной станции у громадных монументов с быстротой молнии взлетела машина, которая везла путешественников на планету Марс. И не наступала ночь. Ночь съели языки прожекторов. И мы увидели новую Грузию»⁶. Затем в манифесте излагаются известные положения итальянского футуризма, такие как призыв убить лунный свет, прославление скорости, электричества, город-

³ Как пишет Л. Эсакиа, присоединившийся к группе в конце 1924 г.: «Движение за новое искусство в Грузии официально датируется первым футуристическим взрывом 5 мая 1922 г. В этот день на торжественном заседании символистов — группы „Голубые Роги“, — в честь „дня поэзии“ через головы маститствующих упрощенным способом был оглашен футуристический манифест — „Феникс“. <...> В ответ на такое опрошение приемов борьбы голуборожцы попытались прибегнуть к физическим средствам убеждения (столы, стулья и т. д.). Но выступающий молодежь устоял, и Симон Чиковани манифест дочитал до конца сквозь ожесточенный вой символистской аудитории» (Эсакиа Л. Левое движение в искусстве Грузии // Новый ЛЕФ. 1927. № 10. С. 43).

⁴ См.: Цурикова Г. Тициан Табидзе. Л., 1983. С. 93.

⁵ Грузия — Феникс. Тбилиси, 1922. С. 1. На грузинском языке.

⁶ Там же.

ских шумов, борьба с пассаизмом: «Забудьте любовь, так как она веками мешала человечеству и изуродовала душу мужчины. Величайший грех, который создала любовь, — моление на луну и сентиментализм. Мучайтесь, свет электричества потушил луну, и XX век никогда не заплачет сентиментальными слезами. Мы создали машину, которая аплодирует революции. Мы наполнили город шумом. <...> Восторженно глядим мы на небоскребы и внимаем крику локомотивов, которые музыкой заполняют площади Грузии. Нет моря для художников и мечтателей. Дредноуды и крейсера заняли море. <...> Рыбы из-под воды смотрят на проходящие корабли. <...> Пускай старики увидят в грузинской археологии лекарство от своих непрестанных болей. Мы же, молодые футуристы, не останавливаемся перед музеями и памятниками. Мы сожалеем, что толпы убеленных сединами построятся в отряды против нас с заржавевшим мечом морализма, когда увидят, что мы нахально идем к будущему. Но мы говорим — держитесь подальше от нас. Мы отрицаем прошлое, и отныне Грузия начинается с нас»⁷. Манифест грузинских футуристов носил мессианский характер. Грузинский народ объявлялся мессией, страна призывалась к возрождению, которое грузинские футуристы видели в отказе от застоя и непрерывном движении вперед. Меньше всего внимания уделялось в манифесте характеристике новой грузинской поэзии. Утверждалось лишь, что ее отличительными особенностями будут «смелость, размах и бунт»⁸, а также «динамичность слова»⁹.

Под манифестом стояли подписи Н. Тавдгиридзе — под этим псевдонимом выступил Н. Чачава¹⁰, А. Белиашвили, Д. Гачечиладзе, Б. Жгенти, С. Чиковани, Г. Орагвелидзе, П. Нозадзе, А. Габескири, М. Эристави. Фамилии М. Эристави и Г. Орагвелидзе больше ни разу не встречаются ни в футуристических изданиях, ни в грузинской литературе вообще.

Авторами манифеста были двое — Н. Чачава и А. Белиашвили. Об этом свидетельствует анкета Н. Чачавы, хранящаяся в архиве Союза грузинских писателей¹¹. Литературную деятельность

⁷ Грузия — Феникс. С. 2.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ См.: *Сигуа С.* Авангардизм в грузинской литературе. Тбилиси, 1994. С. 194. На грузинском языке.

¹¹ Сообщено главным библиотекарем Союза писателей Грузии господином Резо Кверенчиладзе.

эти поэты начали еще в ученические годы. В 1919—1920 годах они издавали в Кутаиси журналы «Цинсвлис эмблема» («Эмблема прогресса») и «Эарис инанти» (название непереводимо), а также выпустили один номер газеты под названием «Кутаиси». Как нам рассказал сын С. Чиковани, профессор Н. Чиковани, юные поэты, чтобы раздобыть денег на издание газеты, продали мешок фасоли, который прислали им из деревни. По воспоминаниям Н. Чиковани, газету купил лишь один старичок, который заплатил издателям пять червонцев, решив, что стала выходить новая солидная газета. В 1921 году Н. Чачава и А. Белиашвили поселились в Тбилиси, где создали и возглавили футуристическую группу. Параллельно группа футуристов была создана в Кутаиси учеником реального училища С. Чиковани и гимназистом Б. Жгенти. 16 февраля 1923 года, после второго вечера грузинских футуристов, прошедшего во Дворце Искусств, обе группы объединились. Позднее к новому объединению примкнули Л. Асатиани и Д. Шенгелая.

После скандала на вечере «голуборожцы», рассерженные выходкой юных футуристов, которым в 1922—1923 годах было по девятнадцать-двадцать лет, уничижительно отзывались о них в печати. Так, например, П. Яшвили в газете «Поэзиис Дге» («День Поэзии») среди врагов «голуборожцев» называет «щенков из „Феникса“, которые еще питаются нашим молоком»¹². На это обидное замечание живо отозвался Б. Жгенти, поместивший в газете «Трибуна» статью «День поэзии». Жгенти сетует, что праздник День поэзии не выполнил своей задачи — добиться того, чтобы поэзия вышла на улицы, к массам, и перестала быть интимным делом. Затем он переходит к критике газеты «Поэзиис Дге», в которой «царствует и повторяет одно и то же П. Яшвили»¹³. Статью Яшвили Жгенти называет шедевром вульгарного лексикона, которым пользуются «голуборожцы» в своих выступлениях против футуристов. Жгенти обвиняет «голуборожцев» в том, что в течение десяти лет они создавали «мечтательную школу» в литературе, проповедовали в «Первословии» (манифест П. Яшвили, которым открывается первый номер журнала «Циспери Канцеби» («Голубые Роги»), выпущенный в 1916 году) абсолютный нигилизм и за десять лет не создали ни одной серьезной книги.

Нападает на «голуборожцев», а заодно и на предшествующую грузинскую литературу и Б. Гордезиани, поместивший в той же

¹² Яшвили П. 6 мая // Поэзиис Дге. 1923. 6 мая, № 2. На грузинском языке.

¹³ Жгенти Б. День поэзии // Трибуна. 1923. 11 мая, № 466. На грузинском языке.

газете «Трибуна» статью « H_2SO_4 — дуга первая». Гордезиани пишет, что до 1916 года в грузинской литературе царствовали публицистика и «надсонизм». С появлением «Голубых Рогов» началась новая ориентация на Бальмонта и французских поэтов. Эта, по словам Гордезиани, «комедия» закончилась новой формулой: «Возвращение к земле». (Автор статьи имеет в виду заглавие программной статьи Г. Робакидзе, опубликованной 21 января 1923 года в первом номере газеты «Рубикони», в которой Робакидзе предлагает отказаться от символистских мечтаний и обратиться к народным корням.) Указывая, что грузинская поэзия пришла, таким образом, к первобытному существованию, Гордезиани иронически замечает, что первобытность равняется дикости, а дикость всегда равна нулю. Этому пути автор противопоставляет новый путь, предлагаемый футуристами, хотя и не разъясняет, в чем конкретно он заключается: «Таков был старый путь и таковой была бы его дуга, если бы не случилось приятия фокуса H_2SO_4 . Это означает крест на всех путях поэзии и основание нового грузинского начала»¹⁴.

Борьба между «голуборожцами» и футуристами шла не только на газетных страницах. Так, П. Яшвили в одном из тбилисских духанов написал на салфетке стихотворный экспромт, направленный против футуристов, и выставил его для всеобщего обозрения:

Раньше леки и ингуши
Нападали на кахетинские поля,
Сегодня молодые футуристы
Разрушают старую Грузию¹⁵.

Футуристы старались не пропускать ни одного выступления «голуборожцев» и устраивали на их вечерах всевозможные скандалы. Так, например, на один из вечеров Н. Чачава пронес флакончики с какой-то зловонной жидкостью, изготовленной А. Белиашвили. Чачава спрятал флакончики в разных местах зала и по ходу вечера открывал их, тем самым срывая выступления. Когда нарушитель спокойствия был выловлен и доставлен в милицию, он начал читать милиционерам свои футуристические стихи. Милиционеры решили, что перед ними душевнобольной, и отпу-

¹⁴ Гордезиани Б. H_2SO_4 — дуга первая // Трибуна. 1923. 5 июля, № 513. На грузинском языке.

¹⁵ Сообщено Р. Кверенчиладзе.

стили поэта. На другом вечере, проходившем в помещении оперного театра, футуристы испортили воздух сероводородом. Их выдворили из помещения. Тогда футуристы залезли на деревья, растущие около здания оперы, и, сидя на них, стали читать свои стихи. Справедливости ради надо сказать, что футуристы устраивали скандалы не только на вечерах «голуборжцев». Так, А. Барамидзе был свидетелем скандала, устроенного футуристами в Тбилисском государственном университете¹⁶. Скандалы были устроены и на вечерах, посвященных Важа Пшавела и Ницше; эти вечера группа писателей «Илиони» провела в декабре 1922 года в зале Консерватории.

Одной из самых знаменитых акций грузинских футуристов было выступление в Кутаиси весной 1923 года. В акции участвовали Н. Чачава, С. Чиковани, Б. Жгенти и А. Белиашвили. Поэты поднялись на крышу одного из домов в центре города, надели пиджаки задом наперед и начали читать стихи, а затем разбрасывать листовки со стихами. Движение транспорта прекратилось. У здания столпился народ. Появилась милиция, которая решила, что разбрасываются листовки антисоветского содержания. Поэтов арестовали и начали допрашивать. В это время в Кутаиси видным партийным чиновником был М. Орахелашвили, который знал семью одного из задержанных поэтов. Орахелашвили приехал в милицию и сказал, чтобы поэтов доставили в Комитет народного образования. Там им дали денег на дорогу до Тбилиси и отправили на железнодорожную станцию. Через несколько дней в тбилисской газете «Комунисти» появился фельетон «Бездарные клоуны», направленный против футуристов¹⁷.

Другой инцидент, ставший широко известным, произошел в кафе «Химериони» в марте 1924 года. Суть происшествия состояла в том, что во время потасовки футуристов с «голуборожцами» Н. Чачава сорвал с головы Г. Робакидзе парик, выставив тем самым для обозрения лысину известного писателя¹⁸. Однако сам Н. Чачава, как нам стало известно со слов его родственников, давал другую трактовку этого события. По его словам, зачинщиком драк с «голуборожцами» был поэт И. Гогоберидзе. Он в тот вечер скатывал из хлеба шарики и бросал их в своих литературных про-

¹⁶ См.: Барамидзе А. Из близкого прошлого. Тбилиси, 1983. С. 23—24.

¹⁷ См.: Папуашвили Н. Бессарион Жгенти и кутаисский ученик // Бессарион Жгенти в воспоминаниях современников. Тбилиси, 1983. С. 259. На грузинском языке.

¹⁸ См.: Цулукидзе Т. Всего одна жизнь. Тбилиси, 1983. С. 65.

тивников. «Голуборожцы» шумно возмущались. Словесная перебранка грозила перейти в драку. Чтобы ее предотвратить, Чачава подошел к Робакидзе и как бы случайно задел его парик. От неожиданности все остолбенели, и потасовка прекратилась, а Чачава очень вежливо извинился перед Робакидзе¹⁹.

Эпатажному поведению грузинских футуристов соответствовал их необычный внешний вид. Они носили рыбу или редиску вместо галстука, заглаживали складки на брюках на боку. Чачава часто носил пиджак задом наперед. Из его ботинка торчала лилия. Лилия была нарисована и на щеке поэта. Появление в таком виде на улицах подчас вызывало эксцессы. Так, однажды на поэта набросилась на улице некая женщина и закричала, что он оскорбляет ее любимый цветок. Как видим, стереотипы поведения грузинских футуристов были аналогичны способам театрализации жизни, характерным для русских футуристов — В. Маяковского, М. Ларионова, А. Крученых, В. Каменского²⁰.

В 1923 году грузинские футуристы начали совершать лекционные турне. Так, в газете «Трибуна» было объявлено, что Б. Гордезиани, С. Чиковани и П. Нозадзе прочтут в июле публичные лекции в Боржоми и Цахверди и проведут диспут, а Б. Жгенти в июле и августе прочтет во всех городах восточной Грузии публичную лекцию «Грузинский футуризм»²¹. В 1924 году футуристы приступили к издательской деятельности. Их первым печатным органом стал журнал «H₂SO₄»²².

¹⁹ Сообщено сыном Н. Чачава Тенгизом и его супругой Севдисей; об этом происшествии 13 марта 1924 г. Кирилл Зданевич писал в Париж своему брату Илье: «Здесь развелось грузинских футуристов человек 20, которые дня три тому назад устроили на одном ужине большое побоище символистам; были побиты Тициан Табидзе и сам Робакидзе. Публика первый раз видела лысый череп маэстро» (Из архива Ильи Зданевича / Публ. Р. Гейро // Минувшее: Исторический альманах. М., 1991. Вып. 5. С. 135).

²⁰ См.: *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907—1932. Т. 1: Боевое десятилетие. СПб., 1996. С. 125—129.

²¹ См.: Трибуна. 1923. 5 июля, № 513.

²² Подробно об этом издании см. нашу статью «Журнал грузинских новаторов „H₂SO₄“» в наст. изд. (с. 127—152).

Журнал грузинских новаторов «H₂SO₄»

Первый и единственный номер журнала «H₂SO₄» вышел в Тбилиси 25 мая 1924 года. Как отмечает С. Сигуа, «H₂SO₄» было не только названием журнала, но и названием всей группы грузинских футуристов¹. Название это возник-

¹ Сигуа С. Авангардизм в грузинской литературе. Тбилиси, 1994. С. 195. На грузинском языке. В академической «Истории грузинской литературы» (М., 1977) в разделе «Хроника литературной жизни Грузии» указано, что журнал «H₂SO₄» выходил до конца 1924 г. Возможно, источником такой информации послужил анонс о выходе второго номера журнала, помещенный на странице 24 (об.) первого номера. Большинство исследователей грузинского футуризма отмечают сходство названия «H₂SO₄» с названием журнала, который в 1920 г. планировал издавать Жорж Рибемон-Дессень, — «D⁴O⁴H⁴» (см., например: Сигуа С. Авангардизм в грузинской литературе. С. 202; Rayfield D. Literature of Georgia. Oxford, 1994. P. 293). М. Курдиани, однако, подчеркивает, что ни о каком заимствовании названия грузинскими футуристами не может быть и речи (см.: Курдиани М. Футуризм и другое // Картули эна да литература сколаши. 1987. № 1—4. С. 119—120. На грузинском языке). Любопытно, что Ж. Рибемон-Дессень имел в виду серную кислоту: «Рибемону-Дессеню так и не удалось излить на его страницах ту концентрированную серную кислоту, чью формулу он поставил в заглавие» (Сануйе М. Дада в Париже. М., 1999. С. 197).

ло не позднее июля 1923 года, о чем свидетельствует заглавие статьи Б. Гордезиани « H_2SO_4 — дуга первая»², опубликованной в тбилисской газете «Трибуна» 5 июля 1923 года. Химические обструкции, которые устраивали грузинские футуристы на вечерах «голуборожцев»³, возможно, также были связаны с названием группы. Не исключено, что оно было предложено А. Белиашвили, который занимался химией. Формула серной кислоты указывала как на намерение футуристов безжалостно «разъесть» посредством химии старую литературу, так и на синтетический характер движения. Издателем журнала значится «Совет H_2SO_4 ». Его участниками — Н. Чачава, Ж. Гогоберидзе, А. Белиашвили, Б. Абуладзе, С. Чиковани, Н. Шенгелая, Ш. Алхазишвили. Автором монтажа и оформления обложки был И. Гамрекели. Ряд иллюстраций принадлежит также Б. Гордезиани, который выступил и как автор текстов. По виртуозности игры различными шрифтами журнал напоминает издания группы «41°». Но его композиция необычна даже для футуристической продукции того времени. Оглавления в традиционном смысле этого слова нет. На первой странице перечислены имена участников в порядке публикуемых материалов — как графических, так и литературных, однако названия произведений отсутствуют, так же как не указаны и номера страниц, занятых текстами или рисунками. Более того, в журнале пронумерованы листы, а не страницы, поэтому в действительности издание состоит не из сорока восьми, как указано на последней странице, а из девяноста шести страниц.

Журнал открывается редакционной статьей декларативного характера. В этой статье содержатся многие положения из манифеста «Грузия — Феникс», но высказаны они в ультимативной форме, с четко выраженных просоветских позиций. Так, например, борьба с романтизмом в литературе обосновывается и как бы вытекает из политических преобразований: «Коммунистическая революция уничтожила политическую романтику, созданную фе-

² Гордезиани Б. H_2SO_4 — дуга первая // Трибуна. 1923. 5 июля, № 513. Об этой публикации Б. Гордезиани см. нашу статью «Грузия—Феникс» в наст. изд. (с. 124).

³ О скандальных акциях грузинских футуристов, направленных против литературной группы «Голубые Роги», см. нашу статью «Грузия—Феникс» в наст. изд. (с. 124—125). О группе «Голубые Роги» см. в нашей статье «Дада на сорок первой параллели» в наст. изд. (с. 19).

одальными и мелкобуржуазными мыслителями, которые исторически изуродовали грузинское оригинальное творчество» или: «Коммунистическое строительство разрушает старую психику. Мы параллельно разрушаем в грузинской литературе антиреволюционные формулировки»⁴. В статье провозглашается союз между советской властью и искусством, причем искусству отводится роль режиссера, организующего массы: «Коммунистическая масса строит страну будущего с лицом коммунизма — искусство берет на себя обязанность режиссера будущего в фокусе реальной структуры. <...> Между искусством и государством существует органичный союз, создающий организм будущего, который мы называем Грузией» (с. 2).

В редакционной статье грузинская литература и искусство обвиняются в отставании от современности, приверженности формуле «прекрасной лжи». «Голуборожцы» критикуются как за следование творческим принципам символизма, так и за увлечение экспрессионизмом и имажинизмом, что, по мнению авторов статьи, ограничивает возможности грузинской поэзии. Пролетарские писатели также обвиняются в подверженности влиянию символистской поэтики, средствами которой они пытаются создавать пропагандистские оды. Досталось в статье и «якобы родственным направлениям в иностранном искусстве» (с. 2). Так, итальянский футуризм осуждается за его пристрастие к аристократическому комфорту, французское дада — за декадентство. Русский ЛЕФ критикуется за приверженность к агитации, которая, по мнению авторов статьи, полностью отдаляется от реальности будущего. Единственной связующей нитью с русским футуризмом провозглашается сотрудничество с коммунистическими властями.

Созвучным современной эпохе признается конструктивизм как «новый метод и материал» (с. 2 об.). «H₂SO₄» объявлялась организацией современной «кинематографической перестановки и открытий»⁵. Приоритет был отдан производственному футуризму, конструкции вещи и динамизму — «только процесс, движение — наше дада» (с. 2 об.). Общий вывод статьи состоит в том, что с выходом на литературную арену группы грузинских футуристов все остальные литературные группировки автоматически заканчивают свою деятельность как себя изжившие, не обладающие, в от-

⁴ H₂SO₄, 1924. № 1. С. 2. Все тексты в журнале — на грузинском языке. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием страниц.

⁵ Под «кинематографической перестановкой» подразумевается киномонтаж.

личие от группы «H₂SO₄», «строительной твердостью современности». Декларация заканчивается заявлением: «Факт: нет другого направления в грузинском искусстве, которое имеет право на диктатуру» (с. 2 об.).

Нельзя не отметить стилистическое сходство этой декларации с декларациями русских кубофутуристов, также отрицавших все предшествующие литературные направления и в особенности ополчавшихся на своих современников-символистов. Отрицание грузинскими футуристами родственных направлений — русского и итальянского футуризма — также имеет аналог в практике русских кубофутуристов, которые отрешивались от близости с итальянскими футуристами. В то же время упоминание таких терминов, как «вещь» и «производственный футуризм», отсылает к «комфутам» и газете «Искусство коммуны», на страницах которой была впервые разработана программа производственного искусства⁶. Сближает грузинских футуристов с «комфутами» и стремление взять всецело в свои руки руководство искусством при новом режиме. Однако если в течение короткого времени мечта русских футуристов хотя бы отчасти была реализована, то их грузинские коллеги никогда не играли первой скрипки в ансамбле грузинского искусства. Отличительной чертой декларации «H₂SO₄» является ее противоречивость. Отрицая свою связь с дада, грузинские футуристы в то же время заявляют о приемлемости для себя некой версии этого направления: «только процесс, движение — наше дада» и «наше дада, футуризм и конструктивизм являются полной основой революционного и коммунистического строительства» (с. 2 об.).

Заявленные в декларации приоритетные понятия — кинематографическая перестановка, конструктивизм и конструкция, вещь, динамизм, — так же как и объекты литературной борьбы, рассматриваются и разъясняются с различных точек зрения в теоретических статьях, составляющих основное содержание журнала. Это дает возможность наглядно представить круг творческих проблем, разрабатывавшихся грузинскими футуристами, и характер подхода к этим проблемам.

Два первых текстовых фрагмента, в которых поясняются положения декларации, принадлежат радикальному футуристу, которого грузинские исследователи сопоставляют с А. Крученых⁷,

⁶ См.: Günter H. Вещь // Russian Literature. 1988. Vol. XXIV. P. 45.

⁷ См.: Курдиани М. Футуризм и другое. С. 125.

Ниоголу Чачава (1901—1974). Его настоящее имя — Николоз. Ниогол — поэтический псевдоним, сравнимый с псевдонимом Паоло «голуборожца» Павле Яшвили, также переделавшего имя на иностранный манер. Первый фрагмент начинается афоризмом-формулой «ПОЭЗИЯ² + ПОЭТ = 0», который с некоторой долей условности можно считать заглавием текста. Сам текст состоит из разбросанных по страницам афоризмов, зачастую стилизованных под математические формулы, не атрибутированных, но заключенных в кавычки цитат из произведений грузинских поэтов XX века — И. Чавчавадзе, В. Гаприндашвили, А. Церетели⁸ и иронических комментариев к этим цитатам. В первом фрагменте можно выделить ряд тезисов. В частности, это — отрицание предшествующей поэзии как несозвучной темпу современности: «Пешком идет нафталиновая история прошлого» (с. 4 об.). Чачава перечисляет литературные направления, носящие, на его взгляд, отпечаток романтизма:

Декадентство
Символизм
Акмеизм
Имажинизм
Экспрессионизм.

Здесь же он дает примечание к двум последним: «Для первобытного человечества абстрактные схемы были неизвестны: оно мыслило образами. И имажинизм мыслит образами. Экспрессионизм — возвращение к земле — идеология Робинзона Крузо» (с. 4 об.). Здесь нетрудно заметить перекличку с аналогичным утверждением из статьи Б. Гордезиани «H₂SO₄ — дуга первая»⁹ и с критикой экспрессионизма и имажинизма в редакционной статье.

Романтике прошлого Чачава противопоставляет технический прогресс и — как его выражение — американизм: «Раньше была муза, теперь Техника», «Грузия—Америка» (с. 4). Современные авангардистские направления Чачава представляет в форме шестиугольника, разделенного на три неравные части — два равнобедренных треугольника и один четырехугольник. Под нижними основаниями треугольников — надписи: «кубизм» и «конструк-

⁸ См.: *Magarotto L. Storia e teoria dell'avanguardia Georgiana (1915—1924) // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 89.*

⁹ См. нашу статью «Грузия—Феникс» в наст. изд. (с. 124).

тивизм». Над правой гранью треугольника, одновременно являющейся гранью четырехугольника, стоит надпись: «футуризм». Верхняя линия четырехугольника обозначает «дадаизм», нижняя — «супрематизм», а правая боковая — « H_2SO_4 ». Судя по этой схеме, « H_2SO_4 » ближе всего стоит к дадаизму и к супрематизму и наиболее удалено от кубизма. Над шестиугольником крупным шрифтом написано слово «город», под шестиугольником тоже крупным шрифтом — слово «движение», выделенное также жирной чертой, указывающей на особую важность этого понятия для авангардистских направлений.

Последняя часть фрагмента, озаглавленная «Химическая лаборатория слова», посвящена манипуляциям с грузинским словом «рошва», которое можно перевести на русский язык как «пустая болтовня» или, точнее, «пустомельство». По-грузински точное значение слова «рошва», малоупотребительного в современном языке, означает «крупно молоть (зерно)» в применении к неисправной мельнице, а в расширительном значении — «болтать», «городить пустое». Однако Чачава определяет значение слова формулой: «пустомельство = словомонтаж / индустрия». Автор предлагает неологизм, произведенный от этого слова: «рошари» — болтун, пустомеля, определяя его формулой: «пустомеля = эстетопроизводитель / лингвохимик». Термину «пустомельство» Чачава дает и другое определение: «инерция + монтажер = пустомельство». Как отмечает С. Сигуа, неологизм «рошари» был использован в стихах С. Чиковани: «Древняя Мцхета, Грузии основа, я ее весны болтун...»¹⁰. Чачава заканчивает свой фрагмент той же формулой, которая его открывает: « $\text{ПОЭЗИЯ}^2 + \text{ПОЭТ} = 0$ ». Формуле предшествует ряд псевдоматематических уравнений, стилизующих процесс решения школьной математической задачи или теоремы, что подчеркивается выделенной крупным шрифтом концовкой: «ЧТО И ТРЕБОВАЛОСЬ ДОКАЗАТЬ» (с. 5 об.).

Формула « $\text{ПОЭЗИЯ}^2 + \text{ПОЭТ} = 0$ », на наш взгляд, сопоставима с пассажем из книги И. Терентьева «А. Крученых грандиозарь», в котором содержится сравнение с абсолютным нулем двух строчек из сборника Крученых «Взорваль» (СПб., 1913):

Забыл повеситься
Лечу к Америкам¹¹.

¹⁰ См.: Сигуа С. Авангардизм в грузинской литературе. С. 205.

¹¹ Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 217.

Напомним также, что Крученых в тбилисский период говорил о себе и о своем творчестве как о нуле, отождествляя нуль с новым искусством вообще и с исканиями К. Малевича в частности¹².

Второй фрагмент, тоже написанный Чачава, озаглавлен «Инженерия слова» и, так же как и первый, составлен из разбросанных по листу афоризмов, отрывков фраз, набранных шрифтами различного размера, формул, графических рисунков и схем. Кроме предложения упразднить нормативную грамматику, в тексте, занимающем две страницы, содержатся рассуждения об инженерии слова. По мысли автора, инженер становится режиссером на фабрике слов. Чачава предлагает проект телеграфного языка: «Слово переходит в радиоаппарат Маркони» (с. 6), становится зрелищем, акробатом и знаменует собой движение. Автор дает формулу слова: «звук + конструкция / графика» и вводит термин «оптио-акустика», восходящий к «Техническому манифесту футуристической литературы» Маринетти. Под словом «грамматика» Чачава поместил черный квадрат, возможно являющийся аллюзией на черный квадрат Малевича, поскольку, как мы помним, «супрематизм» соседствует с «H₂SO₄» на шестиугольнике, обозначающем соотношение современных автору авангардистских направлений. Статья заканчивается лозунгом: «Движение вне глагола. Инженерия слова — математика»¹³.

Вслед за теоретическими фрагментами в журнале напечатаны стихи Н. Чачава, к рассмотрению которых мы еще вернемся. Сейчас отметим лишь, что два стихотворения — «Аджапсанда» и «Хедеира» (название второго стихотворения является неологизмом Чачава в значении «цирк», производным от глагола «хедва» — видеть, смотреть) — визуально напоминают теоретические тексты автора. В стихотворении «Хедеира» Чачава использует предложенный в первом теоретическом фрагменте неологизм «рошари». Одно из стихотворений, включенных в подборку Чачава, — «Сентименталики заклинание» — грузинские футуристы

¹² См.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 237; Горячева Т. История «Декларации слова как такового» по материалам переписки А. Крученых // Терентьевский сборник: Второй. М., 1998. С. 357.

¹³ Сравним в «Техническом манифесте футуристской литературы» Маринетти: «Чтобы подчеркнуть известные движения и указать их направления, будут употреблять математические знаки...» (Маринетти. Футуризм. <СПб., 1914.> С. 151).

считали одним из самых значительных достижений не только автора, но и всей школы и неоднократно ссылались на этот текст в своих статьях¹⁴.

Статья Павле Нозадзе (1906—1937) «Трактат, написанный для поэзии» исполнена в парадоксальной ернической манере. Отдельные абзацы текста сопровождаются напечатанными на полях подзаголовками, такими как «роман», «манифест», «трактат», «беллетристика» и «рассвет». Некоторые подзаголовки неоднократно повторяются и имеют свою нумерацию. Статья начинается рассуждением о значении манифестов и деклараций в истории литературы. Нозадзе пишет, что раньше к манифестам было принято относиться с почтением как к предвестникам мятежа. Для поэтов нового времени, в частности для Аполлинера, манифест являлся аксиомой. Такому серьезному отношению Нозадзе противопоставляет собственное, ироническое отношение. Он заявляет, что манифест может быть болтовней, пустомельством, — так же как Чачава, Нозадзе употребляет слово «рошва». Этим постулатом Нозадзе обосновывает необязательность и противоречивость своих рассуждений. После заявления о том, что манифест становится авторитетным лишь в опубликованном виде, Нозадзе переходит к разбору манифестов Маринетти, которым дает уничижительную оценку. По мнению автора трактата, провозглашенная Маринетти апология машин представляет собой лишь дань романтизму. Тактилизм¹⁵ Маринетти он называет «драмой мещанства» (с. 12). Нозадзе сближает Маринетти и А. Рембо как бунтарей, но заключает, что конечной целью обоих поэтов являлись «романтика и комфорт». В то же время Нозадзе противопоставляет Маринетти как автора манифестов и Маринетти как автора «Мафарки футуриста». Строки из романа Нозадзе цитирует в переводе В. Шершеневича по-русски и заявляет, что роман итальянского футуриста — великое произведение, в котором дана «теорема борьбы».

В своем «Трактате» Нозадзе называет имена Жана Кокто, Гийома Аполлинера и Блеза Сандра, благодаря которым, по его мнению, кончилось засилье французских символистов, а также

¹⁴ См., напр.: Чиковани С. Факты нового искусства // Литература და სხვა. 1925. № 1. С. 76, 77. На грузинском языке.

¹⁵ Тактилизм — направление в искусстве, созданное Маринетти. Основное положение тактилизма: ощущение искусства может передаваться тактильно, посредством осязания — было впервые провозглашено в лекции Маринетти, прочитанной в Париже 15 января 1921 г. Подробнее см.: *Lista G. Le livre Futuriste: de la liberation du mot au poime tactile*. Modena, 1984. P. 91—94.

русских футуристов, в частности участников группы «41°». Эта группа, по словам Нозадзе, наряду с дада, ближе всех стоит к «H₂SO₄»: «Дада — H₂SO₄ — 41°» (с. 13) и «Поэтическая школа это 41° К. Т. З. З. (Крученых, Терентьев, И. Зданевич, К. Зданевич. — Т. Н.) четыре подряд и одна длина и широкий организм. И здесь Тбилиси—Москва—Париж»¹⁶. Отдельные пассажи в статье Нозадзе посвящены Крученых и Терентьеву. Примечательно, что источником некоторых сведений о Крученых Нозадзе называет художника Кирилла Зданевича, которого именует «мой и его друг» (с. 13 об.). О Терентьеве Нозадзе пишет как о приятеле грузинских футуристов, которого Гордизиани назвал «женатым поэтом» (с. 14)¹⁷. Из произведений Крученых Нозадзе выделяет его книги «Взорваль», «Возропщем» и «Мирсконца». Особо высокую оценку он дает книге «Черт и речетворцы», в которой, по словам Нозадзе, Крученых превратился «в катастрофическую чесалку русской поэзии» (с. 13 об.). Из теоретических положений Терентьева Нозадзе ближе всего подходящее к синтетизму группы «H₂SO₄» предложение узаконить плагиат: «Ноги Ван Гога, свинина»¹⁸ Крученых, режиссура Мейерхольда, скульптура Хлебникова, еда Т. Цара, серый козленок народного творчества. Для поэзии это самые тучные факты. <...> Это не одни имена, это поэзия, и благородной для всего делается конфискация, как показывает книга Терентьева, которой и дано имя „Факт“» (с. 14).

Из поэтов, не входивших в «41°», Нозадзе особо отмечает Хлебникова и Маяковского. Хлебникова он называет новым сердцем России, а его «Смехачей» — второй после Пушкина скульптурой Москвы. Маяковского Нозадзе ставит в один ряд с Байроном и Руставели: «Одну школу составляют Байрон, Руставели, Маяковский, и нет ни времени, ни пространства» (с. 15). В то же время Нозадзе резко критикует ЛЕФ: «„Дело“ отделяется, аппе-

¹⁶ В Тбилиси работал К. Зданевич, в Москве — А. Крученых и И. Терентьев, в Париже — И. Зданевич.

¹⁷ В журнале «H₂SO₄» помещен выполненный в конструктивистской манере рисунок Б. Гордизиани «Женатый поэт», на котором изображен И. Терентьев.

¹⁸ Аллюзия на стихотворение Крученых «я жрец я разленился / к чему все строить из земли / в покои неги удалился / лежу и греюсь близ свиньи...», впервые опубликованное в сборнике «Союз молодежи» (СПб., 1913. № 3.). Критика осмеяла это стихотворение и называла Крученых «свинофилом». Нозадзе упоминает об этом эпизоде в «Трактате, написанном для поэзии»: «Крученых в этом мусоре перерывтого времени взял самое великое имя „свинофил“» (с. 13 об.).

тит открывается, а с ним и невоспитанность, если говорить о таком разделении идеологии, какое мы видим в московском ЛЕФе. Там собран весь хнычущий народ, который и плачет как Решетников¹⁹, который только и мог в прозе, что рассказать фабулу» (с. 13 об.).

Такие черты «Трактата, написанного для поэзии», как деление текста на фрагменты, имеющие вынесенные на поля подзаголовки, ернический характер подачи материала, обзор поэзии, предшествующей появлению группы «Н₂SO₄», выдержанный в провокационно-ироническом ключе, манипулирование различными шрифтами и, наконец, само название, показывают сознательную ориентацию автора на «Трактат о сплошном неприличии» Игоря Терентьева. Так же как и трактат Терентьева, текст Нозадзе выдержан скорее в дадаистском, чем в футуристическом стиле. Такой же характер имеют и стихи Нозадзе, напечатанные в журнале. Одно из них — «Дада и булавка» — содержит упоминания Крученых и Супо и носит полуабсурдный характер. Другое — «Патриотизм», напоминающее театральную или концертную афишу, в значительной мере рассчитано на визуальное восприятие. Некоторые слова и фразы напечатаны вверх ногами, другие — в зеркальном отражении. Третье стихотворение — «Повадившаяся любовь» — основано на повторении одних и тех же слов и словосочетаний в разных временных категориях.

Статья Ж. Гогоберидзе²⁰ (1905—1937) «Подготовка, которая в повернутом творчестве равняется мерке в возвращенном действии и пишется» посвящена влиянию кинематографа на современную литературу, взаимопроникновению поэзии и живописи. Автор многократно подчеркивает объединительную роль кинематографа, который принес не только новые веяния, но и глубину в поэзию и живопись. По мнению Гогоберидзе, без союза с кинематографом невозможно существование футуристической литературы, в особенности процесса создания вещи и графической поэзии. Гогоберидзе предлагает свою теорию возвращенного действия, при

¹⁹ Решетников Федор Михайлович (1841—1871) — писатель. Передавал «трезвую правду» о жизни бурлаков, крестьян и рабочих. Его произведения отличаются многословием.

²⁰ Настоящее имя автора — Иване. Литературный псевдоним «Жанго» в переводе с грузинского означает «ржавчина». Писатель не только подписывал этим псевдонимом свои литературные произведения, но и использовал его в официальных документах — например, в анкете, хранящейся в Центральном государственном архиве литературы и искусства Грузии (Ф. 8. Оп. 1. Ед. хр. 104. Л. 4).

этом он предупреждает, что его теория не является завершенной, а находится в процессе становления и служит лишь попыткой дать некоторые ориентиры, помогающие разобраться в процессах, происходящих в современном искусстве. Согласно теории Гогоберидзе, изложенной хаотично и невнятно, движущееся слово — аналогия «словам на свободе» Маринетти, — с одной стороны, связано с графикой, живописью и, кроме того, с экономичностью материала. С другой стороны, слова связаны в равной степени и с голосом, так как движение и зрение, по Гогоберидзе, имеют слух. Эти принципы соединяются в возникшем слове, они же лежат в основе русской зауми, которая не является простой «перечисткой» языка. Из русских футуристов-заумников Гогоберидзе в первую очередь выделяет Крученых, творческой заслугой которого считает «графику голоса»: «В его словах мы видим „четыреугольный дух“» (с. 22 об.). Другой тип графики Гогоберидзе видит в творчестве Велимира Хлебникова. По мнению автора статьи, слово Хлебникова «всегда обнаруживает графическую границу». С этой точки зрения Гогоберидзе разбирает неологизмы из «Заклятия смехом» и приходит к выводу, что «все эти слова измеряются бессловесностью и существует творчество „заумь“, которое не ищет новых слов, а главным образом опирается на живопись и размещение вещей. В первом случае (у Крученых. — *Т. Н.*) была графика голоса. Здесь (у Хлебникова. — *Т. Н.*) есть картина с графикой» (с. 22 об.). Этим примером Гогоберидзе подтверждает положение своей теории о связи движения слова с графикой и с голосом. В качестве другого примера он приводит картину И. Гамрекели «Я и цирк», воспроизведенную в журнале. «В картине „Я и цирк“ — я слышу движение и слышу голос. Пространство канатного плясуна и художника между сокращенной, доведенной до соединения формой такое же, как заумь, которая доходит до графики. Графическая манера и одноцветная перестановка одновременно являются защитой быстроты и симметрии, <...> не дает возможности представить голос „акробата на трапеции“. Окончание не является окаменелым моментом, а служит только материализацией процесса, который, с одной стороны, равняется движению, а с другой стороны — комбинации жеста и материала» (с. 22 об.).

Если связь слова с графикой и голосом изложена в первом параграфе описания теории «повернутого творчества — возвращенного действия», то во втором параграфе говорится о трех типах движения вещи. Многие рассуждения Гогоберидзе о вещи — например, такие как разделение предмета и вещи, превращение

предмета в вещь — восходят к положениям В. Шкловского²¹, однако имя Шкловского, равно как и других авторов, писавших в начале 1920-х годов о вещи, в статье не названо. Все три типа движения вещи Гогоберидзе связывает с кинематографом и графикой. К первому типу он относит вещь, движущуюся под прямым углом, ко второму — вещь, прикрепленную клеем, и к третьему — вещь, моментально показанную, — киноскульптуру. Зрение, по Гогоберидзе, может воспринимать все три типа движения вещи как синхронно, так и — в случае приостановки одного из типов движения — асинхронно. В качестве примеров кинематографического движения материала в прозе Гогоберидзе приводит роман И. Эренбурга «Трест Д. Е.», творчество Ж. Ромена, а в поэзии он ссылается на произведения Маяковского, Крученых, Б. Пастернака, Н. Асеева и С. Третьякова, в поэзии которых «есть ухо и строй кинематографических действий» (с. 23). Кроме терминов «повернутое творчество» — «возвращенное действие», Гогоберидзе широко оперирует термином «акробатика». Например: «движение, деталь, зрение и голос — акробатика», «Акробатика слова рождена зрением — вещь — слухом» (с. 22). Под «акробатикой» он понимает освобождение предмета, обращенного в вещь, от тяжести — психологии — и одновременно организацию такого предмета — хаотическое размещение в пространстве.

В статье даются иногда краткие, а иногда развернутые, как в случае с дада, характеристики различных авангардистских направлений. В сопоставлении приводятся характерные черты конструктивизма, футуризма и дадаизма:

ФУТУРИЗМ	КОНСТРУКТИВИЗМ	ДАДА
движущийся материал	нацеленность материала	хаотичность материала
скорость	экономия	нацеленное размещение
овеществление	продукт	всевозможная комбинация
ритм машины	движение сюжета	максимум движения (жест)
протест	террор	террор (с. 23 об.)

Отличительной стороной современного искусства Гогоберидзе считает идущее от кинематографа сплошное движение, которое заняло место музыки. Он заявляет в заключение статьи, что школа «H₂SO₄» создана движением. Прародителем школы он на-

²¹ См.: *Günter H.* Вещь. Р. 151—152.

зывает Чарли Чаплина, котелок которого, согласно Гогоберидзе, «закроет электрическую луну Маринетти» (с. 23 об.).

Статья Гогоберидзе написана «освобожденным» языком. Он сознательно нарушает правила грамматики, допускает орфографические ошибки. Заявленный им тезис о хаотичности размещения материала в пространстве он проиллюстрировал затрудненным для восприятия текстом собственной статьи. Максимальный разрыв логических связей присутствует и в написанных верлибром стихах Гогоберидзе, опубликованных в журнале, одно из которых — «Прямо повернуто» — иллюстрирует основные положения статьи.

В статье Б. Гордезиани «Живопись» излагаются взгляды автора на европейское и грузинское искусство XX века, на соотношение живописи и поэзии. Автор затрагивает также такие проблемы, как фактура начертания, буквенные и звуковые особенности грузинского письма, пути его обновления и развития. Текстовые фрагменты чередуются в статье со схемами и диаграммами, развернутые предложения соседствуют с пассажами, написанными телеграфным стилем. Ключевые фразы и слова в статье выделены различными шрифтами. Статья начинается с заявления о том, что «вещь, нарисованная фотографически, означает болезнь» (с. 27). Гордезиани перечисляет художников, наиболее значимых, по его мнению, в искусстве XX века. В этот список входят Сезанн, Пикассо, Боччони, Малевич, Кандинский, Гросс, Родченко, Кокто. Другой перечень, приводимый автором статьи, состоит из названий «измов» новаторского искусства и включает импрессионизм, кубизм, футуризм, лучизм, супрематизм, пуантилизм, конструктивизм. Названия этих «измов», так же как и имена художников, напечатаны мелким шрифтом и заключены в рамки. Отдельно, крупным шрифтом набрано слово «дада» как наиболее значимый «изм» для автора и группы «H₂SO₄». От европейских и русских авангардистов Гордезиани переходит к грузинской живописи. Его суждения по этому поводу отличаются парадоксальностью. Предшественниками творческих исканий группы «H₂SO₄» он называет Н. Пиросмани, Л. Гудиашвили и Д. Какабадзе. Академией грузинской живописи — старый Тбилиси, кавказскую чоху, широкие шаровары и фотографические монастырские фрески. После этого рассуждения в центре страницы крупным шрифтом дано название группы «H₂SO₄» и названы ее мастера Ираклий Гамрекели и Бено Гордезиани. Вслед за этим следует попытка определения специфики творчества названных мастеров. В тематическом пла-

не это жизнь индустриального города, движение улицы, в формальном — такие приемы, как ломка линии, переход формы в форму, цвета в цвет и, как следствие этого, — возникновение вещи с новой формой и новым цветом. Гордезиани особо подчеркивает, что современная живопись требует инженерии, необходимой для опредмечивания вещи и овеществления предмета, так как «техника разрушает временные и пространственные законы». Он заключает, что «делание» вещи переходит в новое видение, в котором раскрывается национальная энергия. Он убежден, что у Грузии есть собственное видение, мастерами-организаторами которого являются члены группы « H_2SO_4 », и провозглашает диктатуру этой группы в вопросах искусства.

В следующем разделе статьи, имеющем заголовок «Беззаботное зрелище», представлена геометрическая фигура, состоящая из двух равнобедренных треугольников, взаимопроникающих друг в друга своими вершинами. Подпись над фигурой — «формула мозга», под фигурой — «планета треугольником». Стороны ромба, образованного острыми углами треугольников, специальных обозначений не имеют, но внутри ромба имеется надпись: «всемирный город». Углы основания верхнего треугольника обозначены как «возвращение к земле» и «дикарь» — явная аллюзия на новую программу «голуборожцев»²². Точка в центре основания верхнего треугольника носит название «деревня». Соответствующие углы основания нижнего треугольника обозначены как «религия» и «культура». Точка в центре основания нижнего треугольника — «город». Точки пересечения двух треугольников обозначены как «трагедия» и «цивилизация». Как отмечает С. Сигуа, «в этой схеме читается вселенная, отраженная в сознании индивида»²³. По мнению исследователя, буколическое название «Беззаботное зрелище» носит одновременно пародийный характер. Сигуа заключает, что поскольку словом «хедеира» (уже известным нам неологизмом Н. Чачава) грузинские футуристы обозначали цирк, то автор статьи, Б. Гордезиани, берет на себя роль жонглера в этом цирке.

В статье Гордезиани особое место уделено проектам, разработанным в «лаборатории слова», основанной группой « H_2SO_4 ». Среди них названы проекты И. Гамрекели — «площадь свободы», «дворец рабочих», «грузинский цирк», а также модели одежды и проекты самого автора статьи — «революционный театр» и «гру-

²² См. об этом в нашей статье «Грузия—Феникс» в наст. изд. (с. 120—126).

²³ Сигуа С. Авангардизм в грузинской литературе. С. 213.

зинский цирк». Кроме того, в перечень разработок входят модели четырех шрифтов и «трактата-типографии» Н. Чачава. Гордезиани отмечает, что грузинский конструктивизм и производственный футуризм остаются пока такими же неразработанными, как графика грузинского алфавита, и что лаборатории «H₂SO₄» работают над проблемами изображения грузинского голоса и слова.

В заключительном разделе статьи Гордезиани делится своими размышлениями о грузинском алфавите. Он сопоставляет буквы, вышедшие из употребления, с их современными модификациями, предлагает ввести в алфавит новые буквы, пишет о роли шрифта в зрительном восприятии, которую видит в «экономии зрительной энергии» (с. 30). По мнению автора, «азбука — знак передачи голоса. Основа современного знака — природа (деревня). Город с его развивающейся техникой требует таких голосов, знаки которых еще не разработаны. Футуристические стихи для голоса — лабораторная работа H₂SO₄ (см. стихи Н. Чачава). В нашем будущем городе возникнут голоса, заключенные в собственную форму» (с. 29 об.).

К статье Гордезиани приложены комментарии С. Чиковани и Н. Чачава. С. Чиковани рассуждает о новых «букво-звуках», которыми обогатят грузинскую азбуку футуристы. Н. Чачава рассматривает грузинский алфавит с точки зрения своей теории «оптио-акустики». По его мнению, русская акустика уничтожила грузинское многоголосие. Чачава сопоставляет грузинский алфавит с клавиатурой. Он предлагает ввести в алфавит новые графемы, передающие звуки индустриального города. Кроме того, Чачава призывает к словотворчеству, чтобы обозначить новые вещи, созданные городом, названий для которых в грузинском языке не существует. В качестве примера он предлагает свои неологизмы для обозначения таких понятий, как поэт, — уже известное нам «рошари» (пустомеля), цирк — «хедеира» (от грузинского слова «хедва» — видеть, смотреть) и небоскреб — «цадиари» (от грузинского слова «ца» — небо). Как видим, все предложенные поэтом неологизмы образованы от слов, существующих в грузинском языке. Причем использованы модели словообразования, продуктивные в грузинском языке.

С. Чиковани (1903—1966) представлен в журнале двумя статьями — «Проект нового крейсера» и «H₂SO₄ Поэзии паралитики». В первой статье, имеющей подзаголовок «Фокус повернутого творчества», проясняется генезис понятий «повернутое творчество» — «возвращенное действие», введенных Ж. Гогоберидзе. Согласно

Чиковани, оба эти понятия восходят к провозглашенному Крученых и Хлебниковым принципу «мирсконца»²⁴. Чиковани трактует этот принцип как «поворот, равный новым комбинациям движения и перемене стадий» (с. 36 об.) и называет его не только лозунгом футуризма, но и оправданием творчества²⁵.

Так же как и его коллеги по группе, Чиковани проводит исторический обзор новейшей поэзии, особо отмечая вклад в ее развитие футуризма, дадаизма и конструктивизма. Из итальянских футуристов Чиковани выделяет Маринетти, которого называет «Колумбом, почувствовавшим механическую страну» (с. 36 об.). Отмечая вклад, который внес итальянский футуризм на раннем этапе развития этого направления, закончившегося с началом Первой мировой войны, Чиковани указывает и на ограниченность возможностей футуризма: «Итальянцы видят только машины. Они не создали никакой структуры» (с. 37 об.). В качестве примера Чиковани приводит поэзию Паоло Буцци, чье восхищение нефтяными месторождениями, кораблями и промышленностью рассматривает как дань прошлому: «Паоло Буцци — это ода машинерии:

„Ткать, ткать, ткать
Мы хотим новой ткани
Для души и для плоти
Завтрашнего дня“.

Это мотор. Раньше это был стиль и прием. Теперь ничего не осталось» (с. 37 об.).

Из русских футуристов первого призыва Чиковани выделяет Крученых, В. Гнедова, которого вслед за Нозадзе иронически на-

²⁴ Принцип «мирсконца» был впервые заявлен Крученых в примечании к стихотворению «Старые щипцы заката», опубликованному в сборнике «Пошечина общественному вкусу» (М., 1912). Под названием «Мирсконца» в этом же году в Москве вышел сборник А. Крученых и В. Хлебникова. Это же название имеет пьеса Хлебникова, опубликованная в сборнике «Ряб» (СПб., 1914).

²⁵ В статье «Новые пути слова», опубликованной в сборнике «Трое» (Пб., 1913), Крученых писал: «Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение». Н. Харджиев формулирует принцип «мирсконца» как «смещение сюжетных эпизодов во времени» (*Харджиев Н. Статьи об авангарде*. М., 1997. Т. I. С. 301). Отметим также высказывание Р. Якобсона по поводу пьесы Хлебникова «Мирсконца»: «У Хлебникова наблюдаем реализацию временного сдвига, притом обнаженного, т. е. немотивированного» (*Якобсон Р. Работы по поэтике*. М., 1987. С. 184). Важным является также сравнение Якобсоном этого приема с «кинематографическим фильмом, обратно пущенным» (Там же. С. 185).

зывает Гнедичем, И. Игнатьева, давших в стихах процесс движения. Чиковани отмечает, что, хотя творчество двух последних поэтов осталось незамеченным историками «мещанской поэзии», начатый ими процесс был продолжен «ничевоками» и группой «41°». Главной заслугой дада автор считает освобождение поэзии от романтического психологизма: «Дада — это очистка психики. Дада взяло на себя роль прачки, чтобы современная психика очистилась от всей тяжести, которая культивировалась со времен романтизма. <...> Дадаисты в стихах часто используют африканский лексикон и полностью уничтожают речь. Это попытка дойти до детской психики. В данном случае интересен не столько плод эксперимента, сколько сам процесс» (с. 37). Чиковани замечает, что еще до появления дада подобный эксперимент проделал Крученых, собравший и изучивший «лепет годовалых детей». Итальянцы же и французы (Маринетти и Аполлинер) в довоенный период об этом не догадались. Чиковани выделяет в дадаизме два крыла. Одно из них, по его мнению, посредством Лотреамона связано с декадансом, другое же носит близкий автору статьи социалистический характер.

Определенная доля критики выпадает на долю Крученых, которого Чиковани обвиняет в односторонности, переходящей в мистику. Если в довоенный период заумь, по мнению Чиковани, носила революционный характер, то после революции она стала лабораторией, то есть мистикой, поскольку носит беспредметный характер и доходит до абстракции. Критикует Чиковани и «директора „41°“» Терентьева, который «провозгласил плагиат как последнее средство уничтожения поэта» и тем самым породил лишь «поэтику уничтожения» (с. 37). Из поэтов-созидателей, созвучных современности, Чиковани называет В. Маяковского, который «стоит Москвы», Асеева и Третьякова.

Наиболее жизнеспособным направлением в литературе Чиковани считает конструктивизм, который придает стиху прочность. Автор статьи подробно останавливается на своем понимании вещи в поэзии, иллюстрирует многочисленными примерами соотношение предмета и вещи, процесс перехода предмета в вещь. В последнем процессе Чиковани выделяет три стадии:

1. Распад предметов.
2. Переход предметов в вещь.
3. Освоение вещи.

Автор статьи приводит стихотворные цитаты, иллюстрирующие этот процесс. Так, например, метафору Маринетти «сердце красного сахара» он рассматривает как показ становления пред-

мета утилитарным, то есть вещью, а о пастернаковской метафоре «солнце акrobat» пишет: «...предмет усвоил акробатику (взамен божества) и сделался вещью» (с. 37 об.).

В статье «Проект нового крейсера» Чиковани не только провозглашает лозунг «поэзия — вещь», но и намечает стратегические и тактические задачи новой поэзии, в числе которых названы — конструкция искусства будущего и конструкция психики будущего. Утилитарность поэзии, по Чиковани, состоит в передаче ритма будущего и в создании конструкции психики. Автор статьи считает, что материалом поэзии на современном этапе являются различные теоремы, поскольку город принес на смену мистике математические углы. Касаясь споров о разрушении психологизма, Чиковани высказывается в пользу возврата психологизма к некоему примитиву, чтобы точка каждого понятия равнялась математическому числу. В этой связи он апеллирует к Хлебникову, который, по мнению автора статьи, чувствовал такую необходимость и предлагал установить математическое численное родство между каждым явлением. Такое родство Чиковани противопоставляет драматическому родству, которое, по его мнению, необходимо разрушить.

Статья Чиковани «Проект нового крейсера» содержит много теоретических положений и остроумных примеров. Материал подается автором в концентрированной и в то же время в хаотической форме. Мысль автора движется скачкообразно. Неоднократно Чиковани возвращается к уже сказанному, затем забегает вперед, не доводя до конца логическое изложение своего тезиса. В статье мельком упоминаются В. Шкловский (названный автором «Б. Шкловским»), Бодуэн де Куртене, К. Малевич, теоретики ЛЕФа Н. Чужак и Б. Арватов. Последние подвергаются критике за недостаточную левизну. Неоднократно встречается имя И. Эренбурга, названного «левым академистом».

В заключение статьи Чиковани делает попытку проиллюстрировать тезис о переходе предмета в вещь принципом вращения земного шара: «Земной шар без движения представляет собой предмет. В движении он теряет предметность и превращается в вещь (рождение колец). В искусстве кольцо уже является супрематической вещью». Автор предлагает и соответствующую математическую формулу, согласно которой земной шар, равный единице, совершает движение вокруг оси и вокруг орбиты. Следовательно, заключает автор, $1 = 2$, то есть форма движения двойная. Согласно Чиковани, эта формула применима и к утверждению «поэзия —

вещь», так как «поэзия равняется психологизму и современному ритму» (с. 39).

Вслед за статьей «Проект нового крейсера» в журнале анонсируются подготовленные к печати произведения Чиковани, среди которых названа книга «Велимир Хлебников», посвященная анализу творчества поэта.

Вторая статья Чиковани — «H₂SO₄ Поэзии паралитики» — носит подзаголовок «Завод кретинов». В отличие от теоретической статьи «Проект нового крейсера», восприятие которой затрудняется, как мы уже отмечали, хаотичностью изложения, эта статья написана бойким пером фельетониста. Она посвящена критике современной грузинской литературы, и в первую очередь группы «Голубые Роги». Чиковани критикует всю грузинскую литературу, не принадлежащую к футуристическому лагерю, за вторичность. Так, экспрессионистские пьесы Г. Робакидзе «Лонда» и «Мальштрем» он считает вторичными, а самого автора называет эпигоном К. Гамсахурдиа. «Голуборожца» поэта К. Надирадзе Чиковани иронически называет именем третьестепенного русского поэта Дмитрия Цензора. Тициана Табидзе он окрестил «неудавшимся Лафоргом» и Надсоном. Другому поэту — «голуборожцу» В. Гаприндашвили автор ставит в упрек перепевы из Н. Гумилева и С. Малларме. В целом Чиковани считает, что «голуборожцы» исчерпали свои творческие возможности, так как их новаторство ограничилось использованием формы сонета и введением неточных рифм. Язвит Чиковани и по поводу намеченных в Союзе писателей творческих вечеров П. Яшвили и Г. Робакидзе: «Это последняя хорошая новость. Пенсию принимают, как инвалиды» (с. 40 об.). Чиковани сообщает, что все вышеназванные поэты поют свои стихи на разные мотивы, и сопоставляет строчки стихов своих литературных противников с популярными грузинскими песнями. Особенно достается от автора поэту И. Гришашвили, о котором сказано, что «все его стихи поются под деревенскую гитару» (с. 40 об.). Переходя к живописи, Чиковани в той же иронично-язвительной манере пишет о художниках М. Тоидзе и «дирижере кинто» Гудиашвили. Статья заканчивается предложением «обратить внимание на антисанитарное положение в искусстве».

Как нам кажется, существует некоторое сходство между критикой А. Крученых своих литературных соперников в книге «Ожирение роз» (Тифлис, 1918) и критикой Чиковани в статье «H₂SO₄ Поэзии паралитики». Так, в обеих статьях упоминается популярная романистка начала века А. Вербицкая. Приведенные

Крученных строчки Терентьева «Ваши стихи каждая вобла поет под гитару»²⁶ корреспондируют с характеристикой, данной Чиковани поэзии Гришашвили.

В журнале опубликованы три стихотворения Чиковани, одно из которых — «Береговая песня хабо» — считается шедевром его поэзии футуристического периода²⁷.

Статья Николая Шенгелая (1901—1943) «Грузинский цирк» резко выделяется из всех материалов, опубликованных в журнале, ясностью, четкостью и последовательностью изложения. Шенгелая обрушивается с критикой на традиционный грузинский театр. Автор иронизирует по поводу репертуарной политики театра, которая «приятна для институток, составляющих лишь малую часть зрительской аудитории» (с. 43). Шенгелая определяет структуру традиционного театра как «маску масок». Под главной маской он понимает рампу, которую сравнивает с клеткой, заключающей в своем пространстве, как в клетке зверинца, маски актеров. Этот тип театра Шенгелая не приемлет, так как он идет от романтизма и взят на вооружение символистами. В частности, к современным мастерам такого театра он относит Н. Евреинова. Театру рампы, отдаленному от жизни, Шенгелая противопоставляет живущий реальной жизнью цирк. По мнению Шенгелая, именно цирк обладает возможностью стать организатором жизни, что является целью искусства. Пространство цирка дает все возможности для массового действия. Соответственно цирковая маска «является материалом создания новой воли и полного коллективизма» (с. 43). Надо отметить, что Шенгелая не отрицает театр как таковой, а лишь призывает к его преобразованию. По мнению автора, театр должен приблизиться к изменившемуся ритму городской жизни, разрушающему абстракцию, построенную на отвлеченной фабуле. Среди преобразователей театра он выделяет Мейерхольда, который пошел путем приближения традиционного театрального действия к цирковому, пренебрег рампой и организовал массовое действо. К преобразователям он относит также создателя «театра машин» Фореггера, автора «монтажа аттракционов» Эйзенштейна, В. Парнаха и Ч. Чаплина. Шенгелая проводит связь между психологией цирка и футуризмом. Одно из конкретных связующих звеньев он видит в шумовом оркестре, берущем основу от итальянского футуризма, а в России — от

²⁶ Терентьев И. Собр. соч. С. 424.

²⁷ См.: Курдиани М. Футуризм и другое. С. 122.

В. Парнаха. Из русских футуристов, связанных с цирком, он называет Маяковского, Хлебникова, Асеева, Д. Бурлюка и С. Третьякова. В то же время он не называет имени В. Каменского, который выступал в 1916 году на арене тбилисского цирка.

Особо автор статьи останавливается на связи цирка с народным творчеством: «Народный коллектив больше всего может проявиться в цирке. В цирке берет начало народный танец и шутовство» (с. 43). К народным корням грузинского цирка Шенгелая относит джигитовку, игру на сазандари, шаири²⁸. Шенгелая считает, что в городских условиях традиционный цирк претерпевает изменения. Он впитывает в себя джаз-банд, биомеханику и совершенствуется под влиянием левых течений в искусстве. В заключение статьи Шенгелая говорит о внимании «Совета H₂SO₄» к грузинскому цирку. В частности, он отмечает, что член совета художник И. Гамрекели создал основанный на новых принципах проект здания тбилисского цирка. Ниогол Чачава предложил новое слово для обозначения цирка — «хедеира», восходящее к слову «зрелище». Действия по созданию грузинского цирка Шенгелая призывает немедленно предпринять всем левым работникам искусства, включая поэтов, художников, конструкторов и спортсменов. Любопытно отметить, что некоторые положения статьи Н. Шенгелая совпадают с положениями статьи С. Арнольда «Цирк», опубликованной в журнале «Вещь» (1922. № 1—2), вышедшем в Берлине под редакцией И. Эренбурга и Эль Лисицкого. Это прежде всего относится к противопоставлению цирка и театра и сближению цирка и кино как искусств, живущих действительностью²⁹.

Заключают журнал две статьи Шалвы Алхазидзе (1899—1980) — «Кино-апология» и «Театр абсурда». Они перекликаются со статьей Н. Шенгелая «Грузинский цирк» — все три статьи содержат критику современного театра и выражают восхищение ав-

²⁸ Сазантари — оркестр восточных музыкальных инструментов. Шаири — форма народного грузинского стиха, представляющая собой восьмистопные четырехстишия, связанные в строфу одной чередующейся рифмой — то мужской, то женской.

²⁹ Есть основания считать, что грузинские футуристы читали этот номер журнала. Чиковани в статье «Проект нового крейсера» неточно цитирует отрывок из статьи И. Эренбурга «Русская поэзия», опубликованной в 1922 г. в № 1—2 журнала «Вещь» (в журнале статья подписана псевдонимом «Жан Сало»). Ж. Гогоберидзе пересказывает, тоже не ссылаясь на источник, статью Ф. Элленса «Литература и кинематограф», опубликованную в этом же номере журнала «Вещь».

торов такими явлениями современного искусства, как «джаз-банд» и «танец машин». В статье «Кино-апология» Алхазидзе отрицает право театра на существование: «Театр не переживает никакого кризиса. Театр умирает. Никакому обновлению он не подлежит» (с. 45). В тезисной форме автор сопоставляет кино с различными видами искусства и заявляет о превосходстве кино, имеющем абсолютный характер. Любопытно, что Алхазидзе является апологетом немого кино. Именно в отсутствии звука он видит специфику выразительных средств кино. «Будущее искусство — искусство широких масс — бессловесно», — пишет он, противопоставляя пантомиму в кино пантомиме в театре. В качестве доказательства он обращается к искусству Древней Греции: «В древней Элладой была массовая пантомима. Только жест и пляска» (с. 45). Немому кино Алхазидзе противопоставляет «литературной болтовне»: «До сих пор была „идея слова“. Теперь „идея молчания“. <...> В кино не существует примата слова. Тиранию слова свергнуть. Универсальная болтовня в искусстве недопустима. Должна быть бессловесная экспрессия кино» (с. 45 об.). В конце статьи автор возвращается к вопросу о различии между мимикой в кино и в театре и заключает: «Киномика полностью отличается от мимики театральных актеров. Мимика деталей, которая идет с экрана первым планом, это выставка мимики мысли. Глаза. Мышцы лица. Пальцы руки. Движения ног. Примеры: Конрад Фейдт. Мозжухин. Мэри Пикфорд. Отсюда в кино произошло освобождение от слова» (с. 45 об.).

Вторая статья Алхазидзе — «Театр абсурда» — посвящена критике грузинского театра, пути обновления которого автор видит в союзе театра с кинематографом. Он критикует не только грузинских драматургов XIX века Г. Эристави и А. Цагарели, но и театрального новатора К. Марджанишвили, постановки которого называет «эклектическими опилками» (с. 46 об.). Алхазидзе, подобно Н. Шенгелая, призывает целиком отказаться от существующего драматического репертуара как от векового мусора, изгнать из театра художественность, заменив ее инженерией, схематизацией или полным отрицанием декораций. В этой связи он заявляет: «Театр — не художественная выставка. Необходимо конструктивное построение вещи, а не декорация. Болезнь левизны — эстетический конструктивизм» (с. 46 об.). Функции режиссера в театре автор статьи рассматривает как «трамплин театра», «ток аппарата Морзе». Главное предложение Алхазидзе сводится к идее приближения театра к кинематографу. Для достижения этой

цели он предлагает сделать представления динамичными, широко использовать кинотрюки, детективные сюжеты, эксцентризм цирка. Героями сцены будущего Алхазишвили видит шофера и пилота, снабженных такими реквизитами, как френч, бриджи, обмотки и кепи. Автор статьи требует, чтобы театр обратился к буффонаде, являющейся, по его мнению, синтезом трагедии и комедии. В качестве непревзойденного мастера буффонады Алхазишвили называет Чарли Чаплина. В статье названы также киноактеры Дуглас Фербенкс, Эдди Поло, Гарри Пиль, Мэри Пикфорд, Гарольд Ллойд и Рудольф Валентино, призванные служить образцом для театральных артистов. В качестве идеальной фигуры, олицетворяющей синтез искусств, фигуры, которой стоит подражать, Алхазишвили называет Жана Кокто, объединяющего в своем лице режиссера, поэта, актера, танцора, художника и музыканта.

Рассматривая первый журнал грузинских футуристов «H₂SO₄», нельзя не заметить некоторых характерных особенностей этого уникального издания. К ним относятся противоречия между некоторыми тезисами вступительной статьи и утверждениями, содержащимися в других статьях, опубликованных в журнале. Так, декларативная политическая демагогия, которой насыщена редакционная статья, почти полностью отсутствует в помещенных в издании материалах. Эта особенность была подмечена критиками. Например, Л. Эсакиа писал: «Журнал „H₂SO₄“, несмотря на советскую свою платформу (передовица), все-таки носил анархо-дадаистский характер в вопросах формы. В нем было заметно влияние закавказского издательства „41°“ (русские футуристы-заумники) и французских дадаистов»³⁰.

Тотальное отрицание родственных новаторских направлений в искусстве, заявленное во вступительной статье, смягчено или вовсе отсутствует в ряде других статей журнала. Так, например, если во вступительной статье итальянский футуризм отрицается за «аристократический комфорт», то в статье Чиковани «Проект нового крейсера» признается историческая роль, которую сыграло это направление, а его лидер назван Колумбом. В то же время в «Трактате» П. Нозадзе манифесты Маринетти отрицаются в том же духе, что и во вступительной статье, однако признаются заслуги Маринетти-романиста.

³⁰ Эсакиа Л. Левое движение в искусстве Грузии // Новый ЛЕФ. 1927. № 10. С. 42.

Отметим также проходящее через ряд статей, помещенных в журнале, внимание к раннему русскому кубофутуризму, в частности к таким фигурам русского авангарда, как И. Игнатъев и В. Гнедов, к раннему творчеству Крученых и в особенности к разработанной Крученых и Хлебниковым теории «мирсконца», тесно связанной с предложенной Гогоберидзе и принятой другими участниками группы теории «повернутого творчества — возвращенного действия».

Любопытной чертой, проявившейся в ряде статей, была попытка соединения спонтанности дада с логичностью конструктивизма³¹.

В журнале «H₂SO₄» заметно тяготение к сближению разных родов искусств между собой — например, поэзии и живописи и в особенности — литературы и кинематографа.

Хотя издателем журнала был объявлен «Совет H₂SO₄», львиную долю практической работы по составлению номера выполнил Н. Чачава. Он же был инициатором следующих двух изданий группы футуристов — журнала «Литература да схва» («Литература и остальное») и газеты «Дроули» («Своевременное»). О процессе работы над этими изданиями, а также отношениями внутри группы рассказывается в письме Чачава к Б. Гордезиани от 3 декабря 1924 года. Это письмо представляет интерес и своей формой, характерной более для печатной продукции, чем для частной переписки. Ввиду вышеизложенного приведем текст без каких-либо сокращений:

Бено!

Предупреждение: письмо, которое ты получишь, написано под впечатлением типографии. Делается макет журнала. Обещают к 20 декабря. Нужны материалы, которые ты должен прислать по тому же адресу (Комиссариат труда). Не опоздай.

Вокруг группы: надо правду сказать, что члены группы косо смотрят на дело. Как будто достаточно приобрести имя или носить титул H₂SO₄.

Грузинская лень и предвзятость к делу. Я удивлен, почему не должны мы использовать энергию.

Во всяком случае, Симон³² самый энергичный, хотя и он не свободен от бацилл в мозгу.

Твое отношение к группе:

³¹ См.: *Церетели Н.* Творчество Симона Чиковани. Тбилиси, 1992. С. 10.

³² Имеется в виду Симон Чиковани.

1. Я не предполагал, что ты проводил в группе интимную линию. К сегодняшнему дню для меня уже ясно, в чем твоя роль. Палико³³ сказал однажды: «Бено, если можно выразиться, вульгарно, был совестью группы».

Примечание: человек, с которым считались — который ставил границы.

2. Мне не нравится линия Шалвы³⁴ и Ираклия³⁵. Эта какая-то сдержанная политика — дело партии и общественных деятелей. Я всегда люблю впадать в крайности. Для группы все приемлемо — особенно все то, что направлено на уничтожение противоположной литературной коалиции.

Другое: «ожидание опасностей», «риск»³⁶ — это не только теоретическое расстояние. Всегда решительный подход к вопросам.

Каллимахизм: лично я во время борьбы ни с кем не считаюсь. Литературный каллимахизм не должен быть принят во внимание³⁷.

Может быть, с точки зрения «приобретения имени» я во многом проигрываю, но для меня это не имеет весомого значения.

Тбилиси: во всех случаях Тбилиси — наша аудитория.

Примечание: Н₂SO₄ считается организацией, с которой надо больше считаться. Когда считаются, бухгалтерия общественного вкуса нам даст кое-какие проценты.

План: нужно работать побольше, чтобы наша организация еще более сплотилась. На самом деле в течение трех лет выпустили лишь один журнал. Мы не смогли использовать самое лучшее время. Материальная сторона не оправдывает потерянное.

Необходимо в настоящем работать. Я буду издавать журнал «Литература да схва» раз в два месяца, если товарищи помогут материалами. Я предпринял общее издательство. Подхожу к делу очень серьезно. Газета будет выходить раз в две недели.

Самое нужное: я хотел с целью материального обеспечения товарищей открыть книжный магазин. Избрать место. Соответствующие переговоры уже провел.

Дело должно устроиться так, чтобы заграничная и русская левая литература собиралась у меня. Думаю, что магазин должен быть только Левого фронта.

³³ Видимо, имеется в виду Павле Нозадзе.

³⁴ Имеется в виду Шалва Алхазидзе.

³⁵ Речь идет об Ираклии Гамрекели.

³⁶ Слова «ожидание опасностей» и «риск» написаны по-русски.

³⁷ «Литературный каллимахизм» — название статьи Чачавы, опубликованной в журнале «Литература да схва».

Твои обязанности:

1. Ты должен помочь в этом деле. Должен меня связать с тамошними издательствами. Договориться с Маяковским, который непременно поможет мне в этом деле³⁸.

Дело касается открытия кредитов. Через месяц постепенно начну пересылать долги.

Это удобно. И выгодное дело для группы.

2. Во-вторых, члены нашей группы ничего не знают об этом деле, так как верь, что разглашением вопроса никогда не достигнем цели. Поэтому пока, кроме меня, никому ничего не сообщай об этом деле.

По-моему, ты лучше всех выполнишь это дело, так как ты самый заинтересованный человек в вопросах сплочения группы.

Еще: перешлю нашу литературу, которая должна распространиться между тамошними грузинами.

Нужно издать что-нибудь в Москве тоже, в чем поможет нам вышесказанное.

Между прочим: в этом номере к нам присоединились Бессарион Жгенти, Демна Шенгелая и Лео Эсакиа.

Заключение: жду материалов и письма, которым сообщишь обстоятельства дела.

Примечание: непременно устроишь дело в пользу нас.

Н. Чачава³⁹

³⁸ Чачава познакомился с Маяковским, когда поэт приезжал в Тбилиси в конце августа — начале сентября 1924 г. (см.: О Маяковском. Дни и встречи. Тбилиси, 1963. С. 158—161).

³⁹ Письмо хранится в рукописном отделе Государственного литературного музея имени Г. Леонидзе республики Грузия (№ 27161 / 9). Выражаем благодарность госпоже Севдии Чачава за помощь в переводе текста письма.

Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии

Распространение идей ОПОЯЗа в Грузии в первую очередь было связано с деятельностью группы грузинских футуристов. Ядро этой группы, образовавшейся в 1922 году и просуществовавшей до начала 1930-х, составляли поэты С. Чиковани и Н. Чачава, критики Б. Жгенти и Л. Асатиани, прозаик Д. Шенгелая, художник И. Гамрекели и кинорежиссер Н. Шенгелая. В своих изданиях — журнале «Н₂SO₄» (1924), газете «Дроули» («Современное», 1925—1926), журналах «Литература да схва» («Литература и остальное», 1925), «Мемарцхенеоба» (название непереводимо, 1927—1928) — футуристы уделяли много внимания теории искусства, в том числе проблемам замкнутого языка, киноискусства, конструкции художественного произведения. В разработке этих вопросов они часто опирались на работы В. Шкловского и Ю. Тынянова.

Связь с опоязовской филологией наиболее четко и последовательно прослеживается в фундаментальной статье Л. Асатиани «Пробле-

мы поэзии: Поэзия и заумь» (1928)¹, в основу которой положена статья В. Шкловского «О поэзии и заумном языке» (1919). Тезисы Шкловского о «вызывании эмоций звуковой и произносительной стороной слова»² и о существовании зауми в языке в скрытом состоянии Л. Асатиани иллюстрирует примерами из грузинской словесности. Причем он пытается найти грузинский эквивалент почти каждому примеру «скрытой зауми», приводимому Шкловским. Так, соответствие Валентину из очерков И. Гончарова «Слуги старого времени», выписывающему в тетрадь непонятные звучные слова (такие как «конституция и проституция», «нумизмат и кастрат»), Асатиани видит в офицере из рассказа И. Чавчавадзе «Письма проезжего» (1861). Хвастаясь образованностью перед приказчиком, офицер произносит набор звучных иностранных слов: «цивилизация, ассоциация, аргументация, интеллигенция, кассация». Асатиани замечает, что для офицера главную роль играет аллитерационная, фонетическая сторона слова, в то время как его значение затушевывается³.

Другие примеры зауми Асатиани берет из народной грузинской поэзии, в частности из поэтического эпоса («Сказание об Амиране», «Ростомииани»). Аналог игровым присказкам русских детей Асатиани находит в грузинских детских присказках, популярных в Имеретии. Вслед за Шкловским, указывающим на заумь в заговорах и заклинаниях, Асатиани приводит образцы зауми, содержащиеся в древнегрузинских заговорах от укуса змеи, болезни глаз. Тягу поэтов к несуществующему языку, выражающему эмоции, Асатиани иллюстрирует на примере стихотворения И. Чавчавадзе «Глас сердца» и высказывания Н. Бараташвили об особом языке, предназначенном для выражения тайны. В заключение статьи Асатиани приходит к выводу, что, хотя заумные стихи современных поэтов представляют собой не более чем лабораторный эксперимент, заумь, понятая не как самоцель, а как одно из средств поэтической речи, всегда существовала и будет существовать. Именно к зауми обращается устное народное творчество, и поэтому она применима в художественной прозе и поэзии⁴.

¹ Впервые под названием «Поэзия и заумь» статья опубликована в журнале «Мемарихенеоба» (1928. № 2. С. 21—28. На грузинском языке); вошла в книгу: *Асатиани Л.* Литература и другое. Тбилиси, 1934. С. 26—39. На грузинском языке.

² *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // Поэтика. Пг., 1919. С. 16.

³ См.: *Асатиани Л.* Литература и другое. С. 31.

⁴ См.: Там же. С. 39.

В своей поэтической практике грузинские футуристы одновременно использовали опыт русских футуристов-заумников (в частности, Крученых и Хлебникова), заумные элементы грузинского фольклора и работы представителей ОПОЯЗа.

Связь литературной практики грузинских футуристов с опоязовскими теориями была разнообразной. Так, например, на творчество Н. Чачава, которого современный исследователь назвал грузинским аналогом А. Крученых⁵, определенное влияние оказала статья О. Брика «О звуковых повторях»⁶. С. Чиковани, пропагандировавший идеи ОПОЯЗа, опирался в своих «оркестровых стихах» на народную мегрельскую поэзию, использовал некоторые особенности поэтики грузинского поэта XVIII века Бесики, корневое склонение Хлебникова⁷. Отметим, что ориентация на опоязовские работы имела место и в творчестве Крученых периода «41°»⁸. Другой член этой группы, И. Терентьев, к которому обращались, по его словам, за советом грузинские футуристы⁹, в брошюре «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1918; 2-е изд.: 1919) писал о разделении языка на практический и поэтический. В поэтическом языке слова, близкие по звучанию, близки и по смыслу, что совпадает с основным положением статьи Л. Якубинского «О звуках стихотворного языка», опубликованной в первом выпуске «Сборников по теории поэтического языка» (Пг., 1916).

В своем первом сборнике «H₂SO₄» грузинские футуристы провозгласили приоритет кино над другими видами искусства, и в первую очередь — над исчерпавшим свои возможности театром. Из театральных режиссеров они признавали лишь В. Мейерхольда и С. Эйзенштейна, поскольку в их постановках присутствовали кинематографические элементы. Противопоставляя актеров кино театральным актерам, футуристы выделяли две наиболее близкие им школы киноактеров: к одной они относили Чарли Чаплина и Макса Линдера, к другой — Эмиля Яннингса, Конра-

⁵ См.: Курдиани М. Футуризм и другое // Картули эна да литература сколаши. 1987. № 1—4. С. 125. На грузинском языке.

⁶ Сообщено профессором Акакием Гацерелия, которому выражаю глубокую благодарность.

⁷ См.: Кипиани М. Футуризм в Грузии и поэтический путь С. Чиковани. Тбилиси, 1979. С. 15—17; Kurdiiani M. Appunti sulla zaum' // Il verri (Mantova). 1983. № 29—30. P. 58—61.

⁸ См.: Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°»: Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 240.

⁹ См.: Терентьев И. ЛЕФ Закавказья // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 177.

да Фейдта, Ивана Мозжухина. Проблемам киноискусства было уделено много внимания и в журнале «Литература да схვა», в котором содержался призыв перенести в литературу принцип кинематографического отображения. Этот призыв получил практическое воплощение в поэзии одного из лидеров грузинского футуризма Н. Шенгелая, уделявшего главное внимание ритмической организации и динамике стиха. Сделавшись кинорежиссером, Шенгелая широко использовал поэтический ритм в киномонтаже¹⁰; он блестяще продемонстрировал искусство смены ритмов в фильме «Элисо» (1928), ставшем классикой авангардного кино Грузии. Этот фильм высоко оценил В. Шкловский, отметивший оправданность эксцентризма и инверсий (то есть перенесения литературных приемов в кино) хорошим режиссерским темпераментом и знанием быта¹¹.

В середине 1920-х годов в грузинской прессе проходили дискуссии о формализме. Одним из ведущих защитников этого направления был Б. Жгенти, пропагандировавший в журналах «Мемарцхенеоба», «Мнатоби», газете «Заря Востока» и в других изданиях опоязовские идеи. Так, в статье «Левый фронт грузинской литературы» он писал, что литературоведческий анализ произведения подразумевает преимущественный анализ литературной формы. Одним из отличительных принципов грузинского футуризма Жгенти считал создание художественной конструкции «путем применения определенных строительных приемов»¹². Однако в отличие от русских формалистов, Б. Жгенти настойчиво пытался соединить формализм с марксизмом¹³.

В 1928 году в журнале «На рубеже Востока» были опубликованы две статьи Л. Скородумова: «К психофизиологии литературного приема»¹⁴ и «Психофизиология элементарных форм литературы»¹⁵. Методологической основой первой из них послужило положение Тынянова о конструктивном соотношении приемов-элементов. Во второй Скородумов на материале ритмизованной

¹⁰ См.: *Амираджоби Н.* Литература и кинематограф // *Сабчота хеловнеба*. 1965. № 8. С. 35. На грузинском языке; *Церетели К.* Николай Шенгелая. М., 1968. С. 11.

¹¹ См. статьи Шкловского «За столбы» и «Советская школа актерской игры»: *Шкловский В.* За 60 лет: Работы о кино. М., 1985. С. 72, 75.

¹² *Заря Востока*. 1927. 8 сентября, № 1571. С.3.

¹³ См.: *Цицишвили Г.* Путь критика // Жгенти Б. *Сильна единством: Статьи*. М., 1984. С. 8.

¹⁴ На рубеже Востока. 1928. № 3—4. С. 132—144.

¹⁵ Там же. 1928. № 6. С. 184—192.

прозы 1920-х годов рассматривает вопрос семантики метра, на важность изучения которого указывал Тынянов.

Наиболее последовательно стиховедческие концепции ОПОЯЗа были использованы в работах Акакия Гацерелия. Первая «опоязовская» статья грузинского ученого — «О новом стихосложении» — была написана и опубликована им в восемнадцатилетнем возрасте¹⁶. В ней рассматривались стихотворные конструкции произведений грузинских поэтов XX века — С. Чиковани, Т. Табидзе, Г. Робакидзе. Итоговой стиховедческой работой Гацерелия, в методологическую основу которой был положен комплекс тыняновских идей, стало исследование «Грузинский классический стих: Ритм. Рифма. Строфа. Размеры» (Тбилиси, 1953. На грузинском языке). Гацерелия принадлежат также воспоминания о встречах с Тыняновым, посетившим Грузию в 1933 году¹⁷. Во время пребывания в Тбилиси Тынянов познакомился с кинорежиссером Н. Шенгелая, сопровождавшим его в поездке по Кахетии.

Из представителей ОПОЯЗа наиболее длительные контакты с грузинской творческой интеллигенцией, в частности с грузинскими футуристами, имел В. Шкловский, который начиная с 1917 года часто бывал в Грузии, а в 1927 году работал в тбилисском Госкинпроме.

¹⁶ Гацерелия А. О новом стихосложении // Мемарххенеоба. 1928. № 2. На грузинском языке.

¹⁷ Гацерелия А. Встречи в Тбилиси // Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1982. С. 199—209). Гацерелия принадлежат первый на грузинском языке очерк о Тынянове «Юрий Тынянов» (Чвени таоба. 1939. № 7) и некролог в газете «Литература да хеловнеба» (1944. № 2. На грузинском языке).



Раздел второй

Тема мистического сектантства в русской поэзии 1920-х годов

В начале XX века в кругах российской творческой интеллигенции усилился интерес к мистическому сектантству, в особенности к хлыстовству, обусловленный в значительной мере религиозно-философскими исканиями символистов. Среди прозаиков и поэтов, обращавшихся к хлыстовской теме, были А. Белый, К. Бальмонт, Н. Клюев, В. Розанов, М. Кузмин, А. Крученых и некоторые другие. Характерной особенностью в подходе к этой теме ряда писателей, принадлежавших к различным литературным направлениям, было подчеркивание дионисийского элемента хлыстовства: это нашло отражение в «Серебряном голубе» (1909) А. Белого¹, в «Радельных пес-

¹ См.: *Ivask G. Russian Modernist Poets and Mystical Sectarians // Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde: 1909—1930. Ithaca, 1976. P. 92—93; Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998. С. 389—391; Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. С. 285—286, 290—291.*

нях» (1912) Н. Клюева², в произведениях А. Крученых, считавшего экстатическое языкоговорение хлыстов одним из источников заумного языка футуристов³. Иначе относился к хлыстовству К. Бальмонт, для которого характерно было «сентиментальное восприятие хлыстов, вытекавшее из неонароднических представлений об этой секте»⁴. В сборнике «Зеленый вертоград» (СПб., 1909) он представил образцы стилизованных хлыстовских песнопений.

Хлыстовская тема привлекала и М. Кузмина. Как отмечает В. Марков, «хлыстовская струя явственно различима во всем его поэтическом творчестве»⁵. В сборник «Вожатый» (Пг., 1918) Кузмин включил стихотворение «Хлыстовская»⁶, воссоздающее ра-

² «Радельные песни» Клюева, вошедшие в его сборник «Братские песни» (М., 1912), явились следствием пребывания поэта в 1911 г. в хлыстовской общине в Рязанской губернии. В письмах к Есенину, вспоминая об этом эпизоде, Клюев назвал хлыстов «очень хорошими и интересными людьми» (цит. по: *Базанов В.* Поэзия Николая Клюева // *Клюев Н.* Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 20). Согласно легенде, распространению которой способствовал сам поэт, он в пятнадцатилетнем возрасте вступил в хлыстовскую коммуну. Опровержение этой легенды см. во вступительной статье К. М. Азадовского к публ.: *Клюев Н.* «Я славлю Россию...»: Из творческого наследия // *Литературное обозрение.* 1987. № 8. С. 101—103. По мнению Ю. Иваска, «Радельные песни», в которых еще в большей степени, чем у А. Белого в «Серебряном голубе», усилены дионисийские и бестиальные черты «Божьих людей», лишь отдаленно напоминают хлыстовские песни (см.: *Ivask G.* Russian Modernist Poets and Mystical Sectarrians. P. 94; см. также: *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. С. 292—302).

³ См.: *Крученых А.* О безумии в искусстве // *Новый день.* 1919. 26 мая, № 5. Крученых интересовался книгой Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» (Сергиев Посад, 1908). Она послужила одним из источников его теории зауми. В ряде стихов сборника «Лакированное трико» (Тифлис, 1919) он описывает процесс рождения заумных стихов аналогично описанию Коноваловым языкоговорения хлыстов.

⁴ См.: *Ivask G.* Russian Modernist Poets and Mystical Sectarrians. P. 90. Сходный тип восприятия хлыстов Иваск видит и у В. Розанова. См. также: *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. С. 287—291. Как отмечают В. Марков и Дж. Малмстад, одним из источников книги Бальмонта «Зеленый ветроград» послужила статья П. И. Мельникова-Печерского «Белые голуби» (1869) (см.: *Марков В., Малмстад Дж.* Примечания // *Кузмин М.* Собрание стихов. München, 1977. Т. 3. С. 653).

⁵ *Марков В.* Поэзия Михаила Кузмина // *Кузмин М.* Собрание стихов. Т. 3. С. 376; см. также: *Эткинд А.* Хлыст: Секты, литература и революция. С. 303—311.

⁶ Впервые: Северные записки. 1916. № 6. С. 40. Это стихотворение, так же как и хлыстовские стихи Бальмонта, восходит к статье Мельникова-Печерского «Белые голуби».

дельную песню хлыстов. В стихотворении используется свойственная этой секте терминология: «горница», «Сион», «гусли», «корабль»⁷. Интерес Кузмина к хлыстовству был в значительной мере обусловлен его увлечением гностицизмом (во всяком случае, в первые пореволюционные годы). В частности, в стихотворении «София», открывающем цикл гностических стихотворений в сборнике «Нездешние вечера» (Пг., 1921), используются элементы хлыстовской песни⁸.

В самом начале 1920-х годов вокруг М. Кузмина образовался кружок «эмоционалистов» — деятелей искусства, которых сближал, в частности, интерес к гностике. Литературным органом кружка стал альманах «Абракасас»⁹. «Группа эта объединена не случайно <...>, — писал А. Пиотровский в рецензии на первый выпуск альманаха. — Не принимая общего названия, художники эти образуют течение, любопытное и по существу своему, и формально. Сосредоточенное внимание к участи души человеческой, своеобразный гностицизм роднит их. Александрийская гностическая мудрость Кузмина, более элементарная, более национальная окраска ее у Радловой, немножко от Достоевского идущий полипсихизм у Юркуна, у Вагинова, совсем еще молодого, страшная взволнованность лирической души»¹⁰.

Из поэтов кузминской группы хлыстовская тема явственно звучит в творчестве Анны Дмитриевны Радловой (1891—1949). Непосредственно хлыстовству посвящена пьеса Радловой «Богородицын корабль», написанная в феврале 1922 года. В ее основу легла история хлыстовской Богородицы Акулины Ивановны. Со-

⁷ Например: «И горница готова, / Предубранный Сион, / Незнаемое слово / Вернет на землю Он» (цит. по: Кузмин М. Вожатый. Пг., 1918. С. 59). Сионская горница, по хлыстовской терминологии, — место радений; гусли — гусли Давида; корабль — хлыстовская община.

⁸ См. об этом: Марков В. Поэзия Михаила Кузмина. С. 376.

⁹ Как отмечает В. Марков, «мистико-оккультные увлечения русской интеллигенции в первые годы после революции были не менее разнообразными и интенсивными, чем в пору расцвета декадентства и символизма... <...> В послереволюционные годы центр тяжести был на гностике и пифагорействе» (Марков В. Поэзия Михаила Кузмина. С. 375). Название альманаха восходит к неологизму гностика Василида. Подробнее об этой группе см.: Nikol'skaja T. Эмоционалисты // Russian Literature. 1986. Vol. XX, № 1. P. 61—70; Тимофеев А. Г. Вокруг альманаха «Абракасас» // Русская литература. 1997. № 4. С. 190—205.

¹⁰ А. П. <Пиотровский А.> <Рец. на кн.:> Абракасас. Сборник 1-й. Петербург, 1922 год // Жизнь искусства. 1922. № 47 (28 ноября). С. 7.

гласно сектантскому преданию, императрица Елизавета Петровна, процарствовав два года, отказалась от трона, отдав правление внешне похожей на нее приближенной особе, надела нищенские одежды и под именем Акулины Ивановны пошла на богомолье. В пути она повстречалась с Божьими людьми и стала Богородицей хлыстовского корабля. Долгие годы она вела праведную жизнь и умерла естественной смертью¹¹.

Радлова усложнила сюжет предания введением любовной интриги и трагической развязки. Фаворит Елизаветы Петровны Разумовский, заподозрив подмену царицы, бросился на поиски и, найдя свою возлюбленную в хлыстовской общине, стал уговаривать ее вернуться во дворец. После отказа Елизаветы Петровны Разумовский добился ее казни на Лобном месте в Москве. В финале пьесы осужденная на смерть Богородица-императрица «открывает грудь, вынимает большое алое сердце, поднимает его высоко и бросает в толпу»¹², восклицая:

Из кровавой раны сердце живое вынимаю,
В утешенье вам сердце бросаю¹³.

Радлова широко использует в пьесе образы хлыстовского фольклора, такие как «белые ризы», «седьмое небо», «духовная баня»¹⁴, имитирует хлыстовские гимны:

Плоти своей не жалейте,
Дьявола до крови бейте,
Царице небесной порадейте,
В духовной ее бане попотейте¹⁵.

¹¹ Об Акулине Ивановне см.: *Добротворский И.* Люди Божии: Так называемая секта духовных христиан. Казань, 1869. С. 15, 151; *Кутепов К.* Секты хлыстов и скопцов. Казань, 1872. С. 101, 106, 120; *Реутский Н. В.* Люди Божии и скопцы. М., 1872. С. 98.

¹² *Радлова А.* Богородицын корабль. Берлин, 1923. С. 36.

¹³ Там же.

¹⁴ Под «белыми ризами» обычно понимаются белые длинные рубашки с широкими рукавами, эти рубашки надевают на радение. На «седьмом небе», по мнению хлыстов, находится Богородица; оттуда она нисходит на радение. «Духовная баня» — радение.

¹⁵ *Радлова А.* Богородицын корабль. С. 25.

Особое внимание она уделяет описанию сакрального обряда причащения кровью Богородицы. Глава хлыстов Гавриил, пророчествуя о пришествии с седьмого неба Богородицы, восклицает:

Кровь пречистую нам несет,
Плоть нашу грешную кровью спасет.
<...>
Струй Богородицыных пречистых причастимся,
Ко Христу Истинному Духу обратимся¹⁶.

Гавриилу вторит «Хор верных»:

Кровавых дай струй
Отдай, дай,
Дай, ай!¹⁷

Одним из источников пьесы Радловой явился текст духовных стихов «О матушке Акулине Ивановне», опубликованный в книге Г. П. Меньшенина «Поэзия и проза сибирских скопцов» (Томск, 1904). О знакомстве с этим текстом свидетельствуют, в частности, такие заимствования:

У А. Радловой:

Не хочу быть царицей, Елисаветой
Петровною,
Хочу быть церковью соборною¹⁸.
А России я лучше послужу,
Когда голубую ленту сложу¹⁹

*В духовной песне «О матушке
Акулине Ивановне»:*

Не хочу владеть я короною,
Елизаветою быть Петровною.
Лучше быть церковью
соборною²⁰.
Голубу ленту я с плеч сложу²¹.

В отличие от духовных стихов, основное внимание в которых уделено добродетельной жизни Акулины Ивановны, пьеса Радловой развивает главным образом эзотерические аспекты хлыс-

¹⁶ Радлова А. Богородицын корабль. С. 19 27

¹⁷ Там же. С. 27.

¹⁸ Там же. С. 32.

¹⁹ Там же. С. 12.

²⁰ Меньшенин Г. П. Поэзия и проза сибирских скопцов. Томск, 1904. С. 114.

²¹ Там же.

товства. Включение в число действующих лиц «хора верных» подчеркивает связь пьесы с античной трагедией, а сцена хлыстовского радения в этом контексте ассоциативно связывается с Элевсинскими мистериями.

Хлыстовская тема присутствует не только в пьесе «Богородицын корабль», но и в стихах Радловой, в особенности в ее третьем поэтическом сборнике «Крылатый гость» (Пг., 1922). В стихах эта тема не только сплавлена с античной, но иногда проецирована на современность. Вихрь хлыстовских радений поэтесса соотносит с разрушением Рима и с постигшими Россию социальными катаклизмами:

Под знаком Стрельца огненной медью
Расцвел единый Октябрь.
Вышел огромный корабль
И тенью покрыл столетья²².

В открывающем сборник «Крылатый гость» стихотворении «Ангел песнопенья» она пишет:

Жаркий, душный, душистый ветер,
Звон непрерывный, в жилах свирель,
То вчерашний ли хмель,
Или жаркая вьюга, круженье, пенье,
радельный вечер²³.

В другом стихотворении этого сборника «Остри зренье, на-
прягай слух...» Радлова, так же как и в пьесе «Богородицын ко-
рабль», упоминает о сакральном хлыстовском обряде причаще-
ния кровью Богородицы:

Птица в сердце мое летит.
Грудь расклевала, клюет и пьет,
Теплая кровь тихонько поет.
Господи милый, поверь, поверь,
Я хорошую песню спою теперь.

²² Радлова А. Корабли. Пб., 1920. С. 13.

²³ Радлова А. Крылатый гость. Пг., 1922. С. 9; ср. в «Богородицыном корабле»: «Какой жаркий вихрь веет, / Чье лицо надо мной пламенеет, / В жилах натяну-
тых воет свирель» (Радлова А. Богородицын корабль. С. 22).

Плоть разорвалась, хлынула кровь —
Боже мой, эта Твоя любовь²⁴.

М. Кузмин, видевший в эти годы пафос современного искусства в «смешанности стилей, сдвиге планов, сближении отдаленнейших эпох при полном напряжении духовных и душевных сил»²⁵, восторженно отзывался о поэзии Радловой²⁶. Другой поэт, входивший вместе с Радловой в начале 1920-х годов в круг Кузмина, — К. Вагинов, выделил сопряжение хлыстовского и античного мотивов в творчестве Радловой в посвященном поэтессе стихотворении:

Вы римскою державной колесницей
Несетесь вскачь. Над Вами день клубится,
А под ногами зимняя заря.

И страшно под зрачками римской знати
Найти хлыстовский дух, московскую тоску
Царицы корабля.

Но помните Выдушный Геркуланум,
Везувия гудение и взлет,
И ночь, и пепел.

Кружево кружений. Россия — Рим²⁷.

В середине 1920-х годов к хлыстовской теме обратилась другая поэтесса, также входившая в литературное окружение М. Кузмина, — Ольга Александровна Черемшанова (1904—1970)²⁸. Че-

²⁴ Радлова А. Крылатый гость. С. 16. Подробнее о хлыстовской теме в творчестве Радловой см.: Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. С. 530—555; см. также: Радлова А. Богородицын корабль. Крылатый гость. Повесть о Татариновой / Подгот. текста, предисл. и примеч. А. Эткинда. М., 1997.

²⁵ Кузмин М. Письмо в Пекин // Кузмин М. Условности. Пг., 1922. С. 163.

²⁶ См.: Кузмин М. Крылатый гость, гербарий и экзамены // Там же. С. 173.

²⁷ Стихотворение записано Вагиновым в августе 1922 г. в альбом А. Д. Радловой. Цит. по: Вагинов К. Стихотворения и поэмы. Томск, 1998. С. 48.

²⁸ Подробнее о Черемшановой см.: Никольская Т. Поэтическая судьба Ольги Черемшановой // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1993. <Вып.> 3. С. 40—48. О хлыстовской теме у Черемшановой см. также: Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. С. 528—529.

ремшанова, по словам близко знавших ее людей, была связана с хлыстовской коммуной. Однако достоверных подтверждений этому нет. Единственный напечатанный стихотворный сборник Черемшановой «Склеп» вышел в Ленинграде в 1925 году. Предисловие к нему написал М. Кузмин. Он указывал на фольклорные мотивы в поэзии Черемшановой, ее привязанность к «фиксированным веками метафорам и образам народной поэзии»²⁹. Стихов, непосредственно связанных с хлыстовским фольклором, в сборнике нет. Ближе всего Черемшанова подходит к хлыстовской теме в стихотворении «Черная баня», но и здесь связь остается лишь ассоциативной.

Начиная с 1926 года Черемшанова пишет ряд стихотворений, в которых хлыстовская тема занимает центральное место, — это описания корабельных радений, эпизодов из жизни хлыстовской Богородицы³⁰. Много образов поэтесса заимствует непосредственно из хлыстовских песен, например:

У О. Черемшановой:

Отворялися седьмые небеса,
Несказанные являлися чудеса³¹.

В хлыстовской песне:

Претворилися такие чудеса,
Растворилися седьмые небеса³².

Ее стихи густо насыщены хлыстовской терминологией: «белые ризы», «незримый конь», «радельные свечи», «крылья», «престол», «пиво Божье», «лепость»³³.

Особый интерес Черемшанова, так же как и Радлова, проявляла к сакральным хлыстовским обрядам, в частности к обряду причащения кровью Богородицы. Так, стихотворение «Крылатый круг» (1929)³⁴, возможно, связано с обрядом, согласно которому

²⁹ Кузмин М. Предисловие // Черемшанова О. Склеп. Л., 1925. С. 5.

³⁰ См. подготовленные нами публикации стихотворений О. Черемшановой в журнале «Искусство Ленинграда» (1991. № 8. С. 93—94) и в биографическом альманахе «Лица» (<Вып.> 3. С. 48—82).

³¹ Цит. по: Лица: Биографический альманах. <Вып.> 3. С. 48.

³² Песни русских сектантов-мистиков / Сост. Т. С. Рождественский, М. И. Успенский. СПб., 1912 (Записки Императорского Русского Географического общества по отделению этнографии. Т. 35). С. 49.

³³ Конь — образ плоти, с которой борется дух. «Пиво Божье» — по мифологии хлыстов, пиво, которое варит на небе сам Бог; образ пива символизирует духовное опьянение сектантов на радении. «Лепость» — термин, введенный основателем русского скопчества Кондратием Селивановым для обозначения всех чувственных наклонностей, с которыми надлежит бороться.

³⁴ См.: Лица: Биографический альманах. <Вып.> 3. С. 50—51.

«в случае беременности Богородицы на специальном радении одна из старших пророчиц отрезает у нее левую грудь и прижигает рану раскаленным железом»³⁵. Упоминание о причащении кровью Богородицы встречается и в стихотворениях Черемшановой «Преображение Богородицы» (1929), «Черная молотьба» (1930)³⁶, но особенно истово эта тема звучит в стихотворении «Богородицыно причастие»:

БОГОРОДИЦЫНО ПРИЧАСТИЕ

Волки жадные с черным вороном переклик ведут...
Градом черным тучи вышние отвечаются —
Богородица с детушками милыми перекликается,
Детушки Богородице поклоняются...
Свечи, они, белые возжигают,
Богородицу свою они так умоляют:
«Богородица ты наша чернокудряя,
Искупительница наша, ты премудрая!
Черной цепи скрепи ты звенья —
Подари ты нам новос преображение,
Уж открой ты нам свос причащение».

— Сладко мне, детушки, Ваше пение,
Будет Вам, детушки, причащение.
Скоро, скоро конец постам —
Кровавые истоки открою Вам.
Только больно, детушки, изливать благодать...
Надо бы Вам, детушки, меня поутешать,
Надо бы Вам, детушки, меня повеличать... —
«Хороша ты, Богородица, хороша!
У тебя, у Богородицы, что осинушка душа,
От песен, нам неслышных, трепещет
Нам лаской серебряной блещет...»

— Наклонись ко мне Божье плечо.
...Величайте меня, детушки, еще. —
«Хороша ты, Богородица, хороша,
Твоя песня, Богородица, что оса —
Сжалит крепко души наши,
От нее мы больно вспляшем...

³⁵ Кутепов К. Секты хлыстов и скопцов. Казань, 1883. С. 545—546.

³⁶ См.: Лица: Биографический альманах. <Вып.> 3. С. 53, 58.

Мы покрывами махаем —
 Осу эту подзываем:
 Сбрось ты скорби и печаль,
 Наши души крепче жаль!»
 — Величаньем Вашим, детушки, я довольна...
 Будет мне, детушки, улаживать Вас не больно. —
 «Уж как оченьки твои, Богородица, мягкие, зеленые...
 В песнях наших горячих, восхваленые...
 Богородицыны оченьки, для праведных, что мох,
 Мягко падают в них очи праведных...
 А неверным твои очи, что крапивушка...
 Горькая крапивушка зеленая...
 Обожгут они с лютой злобою,
 Коль неверный взгляд заберется в них...»
 — Придите, детушки, к моим ногам.
 Стучите, детушки, и отворят Вам. —
 «Ноги крепкие раскинь,
 В стремя невидны вдвинь,
 Песню новую взрасти,
 Своей кровью причасти!»
 — В песни Ваши, детушки, я вслушалась...
 Отогрелась я, детушки, Вашими душами...
 Бедра мои белые стали горячи...
 Бьют из нутра моего кровавые ручьи...
 Ноги белые раскинула...
 В стремя — молитвы вдвинула...
 Песню новую пою...
 Кровь свою Вам отдаю!
 Вы слетайтесь, пчелы красные к черному цветку,
 Вы слетайтесь, губы жадные к моему нутру.
 Пейте, пейте мою кровь,
 Разожгите Вы любовь!
 Меня дух обуял —
 Новым песням обучал,
 В новы выси меня звал.
 Я ли, я ли, я ль краса,
 Хороша я, горяча,
 Я тринадцать раз в году
 Тропкой красной Вас веду.
 Ой ли, Ой ли, Я ль горю!
 Кровь свою Вам отдаю! —

«Кровь... кровавая кровушка... кровь...
 Богородицына тугая... черная... бровь...
 Богородицына... жаркая... грозная... любовь...
 Орошенная... вспаханная... черная... новь...
 Пошире ноги белые, горячие, раскинь,
 В наши молитвы еще туже вдвинь...
 Пошире бедра твои пречистые раздвинь...
 Слава тебе, Богородица наша, слава!

Аминь!»

4 января 1930 г.

Ленинград³⁷

Стихи Черемшановой, как отмечал М. Кузмин, были рассчитаны на произнесение вслух: «...чтобы получить полное понятие о них, нужно искусство декламаторское, тембр голоса, ритм, гибкость и полновесность. Они требуют плоти и крови, конкретно живого человека, неся в себе всю потенцию полнокровного исполнения. Особенно заметно это в ритмах, гибких, меняющихся, эмоциональных, но ритмах скорее *декламационных*, чем метрических»³⁸. Человеком, обладавшим таким исполнительским мастерством, была сама О. Черемшанова, выступавшая на эстраде с мелодекламациями. Кузмин знал и высоко ценил хлыстовские стихи Черемшановой. Одно из свидетельств этому — посвященное ей стихотворение Кузмина «Был бы я художник, написал бы...» (1927), в котором есть такие строки:

И когда на оживленный дансинг,
 Где-нибудь в Берлине или Вене,
 Вы войдете в скромном туалете,
 Праздные зеваки и вивёры
 Девушку кремневую увидят
 И смутятся плоскодонным сердцем.
 Отчего так чуждо и знакомо
 Это пламя, скрытое под спудом,
 Эта дикая, глухая воля,
 Эти волны черного раденья?

³⁷ Цит. по автографу, находящемуся в распоряжении автора настоящей статьи. Здесь и далее при цитировании стихотворений Черемшановой сохранены авторские особенности орфографии и пунктуации.

³⁸ Кузмин М. Предисловие // Черемшанова О. Слелп. С. 6—7.

На глазах как будто ночи ставни,
 На устах замок висит заветный,
 А коснитесь — передернет тело,
 словно мокрою рукой взялся за провод,
 И твердят посупленные брови
 О древнейшей, небывалой нови³⁹.

Тема хлыстовства звучала в поэзии Черемшановой до середины 1930-х годов. В более поздних стихах присутствуют лишь единичные упоминания о хлыстах, данные в ретроспекции. Так, в «Псалме о небесном супруге» (1956) она пишет:

Ночь... за ставнем мерещится вьюга...
 Кто-то тихо читает псалтырь...
 Ризы белые светлого круга?
 Хлопья снега?... Родная Сибирь...⁴⁰

При всем различии творческих манер общим в обращении Радловой и Черемшановой к хлыстовской теме было внимание к эзотерическим обрядам, стремление передать состояние экстаза, высшего подъема душевных сил в момент радения. Такое подчеркивание дионисийских элементов хлыстовства (в особенности у Радловой) соответствовало символистской концепции дионисийства. В то же время представляется важным, что и Радлова, и Черемшанова входили в ближайшее окружение М. Кузмина, который был их другом, литературным и, в известной степени, духовным наставником. Наконец, представляет интерес сам факт обращения к хлыстовской теме женщин, каждая из которых театрализовала свою жизнь, проецируя на себя созданный в творчестве образ хлыстовской Богородицы.

³⁹ Цит. по: Кузмин М. Собрание стихов. Т. 3. С. 508.

⁴⁰ Цит. по автографу, находящемуся в распоряжении автора настоящей статьи. Впервые опубли. (с неточностями): Лица: Биографический альманах. <Вып.> 3. С. 79.

О рецепции творчества Елены Гуро в русской поэзии 1910—1920-х годов

Влияние творчества Е. Гуро на ее современников уже привлекало внимание исследователей. Так, о взаимосвязи творчества Гуро и ранних произведений Маяковского писал Н. Харджиев, сопоставивший тему города в «Шарманке» и в ранней поэзии Маяковского¹. В. Марков отметил влияние «Шарманки» Гуро на поэтическую прозу В. Каменского «Землянка»². Е. Ковтун увидел в архитектонике «Бедного рыцаря» и «Небесных верблюжат» предвосхищение модели хлебниковского «Зангези»³. Отмечалось, как, впрочем, и оспаривалось, воздействие прозаических миниатюр Гуро на развитие этого жанра у М. Пришвина,

¹ См.: Харджиев Н. Маяковский и Елена Гуро // Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 193—195.

² См.: Markov V. Russian Futurism: A History. Berkley; Los Angeles, 1968. P. 31.

³ См.: Ковтун Е. Елена Гуро: Поэт и художник // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1976. М., 1977. С. 320.

В. Вересаева, Б. Пильняка, Н. Полетаева⁴. В аспекте влияния творчества Гуро на поэзию 1910—1920-х годов рассмотрим две темы:

- 1) Е. Гуро и женская поэзия;
- 2) Е. Гуро и «поздние» заумники (Б. Эндер, А. Туфанов).

I

Тональность поэзии Е. Гуро явственно ощутима в стихах ныне забытой поэтессы Ады Владимировой (1890—1985)⁵, принадлежавшей к кругу близких друзей Е. Гуро и М. Матюшина. Как отмечает К. Поливанов, в первом поэтическом сборнике Владимировой «Дали вечерние» (СПб., 1913) влияние Гуро сказывается в «нарочитой наивности» стихотворений⁶. Однако, на наш взгляд, творчество двух поэтесс связывает прежде всего тема гибели юноши, наделенного мифологическими чертами. У Гуро этот юноша — воображаемый сын, у Владимировой — умерший в отрочестве брат, памяти которого посвящена книга «Дали вечерние». Поэтесса обращается к брату как к «нездешнему жениху»:

Любовь твоя ко мне была лебединою песней твоей...
И унес ты ее в заповедные выси, унес вместе
С тихой юностью твоей, грустной, нездешней⁷.

Героиня стихов ищет юношу, душу которого на земле мучили «темные люди», «в звезде одинокой»⁸. Такая трактовка, согласно которой сквозь реальные черты прототипа просвечивает образ светлого рыцаря, близка трактовке образа Вильгельма из «Осеннего сна» Гуро⁹.

Во втором сборнике Владимировой «Невыпитое сердце» (Пг., 1918), выпущенном в принадлежавшем Матюшину изда-

⁴ См.: *Markov V. Russian Futurism: A History*. P. 21; *Усенко Л.* Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов-на-Дону, 1988. С. 63.

⁵ Б. Гусман назвал А. Владимирову «родной дочерью Елены Гуро, наследницей ее песен» (*Гусман Б.* Сто поэтов. Тверь, 1923. С. 54).

⁶ *Поливанов К. М.* Владимировна Ада Владимировна // *Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь*. М., 1989. Т. 1. С. 449.

⁷ *Владимирова А.* Дали вечерние. СПб., 1913. С. 99.

⁸ Там же. С. 102.

⁹ Подробно об этой теме у Гуро см.: *O'Brien K.* Guro's Sons // *Europa Orientalis*. 1994. Vol. XIII. № 1. P. 77—83.

тельстве «Дом на Песочной» и посвященном сестре Е. Гуро Екатерине Низен, воздействие творчества Гуро сказывается как в стилистике, так и в лейтмотиве книги — растворении в природе:

Разрослась ветками душа,
затрепетала колосьями зелеными,
в небесные окунулась провалы —
Понесло. Понесло...
Захлебнулась солнцем.

Растаяла озером пламенным.
Ветер душисто зеленый
упруго зазвенел листочками;
облаков белочки пушистые
мягко прильнули к ней...
Жизнь,
больно от любви к тебе¹⁰.

В приведенном стихотворении образ облаков — пушистых белочек — явная аллюзия на облака Гуро — небесные верблюда-та. Другие строчки Владимировой:

Если бы вострепнуться, жить горячо,
Чтоб даже столы и стулья заулыбались от радости,
Лампочка закивала говорящим лучом...¹¹ —

восходят к строчкам Гуро:

И я вдруг подумал: если перевернуть
вверх ножками стулья и диваны,
кувырнуть часы?..
Пришло б начало новой поры...¹²

Эти строки сближают не только сходство синтаксической структуры, упоминания предметов домашней обстановки, но и характерные для обеих поэтесс утверждения наличия души у ве-

¹⁰ Владимирова А. Невыпитое сердце. Пг., 1918. С. 26.

¹¹ Там же. С. 10.

¹² Гуро Е. Сочинения. Berkeley, 1996. С. 104.

щей¹³. Такое панпсихическое мировосприятие нашло отражение и в поэзии Владимировой 1920-х годов. В предисловии к сборнику Ады Владимировой «Стихотворения», выпущенном в 1927 году в Москве издательством «Никитинские субботники», И. Н. Розанов писал: «Пафосом ее является радостное изумление перед жизнью, миром, природой. <...> Она кровно ощущает свою близость к земле. И смерть представляется ей радостным возвращением к материнскому лону природы»¹⁴.

Сходство стилистических поисков связывает с Гуро Надежду Бромлей (1884—1966) — автора сборника «Пафос: Композиции. Пейзажи. Лица» (М., 1911), один из экземпляров которого был подарен Гуро¹⁵. Эту книгу характеризует перетекание стихотворной речи в прозаическую, связанность отдельных фрагментов системой лейтмотивов. В импрессионистической стилистике, свойственной произведениям Гуро, выдержаны прозаические миниатюры Бромлей, вошедшие в цикл «Из дневника весны»¹⁶, в которых даны описания пробуждающейся природы. В то же время многим стихам Бромлей присущ несвойственный Гуро натурализм и антиэстетизм¹⁷. От Гуро Бромлей отличает и пристальное внимание к женской физиологии, определяющей, по мнению автора «Пафоса», психологию женщины. Об этом отличии Гуро писала в своем дневнике 18 мая 1911 года: «Для моей небесной вещи нужны пейзажи, но другие, чем в „Шарманке“ и чем у Бромлей. Она берет краски из минут наслаждения или отчаяния, или неистовства плоти. Нет нежной гордости. Тихой твердости. Радостной тишины»¹⁸. В свою очередь, в 1912 году Бромлей писала В. Малахеевой-Мирович о своем отношении к творчеству Гуро: «Получила на днях „О<сенний> сон“ Е. Г<уро>. Трогательно, жалостно, прелестно. Только она одна во всем мире имеет право на

¹³ См.: Минц З. Г. Футуризм и «неороматизм»: (К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро) // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1988 (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 822). С. 117.

¹⁴ Розанов И. Предисловие // Владимирова А. Стихотворения. М., 1927. С. 8.

¹⁵ См.: Елена Гуро. Поэт и художник. 1877—1913: Каталог выставки. Живопись. Графика. Рукописи. Книги. СПб., 1994. С. 96.

¹⁶ Бромлей Н. Пафос: Композиции. Пейзажи. Лица. М., 1911. С. 40—47.

¹⁷ Исключение составляет ранняя проза Гуро «Истерия» (1905). См.: Guro E. Selected Writings from the Archives. Stockholm, 1995. P. 33—38.

¹⁸ Гуро Е. Дневники // Guro E. Selected Prose and Poetry. Stockholm, 1988. P. 62.

эту бестелесную, реактивную, прямолинейную форму. В ней истинная святость, которая овладевает и ею и читателем. Я читала многим уже из „О<сеннего> с<на>“, растроганы были все, кто не стар и не предубежден, особенно мил он мне, что так противоположен и одновременно близок»¹⁹.

Казалось бы, далеко от импрессионистической поэзии Гуро поэтическое творчество Марии Шкапской, в котором преобладают натуралистические мотивы. Однако один из сборников Шкапской носит название «Барабан Строгого Господина», являющееся цитатой из пьесы Гуро «Нищий Арлекин». Отсылка к Гуро подчеркнута эпиграфом — цитатой из этой пьесы: «Мы танцуем под барабан Строгого Господина». Трактровка этих строк из канцоны Арлекина раскрыта в программном стихотворении книги Шкапской:

Пара за парю — муж с женой,
В любовном танце один с одной.

Вчера родили и вновь зачнем
И вновь родим — и жизнь наша в том.

Уроним ссмя и плод сберем,
Мы ветер сеем и бурю жнем.

А он, Господин, и мудр и строг.
Для каждого помнит данный срок.

Один младенцем, другой в летах,
Все станем прахом в Его руках²⁰.

По сравнению с пьесой Гуро в поэзии Шкапской 1920-х годов заметно смещение акцентов — от импрессионизма к натурализму, «заземление» образов. Лейтмотив поэзии Шкапской первой половины 1920-х годов — тема несостоявшегося материнства,

¹⁹ Цит. по недатированному письму В. Малахиевой-Мирович к Е. Гуро, в котором Малахиева-Мирович приводит присланное ей письмо Н. Бромлей: РГАЛИ. Ф. 134 (в процессе описания). Выражаю благодарность О. Б. Кушлиной, любезно предоставившей мне возможность познакомиться с текстом письма.

²⁰ Шкапская М. Барабан Строгого Господина. Берлин, 1922. С. 11.

представленная в описаниях прерывания беременности. Шкапская делает упор на физиологические моменты этой процедуры, подробно повествуя не только о духовных, но и о физических страданиях женщины, усащая текст клиническими деталями:

Да, говорят, что это нужно было... И был для хищных гарпий страшный корм, и тело медленно теряло силы, и укачал, смиряя, хлороформ.

И кровь моя текла, не усыхая, — не радостно, не так, как в прошлый раз, и после наш смущенный глаз не радовала колыбель пустая.

Вновь, по-язычески, за жизнь своих детей приносим человеческие жертвы. А Ты, о Господи, Ты не встаешь из мертвых на этот хруст младенческих костей!²¹

Н. Башмаковой было высказано предположение, что одним из источников мифа Гуро о нерожденном сыне могло послужить прерывание беременности, возможно имевшее место в жизни поэтессы²². Согласно этой гипотезе, Шкапская раскрывает тайну Гуро (закрывающуюся в том, что Гуро, возможно, потеряла нерожденного сына) — тайну, которая не сводится, конечно, к физиологическому аспекту материнства.

II

Принципиально иной характер носило влияние Гуро на поэтические эксперименты «поздних заумников» Бориса Эндера и Александра Туфанова. Если названные выше А. Владимирова, Н. Бромлей и М. Шкапская были восприимчивы прежде всего к литературной трактовке темы материнства, эмоционально ощущая в творчестве Гуро соответствующие лирические обертоны, то Б. Эндер — прототип или, во всяком случае, один из прототипов Вильгельма из «Осеннего сна» и «Бедного рыцаря»²³, исходил в

²¹ Шкапская М. *Mater Dolorosa*. Пб., 1921. С. 27.

²² Это предположение было высказано во время дискуссии на конференции, посвященной творчеству Е. Гуро в Санкт-Петербурге в мае 1994 г.

²³ См.: Эндер З. Мир как органическое целое // Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915—1932. М., 1993. С. 343—346.

своих заумных стихах из глубинных философских предпосылок творчества Гуро²⁴.

Знакомство Эндера с Гуро состоялось в 1911 году, однако лишь через десять лет он стал пробовать свои силы в экспериментальной поэзии. Моделью для заумных стихов Эндера послужили записи шумов природы, содержащиеся в тетрадах Гуро последних лет жизни²⁵. Шумы природы у Гуро записаны с помощью специальных условных обозначений, сопровождаемых коротким текстом. Б. Эндер, чьи стихи были частично опубликованы лишь в 1980—1990-х годах, использует буквы русского алфавита, добавляя к ним различные диакритические знаки, а также словесные пояснения:

Ў — Ш ВЙ — ГЛ. ГЛЬ. В
Хь. ЁВ. ВИУ. Вь. ЎВ
ГВЕ — ЁВ — С.В
ГЛЙАГЛЬ. Гь. У

Сосны и лед. Выше нуля. Вечер 1 янв. 23. Ср.²⁶

Как отмечает Зоя Эндер, поэтесса Гуро оказала непосредственное влияние на творчество Бориса Эндера, о чем свидетельствуют не только его работы, но и дневниковые записи²⁷.

В начале 1920-х годов Эндер входил в образованную М. Матюшиным группу «Зорвед» и участвовал в практических экспериментах по «затылочному зрению» и «расширенному смотрению», положенных в основу теоретических построений М. Матюшина. С группой «Зорвед» сотрудничал и поэт Александр Туфанов. В конце 1923 года Туфанов выпустил свою книгу «К Зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем»²⁸, к которой была приложена «таблица речезвуков», выполненная Б. Эндером. Эндеру принадлежат также пояснения к таблице и оформление обложки кни-

²⁴ См.: Эндер З. Эксперименты Бориса Эндера в области заумного стихосложения // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991. С. 260.

²⁵ См.: Там же. С. 262.

²⁶ Там же. С. 279.

²⁷ См.: Эндер Б. О Елене Гуро: Из дневников художника. 1916—1959 // Елена Гуро. Поэт и художник. 1877—1913. С. 51—60.

²⁸ На обложке: «К Зауми: Стихи и исследование согласных фонем». В выходных данных книги указан 1924 г., однако одна из авторских дарственных надписей на этой книге (Аркадию Семеновичу Долинину) датирована декабрем 1923 г. (этот экземпляр находится в распоряжении автора настоящей статьи).

ги Туфанова²⁹. В статье «Заумие», представляющей собой первый раздел книги («Седьмое искусство — Заумь»), Туфанов назвал Е. Гуро (наряду с А. Крученых и В. Хлебниковым) в числе предшественников созданной им концепции заумного творчества³⁰. Одним из своих открытий Туфанов считал «фоническую музыку», состоящую из звуковых комплексов, осколков слов различных языков. Среди образцов такой «фонической музыки», вошедших в сборник, имеется стихотворение «„Бедному рыцарю“ Елены Гуро», написанное, как поясняет автор, «транскрипционным научным письмом»³¹. Приведем начальную строфу этого стихотворения:

Vuu veed l'iib soriliin	l'aav šel' est	l'iil' šiliif
vôô vâân l'ûûz šjrohl'uu	l'uu šopot	l'ââ šesl'âân'
fjuu fiil' rûûf' solon' rîib	rûût selle	riif sonkr'iik
fiist fîên rûûl' sijfengrôôm	rôô sajl'ens	grôôh sinkrââj ³² .

В данном отрывке можно выделить такие ключевые для поэзии Гуро слова, как «шелест» и «шепот». В то же семантическое поле входит и английское «silence», подобранное не в последнюю очередь по звуковой близости этим словам. Следует отметить, что в стихотворении Туфанова передано звуковое впечатление от «финских» стихов Гуро, в частности от стихотворения «Финляндия».

Среди учеников Туфанова был будущий обэриут Даниил Хармс. Влияние Гуро на творчество обэриутов пока исследовано недостаточно³³. Отметим лишь, что поздние прозаические произведения Гуро, впервые опубликованные в альманахе «Лирень» (М., 1920), стилистически близки обэриутской прозе³⁴.

²⁹ Подробнее о совместной работе Б. Эндера с А. Туфановым см.: Эндер З. Влияние Е. Гуро на ее современников // *Europa Orientalis*. 1994. Vol. XIII. № 1. P. 134.

³⁰ См.: Туфанов А. К Зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пб., 1924. С. 8.

³¹ Там же. С. 12. Само название свидетельствует о знакомстве Туфанова с произведением Гуро. Возможно, в названии содержится скрытое посвящение Б. Эндеру — прототипу главного героя «Бедного рыцаря».

³² Там же. С. 30.

³³ О влиянии Гуро на обэриутов см.: Эндер З. Влияние Е. Гуро на ее современников. P. 134; Лоцилов И. Елена Гуро и Николай Заболоцкий: К постановке проблемы // Школа органического искусства в русском модернизме: Сборник статей. Helsinki, 1999 (Studia Slavica Finlandesica. T. 16/2). P. 148—163; а также примечания В. Н. Сажикина к Полному собранию сочинений Д. Хармса (СПб., 1997. Т. 1. С. 355).

³⁴ Речь идет о миниатюрах Гуро «Доктор Пачини вошел в хлев» и «Вы недовольны жизнью» (Гуро Е. Сочинения. С. 371—372).

Жизнь и поэзия Константина Вагинова*

Константин Константинович Вагинов (Вагенгейм) родился в Петербурге 21 сентября (3 октября)¹ 1899 года в семье жандармского офицера. Отец поэта, Константин Адольфович Вагенгейм, дослужившийся к Февральской революции до чина подполковника, происходил из давно обрусевшей немецкой семьи, путив-

* Статья написана совместно с В. И. Эрлем.

¹ Эта дата рождения указана в некоторых документах Вагинова, например в аттестате зрелости (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 605. Л. 3), указана она и в недавно увидевшем свет втором томе словаря «Писатели современной эпохи» (М., 1995. С. 53), составленном в основном по полученным непосредственно от писателей сведениям. В ее пользу говорит то, что двумя днями ранее (19 сентября) отмечался день благоверного князя Константина Смоленского. Дата, называвшаяся нами прежде, — 4 апреля — неверна, хотя указана в составленной в 1923 г. выписке из домового книги (ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 605. Л. 1). По-видимому, она образовалась вследствие ошибочного прочтения подлинной даты, переведенной (тоже ошибочно) в новый стиль и записанной как «4 / X». Подробнее об этом см.: *Дмитренко А.* Когда родился Вагинов? // Новое литературное обозрение. 2000. № 1 (41). С. 228–230.

шей корни в Петербурге еще в XVIII веке². Мать, Любовь Алексеевна (в девичестве Баландина), дочь богатого сибирского помещика³, владела в Петербурге несколькими домами. В одном из них, в доме 25 на Литейном проспекте, и прошла юность поэта. С детства слабый и болезненный, Костя не был способен к военной карьере, которую прочил ему отец. В 1908 году мальчика отдали в известную частную гимназию Я. Г. Гуревича. В гимназические годы Вагинов увлекался коллекционированием старинных монет, историей и археологией, зачитывался многотомной «Историей упадка и разрушения Римской империи» Э. Гиббона; в 1913 году совершил путешествие по Каспийскому и Черному морям, побывал в Грузии и Азербайджане. Увлекала его и поэзия; среди любимых авторов были Овидий, Эдгар По, Шекспир, а позже — Бодлер, под влиянием которого он, по собственному признанию, и сам начал в семнадцать лет писать стихи⁴.

Закончив гимназию в мае 1917-го, в августе того же года Вагинов по настоянию отца поступил на юридический факультет Петроградского университета, где проучился всего несколько месяцев, хотя продолжал числиться студентом «по осеннее полугодие 1921 г.»⁵. В 1918 году Вагинов был мобилизован в Красную армию, воевал на Польском фронте, а позже в Сибири и на Дальнем Востоке. Вскоре он тяжело заболел и вернулся с тифозным поездом в Петроград⁶. К этому времени родительский дом был уже

² Один из старших родственников К. А. Вагенгейма, зубной врач, упоминается в «Записках из подполья» Достоевского (см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 106, 120, 383). В связи с антинемецкими настроениями, возникшими в России во время Первой мировой войны, в 1915 г. К. А. Вагенгейм и члены его семьи сменили фамилию на неуклюжий русифицированный вариант.

³ Дед Вагинова по матери — потомственный почетный гражданин, статский советник и купец первой гильдии Алексей Софронович Баландин (ум. 1896) был директором Енисейского городского общественного банка, владельцем винокуренного завода, состоял членом нескольких попечительных советов и обществ (см.: *Дмитренко А.* Когда родился Вагинов? С. 229—230).

⁴ См. автобиографию Вагинова, написанную в 1923 г. (полностью впервые опубли.: *Кибальник С. А.* Материалы К. К. Вагинова в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. СПб., 1994. С. 63—64).

⁵ ЦГАЛИ СПб. Ф. 59. Оп. 2. Ед. хр. 605. Л. 4.

⁶ Ни документальных сведений о местах, где проходил службу Вагинов, ни точной даты его возвращения в Петроград обнаружить не удалось. По словам А. И. Вагиновой, «его отправили воевать против Колчака, на Дальний Восток. Он был в Сибири <...>. Он был там, пока не заболел, и заболел быстро. У него

конфискован большевиками, отец (чтобы не подвергать семью неприятностям) жил отдельно, а мать переселилась в небольшую квартиру в бельэтаже дома 105 по Екатерининскому каналу, частью которого также владела раньше. До весны 1922 года Вагинов продолжал числиться в армии⁷, исполняя обязанности военного писаря. Служба оставляла достаточно свободного времени, чтобы участвовать в литературной жизни города⁸.

Первым кружком, в который вошел Вагинов, было полуэффемерное «Аббатство Гаеров», участникам которого вменялось в обязанность носить на правой руке четки из янтаря. Кружок состоял из четырех человек — Вагинова, его приятеля Константина Маньковского и молодых поэтов Владимира и Бориса Смиренских. Участники кружка на своих собраниях пили вино и вели литературные беседы. Весной 1921 года Вагинов стал членом основанного братьями Смиренскими «Кольца Поэтов имени К. М. Фофанова» — группы эгофутуристической направленности, участники которой ставили своей целью изучение и издание творческого наследия Фофанова и публикацию собственных произведений⁹. Среди немногочисленных осуществленных проектов группы было издание в декабре 1921 года первого сборника стихотворений Вагинова «Путешествие в Хаос». Одновременно, практически с первых дней по прибытии в Петроград, Вагинов регулярно посещал

же самого не осталось никаких воспоминаний об этом периоде. <...> Он рассказывал, что, когда он возвращался, его везли в товарном вагоне, уже очень больного» (*Де Джорджи Р.* Беседы с Александрой Ивановной Федоровой (Вагиновой) // *Русская литература.* 1997. № 3. С. 185). Косвенную информацию об этом периоде можно почерпнуть из стихотворений Вагинова, например: «Нары. Снега. Я в толпе сермяжного войска. В Польшу полет — и перелет на восток»; «Мы хмурые гости на чуждом Урале»; «Я в мертвом поезде на север еду, в город, Где солнце мертвое как лед блестит». Указанная в наших предыдущих работах дата возвращения Вагинова (весна 1921 г.) нуждается в корректировке. Н. Чуковский вспоминает: «Я увидел его впервые осенью 1920 г. в Студии Дома искусств на семинаре Гумилева» (*Чуковский Н.* Литературные воспоминания. М., 1989. С. 185). Вероятнее всего, Вагинов появился в Петрограде зимой 1920–1921 гг.

⁷ См.: *Чертков Л.* Поэзия Константина Вагинова // Вагинов К. Собрание стихотворений. München, 1982. С. 213.

⁸ О встречах с Вагиновым-канцеляристом рассказывал в 1960-е гг. И. А. Лихачев; воинская часть, как он вспоминал, располагалась в одном из пригородов Петрограда (кажется, в Павловске).

⁹ Подробнее о «Кольце Поэтов» см.: *Anemone A., Martynov I.* Towards the History of Leningrad Avant-Garde: «The Ring of Poets» // *Wiener Slawistischer Almanach.* Bd. 17. 1986. S. 131–148.

курс лекций Н. Гумилева «Теория поэзии» в Доме искусств. Г. Адамович вспоминал, что Гумилев «не сочувствовал Вагинову, но <...> всегда выделял его из числа остальных своих слушателей, как отделяют поэта от ремесленника»¹⁰. По завершении курса лекций весной 1921 года Вагинов вместе с большинством студийцев, среди членов которого были сестры Ида и Фредерика Наппельбаум, Николай Чуковский, Вера Лурье, Александра Федорова (впоследствии ставшая женой Вагинова), вошел в кружок «Звучащая Раковина», представлявший собой своего рода молодежную секцию при возрожденном Цехе поэтов. В 1921 году, незадолго до ареста Гумилева, Вагинов был принят им в Цех поэтов (в ранге «подмастерья»), а также в Петроградское отделение Всероссийского Союза поэтов. В июле 1921 года Вагинов, Н. Тихонов, С. Колбасьев и П. Волков образовали поэтический кружок «Островитяне», в задачи которого входила «борьба с духом академизма и цеха в поэзии»¹¹. Стихотворения Вагинова были включены в одноименные — сначала в машинописный (сентябрь 1921 года), а позже типографский, вышедший весной 1922 года (на обложке — декабрь 1921-го), — сборники группы. «Островитяне» (а ранее «Кольцо Поэтов») анонсировали книгу Вагинова «Петербургские ночи», так и не появившуюся в печати. В 1922–1923 годах Вагинов входил в группу эмоционалистов, возглавлявшуюся М. Кузминым, которая составляла ядро альманаха «Абраксас». Основными участниками этого объединения были сам Кузмин, Анна и Сергей Радловы, Юрий Юркун и Адриан Пиотровский. Общим для их творческого метода являлось сопряжение отдаленных эпох, временные сдвиги, смещение образов и «неповторимое

¹⁰ Адамович Г. Литературные беседы // Звено (Париж). 1926. 24 января, № 156. С. 2. Ср. воспоминания участниц студии: «Гумилев сразу почувствовал в нем поэта» (Лурье В. И. Воспоминания о Гумилеве / Публ., подгот. текста, предисл. и примеч. Н. М. Иванниковой // De Visu. 1993. № 6 (7). С. 7); «...паш мэтр, с ясным, как небосклон, мировоззрением, с зеркальной эстетикой — он замирал и не противясь входил в призрачный сад поэзии Константина Вагинова» (Наппельбаум И. Угол отражения: Краткие встречи долгой жизни. 2-е изд. СПб., 1999. С. 38).

¹¹ Тихонов Н. <Автобиография (1923)> // «Серапионовы братья» в собраниях Пушкинского Дома: Материалы. Исследования. Публикации. СПб, 1998. С. 152. Подробно об этой группе см.: Anemone A., Martynov I. The Islanders Poetry and Polemics in Petrograd of the 1920s // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 29. 1992. S. 107–126; Дмитренко А. Л. К истории содружества поэтов «Островитяне» (машинописный альманах) // Русская литература. 1995. № 3. С. 209–215.

эмоциональное восприятие»¹². Эти черты присущи как стихам, так и ранним прозаическим произведениям Вагинова — «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема», опубликованным в первой и второй книгах альманаха «Абракасас»¹³. Одновременное участие Вагинова в группировках совершенно различной, подчас враждебной ориентации не было случайным. Как вспоминала А. И. Вагинова, «он считал, что вся жизнь это материал, и надо брать, что можно»¹⁴.

В 1923–1927 годах Вагинов учился на Высших курсах искусствознания при Институте истории искусств. Его стихи сравнительно часто публиковались в периодике — в журналах «Жизнь искусства», «Записки Передвижного театра», «Ленинград», берлинских «Сполохах», а также в различных альманахах и сборниках. В эти годы он часто бывал у М. М. Шапской, дружил с имажинистами В. И. Эрлихом, Г. Б. Шмерельсоном и В. Ричиотти, сблизился с формалистами — в особенности с Б. М. Эйхенбаумом, а также с Б. М. Энгельгардтом и Ю. Н. Тыняновым. Однако наиболее значимой для него стала дружба с М. М. Бахтиным и его ближайшим окружением — пианисткой М. В. Юдиной, П. Н. Медведевым, В. Н. Волошиновым и Л. В. Пумпянским, с которым Вагинов был знаком еще со времени «Звучащей Раковины» и «Островитян»¹⁵.

¹² Декларация Эмоционализма // Абракасас. <Сб. 3.> Пг., 1923 (февраль). С. 3. Подробнее о группе см.: *Nikol'skaja T.* Эмоционалисты // *Russian Literature*. 1986. Vol. XX, № 1. P. 61–70.

¹³ Любопытно высказанное спустя семь лет суждение: «...эстетский до ногтей „Абракасас“ <...>, где в роли метра подвизается К. Вагинов» (*Ипполит И.* Журналы русские // *Литературная энциклопедия*. М., 1930. Т. 4. Стб. 255).

¹⁴ *Де Джорджи Р.* Беседы с Александрой Ивановной Федоровой (Вагиновой). С. 186.

¹⁵ Л. В. Пумпянский был приглашен для чтения лекций в «Звучащей Раковине» искусствоведам Е. И. Шапиро в конце 1922 г. С этого времени начинается пятилетнее идейно-творческое содружество Вагинова и Пумпянского (сообщено Н. И. Николаевым). Из обширного числа работ о Бахтине и его окружении укажем несколько: *Николаев Н. И.* Невельская школа философии (М. Бахтин, М. Каган, Л. Пумпянский в 1918–1925 гг.): По материалам архива Л. Пумпянского // М. М. Бахтин и философская культура XX века: Проблемы бахтинологии. СПб., 1991. Вып. 1. Ч. 2. С. 31–43; *Он же.* Лекции и выступления М. М. Бахтина 1924–1925 гг. в записях Л. В. Пумпянского: <Вступит. статья> // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 221–232; *Махлин В.* Бахтина круг // *Русская философия: Малый энциклопедический словарь*. М., 1995. С. 48–49; *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Сост. Е. М. Иссерлин и Н. И. Николаев. Вступит. статья, подгот. текста и примеч. Н. И. Николаева. М., 2000.

Последними творческими группами, в деятельности которых Вагинов участвовал во второй половине 1920-х годов (и также весьма различными по своим интересам и задачам), были кружок молодых ученых-эллинистов АБДЕМ (А. В. Болдырев, А. И. Доватур, А. Н. Егунов, А. М. Миханков и Э. Э. Визель), проводивший домашние семинары, на которых читали и переводили с листа сочинения Лонга и Страбона, трагедии Эсхила и Софокла, обсуждали творчество Полициано¹⁶, и группа ленинградских авангардистов ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), в которой Вагинов состоял вместе с Д. И. Хармсом, А. И. Введенским, Н. А. Заболоцким и И. В. Бахтеревым¹⁷.

В начале марта 1926 года стараниями друзей-литераторов, в первую очередь М. А. Фромана и М. М. Шкапской, вышел тиражом 500 экземпляров второй сборник стихотворений Вагинова¹⁸, озаглавленный посвящением — «А. Федоровой»¹⁹. В связи с выходом книги 12 марта в Союзе писателей был устроен посвященный поэту вечер²⁰; второй вечер, на котором с докладом о твор-

¹⁶ Об абдемитах и Вагинове подробнее см.: *Никольская Т. Л.* К. Вагинов: Канва биографии и творчества // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988. С. 76, 82; *Гаврилов А. К.* Журфиксы на Весельном // Шестые, седьмые, восьмые Тыняновские чтения. М., 1998. С. 670–679; *Он же.* Аристид Иванович Доватур: Жизнь и творчество // *Philologia classica*. СПб., 1997. Вып. 5. С. 14–15.

¹⁷ Подробнее о Вагинове и обэриутах см.: *Мейлах М. Б.*, <*Никольская Т. Л.*> «Я испытывал слово на огне и на стуже...» // Поэты группы «ОБЭРИУ». СПб., 1994. С. 48–55; *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 270, 403, 408, 409; *Кобринский А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. Ч. I–II. <М., 1999> (Ученые записки Московского Культурологического лица № 1310. Серия: Филология. № 3–4 (1999)). По указателю.

¹⁸ Об издании книги см. запись М. Шкапской (РГАЛИ. Ф. 2182. Оп. 1. Ед. хр. 140. Л. 309) и письмо И. Наппельбаум к Н. Берберовой (*Берберова Н.* Из петербургских воспоминаний: Три дружбы // *Опыты* (Нью-Йорк). 1953. № 1. С. 167).

¹⁹ Брак К. Вагинова и А. Федоровой был зарегистрирован 18 ноября 1927 г. (*Де Джорджи Р.* Беседы с Александрой Ивановной Федоровой (Вагиновой). С. 183).

²⁰ См.: Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П. Н. Лукницкого // *Звезда*. 1991. № 2. С. 118–119. Об этом вечере вспоминал в 1973 г. М. М. Бахтин: «...Я помню, было собрание ленинградских писателей, посвященное его поэзии. С докладом о его поэзии выступал Бенедикт Лившиц. Такой он восторженный доклад прочитал о поэзии Вагинова. Выступал, между прочим, Медведев, который тоже его очень хвалил, его поэзию, дал анализ его особенностей. Выступали поэты, которых я даже и не знаю, поэты какие-то очень странные, которые нападали на Вагинова за его индивидуализм и так

честве Вагинова выступил Л. В. Пумпянский, состоялся 7 мая на квартире М. В. Юдиной²¹.

После выхода книги Вагинов печатает (в основном в журнале «Звезда») новые стихотворения и начинает работать над прозой. В августе 1928 года был опубликован его роман «Козлиная песнь» — ярчайший образец петербургской прозы, представляющий собой «как бы отходную по Петербургу, уже по сю сторону столетнего Петербургского текста»²². В мае 1929 года вышел второй роман Вагинова «Труды и дни Свистонова», в котором автор обнажает приемы создания «романа с ключом», отчасти пародируя положения ранних формалистов об искусстве как совокупности приемов²³. Третий роман Вагинова «Бамбочада», связанный с традицией плутовского романа XVIII века, увидел свет весной 1931 года.

далее. И наконец, председателем на этом собрании был Федин. <...> Был <...> Шенгели, тоже выступал, что-то говорил. Выступал Пумпянский тоже о его поэзии» (Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 199). Л. Н. Чертков, ссылаясь на свой более ранний разговор с Бахтиным, приводит две дополнительные детали: во вступительном слове Б. Лившиц «сравнивал Вагинова с Анахарсисом, а с основным докладом выступил Л. В. Пумпянский. <...> ...Были и нападки со стороны крестьянского поэта Ивана Приблудного» (Чертков Л. Поэзия Константина Вагинова. С. 222–223). Добавим: сборник Вагинова «А. Федоровой» — одна из немногих книг 1920-х гг., сохранившихся в библиотеке М. М. Бахтина.

²¹ См. письмо П. Н. Лукницкого Л. В. Горнунгу от 7 мая 1926 г.: «Сегодня был на вечере, посвященном творчеству К. Вагинова, — вечер был закрытый и происходил в частной (зато — огромной) квартире. Читал длинный, замысловатый, а в общем неудовлетворительный доклад о Вагинове Пумпянский. Потом он же читал стихи Кости, не вошедшие в книгу (начиная с <19>21 г.), и всю книгу. Вечер закончился чтением самим Вагиновым стихов, написанных после выхода книжки, а их немало» (Н. С. Гумилев в переписке П. Н. Лукницкого и Л. В. Горнунга / Публ. И. Г. Кравцовой (при участии А. Г. Терехова) // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 542). О занятиях Л. В. Пумпянского творчеством Вагинова сам Вагинов (разумеется, мифологизируя) писал в «Козлиной песни» (см.: Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. СПб., 1999. С. 17, 35). Доклад 1926 г. не сохранился; в архиве Пумпянского имеются три его относящихся к 1922–1923 гг. наброска, посвященных творчеству Вагинова.

²² Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы: (Введение в тему) // Труды по знаковым системам. <Т.> 18: Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, 1984 (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 664). С. 14.

²³ Очень интересный разбор романа см.: Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 152–157.

Если публикации стихотворений вызывали по большей части благожелательную критику (а имя Вагинова постоянно встречалось в обзорах, статьях и заметках 1922–1927 годов²⁴), то романы в сгущающейся атмосфере конца 1920-х — начала 1930-х годов были встречены критикой в штыки; единственным исключением была рецензия И. Сергиевского на «Козлиную песнь»²⁵.

В феврале 1931 года вышла итоговая книга стихотворений Вагинова «Опыты соединения слов посредством ритма», отмеченная анонимной рецензией²⁶ и докладом С. Малахова, сделанным на творческой дискуссии в Союзе писателей²⁷. Затем после двухлетнего перерыва Вагинову в последний раз удалось выступить в печати — три стихотворения из новой книги «Звукоподобие» опубликовал журнал «Звезда» (1933. № 1), вызвав новый залп уничи-

²⁴ О Вагинове писали Г. Адамович, В. Брюсов, Б. Бухштаб, Д. Выгодский, И. Груздев, М. Кузмин, Л. Лунц, С. Нельдихен, И. Оксенов, Н. Оцуп, Н. Павлович, А. Пиотровский, А. Рашковская, Вс. Рождественский, И. Садофьев, А. Тиняков, Я. Торн, В. Ходасевич и др. (см. библиографию: *Никольская Т. Л.* К. К. Вагинов: Канва биографии и творчества. С. 83–88; *Она же.* Дополнения к библиографии К. Вагинова // Шестые Тыняновские чтения. Рига; М., 1992. С. 301–306).

²⁵ Новый мир. 1928. № 11. С. 285–286. Вот несколько характерных названий других рецензий: «Литература богемы» (М-н <А. Мейсельман>), «Островитяне искусства» (А. Селивановский), «Памфлет на самого себя» (К. Хохлов), «Искусство выведенного яйца, или „Бамбочада“» (З. Штейнман), «На потребу мешанину» (Б. Киреев), «Порнография в современной литературе» (М. Майзель), «Попутчики второго призыва» (Р. Мессер), «О правой опасности на литературном фронте» (П. Керженцев); наконец, укажем статью В. Кирпотина «О социалистическом реализме: К обсуждению вопроса», где «Впрок» Платонова и «Бамбочада» Вагинова приведены как «примеры реакционного и враждебного изображения действительности» (Правда. 1933. 7 мая, № 124. С. 2). Добавим, что основной тираж «Трудов и дней Свистонова» был изъят цензурой (о других цензурных вмешательствах в литературную судьбу Вагинова см.: *Блюм А.* Возвращение Константина Вагинова // Новый журнал (СПб.). 1993. № 2. С. 65–68).

²⁶ Книга — строителям социализма. 1931. № 16 (июнь). С. 98–100. Рецензия помещена в разделе «Нерекомендуемая литература».

²⁷ Дискуссия проходила в Ленинграде с 17 августа по 4 сентября 1931 г. и подробно освещалась вечерней «Красной газетой». Доклад С. Малахова, в котором книга Вагинова сравнивалась с «Кротонским полднем» Б. Лившица, был опубликован трижды: под названиями «Лирика как орудие классовой борьбы» (Красная газета. Веч. вып. 1931. 18 августа. № 194. С. 3 <в изложении Б. Реста>; Звезда. 1931. № 9. С. 158–176) и «Соловей погибающего мира» (Стройка. 1931. № 22 (август). С. 2–4. За указание этой публикации благодарим Ф. Р. Баллонова).

жительной критики²⁸. Законченный в 1933 году последний роман «Гарпагониана» был сдан в издательство, но вскоре возвращен автору для переработки²⁹. Семь последних лет жизни Вагинова были омрачены тяжелой болезнью — туберкулезом. Лечение в различных санаториях не помогло. Возможно, только смертельная болезнь спасла Вагинова от ареста, которому подверглись его друзья по группе ОБЭРИУ³⁰. 26 апреля 1934 года Вагинова не стало. Его похоронили на Смоленском кладбище рядом с так называемой «блоковской дорожкой». В коллективном некрологе, опубликованном в газете «Литературный Ленинград», говорилось: «Облик Кости Вагинова был отмечен чертами исключительного личного обаяния. Строгий и требовательный к себе, замкнутый в сфере своих творческих замыслов, до предела скромный в оценке собственных достижений, — он с искренним сочувствием относился к работе своих сотоварищей по литературе и оставил по себе долгую и прочную память в поэтическом содружестве последних лет как тонкий и изысканный мастер, прекрасный товарищ, вдумчивый и взыска-

²⁸ «Поэт <...> поворачивается спиной к действительности, развивающейся за стеклами его кельи» (*Оружейников Н.* На полях журналов // Литературная газета. 1933. 17 июня, № 28. С. 2); «...до сих пор тени старой петербургской литературы толпятся на страницах „Звезды“» (*Розенталь С.* Тени старого Петербурга // Правда. 1933. 30 августа, № 239. С. 4. Выделение принадлежит автору заметки); «...творческие позиции поэта внутренне порочны, они еще не выходят за пределы того круга, который поэт стремится разорвать. <...> Надо как-то ему помочь найти выход из этого душного лабиринта, иначе все его — несомненно искренние — декларации о „перестройке“ останутся одним только благим намерением...» (*Оксенов И.* Борьба за лирику // Новый мир. 1933. № 7/8. С. 401–402).

²⁹ Впервые (с неточностями и даже ошибкой в названии) роман был опубликован в США: *Вагинов К.* Гарпагониана. Ann Arbor, 1983.

³⁰ Имя Вагинова встречается в протоколах допросов Д. Хармса и А. Введенского — см.: <Мальский И.> Разгром ОБЭРИУ: Материалы следственного дела // Октябрь. 1992. № 11. С. 174, 180. По устным сообщениям писателя Г. С. Гора и искусствоведа В. Н. Петрова, одно из проработочных собраний было прервано кратким выступлением Н. С. Тихонова: «Да оставьте вы его в покое — он и так умирает!» (ср.: *Герасимова А.* Труды и дни Константина Вагинова С. 158). Не исключено, что этот факт послужил одним из мотивов для «назначения» Тихонова главой контрреволюционного заговора; показания против него *выбивали* из Б. Лившица, Е. Тагер, Н. Заболоцкого и др. Так, например, 11 января 1938 г. Б. Лившиц показывал на допросе: «При допустительстве <так!> Тихонова в Лен<инградском> Издательстве писателей один за другим выходили порочные, клеветавшие на советскую действительность романы Вагинова, поэтическое наследие которого Тихонов на могиле Вагинова объявил бессмертным» (цит. по: *Заболоцкий Н. А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...». М., 1995. С. 367).

тельный друг»³¹. После убийства С. М. Кирова в декабре 1934 года началась высылка дворян из Ленинграда. Арестовали мать Вагинова, был выписан ордер и на уже покойного поэта³².

* * *

Творческий путь Вагинова открывают стихотворения, собранные в альбоме (или первой, рукописной, книге?), датированном 1917 годом³³. В этих юношеских стихах Вагинов, подобно многим молодым людям предреволюционной поры, пробовавшим свои силы в поэзии, примеряет маски декадента и футуриста. Он воспеваает Бодлера — «царственного любовника» («О Бодлер! мой царственный любовник...»), заявляет: «Я должен не быть собой» («Комната б»), отдает дань «экстазам эфира» («Тебе знакомы экстазы эфира...»), кокаину («Кокаинист») и опию («Опиофаг»), знакомым ему не только по «Исканиям Рая», «Кубла Хану» и «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум». В ряде ранних стихотворений Вагинова заметно влияние кубофутуризма³⁴, практи-

³¹ Тихонов Н. и др. Памяти Кости Вагинова // Литературный Ленинград. 1934. 30 апреля. № 20 (42). С. 3. См. также: Г. А. <Адамович Г. В.> Памяти К. Вагинова // Последние новости (Париж). 1934. 14 июня, № 4830. С. 3.

³² Матери Вагинова было предписано в трехдневный срок покинуть Ленинград, и она (по собственной инициативе к ней присоединился муж) выехала на поселение в Сибирь, где в одной из пересыльных тюрем ее встретил уже после войны А. Н. Егунов. Любопытно, что во время допросов ей пытались инкриминировать личное знакомство с членами Государственной думы — основанием послужили изъятые во время обыска подготовительные материалы к роману о 1905 г., которые Вагинов собирал незадолго до смерти (сообщено А. И. Вагиновой).

³³ Вагинов К. К. Стихи из альбома, подаренного К. М. Маньковскому / Публ. С. А. Кибальника // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 169–214. Далее цитаты приводятся по этой публикации с исправлением неточностей по автографу: РО ИРЛИ. Р. 1. Оп. 4. Ед. хр. 235. См. также: Дмитренко А. Л. К публикации ранних текстов К. Вагинова // Русская литература. 1997. № 3. С. 190–197. В статье Дмитренко содержатся, в частности, подробные сведения о Маньковском.

³⁴ О влиянии футуризма на раннее творчество Вагинова см.: Кибальник С. Петроград 1917-го в неизвестном стихотворном сборнике Константина Вагинова // Новый журнал (СПб.). 1993. № 2. С. 75–76. Интересно, что Давид Бурлюк в своей схеме «Как представляется мне развитие русской литературы (поэзии)», составленной в 1929–1930 гг., усматривает, в числе прочих, преемственности: свою — от «латыни» (и «древнеславянской» литерат<уры>») и Хлебникова, а Вагинова — от Хлебникова и Давида Бурлюка (Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста: Мемуары, очерки, эскизы одного из застрельщиков эстетической революции в России (1907–1917) — РНБ. Ф. 552. Ед. хр. 1. Л. 211. Благодарим за это сообщение С. В. Сигова).

чески неосязаемое в его поэзии последующих лет. Пытается он имитировать и столь несвойственный ему голос поэта-трибуна Маяковского, который у Вагинова звучит почти пародией:

Я, обливший слюною Бога,
Сделавший из женщины игрушку похоти,
Хочу помечтать и поплакать немного,
Забыть о своем зловещем хохоте.
(«Нового! Ради Бога, нового!..»)

В стихотворении «Город» Вагинов варьирует темы и образы одноименного стихотворения (1914) Елены Гуро. В ранних стихах встречаются «антиэстетические» образы города-каракатицы, солнца, «похожего на лицо мертвеца» («Город»), «проклятого сводника» и «странного багрового идиота» («Городское утро»), урбанистические пейзажи, характерные для произведений французских «проклятых поэтов», Верхарна и русских кубофутуристов. В некоторых из этих стихотворений встречается также диаметрально противоположный мотив неприятия машинной городской цивилизации, пришедшей на смену античной гармонии: «Не Феба лучи, электрический свет / Внимает поэта тоске...» («Кошмар: Современный поэт»), «Металлические листья, освещенные электричеством, / <...> Вот, что осталось от прежнего величия» («Разуверение»)³⁵.

Подражательные и весьма слабые в техническом отношении поэтические пробы Вагинова любопытны тем, что уже в них намечены некоторые мотивы, которые разовьются в зрелом творчестве поэта. Прежде всего это мотив гибели овечьей туманами призрачной северной Венеции, трактуемый в традиции, идущей от Достоевского и русских символистов. Наряду с эсхатологическими настроениями, широко распространившимися накануне 1917 года, в раннем творчестве Вагинова появляется мотив вечного круговорота, декларативно заявленный в стихотворении «И будет день, и Петроград погибнет...». За гибелью города, тождественной, согласно Вагинову, гибели культуры, следует возрождение язычества, а затем — повторение круга истории. Своеобразный культурно-религиозный релятивизм поэта наиболее отчетливо проявляется в стихотворении «В изгнании», в котором снимается оппозиция между язычеством и христианством. Свя-

³⁵ Нелюбовь к электричеству, заявленная в стихах, сопровождала Вагинова и в жизни: до начала 1930-х гг. он отказывался проводить электричество в своей квартире, предпочитая свечи.

тины языческого и христианского миров по истечении отпущенного им историей времени превращаются в равно ненужные людям игрушки. Образ Аполлона, один из самых значимых в творчестве Вагинова, уже в ранних стихах приобретает черты, несвойственные канонической трактовке этого бога. Аполлон в изображении Вагинова — усталый старик, переживший свою эпоху: «Стал печальным и мутным его взор / От вина и танцев на балах. <...> ...Его спина согнута колесом» («Из высоких, обвитых розами окон...»), «...Аполлон, истощенный, бледный, / Без золоченой, звенящей лиры» («Вторая смерть»)³⁶. Вагинов демифологизирует богов древности: в стихотворении «Вторая смерть» состарившийся Пан ест колбасу и выпивает «в углу за иконой». С другой стороны, сочувствие утратившим свое значение античным богам выражено в строках: «О, боги музыки, стад и полей, / Вам даже ячменной лепешки не принесут...» («Из высоких, обвитых розами окон...»), а в стихотворении «Второе рождение» «мраморная Венера сошла с пьедестала на луга» — этот, возможно, заимствованный из «Маркизы Дэзес» Велимира Хлебникова сюжет позже повторится в «Звезде Вифлеема» и драматической поэме о Филострате.

Значимый для осмысления творчества Вагинова образ, встречающийся в ранних стихах, — библиотека. С детства воспринимавший окружающий мир через книги, Вагинов одно из стихотворений начинает словами: «Моя душа — это пыльная библиотека, / Где стоят разрозненные томики и тома»³⁷.

В отличие от юношеских стихотворений, в стихотворениях сборника «Путешествие в Хаос», датированных 1919-м и 1921 года-

³⁶ Как справедливо пишет А. Герасимова, возвращение («второе пришествие») Аполлона заимствовано Вагиновым из книги Уолтера Патера «Воображаемые портреты» (*Герасимова А.* Труды и дни Константина Вагинова. С. 138). Книга У. Патера в переводе П. Муратова (2-е изд. М., 1916) с многочисленными пометами Вагинова в настоящее время хранится в Отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки Санкт-Петербургского университета.

³⁷ Подробнее о книгах у Вагинова см.: *Блюм А., Мартынов И.* Петроградские библиофилы: По страницам сатирических романов Константина Вагинова // *Альманах библиофила*. М., 1977. Вып. 4. С. 217–235. Любопытно, что, в отличие от прозы, пестрящей названиями редких книг и их авторов, поэзия Вагинова не столь щедро демонстрирует эрудицию автора. Он ни разу не использовал эпиграфы, во всем его поэтическом наследии можно найти лишь единичные упоминания Бодлера, Оригена, Анахарсиса, Петрарки; исключение составляют мифологические фигуры. Наибольшее число литературных реалий содержится в драматической поэме о Филострате, занимающей, впрочем, промежуточное место между прозой и поэзией Вагинова.

ми, Вагинов отказывается от декларативности (единственным исключением является «О, удалимся на острова Вырождений...»³⁸). Основная тема книги — гибель христианской цивилизации под натиском необузданной чуждой стихии — была популярна в русской литературе революционной эпохи. В открывающем сборник одноименном цикле нашествие хаоса представлено образом мчащегося «из вихревых степей» табуна, сметающего все на своем пути. Этот образ вызывает в памяти табуны степных кобылиц из блоковского цикла «На поле Куликовом» и отсылает к стоящей за ним литературной традиции. Вариация этой темы имеет у Вагинова ряд характерных особенностей. Начиная цикл образом традиционным, почти штампом, поэт в последующих стихотворениях использует мягкие семантические сдвиги. В частности, «лошадиные» эпитеты и метафоры переносятся на предметы, к которым они обычно не прилагаются: мы встречаем «стада сырых камней» (и «жуют траву стада камней»), «зари оранжевое ржанье», «пегий город». Подбирая слова не только по смысловой, но и по звуковой близости, Вагинов создает новые семантические поля, причудливо смешивая главные и побочные значения слов, создавая близкие к сонидческим образы³⁹.

Если в юношеских стихотворениях Вагинова доминирует тема вырождения (впрочем, и возрождения) богов языческого пантеона, то в книге «Путешествие в Хаос» преобладает тема отторже-

³⁸ Вызывающая декларативность этого стихотворения отмечалась А. Меньшутиним и А. Синяевским, их формулировки затем почти дословно были воспроизведены В. В. Базановым: *Меньшутин А., Синяевский А. Поэзия первых лет революции: 1917–1920. М., 1964. С. 31; Базанов В. В. Поэзия первых лет революции: 1917–1921 // История русской советской поэзии: 1917–1941. Л., 1983. С. 111*). Ср.: «Не без юношеской бравады датирован 1919 годом вопиюще декадентский цикл „Острова“. <...> Стихи же, болезненно-изысканные, но с едва уловимым оттенком пародии, зовут: „О, удалимся на острова Вырождений...“» (*Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова. С. 135*). Добавим: нам представляется, что комментируемое стихотворение — единственное в книге из написанных до 1921 г.

³⁹ Ср. в отзывах В. А. Рождественского: «Логические несообразия Вагинов часто оправдывает верностью своего звукового рисунка — редкий пример фонетического воображения. На этом построена дикая книжка «Путешествие в Хаос...»» (*В. Р. <Рождественский В. А.> <Рец. на кн.:> Островитяне. Альманах стихов... К. Вагинов. Путешествие в Хаос... С. Колбасьев. Открытое море... // Книга и революция. 1922. № 7 (19). С. 63*); «Первая книжка <...>, построенная исключительно на звуковом ощущении отдельных слов, но уже исполненная пророческого бреда...» (*Рождественский В. Петербургская школа молодой русской поэзии // Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. 1923. № 62 (7 октября). С. 3*).

ния христианских святынь повергнутым в хаос миром, предания их насмешкам и поруганию. Бог Отец и Сын Божий превращаются в паяцев, носящих шутовские колпаки с бубенцами: «Надел Иисус колпак дурацкий...», «...говорить о Боге, / О больном одиноком Пяце... <...> ...С тихими бубенцами Его колпак... <...> Мы будем покорно звенеть бубенцами...». К этому ряду относится и травестированный образ Богоматери: «...И, в погремушках вся, Мария в ресторане / О сумасшедшем Сыне думает Своем». Круг возможных источников такой трактовки довольно широк. Так, у Маяковского встречается аналогичный мотив: «Все вы, люди, / лишь бубенцы / на колпаке у Бога» («Владимир Маяковский») ⁴⁰, а тема распятого Арлекина-Параклета проходит в творчестве Н. Евреинова. В историческом плане возможна отсылка к римским сатурналиям и связанному с ними бичеванию Христа; согласно древнерусской христианской традиции, сознательно принятое на себя юродство «уподоблялось крестному пути Иисуса Христа, считаясь одной из самых трудных форм праведности» ⁴¹.

Хаос в образной системе Вагинова — не только безличная стихия. Он предстает и в образе «арапа с глухих окраин», правящего миром, в котором остановилось время («И хрустальный звон колокольный / Бежит к колокольням вспять»). Согласно распространенной в предреволюционные и первые послереволюционные годы концепции, которую разделял и Вагинов, христианство на новом историческом этапе постигла та же судьба, которой оно, став в Римской империи государственной религией, подвергло язычество, разрушив храмы и статуи римских богов и предав анафеме книги античных авторов ⁴². Мотив взаимопроникновения, доходящего до слияния в гибели языческого и христианского миров, — один из сквозных в «Путешествии в Хаос». Лик Иисуса соединяется с ликом языческого божества, трава и песок покрываются кровью, лежащий на диване мертвец вспоминает «тихий свет над колыбелью, / Когда рождался отошедший мир, / Когда еще Авроры трубы пели...».

Почти все стихи, напечатанные в «Путешествии в Хаос», лишены конкретных реалий и прямых политических аллюзий. Кар-

⁴⁰ Ср. там же: «...в тебе на кресте из смеха / распят замученный крик».

⁴¹ *Фатеев В. В.* В. Розанов: Жизнь. Творчество. Личность. Л., 1991. С. 334. Подробнее см.: *Никольская Т. Л.* К. К. Вагинов: Канва биографии и творчества. С. 71, 80.

⁴² См., напр.: *Бердяев Н.* Предсмертные мысли Фауста // Освальд Шпенглер и «Закат Европы». М., 1922. С. 57.

тина несколько изменится, если привлечь к рассмотрению стихотворения, по цензурным соображениям не вошедшие в книгу. Они проясняют взгляды Вагинова, согласно которым победа азиатской стихии повлекла за собой гибель европейской (петербургской) культуры и обусловила социальные катаклизмы в России. В этом отношении особенно интересно стихотворение «Петербургжцы», в котором содержатся противопоставление Петрополя с голубой Невой степям, «где лихо летают знамена, где пращуры встали, блестя, из монгольской страны», и непосредственное обращение к большевистскому лидеру:

Эх, Цезарь безносый всяя Азиатской России
В Кремле Белокаменной с сытой сермягой, внемли.

Юродивых дом ты построил в стране белопушной
Под взвизги, под взлеты, под хохот кумачных знамен.

В «Путешествии в Хаос» уже проявилась такая особенность поэтики Вагинова, как «исключительная разнонаправленность реминисценций»⁴³. Помимо христианских и языческих, о которых сказано выше, в книге Вагинова содержатся аллюзии на культурологические концепции О. Шпенглера и Н. Я. Данилевского, современную и классическую поэзию, символику карт (в том числе и карт Таро). Так, например, в стихотворении «Кафе в переулке» можно видеть и «насмешку над хрестоматийным стихотворением Бальмонта „Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...“ <...>, отсылающую, впрочем, к широкому кругу символистских (в том числе теоретических) текстов»⁴⁴, и отражение философско-богословских представлений о человеке-микрокосме⁴⁵, и ал-

⁴³ *Постолуенко К.* К истории русского пятистопного ямба // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: Сборник статей. Тарту, 1992. С. 190.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ «В античной философии жило знание о центральном положении человека, которое она выражала понятием „микрокосм“. В частности, в учении стоиков превосходство человека над космосом объясняется тем, что человек объемлет космос и придает ему смысл: ибо космос — это большой человек, а человек — малый космос. Идея микрокосма вновь появляется у отцов Церкви, но у них она решительно перерастает всякий имманентизм» (*Лосский В.* Догматическое богословие // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 296). Согласно учению герметизма, всякий микрокосм, в том числе человек, аналогичен макрокосму (см.: *Странден Д.* Герметизм. СПб., 1914. С. 40).

люзию на создателя «олимпизма», поэта Константина Олимпова, объявившего себя создателем Вселенной. Кроме того, в стихотворении описано вполне конкретное кафе на углу Пушкинской улицы и Невского, где встречались кокаинисты, а упомянутый «поэт чугунный» — памятник Пушкину работы А. М. Опекушина, находящийся в сквере на Пушкинской улице (также упомянутом: «В саду играет в мячик детвора»); соответственно тема солнца отсылает к «солнцу нашей поэзии»... Думается, что набор вероятных реминисценций этим не исчерпывается.

Большинство стихотворений 1921 — первой половины 1922 года составили второй, не опубликованный при жизни автора сборник «Петербургские ночи» — важное звено в причудливом поэтическом мире Вагинова⁴⁶. Сквозные образы ветра, тумана, арапа, мотивы разрушения, гибели культуры, сложное переплетение христианских образов и античных мифологем связывают «Петербургские ночи» с «Путешествием в Хаос». Некоторые темы и образы остаются стабильными, другие претерпевают трансформации. Так, например, арап в стихотворении «В воздух желтый бросит осина...» приобретает такую деталь, как фригийский колпак — символ и освобожденного раба, и якобинской диктатуры. Тема победившей революции (восточной тирании), заявленная в стихотворении «Петербуржцы», находит отклик в стихотворениях «Сынам Невы не свергнуть иго власти...» и «Живу отшельником — Екатерининский канал, 105...», где «Цезарь безносый всея Азиатской России» превращается в восходящего на Кремль «Магомета Ульяна». На страницах «Петербургских ночей» часто встречаются схожие по внешнему облику Христос («худой, больной и желтый») и Аполлон («такой худой и с головою хлипкой»). Они символизируют два мира, взаимоотношения которых по-прежнему остаются неоднозначными. «Безглазый, бледный и родной» Аполлон выступает одновременно и как друг, и как враг, носитель злого начала (со «злым жестким взглядом», и даже как «проклятый бог сухой и злой Эллады»). Вслед за строками «Друг, за свети скорей лампадку / И читай вслух Евангелие» следуют антологические стихи, прославляющие античный мир, который дарует герою душевную гармонию, здоровье и спокойствие.

С темой взаимоотношения античного и христианского миров в «Петербургских ночах» сопряжена тема опрокинутого мира,

⁴⁶ По мнению А. Г. Герасимовой, это, «быть может, лучшая книга Вагинова» (*Герасимова А. Неизвестный Вагинов // Театр. 1991. № 11. С. 171*).

выраженная мотивами «внутреннего взора» («Перевернул глаза и осмотрелся...») и космического переворота («Перевернутся звезды в небе падшем...»). Кроме исторических реалий (октябрьский переворот, крушение античной цивилизации под натиском варваров) и символистской идеи двоемирия, источником этих мотивов может быть учение Гермеса Трисмегиста, изложенное в «Изумрудной таблице»: «То, что находится внизу, аналогично тому, что находится вверху. И то, что вверху, аналогично тому, что находится внизу»⁴⁷. Вагинов не мог не обратить внимание на это учение, ставшее популярным в России на рубеже XIX и XX веков⁴⁸.

В сборнике «Петербургские ночи» появляются и новые составляющие поэтического мира Вагинова. В первую очередь это образ Петрограда, который, оставаясь мифологизированным, приобретает конкретные черты города на Неве. Наряду с топонимами, относящимися к парадному историческому центру, такими как Летний сад, Стрелка, ангел на Александрийском столпе, Дворцовый мост, в «Петербургских ночах» упоминаются Садовая улица, Сенная площадь, Карповка и мало кому известная ныне Дерябинка — Дерябинские казармы в Галерной гавани. Называет автор и свой собственный адрес — Екатерининский канал, 105. Одним из повторяющихся становится образ костра «на площади огромной» (Дворцовой) — привычной реалии Петрограда времени военного коммунизма. С темой города сплетается тема голода и холода: «Мне все равно, что сегодня две унции хлеба. / Город свой больше себя, больше спасенья люблю», «тело с каждым днем становится все реже», «опухшая бела мать» и, наконец, «стаи белых людей лошадь грызут при луне» — фантасмагорический образ, взятый, однако, из реальной жизни⁴⁹. Одним из признаков холода, помимо снегов и метелей, становится образ мертвого солнца — «Смешно и страшно мне без солнца жить», «Вчерашнее

⁴⁷ Странден Д. Герметизм. С. 28.

⁴⁸ Об интересе Вагинова к эзотерическим и, в частности, к герметическим учениям см.: Шиндина О. В. Некоторые особенности ранней прозы Вагинова // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 107.

⁴⁹ А. И. Вагинова рассказывает: «Он пришел домой, и мать пошла на улицу и вырезала у дохлой лошади кусок мяса, чтобы сварить ему обед» (Де Джорджи Р. Беседы с Александрой Ивановной Федоровой (Вагиновой). С. 185). Аналогичный эпизод — в «Петербургских дневниках» Зинаиды Гиппиус: Гиппиус З. Н. Живые лица. Тбилиси, 1991. Кн. I. С. 216.

солнце в большой дыре / Кончилось», «солнце мертвое», — сопоставимый с аналогичным образом у Мандельштама.

На фоне скупо рассыпанных бытовых деталей голодного, замерзающего Петрограда возникают навязчиво преследующие героя видения теплых морей и экзотических стран, воспринимаемые как перепевы давно знакомых мотивов, а также такие сюрреалистические образы, как «С Антиохией в пальце шел по улице», «Палец мой сияет звездой Вифлеема», «Каждый палец мой — исчезнувший город». Одно из возможных реальных объяснений подобных образов предлагает сам автор:

А я сижу с куском Рима в левой ноге.
Никак ее не согнуть.
Господи!

(«Бегают по полю ночь...»)

Конечно, источники этих образов не сводятся к голодным, тифозным или наркотическим видениям. В поэзии Вагинова они восходят к уже рассмотренному выше стихотворению «Кафе в переулке» с его своеобразно интерпретируемой идеей человека-микрокосма («в каждом города, и рощи, и долины»).

От предыдущих и последующих произведений Вагинова «Петербургские ночи» отличаются наличием в ряде стихотворений разговорной интонации, нарушающей размер стиха, биографическими реалиями — такими, например, как возвращение в санитарном поезде в Петроград. Обращает на себя внимание указание имени адресата любовной лирики — В. Л. (поэтессы Веры Лурье). Создав сплав фантастических видений с не менее фантастической реальностью, Вагинов подошел в «Петербургских ночах» к созданию своего особого стиля — своеобразного фантастического реализма⁵⁰.

В 1922 году Вагинов впервые обращается к прозе и пишет два метапоэтических сочинения — «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема». Оба произведения тесно связаны с «Петербургскими ночами»: первое, как видно из самого названия, повествует об Аполлоне и его служителях, второе развивает тему,

⁵⁰ Ср.: «Не античность и не современность, не вымысел и не реальность, не искусство и не жизнь, а какое-то призрачное мерцание в промежутке между ними — вот художественное пространство поэзии и прозы Вагинова, как нельзя лучше соответствующее призрачной реальности окружающего его города» (*Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова. С. 140*).

начатую «антибольшевистскими» стихотворениями («Сынам Невы не свергнуть иго власти...», «Живу отшельником — Екатерининский канал, 105...» и др.).

В «Монастыре Господа нашего Аполлона» ставятся вопросы о трагической участи творца и о месте искусства в мире машинной цивилизации. Также в этом произведении содержится множество аллюзий, большинство из которых, наверное, уже вряд ли удастся расшифровать. Машинной цивилизации, с которой отождествляется власть большевиков, противопоставлено полное античное искусство. Поэт, от лица которого ведется повествование, служитель культа Аполлона, призывает своих братьев к самоизоляции для спасения очага культуры, однако не скрывает и того, что этот путь ведет к гибели. Аполлон в трактовке Вагинова — и даритель, и пожиратель жизней своих жрецов-художников. Самого бога искусства Вагинов изображает затронутым разложением механистического мира: больной сифилисом Аполлон лежит «со сломанной ногой, в коей торчали автомобили и рельсы и вместо крови струилась нефть». Важнейшее место в этом произведении уделено методам создания поэтического текста, которые, с одной стороны, близки программным установкам эмоционалистов, а с другой — могут служить автокомментарием Вагинова к собственному творчеству. Поэтическое произведение он сопоставляет с человеческим организмом, где сердце — эмоции, кровь — исходящий от эмоции ритм, а дыхание — рифмы. Поэтическое слово, по Вагинову, рождается из звуков музыки. Поэт не должен, «придя в дом свой», браться за перо сразу: «посадите наблюдения свои в мозговую извилину, для сего отведенную, и, утром встав, посмотрите, не стали ли они травой и цветами Господа нашего Аполлона», а также, что «необходимо сочетовать» слова из разных разрядов, «до сих пор не сочетаваемые».

«Звезда Вифлеема» — пожалуй, самое сложное и затемненное из произведений Вагинова. Исторические персонажи, сопровождаемые вымышленными фигурами, с калейдоскопической быстротой мелькают перед читателем, который едва успевает проследить за изменением их обликов и личностей и выделить фабулу произведения, состоящего из многочисленных фрагментов. Это сближает «Звезду Вифлеема» с киноавангардом 1920-х — в частности, с монтажными экспериментами Абея Ганса и Сергея Эйзенштейна⁵¹.

⁵¹ Другая параллель: перечитав в 1991 г. «Звезду Вифлеема», Н. И. Харджиев (в частной беседе с Вл. Эрлем) сопоставил с ней работы Дж. Де Кирико 1920-х гг.

Атрибуты античной культуры тесно переплетены в «Звезде Вифлеема» с петербургскими реалиями. За мнимой сюрреалистичностью просматривается проводимая автором параллель между последними днями Российской и Римской империй. Вифлеемская звезда, возвестившая наступление новой эры, становится у Вагинова красной звездой, символизирующей начало новой исторической эпохи. Сближение этих двух символов было нередким в 1920-е годы: как отмечает М. О. Чудакова, красную звезду нередко помещали на небо пролетарские поэты, а сопоставление красной звезды с вифлеемской есть и в «Белой гвардии» М. Булгакова⁵². В «Звезде Вифлеема» большевики названы «вифлеемцами», а их комиссары (чекисты?) — «дьяконами в кожаных френчах» (и «черных куртках»). Так же как и в «Монастыре Господа нашего Аполлона», ставится вопрос о сохранении культуры — но теперь уже не поэт (*alter ego* автора), а императрица Екатерина обращается с наказом к сподвижникам: «идите в чернь, чтобы спасти город мой. Ты, граф Орлов (под этим именем подразумевается граф В. П. Zubov. — *Т. Н., В. Э.*), прими личину вифлеемца и сохрани музеи и книгохранилища мои»⁵³. В «Звезде Вифлеема» впервые появляется и новый герой Вагинова — Филострат, предстающий в образе прекрасного юноши, ипостаси Орфея, и одновременно «архетипического бога-первочеловека»⁵⁴, ассоциативно связанного и с Аполлоном Тианским, и с автором его жизнеописания Флавием Филостратом.

Первые прозаические сочинения Вагинова были встречены критикой негативно. Так, например, если «Монастырь Господа

⁵² См.: Чудакова М. Звезда Вифлеема и Красная звезда у М. Булгакова // *Russie: Mélanges offerts à Georges Nivat pour son soixantième anniversaire*. Genève, 1995. P. 313–322. Как отмечает М. Чудакова, «в России до 1918 г. пятиконечная звезда могла использоваться как символ рождественской. <...> Таким образом, <...> большевикам нельзя отказать в большой политической дальновидности, в их умении, разрушая Россию, опереться на стереотипы ее культуры, укорененные в сознании сограждан» (Ibid. P. 318–319).

⁵³ Тему тайного спасения культуры (аналогичного уходу ранних христиан в катакомбы) А. Герасимова связывает с докладом А. Блока «Крушение гуманизма» (Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова. С. 137). Отметим со своей стороны, что подобные идеи спасения культуры пропагандировались кружком «Воскресение» А. А. Мейера и К. А. Половцевой, с участниками которого — М. К. Неслуховской, Л. В. Пумпянским и М. В. Юдиной — Вагинов был в дружеских отношениях. См. также: Савкин И. А. Дело о Воскресении // М. М. Бахтин и философская культура XX века: Проблемы бахтинологии. С. 106–121.

⁵⁴ Шиндина О. В. Некоторые особенности ранней прозы Вагинова. С. 104.

нашего Аполлона», по мнению А. Тинякова, носит «все признаки юношеской незрелости и юношеской же манерности» (хотя, как добавляет критик, «дарование у него есть» и мир Вагинов «видит по-своему и только не умеет пока внятно рассказать об этом»)⁵⁵, то в «Звезде Вифлеема» «нет уже ничего, кроме голого бреда»⁵⁶.

Осенью 1922 года, в период сближения с М. Кузминым и группой эмоционалистов, Вагинов начинает переосмысливать свое прежнее творчество, постепенно отходя от поэтики «Петербургских ночей» и тем более «Путешествия в Хаос»⁵⁷. Если в 1921 году Вагинов, по свидетельству Веры Лурье, «пишет почти ежедневно» и «вокруг одного основного стихотворения создает целый стихотворный цикл»⁵⁸, то к началу 1923 года новые стихотворения создаются гораздо реже.

В 1923–1924 годах Вагинов работает над новой книгой стихотворений. Она вышла в 1926 году; в качестве заглавия использовано посвящение — «А. Федоровой» (или: «К. Вагинов — А. Федоровой»). Стихотворения, вошедшие в книгу, подверглись строгому отбору: в нее вошла лишь малая часть стихотворений 1922 года, а из стихотворений 1921 года избрано только одно; добавим, что книга построена по хронологическому принципу. Последнее сти-

⁵⁵ Тиняков А. Критические раздумья. I: «Абраксас», Петербург, 1922 // Последние новости (Пг.). 1922. 23 октября, № 14. С. 4.

⁵⁶ Он же. Критические раздумья. VIII: «Абраксас» — сборник второй // Там же. 1922. 18 декабря. № 21. С. 2.

⁵⁷ Ср. с характеристикой ранних произведений главного героя в романе «Труды и дни Свистонов»: «тетрадки со стихами, когда-то считавшимися непонятными, а потом ставшими слишком понятными» (Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 154). Добавим, что с 1923 г. в поэзии Вагинова больше не встречаются «антихристианские» (в сущности — антиклерикальные) вольности, порожденные, видимо, воспоминаниями о ханжеской атмосфере детства и ранней юности.

⁵⁸ Лурье В. Петроградское // Дни (Берлин). 1923. 5 августа, № 232. С. 12. Эту характерную особенность Вагинова того периода отмечает и Л. Чертков: «Границы между отдельными стихами подчас размыты — это то „парные“ стихи (как иногда у Мандельштама), то фрагменты какого-то туманного эпоса с кочующими образами и темами» (Чертков Л. Поэзия Константина Вагинова. С. 227). Добавим: таковы, например, стихотворения «Под легим городом заря играла в трубы...» и «Бегут туманы в розовые дыры...» («Путешествие в Хаос»), «Камин горит на площади огромной...» и «Сидит она, торгуя на дороге...» (альманах «Ушкуйники» и книга «Петербургские ночи»), а также «Под рожью спит спокойно лампа Аладдина...» и «В руке моей осколок римской башни...» (сборник «Островитяне», машинописный), вызвавшие даже небольшой текстологический спор (см.: Русская литература. 1995. № 3. С. 217–218 и 224).

хотворение книги — «Да, целый год я взвешивал...» (декабрь 1924) завершает второй период творчества Вагинова⁵⁹.

Вагинов предстает в новой книге сложившимся поэтом, прошедшим период ученичества. Он отказывается от юношеского стремления к безумию, питавшего его музу. Не отрицая трагической безысходности, выраженной, в частности, обращением к мифу об Орфее (и его ипостаси, Филострату), лирический герой Вагинова приходит к приятию жизни: «Да, я поэт трагической забавы, / А все же жизнь смертельно хороша». Это жизнепрятие связано с тем, что он осознает себя как поэта переходного времени: «Мне вручены цветущий Финский берег / И римский воздух северной страны»; «Я миру показать обязан / Вступление зари в еще живые ночи». Такая эволюция мирозерцания связана, в частности, с изменением отношения к искусству и природе. Наряду с заявлением «Взращен искусством я от колыбели, / К природе завистью и ненавистью полн» мы встречаем и обратное: «Я женщину живую полюбил, / И я возненавидел дух искусства» и далее, как развитие этой темы: «Природа — храм, хочу быть прахом в ней». Природа в книге 1926 года — это не «павловские березы» «Петербургских ночей», а тучные стада волов на покрытых травой пастбищах, пастухи, солнце-виноградарь, отсылающие к «тугим и благим временам великой Греции», к «Трудам и дням» Гесиода. С ощущением античной полноты жизни у Вагинова сопрягается и тема утраты поэтическим творчеством ценности в современном мире: «Упал на площадь виноградный стих». В стихотворениях содержится призыв возратить стиху былую славу, заковав его «в тяжелые напевы, в старинные, чугунные слова». Отличительная черта стихотворений, включенных в книгу 1926 года, — усложненность синтаксических конструкций и метафор, а также насыщение текста архаизмами и сложными прилагательными (иногда неологизмами), такими как «медномраморный» (а также «прекрасномраморный», «смугломраморный» и «червонномраморный»), «мрачноречивый», «скипетроношный», характерными

⁵⁹ К первому периоду мы относим ранние стихотворения 1916–1917 гг. Впервые периодизация творчества Вагинова, которая здесь уточняется, была предложена в нашем докладе (*Никольская Т.* О творчестве Константина Вагинова // Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту, 1967. С. 96–98). От нее несколько отличается периодизация Л. Черткова, который считает первым периодом (по его определению — «символистско-романтическим») 1919–1923 гг., а вторым — 1922–1925 гг. (*Чертков Л.* Поэзия Константина Вагинова. С. 222).

для высокой поэзии XVIII века, а точнее — для поэзии державинской эпохи⁶⁰.

О своих взаимоотношениях с языком Вагинов говорит особо. Язык для него не божество, а спутник, с которым поэт ведет диалог: «Будь спутником, не богом человеку, / Мой медленный, раздвоенный язык». Отсюда, возможно, и диалогическая форма ряда стихотворений, где монолог героя перебивается *хором* — носителем объективной истины в античной трагедии (впрочем, в уста хора у Вагинова вложены и афоризмы, отсылающие к Евангелию, например: «Так отрекаемся, едва пропел петух»). Иногда слова материализуются, и герой стихотворения обращается с ними как опытный кукловод:

Я слово выпущу, другое кину выше,
Но все равно они вернуться в круг.
(«Я полюбил широкие каменья...»)

Слова, по Вагинову, живут собственной жизнью и обладают одновременно и божественными, и демоническими чертами. Подробно описывая опасный для поэта процесс «приручения» слов, он пишет:

И медленно, под тембр гитары темной,
Ты подбирай слова, и приручай, и пой,
Но не лишай ни глаз, ни рук, ни ног зловещих...
(«Из женовидных слов змеей струятся строки...»)

Тема слов продолжается и в произведениях 1925–1929 годов, представляющих третий период творчества Вагинова⁶¹. Все напи-

⁶⁰ В 1921–1922 гг. Л. В. Пумпянский читал в Тенишевском училище (а в 1923–1924 гг. повторял) «Курс истории новой русской литературы», посвященный в основном XVIII веку (см.: *Николаев Н. И.* О теоретическом наследии Л. В. Пумпянского // Контекст. 1982: Литературно-теоретические исследования. М., 1983. С. 290), слушателем которого, надо полагать, был Вагинов. Следует, впрочем, добавить, что из стихотворений 1924 г. и последующих лет архаизмы исчезают. Продолжая аналогию, можно сказать, что поэтика Вагинова начинает приближаться к классическому «предпушкинскому» стиху начала XIX века.

⁶¹ По мнению Л. Черткова, «третий „обэриутско-формалистический“ период <творчества Вагинова> наиболее близок к его язвительной прозе» (*Чертков Л.* Поэзия Константина Вагинова. С. 225), а А. Герасимова, цитируя стихотворение «Я восполнения не искал...», утверждает: «Перерождение началось у него с отчуждения от самого себя...» (*Герасимова А.* Труды и дни Константина Вагинова. С. 144).

санное в эти годы — драматическая поэма, около сорока стихотворений и три романа.

Впрочем, драматическая поэма о Филострате, написанная в 1925 году, служит как бы связующим звеном между поэзией и прозой Вагинова (а точнее, между его поэтическими произведениями и романом «Козлиная песнь», в котором, добавим, поэма цитируется и обсуждается⁶²). Главные действующие лица драматической поэмы — Филострат, уже появлявшийся в более ранних произведениях Вагинова, и новый герой — Тептелкин. Основная тема — самоизоляция художника ради сохранения творческого потенциала в эпоху гибели культуры. Этой же теме посвящена написанная от имени Филострата вставная пьеса, в которой варьируется сюжет пушкинского «Пира во время чумы». Укрывшись в замке, чтобы не соприкоснуться с «заразой» окружающего бездуховного города, жрецы искусства ощущают надвигающуюся катастрофу. Страх «оставшихся в замке» обретает плоть, когда к ним обращается с полной угроз речью специально прибывший из города Начальник цеха:

Но непокорных сдавим мы
Как злобной силы проявление.
Скульптор льет статую,
Но твердо знаем мы —
В ней дух живет его мировоззренья,
Должны ему мы помешать
И довести до исступленья.
Поэт под нежностью подносит нам оскал,
Под вычурами — мыслью жалит...

На защиту служителей муз встают ожившие статуи античных богов. На этом вставная пьеса заканчивается, и Тептелкин (выступающий в поэме с позиций сменовеховцев), произносит финальную реплику: «Нам опять показали кукиш в кармане!»

Отметим, что в драматической поэме о Филострате впервые в творчестве Вагинова появляются персонажи, имеющие реальных прототипов. Так Филострат — почти *alter ego* автора, а Тептелкин — отчасти П. Н. Медведев, отчасти Л. В. Пумпянский (придумавший эту фамилию еще в начале 1920-х годов для обозначения некоего «мирового пошляка»⁶³). Эти же персонажи, пре-

⁶² См.: Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 54, 55.

⁶³ Благодарим за это сообщение Н. И. Николаева, исследователя и комментатора наследия Л. В. Пумпянского.

терпев ряд изменений, действуют в «Козлиной песни»: Тептелкин становится ее главным «антигероем», а Филострат — недостижимым идеалом и Тептелкина, и «неизвестного поэта» Агафонова (в Агафонове отражены черты самого Вагинова). Добавим, что персонажи романов Вагинова не вполне сводимы к своим прототипам — так, например, при создании образа поэта Сентября, прототипом которого послужил Венедикт Март, использованы биографические подробности то ли Хлебникова, то ли Есенина; «философ», наделенный чертами М. М. Бахтина, носит в романе чуть измененную фамилию брата М. М. Шкапской — филолога и психиатра И. М. Андреевского; и даже наделенный многими автобиографическими деталями образ Свистонова сопоставим, по наблюдению Н. Перлиной, с пишущим «Смерть Вазир-Мухтара» Тыняновым⁶⁴. Добавим также, что Свистонова следует соотносить прежде всего не с самим Вагиновым, а с образом автора в «Козлиной песни».

Прозу и поэзию Вагинова сближает очень многое, и в первую очередь — одна из главных тем, проходящая лейтмотивом в его творчестве начиная с 1925–1926 годов; по определению А. Герасимовой, это «трагедия поколения, попавшего в трещину между мирами „старым“ и „новым“, и трагедия человека, попавшего в трещину между мирами внешним и внутренним»⁶⁵. С другой стороны, по мнению Л. Черткова, «Вагинов-поэт и Вагинов-прозаик — это доктор Джекиль и мистер Хайд <...>. Поэзия его возвышенна, проза же <...> как-то изначально безблагодатна»⁶⁶.

Еще одна тема (о ней уже говорилось выше), связывающая прозу и поэзию Вагинова, — тема слов⁶⁷. Своеобразным гимном словам звучит стихотворение «Музыка» (1926), в котором поэт излагает свое кредо:

⁶⁴ См.: *Perlina N. Konstantin Vaguinov // Histoire de la littérature russe. Le XX^e siècle: La Révolution et les années vingt / Ouvrage dirigé par E. Etkind et al.* Paris, 1989. P. 480.

⁶⁵ *Герасимова А.* Труды и дни Константина Вагинова. С. 145.

⁶⁶ *Чертков Л.* Поэзия Константина Вагинова. С. 226. В качестве возражения обратимся к авторитету М. М. Бахтина, ставившего в один ряд — и не только по значимости — «Козлиную песню» и «Петербург» Андрея Белого. Ср. также: «Вагинов вплавил в прозу свои чисто поэтические импульсы» (*Сигей С. <Сигей С. В. > Тенденции авангарда в поэзии 30-х годов (1982). Не издано; цит. по тексту, предоставленному автором.*)

⁶⁷ Проследивая тему слов у Вагинова, А. Пурин настойчиво связывает его поэзию с поэзией О. Мандельштама (см.: *Пурин А.* Опыты Константина Вагинова // *Новый мир.* 1993. № 8. С. 225).

Не в звуках музыка — она
 Во измененье образов заключена.
 Ни О, ни А, ни звук иной
 Ничто пред музыкой такой.

Полупризрачная жизнь слов представлена «Песней слов» (1927), в которой принимают участие «старые слова», «молодые слова» и «слово в театральном костюме». Завершение тема слов находит в стихотворении «Слова́ из пепла слепок...» (1928), где лирический герой смотрит на свою игру со словами уже со стороны, в ретроспекции, замечая с оттенком самоиронии, что эта «невинная» игра может привести игрока к потере души. Наконец отметим и само название итоговой стихотворной книги Вагинова — «Опыты соединения слов посредством ритма».

В итоговую книгу Вагинова, выпущенную в 1931 году, вошли почти все стихотворения книги 1926 года (исключены три стихотворения) и двадцать новых текстов, датированных 1926–1928 годами. В некоторых из новых текстов варьируются перекочевавшие из книги 1926 года темы затянувшегося до утра пира, ночных блужданий и встреч с двойником-Орфеем. Вагиновский «Орфей — прообраз мой далекий» предстает сомнамбулическому герою стихотворения в виде головы с белыми губами и извивающимися сияющими волосами⁶⁸. Мифопоэтическое представление о том, что голова Орфея наделена пророческим даром, подчеркивается символикой белого цвета — традиционного цвета одежды орфиков⁶⁹. В то же время извивающиеся волосы — отличительная черта растерзавших Орфея менад. Так, образ Орфея представляется если не биполярным, то, во всяком случае, неоднозначным. Неожиданно

⁶⁸ Подробно об этом мифе в творчестве Вяч. Иванова, А. Блока, М. Кузмина и В. Ходасевича см.: *Силард Л.* Орфей растерзанный и наследие орфизма // *Studia Slavica Hungarica*. Budapest, 1996. Vol. 41. P. 209–246. Среди русских поэтов, коснувшихся в своем творчестве темы декапитации (усекновения главы), Л. Силард называет и Вагинова (там же. С. 240).

⁶⁹ Нельзя не привести дарственную надпись, сделанную абдемитами на своем переводе «Эфиопики» Гелиодора (М.; Л., 1932. Оборот авантюла): «Косте Вагинову, одному из самых любимых поэтов, эти два вновь — открытых орфических отрывка — присутствующие и отсутствующие абдемиты» (выше — переведенные на древнегреческий вступительные четверостишие «Эллинистов» и первое двустишие «Позмы квадратов»). Незадолго до своего отъезда за границу И. Ф. Мартынов попросил у А. И. Вагиновой разрешения сделать фотокопию инскрипта, — с этого момента местонахождение книги *неизвестно*.

четкую формулировку миф об Орфее приобретает в стихотворении «Эвридика»:

И обожгло: ужели Эвридикой
Искусство стало, чтоб являться нам,
Рассеянному поколению Орфеев,
Живущему лишь по ночам.

В стихотворениях середины 1920-х годов появляется несвойственный прежде Вагинову мотив усталости от жизни, серого и тусклого существования: «И дом давно проплеван, / Насквозь туберкулезен, / И масляная краска / Разбитого фасада, / Как кожа, шелушится». Лирический герой прощается с романтическими видениями своей молодости, петербургские здания уже не кажутся ему «флотом, качаемым бурной волною», остается братья «за книгу, чтобы стала поменьше и уютнее жизнь». Прощание с кругом любимых имен, мифологем и образов — лейтмотив последней книги Вагинова «Звукоподобие», полностью опубликованной лишь через полвека после кончины поэта.

Произведения 1930–1934 годов — новелла «Конец первой любви» (1931), роман «Гарпагониана» (1933) и стихотворения, собранные в посмертную книгу «Звукоподобие», — представляют последний период творчества Вагинова, который Л. Чертков называет «синтетическим»: «Все темное, мрачное словно оседает в его прозе <...>, в то время как поэзия достигает поразительной ясности, напряженности и чистоты. Вся сложность его мироощущения — человека XX века, наследника мировых культур — словно освобождается здесь от строительных лесов и находит своего рода «золотое сечение»⁷⁰. Действительно, хотя «Звукоподобие», как и предшествующие книги, насыщено литературными реминисценциями (это и «закавыченные» цитаты из «Евгения Онегина» и «Периколы», и многочисленные скрытые цитаты из Данте, Пушкина, Блока, Мандельштама, Уайльда и других авторов, не говоря уже об автореминисценциях и аллюзиях на собственные прозаические тексты), очевидна эволюция поэтики Вагинова, проявившаяся, в частности, в отходе от принципа сопоставления несопоставимых понятий. Ранее в поэтических текстах Вагинова встречались такие словосочетания, как «курчавая ночь», «чернокудрые снега», «хриплые плиты», «ветвистые дома» (и «мохнатый

⁷⁰ Чертков Л. Поэзия Константина Вагинова. С. 227.

дом»), «голос лысый»... Теперь он отказывается не только от подобных метафор, но также от использования архаизмов и риторической лексики; синтаксис проясняется, стих приближается к разговорному языку, подчас приобретая черты классической ясности, но сохраняя при этом многоступенчатость ассоциаций.

В пронизанных грустной иронией и самоиронией⁷¹ стихотворениях «Звукоподобия» перед читателем предстают «плешивые дети», тщетно ожидающие второй молодости, усталая и уже не верящая в свои прежние полеты «Психея дивная» с «испепеленным взглядом», соловьи, поющие «в обветшалых телах» «об убитой любви»; место подлинных чувств занимают «слепки, копии и подражания», а такая важная для Вагинова тема, как тема двойничества, замыкается, по слову современного исследователя, «в штамп любовной коллизии»⁷². И в родном городе, и в Крыму, которому посвящено несколько стихотворений, поэт, стоящий на пороге смерти, окружен такими же полумертвецами. Не потому ли прежнее «я» лирического героя сменяется в «Звукоподобии» тревожащим отчужденным «он» (исключение составляет одно стихотворение; «я» в двух других случаях принадлежит скорее цитируемому персонажу)?..

Однако в заключительном стихотворении книги картина меняется: возвратившийся из «прекрасного селенья в аду» в «про-

⁷¹ Не отсюда ли скрытое раздражение двух современных исследователей, когда речь заходит об этих стихотворениях? «О „Звукоподобиях“ <...> говорить трудно. Слова, некогда поражавшие невероятностью сочетаний, взораживавшие нездешней музыкой, теперь побледнели, потускнели, притихли; от прошлого осталась лишь неистребимая странность тающих смыслов. Но есть в этих стихах, более похожих на тени стихов, и некая последняя свобода и легкость, хотя уже никакой надежды на «жизнь»» (*Герасимова А.* Труды и дни Константина Вагинова. С. 162); «Его проза разрушила амальгаму его „Опытов...“, стихи „Звукоподобия“ пишет совсем другой человек — человек, лишившийся части себя, — или хотя бы иллюзий, что не менее страшно. <...> ...Стихи „Звукоподобия“ <...> безысходны. Достаточно прочесть стихотворения «Уж день краснеет, точно нос...», «Русалка пела, дичь ждала...», «Черно бесконечное утро...», чтобы ощутить авторское чувство непоправимой утраты, горечи и разочарования» (*Пурин А.* Опыты Константина Вагинова. С. 232–233). Любопытно, что у Мандельштама первоначальное раздражение от «Звукоподобия» вскоре сменилось восхищением (по свидетельству С. Б. Рудакова в его письмах к жене, см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. СПб., 1997. С. 36, 39, 55 и 49–50, 52, 67); ср. в письме С. Б. Рудакова от 21 мая 1935 г.: «О Вагинове разговоры нескончаемы. Сегодня <...> он <Мандельштам> видел во сне Вагинова. Видел, что он утверждается как гениальный поэт. И сам добавляет: „Иначе и быть не может. Это так и есть“. Его сравнивает с Бодлером, Новалисом» (там же. С. 52).

⁷² *Постоутенко К.* К истории русского пятистопного ямба. С. 190.

мозглый Питер» герой вновь ощущает влюбленность «в северный цветок» и вновь осознаёт неистребимость «видений юности беспечной».

* * *

Среди русских поэтов первой трети XX века Вагинов занимает особое место. Все попытки отнести его творчество к определенной поэтической школе оказывались малоубедительными. Поэта сближали с акмеистами, символистами⁷³ и даже футуристами, называли последователем Вячеслава Иванова и особенно часто — Мандельштама. Действительно, в стихотворениях Вагинова можно найти черты, свойственные различным литературным направлениям, близкие поэтике тех или иных авторов. Так, например, «Поэма квадратов» с ее рефреном «Так от пластических Венер в квадраты кубов / Провалимся» ассоциируется с кубофутуризмом. Стихотворение «Из женовидных слов змеей струятся строки...», по справедливому наблюдению А. Ахматовой (заметим, не любившей творчество Вагинова⁷⁴), близко к триптиху «Мирты» Вячеслава Иванова: «Совершенно та же тональность, и влияние подтверждается одинаковостью слов: „змеей“, „миртами“,

⁷³ Например: «Вагинов — акмеист» (*Бухштаб Б. Я.* Вагинов / Публ. Г. Г. Шаповаловой. Вступит. статья А. Г. Герасимовой // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 274) и: «Он символист» (*Лурье В.* Петроградское. С. 12), а также: «...восстановленный Вагиновым „символизм“ не содержал в себе подлинного символизма» (*Пурин А.* Опыты Константина Вагинова. С. 222). С одной стороны, действительно, Вагинов в начале 1920-х гг. следовал некоторым урокам акмеизма (это, в частности, проявлялось в строфике его стихотворений того периода), однако воспринимался акмеистами скорее как явление среди них чужеродное. С другой стороны, воспитан он был именно на поэзии символизма — именно это сближало Вагинова с М. Кузминым и «кругом Бахтина» и то восхищало, то отталкивало от его поэзии О. Мандельштам (см. примеч. 71), у которого, как заметила в 1988 г. Л. Я. Гинзбург, тоже были «символистские истоки — Вячеслав Иванов, Сологуб, Анненский, Кузмин» (*Гинзбург Л.* Претворение опыта. Рига; Л., 1991. С. 215. Курсив наш). Добавим в скобках, что по-настоящему близким Вагинов был, пожалуй, только для М. М. Бахтина (и его окружения) и абдемитов (см. выше, примеч. 21 и 69).

⁷⁴ Впрочем, и Вагинов относился к Ахматовой неоднозначно. См. ее шаржированный портрет в «Козлиной песни» (*Вагинов К.* Полн. собр. соч. в прозе. С. 73). Между тем известны факты их совместного участия в литературных вечерах, в частности в «Большом литературном вечере современной поэзии и прозы» в Академической капелле, состоявшемся 25 февраля 1925 г. (остальные участники вечера — М. Зощенко, Н. Клюев, И. Садофьев, Ф. Сологуб, Н. Тихонов, А. Толстой, К. Федин, В. Шишков и Г. Шмерельсон. Афиша — в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме).

„темной“, образами: „Внизу жена“ — (и милая жена), „стекло“»⁷⁵. Такие стихи Вагинова, как «И каждый маму вспоминает, / Вспотевший лобик вытирает» или «И точно яблоки, румяны, / И точно яблоки, желты, / Сидели гости на диване, / Блаженно раскрывая рты», как уже неоднократно отмечалось, близки «Столбцам» Н. Заболоцкого. В стихотворениях Вагинова действительно много «мандельштамовских» образов, таких, например, как «мертвое солнце» или «виноградный стих», но и в этих, казалось бы, очевидных случаях вряд ли можно безапелляционно говорить о заимствовании младшим поэтом у старшего, — более корректным представляется искать общие источники этих образов. Влияние Мандельштама видели и в восприятии культуры как «памяти человечества», и в замене логических связей ассоциативными, методе «клавишных» ассоциаций. Лев Лунц, например, писал: «Вагинов идет за Мандельштамом. Он тоже отмечает логическое движение стиха, заменяя его фонетическим»⁷⁶. Однако за близостью подходов внимательный читатель заметит и различие, как это сделал, например, Б. Бухштаб, который в рецензии на книгу Вагинова 1926 года писал: «В Вагинове разложение акмеистической системы достигло предела. Не строфы, не двустрочия, но каждое слово отталкивается от соседнего <...>. Стих Вагинова рассчитан на вызываемые ассоциации, — но не идет по ним, как шел у Мандельштама»⁷⁷.

Не столь часто отмечаемой исследователями, но, на наш взгляд, более глубокой является связь поэзии Вагинова с поздним творчеством Кузмина. И дело не только в том, что «„Опыты...“ полны кузминскими реминисценциями: Тристан, луна, плаванье, остекленные комнаты и библиотеки, двоящаяся за окном свеча; друг, глядящийся в зеркало; Эрот, играющий бородой; магнетически притянутый взор, патетически перенятый плач»⁷⁸. Вагинова сближает с поздним Кузминым синтетизм, выраженный и введением в стихотворный текст разнообразных литературных впечатлений, мифологических коннотаций, и своеобразный гностицизм, одним из проявлений которого стали фатализм и остраненность, свой-

⁷⁵ Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П. Н. Лукницкого. С. 119.

⁷⁶ Лунц Л. Новые поэты (1922). Цит. по автографу: РО ИРЛИ. Ф. 568. Оп. 1. Ед. хр. 125. Л. 221 (частично опубли. в кн.: Вагинов К. Стихотворения и поэмы. Томск, 1998. С. 118).

⁷⁷ Бухштаб Б. Я. Вагинов. С. 274.

⁷⁸ Пурин А. Опыты Константина Вагинова. С. 226.

ственные произведениям обоих поэтов. Мотив сознательной дистанцированности от происходящих вокруг событий свойственен многим стихам Вагинова (впрочем, не исключается и противоположный мотив — сопричастности); пожалуй, наиболее отчетливо он выражен в стихотворении «Над миром рысцей торопливой...»:

Над миром рысцей торопливой
Бегу я спокоен и тих,
Как будто обтечь я обязан
И каждую вещь осмотреть.

Одна из особенностей поэтики Вагинова состоит в заимствовании и пародийном обыгрывании «чужого слова», проявляющихся в разных элементах стихотворного текста. Как отмечает К. Постутенко, «пародийность Вагинова всеобъемлюща и не является, как можно было бы предположить, „преодолением символизма“ или иным распространенным типом литературного отталкивания <...>. Вагинов пародирует и рифму, растворяя ее в аллитерациях и ассонансах, и строфику, оставляя ее подчеркнуто безучастной к изменениям стиха, и даже грамматическую организацию»⁷⁹. Яркие примеры откровенной пародийности — стихотворения из романов Вагинова «Бамбочада» и «Гарпагонииана», особенно стихотворение «В какие шелковы тенета...», представляющее «комическое подражание» поэзии в манере Н. Агнивцева (в романе это стихотворение старой девы).

Тема античности является одной из главных тем поэзии Вагинова. Но это не античность Вячеслава Иванова, перегруженная историческими и мифологическими реминисценциями, именами и фактами, хотя присутствие в стихотворениях Вагинова сере-

⁷⁹ Постутенко К. К истории русского пятистопного ямба. С. 190. Ср.: «Поэтическая практика Вагинова <...> привела его к созданию новых лирических форм: коротких стихотворений, построенных по формуле «Не..., но..., а...» или «Да,... но..., а...». Авторские акценты одинаково сильны в обеих частях формулы, тогда как смысловое наполнение частей различно: в одной доминирует мотив былого (рудимент угасшей культуры или поэтической традиции прошлого), в другой выделены намеренно депозитизированные черты современной жизни. Начиная с 1921 года <...> и до конца, эта формула останется главным конструктивным приемом в лирике Вагинова, одинаково удобным для создания лирических, философско-медитативных, полемических и пародийных форм» (*Perlina N. Konstantin Vaginov*. P. 478. Цитата приводится по предоставленной автором рукописи русского текста статьи).

дины 1920-х годов архаизмов, сложных прилагательных, обращений к периферийным мифам (например, к мифу о Прокне и Филомеле) отчасти создает впечатление влияния поэзии Иванова. Это и не Эллада Мандельштама, которую Б. Бухштаб определил как «тягу к классическим словам, которые сами становятся в привычный круг»⁸⁰. Переходящие из одного стихотворения в другое античные образы Вагинова демонстрируют распад древнего мира и состарившихся эллинских богов. Типологически близки трактовки античности у Вагинова и К. Батюшкова, что было отмечено Л. Чертковым, указавшим на «известное сходство» поэзии Вагинова со стихотворениями Батюшкова «Последней весной» и «Подражания древним»⁸¹. На связь этих двух поэтов, которая распространяется не только на античную тематику, обратил внимание и А. Пурин, отметивший «неразрывность архаистического и новаторского» в творчестве каждого из них⁸².

Связь Вагинова с русской поэтической традицией раскрыта еще далеко не полностью. Различные исследователи и критики видели точки соприкосновения Вагинова с такими (кроме уже названных) именами, как М. Ю. Лермонтов, В. А. Жуковский, Е. А. Баратынский, В. К. Кюхельбекер, В. И. Туманский, Ф. И. Тютчев, И. Ф. Анненский, Н. С. Гумилев, Велимир Хлебников, Б. Ю. Поплавский, И. А. Бродский (список далеко не полный).

В меньшей степени выявлена связь творчества Вагинова с западной поэзией, хотя, по свидетельству А. И. Вагиновой, основной круг его чтения составляли книги на иностранных, в особенности романских языках⁸³. Восторженные замечания о творчестве поэта испанского барокко Гонгоры (которого Вагинов собирался переводить) звучат в романе «Козлиная песнь» из уст alter ego автора — «неизвестного поэта»: «Каждое слово у Гонгоры многозначно <...>, оно употреблено у него и в одном плане, и в другом, и в третьем»⁸⁴. Эта же особенность была присуща и поэзии Вагинова, слова у которого «с перебитым „прямым смыслом“ <...> крепко обросли „вто-

⁸⁰ Бухштаб Б. Я. Вагинов. С. 276.

⁸¹ Чертков Л. Поэзия Константина Вагинова. С. 229.

⁸² Пурин А. Опыты Константина Вагинова. С. 221.

⁸³ Об этом, в частности, свидетельствуют так называемые «внутренние рецензии» Вагинова: тринадцать из четырнадцати известных отзывов написаны на сочинения современных французских авторов — в частности, А. Дювернуа, Ф. Карко, Ф. Мориака, Ж. Ришпена и А. Эрмана. См.: Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 453–458.

⁸⁴ Там же. С. 72.

ричными признаками значения“ (термин Ю. Тынянова)⁸⁵. Близки Вагинову и такие отличительные черты поэтики Гонгоры, как усложненность синтаксиса и обилие многослойных метафор. Связь творчества Вагинова с поэзией Лотреамона, возможно, выходит за рамки типологического сходства: Вагинов еще в юности мог прочесть отрывки из «Песен Мальдорора», процитированные в «Книге масок» Реми де Гурмона, изданной в русском переводе в 1913 году⁸⁶. Нам представляется очень важным наблюдение Г. Адамовича, сопоставившего Вагинова с французскими сюрреалистами, в частности с Полем Элюаром, стихи которого показались критику переводом из Вагинова: «Сюрреалисты суше Вагинова, — писал Адамович, — у них нет его расплывчатости в стиле, его округленности в ритме. Но основа та же. И вероятно, эта связь не случайна»⁸⁷. Не исключено и знакомство Вагинова с творчеством Йейтса и поэтов английского имажизма, по замечанию Л. Черткова, «также охотно сопрягавших античность с современностью — например, трактовка образа Филомелы-соловья напоминает таковую у Т. С. Элиота»⁸⁸.

На долгие годы забытая и замолчанная поэзия Вагинова в последние три десятилетия вновь стала возвращаться к читателям — сначала зарубежным, а затем и отечественным⁸⁹. Сейчас, после того как практически все произведения Вагинова опубликованы, наступило время изучения корпуса его поэтических текстов с учетом сложных внутренних связей и в контексте русской и мировой литератур.

⁸⁵ Бухштаб Б. Я. Вагинов. С. 275.

⁸⁶ Отметим, что все стихотворные примеры книги были переведены М. Кузминым.

⁸⁷ Адамович Г. Литературные беседы. С. 2.

⁸⁸ Чертков Л. Поэзия Константина Вагинова. С. 229.

⁸⁹ В 1972 и 1978 гг. американское издательство «Ардис» выпустило репринтные переиздания соответственно первой и второй книг Вагинова. В 1982 г. в Мюнхене вышло «Собрание стихотворений» Вагинова, подготовленное Л. Н. Чертковым, в которое наряду с опубликованными вошли и многие ранее неизвестные произведения. В 1991 г. в Москве был выпущен репринт «Опытов соединения слов посредством ритма». Ряд неизвестных и малоизвестных стихотворений Вагинова был напечатан на рубеже 1980-х и 1990-х гг. в периодике. В этот же период появилось несколько исследований, посвященных творчеству Вагинова (некоторые из них указаны нами выше), и множество статей и заметок, так или иначе его касающихся. Представительная и комментированная подборка из 67 стихотворений Вагинова вошла в сборник «Поэты группы „ОБЭРИУ“» (СПб., 1994), а через четыре года, в 1998 г., томское издательство «Водолей» выпустило в свет «Стихотворения и поэмы» Вагинова, подготовленные А. Г. Герасимовой.

Н. Гумилев и П. Лукницкий в романе К. Вагинова «Козлиная песнь»

Н. Гумилев был одним из первых литературных наставников К. Вагинова¹. Летом 1921 года Вагинов был принят в возглавлявшийся Гумилевым Цех поэтов, однако это не мешало ему иронизировать по поводу элитарности, культивируемой некоторыми членами этого кружка: «В рощах холма Джаникола собралась Аркадия. Шепелявит Георгий Иванов, пророчествует Адамович, играет в футбол Оцуп. Истребляют они дурной вкус», — писал он в «Звезде Вифлеема» (1922)². Творчество Гумилева не входило в круг литературных предпочтений Вагинова³ и не оказало заметного

¹ О занятиях Вагинова в студии Гумилева см. статью «Жизнь и поэзия Константина Вагинова» в наст. изд. (с. 184).

² Цит. по: *Вагинов К.* Полн. собр. соч. в прозе. СПб., 1999. С. 448.

³ Об этом свидетельствовала А. И. Вагинова, сообщившая в беседе с Д. Е. Максимовым, что Вагинов «к Блоку и Гумилеву относился равнодушно» (*Дмитренко А. Л.* Статья Д. Е. Максимова о К. К. Вагинове: Контур неосуществленного замысла // *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры.* 2000. Т. 3, № 2. С. 463).

влияния на его поэзию. Возможно, единственным исключением является стихотворение Вагинова «Грешное небо с звездой Вифлеемской...», записанное им в августе 1921 года в альбом его друга К. Маньковского, образно и тематически связанное со стихотворением Гумилева «На далекой звезде Венере...»⁴.

Во второй половине 1920-х годов Вагинов обратился к прозе. В отличие от стихотворных произведений, построенных на тонких ассоциативных связях, романы Вагинова носят гротесковый характер, продолжая традицию менипповой сатиры. Они относятся к типу «романа с ключом». Большинство героев имеет реальных прототипов из литературной среды. Это обстоятельство способствовало повышенному интересу читателей, угадывавших в литературных героях черты известных современников, а подчас и самих себя. По поводу романа Вагинова «Козлиная песнь» ленинградский литератор Иннокентий Басалаев писал: «Герои списаны чуть ли не со всех ленинградских писателей и поэтов, начиная с Блока и Кузмина и кончая Лукницким. Интерес к книге, разумеется, обостренный, втихомолку подсмеиваются друг над другом. А Вагинов ходит со скромным видом великодушного победителя, делая лицо непойманного вора»⁵.

К вопросу о прототипах литературного произведения нужно всегда подходить осторожно. Сам Вагинов в одном из предисловий к «Козлиной песни» подчеркивал, что живого человека нельзя целиком перенести в книгу⁶, а в романе «Труды и дни Свистонова» высмеивал кружок сплетников и сплетниц, для которых выявление знакомых лиц в произведении писателя Свистонова заслоняло художественные достоинства романа⁷. Однако сейчас,

⁴ Это наблюдение, сделанное И. Ф. Мартыновым, получило развитие в работе американского слависта Энтони Анэмони: *Anemone A. Konstantin Vaginov and the Death of Nikolai Gumilev* // *Slavic Review*. 1989. Vol. 48, № 4. P. 631—636. Проблема влияния Гумилева на Вагинова посвящена статья О. В. Шиндиной «Несколько замечаний к проблеме Вагинов и Гумилев» (Н. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. С. 84—91). См. также: *Кобринский А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. Ч. I—II.* <М., 1999> (Ученые записки Московского Культурологического лицея № 1310. Серия: Филология. № 3—4 (1999)). Ч. II. С. 100—101.

⁵ *Басалаев И. М. Записки для себя. Тетрадь вторая (1928).* Цит. по машинописному экземпляру из архива И. М. Наппельбаум (ОР РНБ. Ф. 1076. Ед. хр. 16).

⁶ См.: *Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе.* С. 461. Это предисловие было вписано автором в один из экземпляров отдельного издания «Козлиной песни» (Л., 1928). При жизни Вагинова опубликовано не было.

⁷ См.: *Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе.* С. 190—192.

когда злободневность намеков отошла в прошлое, выявление прототипов романов Вагинова представляет определенный историко-литературный интерес.

Так, в романе «Козлиная песнь» (название представляет собой дословный перевод греческого слова «трагедия»), повествующем о жизни петербургской интеллигенции, тщетно пытающейся сохранить «островок ренессанса» в «прекрасном новом мире», в котором угасает духовность и уничтожаются нравственные ценности, неоднократно упоминается «недавно утонувший петербургский художник и поэт Заэвфратский»⁸. Заэвфратский не только поэт, но и страстный путешественник: «...он взбирался на Арарат, на Эльбрус, на Гималаи... <...> Его палатку видели оазисы всех пустынь. Его нога ступала во все причудливые дворцы, он беседовал со всеми цветными властителями»⁹. И хотя Заэвфратский описан в романе как «высокий седой старик, путешествовавший с двумя камердинерами» «в сопровождении роскошной челяди»¹⁰, которому принадлежал в Петербурге особняк с мраморной лестницей¹¹, современники без труда узнали в этом образе черты Н. Гумилева, поняли аллюзии на африканские поездки поэта, его ориентальные стихи, литературные вкусы, эпизоды личной жизни¹². Вагинов сообщает, что поэт Заэвфратский «создавал свою биографию» с тридцатипятилетнего возраста¹³: как известно, в этом возрасте Гумилев был расстрелян. Не случайно и то, что последняя запись о Заэвфратском, сделанная его биографом Мишей Котиковым, датирована 1917 годом, когда поэт уехал: «куда —

⁸ Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 46.

⁹ Там же. Ср. в «Записке об Абиссинии» Гумилева: «Я жил также четыре месяца в столице Абиссинии, Аддис-Абебе, где познакомился со многими министрами и вождями и был представлен ко двору бывшего императора...» (цит. по: Гумилев Н. В огненном столпе. М., 1991. С. 93).

¹⁰ Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 46.

¹¹ См.: Там же. С. 112. По нашему предположению, Вагинов описывает бывшее Голландское посольство, находившееся в доме 8/10 по Английскому проспекту (с 1918-го до 1994 г. — проспект Маклина). В 1925 г. в этом здании размещался Дом просвещения Октябрьского района Ленинграда. По мнению М. Д. Эльзона, Вагинов описал здание на Исаакиевской площади (дом 5), в котором размещался в 1920-е гг. Институт истории искусств.

¹² См., напр., воспоминания Н. К. Чуковского (Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 192), а также записи Д. Е. Максимова (Дмитренко А. Л. Статья Д. Е. Максимова о К. К. Вагинове. С. 464).

¹³ Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 46.

неизвестно»¹⁴. Африка в связи с Заэвфратским в романе Вагинова не упоминается. Из контекста следует, что он в основном путешествовал в Индию, которой посвящал и поэтические произведения. Стихи об Индии пишет и старающийся во всем походить на Заэвфратского Миша Котиков. Его приятель поэт Троицын как бы невпопад замечает: «В ваших стихах дышит Африка»¹⁵. Эта оговорка снова отсылает читателя к африканским стихам Гумилева.

Своеобразие образа Заэвфратского в романе «Козлиная песнь» состоит в том, что этот путешественник, поэт и художник показан сквозь восприятие его биографа Миши Котикова, ни разу не видевшего своего кумира, влюбленного в «силу, гордость, мироощущение»¹⁶ Заэвфратского и собирающего по крупицам сведения о каждом дне его жизни. В поисках материалов Миша Котиков знакомится с вдовой Заэвфратского и другими женщинами, с которыми Заэвфратский был близок, записывает полученные сведения на карточки. Вагинов приводит текст нескольких карточек, стилизуя при этом подлинные карточки с записями, сделанными прототипом Миши Котикова Павлом Николаевичем Лукницким (1902—1973), собиравшим материалы для биографии Гумилева¹⁷. Таким образом, документ и пародия на документ тесно переплетаются между собой. Было бы интересно сопоставить датировку приведенных в «Козлиной песни» карточек Миши Котикова с датировкой оригинальных записей Лукницкого, чтобы разобраться во всех хитросплетениях литературной игры, поскольку текст Вагинова содержит множество трудновосстановимых сейчас отсылок к реалиям литературной жизни начала XX века. Так, например, в одной из записей Миши Котикова говорится, что 12 апреля 1912 года Заэвфратский читал лекцию в своем особняке «не то о Леконте де Лиле, не то об аббате де Лиле»¹⁸, после чего у него состоялось свидание с поэтессой Гюнтер. Возможно, здесь содержится намек на строчку Гумилева «О Леконте де Лиле мы с

¹⁴ Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 126.

¹⁵ Там же. С. 123.

¹⁶ Там же. С. 46.

¹⁷ Н. К. Чуковский отмечает: «Выведен в романе и страстный почитатель творчества покойного Заэвфратского — некий поэт Миша Котиков, несколько странным способом собиравший факты из биографии своего любимого мэтра, и в Мише Котикове мы узнавали Павла Лукницкого» (Чуковский Н. Литературные воспоминания. С. 192); Чуковский пишет также о картотеке Лукницкого (Там же. С. 110).

¹⁸ Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 125.

тобой говорили» из стихотворения «Однажды вечером», вошедшего в сборник 1912 года «Чужое небо».

Поэзию Заэвфратского Вагинов характеризует опосредованно, через стихи Миши Котикова, написанные в манере Заэвфратского: «Михаил Петрович сел. Стал творить почерком Заэвфратского стихи об Индии. В них была и безукоризненная парнасская рифма, и экзотические слова (Лиу-Киу), и многоблещущие географические названия, и джунгли, и золотое, отражающее солнце плоскогорье, и весеннее празднество в Бенаресе, и леопарды, и тамплиеры Азии, и голод, и чума. Стихи были металлические. Голос был металлический. Ни одного ассонанса, никакой метафизики, никакой символики»¹⁹. В этом описании представлены многие отличительные черты поэтики Гумилева, присущие, в частности, его «африканским» стихам из сборника «Шатер», где точность рифмовки соседствует с обилием звучных топонимов²⁰ (таких как Баб-Эль-Мандеб, Тибести, Мурзук, Гадамес), экзотическими пейзажами и сюжетами. Любопытно, что Вагинов причисляет к недостаткам поэзии Миши Котикова—Заэвфратского отсутствие ассонансов, метафизики и символики, характерное для акмеистической школы. В другом месте романа Миша Котиков спрашивает одну из подруг Заэвфратского, как относился поэт к ассонансам, и получает ответ, что «ассонансов он не любил, говорил, что они только для песен годятся»²¹. Отметим, что сам Вагинов предпочитал ассонансную рифмовку точной и получил от Гумилева название символиста²².

Если Заэвфратский во многом отличен от своего прототипа, то его биограф Миша Котиков перенесен в роман с фотографической точностью. Вагинов познакомился с Лукницким в 1923 году. Они встречались на «понедельниках» у сестер Наппельбаум, в домах М. Шкапской, С. Спасского, Н. Тихонова²³, в Союзе поэтов. Из писем Лукницкого к Л. Горнунгу видно, что он с интересом следил за творчеством Вагинова²⁴.

¹⁹ Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 126.

²⁰ От топонима (точнее, гидронима) образована и фамилия героя.

²¹ Там же. С. 50.

²² Сообщено И. М. Наппельбаум.

²³ См.: Лукницкая В. Перед тобой земля. Л., 1988. С. 63—64; Лукницкий П. Об Анне Ахматовой // Наше наследие. 1988. № 6. С. 58, 64.

²⁴ См.: Н. С. Гумилев в переписке П. Н. Лукницкого и Л. В. Горнунга / Публ. И. Г. Кравцовой (при участии А. Г. Терехова) // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 535, 536, 542, 543, 546.

Миша Котиков впервые появляется в десятой главе «Козлиной песни». Это только что приехавший в Петроград «румяный, рыжий, большеголовый мальчик, опрятный, с маленьким ротиком»²⁵, который в поисках сведений о Заэвфратском посещает литературные вечера, знакомится с писателями, знавшими Заэвфратского, его вдовой и бывшими любовницами. С беззлобной иронией Вагинов показывает, как Миша Котиков расспрашивает людей, знавших Заэвфратского, о мельчайших подробностях его быта, привычках и наклонностях, собирает не только автографы поэта, но и личные вещи, такие как носовые платки, чтобы по ним «восстановить и душу, и экономическое состояние владельца»²⁶. Вагинов описывает посещение Мишей Котиковым поэтического кружка, собиравшегося у сестер Иды и Фредерики Наппельбаум. Хотя фамилия сестер не названа, но вся обстановка дома, включая детали — например, диванные подушки, на которых сидели поэты, читавшие по кругу стихи, — взята из реальной жизни. Как вспоминает Н. Чуковский, Лукницкого привела в дом Наппельбаумов «пламенная любовь к Гумилеву, которого он никогда не видел»²⁷. Явно писаны с натуры разговоры Миши Котикова с поэтом Троицыным, прототипом которого послужил Всеволод Рождественский. Имеет документальное подтверждение и пристрастие прототипа Миши Котикова к чтению своих стихов, написанных под сильным влиянием Гумилева²⁸.

При всей достоверности деталей полностью идентифицировать прототип с литературным героем, естественно, нельзя. В романе «Козлиная песнь» Миша Котиков становится преуспевающим зубным врачом. Закончив собирать материалы о жизни Заэвфратского, он передает их в Тихое Убежище (под этим названием выведен Пушкинский Дом) и женится на вдове Заэвфратского Екатерине Ивановне²⁹ — лишь потому, что его кумир когда-то на ней женился. Его мечта о дальних странствиях гаснет, разбиваясь о бездуховный быт: «...теперь, когда материалы собраны и отправлены, когда он чувствует себя заурядным врачом, он

²⁵ Вагинов К. Полн. собр. соч. в прозе. С. 46—47.

²⁶ Там же. С. 51.

²⁷ Чуковский Н. Литературные воспоминания. С. 110; см. также: Наппельбаум И. Угол отражения: Краткие встречи долгой жизни. 2-е изд. СПб., 1999. С. 20—23.

²⁸ См.: Лукницкая В. Перед тобой земля. С. 48.

²⁹ В Екатерине Ивановне современники узнавали черты Анны Николаевны Энгельгардт, второй жены Н. Гумилева.

понимает, что он никуда не уедет, что он никогда не пойдет по пути Александра Петровича, что только в зоологическом саду его ждет экзотика: облезлый лев, прохаживающийся за решеткой. <...> Мечта о путешествиях догорела и погасла. Вчера он получил бронзовую настольную медаль от Тихого Убежища. Вот и все воздаяние за шестилетние труды! А стихи его разве печатают?! Все только смеются. Правда, он член Союза Поэтов, но какие же там поэты! Как только начнешь читать стихи, говорят: „Это не вы, а Александр Петрович“»³⁰.

Жизнь П. Лукницкого сложилась по-другому. Он знал, что явился прототипом одного из героев «Козлиной песни»³¹. Повлиял ли этот роман в какой-то мере на его дальнейшую судьбу, сказать трудно. Так или иначе, когда в 1927 году вышел первый сборник стихов Лукницкого «Волчец», он скупил в магазине собственную книжку и в письме к отцу написал, что стыдится своего сборника, «что „все это не то, не то“, что надо делать свое дело»³². С конца 1920-х годов Лукницкий много путешествовал. Он побывал в Казахстане, Таджикистане, Заполярье, участвовал в Таджикской, Памирской, Сибирской и Полярной экспедициях. Писал очерки, повести, романы. Дневники Лукницкий продолжал вести до последнего дня жизни. Увидеть свою «гумилевIANу» изданной ему не пришлось. И только спустя годы после смерти писателя его записи, представляющие ценнейший материал для исследователей, появились в печати³³. А весной 1997 года коллекция материалов о Гумилеве, собранная Лукницким, поступила в Рукописный отдел Пушкинского Дома.

³⁰ Вагинов К. Пол. собр. соч. в прозе. С. 127.

³¹ Зимой 1964—1965 гг. я была у Павла Николаевича в Переделкино, в писательском Доме творчества. Мы говорили о Вагинове. Он сказал, что «Козлиной песни» не читал, но знает, что выведен в романе. Павел Николаевич утверждал, что, в отличие от Миши Котикова, не заводил романов со всеми возлюбленными Заэвфратского-Гумилева, которые были намного старше его. В этот вечер Павел Николаевич целиком прочел мне пьесу Гумилева «Гондла». Когда Лукницкий нашел в своих дневниках 1920-х гг. упоминания о Вагинове, он прислал мне открытку, в которой пригласил приехать к нему на дачу в Мичуринец. Когда я приехала, он показал мне два рукописных тома «Трудов и дней Гумилева».

³² Лукницкая В. Перед тобой земля. С. 48; ср. также фразу из письма Лукницкого к Л. В. Горнунгу от 3 января 1928 г.: «И я совсем освободился от влияния Гумилева на мои стихи. Пора, пора, что ж Вы хотите!» (Н. С. Гумилев в переписке П. Н. Лукницкого и Л. В. Горнунга. С. 562).

³³ См.: Лукницкая В. Николай Гумилев: Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990.

Вторая «вторая проза»

Одна из любопытных особенностей советской прозы 1920-х годов состоит в обращении писателей к литературной традиции XIX века, отдельные черты которой неожиданно актуализировались в пореволюционной российской словесности. Широкое распространение, к примеру, получила идущая от Н. Гоголя и Н. Лескова форма сказа, которой охотно пользовались писатели из группы «Серapiоновы братья», А. Неверов, И. Бабель и многие другие¹. Душевный надрыв, психические изломы, характерные для людей, переживших революцию, Гражданскую войну, военный коммунизм и вошедших в нэп, подвигнул многих писателей искать у Достоевского прообразы своих героев. Так, от Ивана и Дмитрия Карамазовых идет литературная генеалогия Калабухова — героя «Мятежа» (1922) С. Буданцева, к Раскольникову восходит образ Мартына из «Преступления Мартына» (1928) В. Бахметьева и Андрея Завулоно-

¹ Подробнее об этом см., напр.: *Муценко Е.* Традиции Н. В. Гоголя и Н. С. Лескова в русской советской прозе первой половины 20-х годов. М., 1980.

ва из «Больного человека» (1926) С. Малашкина. Черты героя «Записок из подполья» узнаваемы в «Голом человеке» (1924) С. Семенова. Однако, если в названных произведениях, список которых можно продолжить, обращение к опыту классиков служило лишь одним из приемов, в пестрой литературной картине 1920-х годов можно обнаружить и произведения, ориентированные на имитацию творческого метода определенного писателя и/или на «воспроизведение» конкретного литературного произведения. Литература такого рода существовала и в XIX, и в начале XX века. Известны, например, многочисленные продолжения «Горя от ума», варианты «Мертвых душ» и «Ревизора», окончания «Ямы» Куприна и «Ключей счастья» А. Вербицкой². Однако пастиши и их разновидности, появившиеся в России в 1920-е годы, отличались от своих предшественников наложением традиционной схемы на ни с чем не сообразную пореволюционную советскую действительность. В некоторых случаях это приводило к интересным результатам. Обратимся к двум повестям такого рода — «Мещанину Адамейко» Михаила Козакова и «Шубе» Глеба Алексева, опубликованным в 1927 году.

I

Действие повести М. Козакова происходит в Ленинграде в годы нэпа. В отличие от героев произведений С. Малашкина, С. Семенова и С. Буданцева, герой повести Козакова Ардальон Порфирьевич Адамейко, не участвовал в Гражданской войне, психика его не претерпела ломки при переходе от военной жизни к мирной. Тем не менее рассуждения Адамейко о современной жизни отражают модные в середине 1920-х годов взгляды о поражении революции. Безработный счетовод Адамейко одержим идеей уничтожения уцелевших после революции бесполезных людей: «У меня тут, как бы сказать по-научному, социальная фантазия в голове, вроде, может сумасшествием другим представиться, — говорит он. — Все бы это „дикое мясо“ собрать да под одну пулю подставить, а блага, что после него останутся, употребить на пользу обиженных жизнью...»³

Адамейко знакомится с доведенным до отчаяния безработным наборщиком Федором Суховым, который под влиянием его идей убивает с целью ограбления соседку Ардальона по лестничной площадке, вдову Пострункову, дававшую жене Адамейко деньги в долг

² См.: *Смиренский Б.* Перо и маска. М., 1967. С. 21—23; 55—59.

³ *Козаков М.* Мещанин Адамейко. 4-е изд. Л., 1932. С. 81.

под небольшие проценты. Собственно говоря, убийства как такового не произошло, потому что вдова Пострункова умерла от разрыва сердца в тот момент, когда Сухов занес над ней полено. После смерти старухи раскаявшийся рабочий возненавидел Адамейко, толкнувшего его на преступление и отказавшегося взять свою долю украденных у вдовы денег. Вскоре после совершения преступления Адамейко и Сухова арестовывают и судят. Рабочего осуждают условно, а мещанина Адамейко сажают в тюрьму.

В отличие от Сухова, Адамейко не мучают угрызения совести. Приговор суда он встречает подчеркнуто безразлично. Страдает Ардальон Порфирьевич лишь от осознания неоригинальности своей идеи. Первое поражение он получает, столкнувшись со своим двойником Жигадло-старшим, из уст которого слышит собственные идеи. Второе — от Сухова, который после смерти старухи развенчивает его фантазии о справедливости: «Не через смерть чью-то справедливости искать — врешь!»⁴ — говорит Сухов Адамейко при их последнем свидании.

Критика обратила внимание в первую очередь на связь повести М. Козакова с «Преступлением и наказанием» Достоевского. Так, И. Оксенов писал, что «влияние, вернее, гипноз Достоевского чувствуется <...> в проблематике и сюжете повести... <...> Козаков, хотя и продолжает последовательно свою традицию, отдал этой повестью дань модной сейчас литературной реставрации классиков»⁵. А другой критик вопрошал: «Зачем Михаилу Козакову понадобилось слово в слово повторять Достоевского, который с гениально-художественной убедительностью поставил ту же проблему в „Преступлении и наказании“? Было бы понятно, если бы современный писатель задался целью, так сказать, пересмотреть Достоевского в советской действительности, но даже и этого в „Мещанине Адамейко“ нет. Вся повесть — утомительный пересказ великого писателя и только. Действующие в нем лица даже говорят языком героев Достоевского»⁶.

⁴ Козаков М. Мещанин Адамейко. С. 166.

⁵ Оксенов И. <Рец. на кн.:> Козаков М. Мещанин Адамейко // Красная газета. Веч. вып. 1927. 15 июня, № 158. С. 5. См. также: Мустангова Е. Нэпманы в литературе // Ленинградская правда. 1927. 4 сентября, № 208. С. 5.

⁶ Черевков В. <Рец. на кн.:> Козаков М. Мещанин Адамейко // Книга и профсоюзы. 1927. № 7. С. 38. См. также рецензии Ю. Берзина (Красная газета. Веч. вып. 1927. 2 апреля, № 75. С. 6), Р. Рубер (Звезда. 1927. № 7. С. 183), В. Фриче (в кн.: Фриче В. Заметки о современной литературе. М.; Л., 1928. С. 71—79), И. Виноградова (в кн.: Виноградов И. Углубление темы: О творчестве М. Козакова. Л., 1934. С. 37—47).

Любопытно отметить, что, подобно Достоевскому, Козаков вплетает в художественную ткань повествования документальные материалы из судебной хроники. По ходу действия Ардальон Адамейко рассказывает своим знакомым о двух преступлениях, совершенных в Ленинграде. В разговоре с вдовой Пострунковой он вспоминает о «преступлении мясника, зарубившего сожительницу свою и студень из ее останков изготовившего»⁷. Этот рассказ Адамейко основан на подлинном случае, описанном в ленинградском журнале «Суд идет» в 1925 году: «Борис Г. 34 лет обвинялся в убийстве на почве ревности своей жены, которую он заколол в спину ножом, изрезал в куски и сделал из ее тела студень. <...> Преступник служил поваром в столовой, и о нужде или голоде, которые могли бы его толкнуть на людоедство, здесь, конечно, и речи быть не может»⁸. В беседе с супругами Суховыми Адамейко напоминает о нашумевшем в городе убийстве: «„Потом я так думаю: если Сухов малого ребенка убьет, как — помните? — дочку свою на кладбище один рабочий зарезал <...>“. — Ольга Самсоновна вздрогнула даже при этом, вспомнив, очевидно, всем известный в столице случай жестокого убийства отцом своей малолетней дочери»⁹. Информация об этом убийстве содержится в одном из номеров журнала «На посту» за 1925 год: «Дерзкое преступление было обнаружено 24 мая днем. По случаю праздника на Митрофаньевском кладбище в этот день была масса гуляющих, и кто-то из них наткнулся на труп неизвестной девочки, втиснутой в надгробную ограду. Приглашенные на место преступления власти извлекли труп девочки, которая оказалась Надеждой Путятиной, 9 лет. На шее имелись следы от пальцев, а горло было перерезано ножом. Из дознания выяснилось, что Путятин жила вместе со своим отцом в д. 44 по пр. Огородникова. Путятин вскоре в убийстве своей дочери сознался»¹⁰. И наконец, само преступление, описанное в повести М. Козакова, имеет аналог в хронике преступлений, совершенных в Ленинграде в 1926 году. В журнале «Суд идет» было описано, как молодой человек Григорий Могуц-

⁷ Козаков М. Мещанин Адамейко. С. 27.

⁸ Санцов В. Людоедство и трупоедство на почве половых извращений // Суд идет. 1925. № 11. С. 659.

⁹ Козаков М. Мещанин Адамейко. С. 89.

¹⁰ <Б. п.> Обзор преступности по Ленинграду и Ленинградской области // На посту. 1925. № 6. С. 261, см. также: Н. Н. По журналам: Успехи Чумандрина и поражения М. Козакова // На литературном посту. 1927. № 9. С. 53—56.

кий ударами скалки по голове убил свою соседку по коммунальной квартире, старуху-старьевщицу Маланью Ивановну¹¹.

Интересно сопоставить топографию и топонимику «Преступления и наказания» и «Мещанина Адамейко». Место действия повести М. Козакова — район Забалканского проспекта между Технологическим институтом и Обводным каналом, то есть вблизи от Сенной площади и ее окрестностей — места действия романа Достоевского. Так же как и Достоевский, Козаков подробно описывает дома, в которых живут его герои, дает возможность проследить маршруты их прогулок. Если Раскольников живет в С-ом переулке, то Ардальон Адамейко — на С-ской улице, которую, исходя из авторских описаний, можно соотнести с Серпуховской.

Имена действующих лиц «Мещанина Адамейко» содержат аллюзии на имена героев Достоевского. Так, главного героя зовут Ардальон Порфирьевич (отчество произведено от того же имени, которое носит пристав следственных дел в романе Достоевского), в отчестве жены Федора Сухова Ольги Самсоновны анаграммировано имя Сони Мармеладовой.

II

Действие повести Г. Алексеева «Шуба» происходит в середине 1920-х годов в провинциальном уездном городке, куда после долгого отсутствия возвращается обнищавший мельник Петр Антонович Дригулин. Он встречается с председателем исполкома, своим бывшим другом Дондышем, который предлагает Дригулину заново отстроить мельницу и остаться в деревне. Трудолюбивый, рачительный хозяин, Дригулин за пять лет строит новую мельницу. Дела его идут всё лучше и лучше до той поры, пока он не совершает трагической ошибки. Дригулин шьет себе роскошную шубу на кенгурином меху и хвастается обновкой перед Дондышем. Одержимый завистью председатель исполкома подсылает к Петру Антоновичу портного Голубца, на которого возлагает деликатную миссию — уговорить Дригулина продать шубу. Дригулин отказывается, после чего Дондыш начинает облагать его непомерными налогами. Некоторое время мельник тщетно пытается выстоять, но затем сдается и отдает шубу в счет долга нало-

¹¹ См.: *Холодковский В.* Человек за стеной // Суд идет. 1926. № 23. С. 1438—1439; № 24. С. 1527—1528.

говому инспектору. Знаменитая на весь город дригулинская шуба продается на аукционе, и Дондыш становится ее новым владельцем. Увидев свою шубу на плечах заклятого врага, Дригулин падает, разбитый параличом.

Повесть Г. Алексеева построена на аллюзиях, явных и скрытых цитатах из произведений Гоголя. На узнаваемость подтекста автор настраивает читателя с самых первых строк, влагая в уста Дондыша слова Плюшкина о том, что в хозяйстве каждая веревочка пригодится. Характеризуя чиновную иерархию пореволюционного уездного городка, Алексеев пользуется гоголевскими приемами. Для того чтобы у читателя не осталось и тени сомнения, какое гоголевское произведение в первую очередь является прообразом его повести, Алексеев наделяет Дригулина отчеством Городничего, одного из второстепенных персонажей повести — фамилией Тяпкин. Кроме того, своего рода аналогом Петра Ивановича Бобчинского и Петра Ивановича Добчинского в повести служат фининспекторы Иван Андреевич и Андрей Иванович: «...они подобно тому, как Бобчинский и Добчинский перебивают друг друга при передаче городских новостей начальству. <...> Соревнуясь в лести, восторженно поддерживают начальственные разговоры о погоде и обо всем прочем»¹².

Концовка повести — появление мчащейся на Дригулина огромной шубы, в которой с первого взгляда невозможно различить нового владельца, — напоминает финальную сцену «Ревизора». Само название повести вызывает непосредственную ассоциацию с гоголевской «Шинелью». Ссора Дригулина с Дондышем из-за шубы заставляет вспомнить и «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». На эту связь намекает и описание огромной лужи, являющейся достопримечательностью провинциального города.

Критика подчеркивала следование Алексеева за Гоголем: «Если бы мы не знали, кто из авторов жив, кто мертв, то мы могли бы заподозрить Гоголя в том, что он пародирует Алексеева», — отмечалось в журнале «Печать и революция»¹³.

Однако несмотря на формальную близость к Гоголю, основная мысль автора повести далека от идей создателя «Ревизора». Г. Алексеев протестует против всеобщей уравниловки, казармен-

¹² Алгасов П., Пакентрейгер С. В поисках строителя // Печать и революция. 1928. № 3. С. 95.

¹³ Там же.

ного социализма, насаждавшегося новыми властями, желающими «сравнять всех <...>, чтобы никому жить не было завидно»¹⁴. Свои мысли автор влагает в уста инструктора Чупахина: «...и отлично, если у каждого из нас будет по шубе <...> и отлично, что не сразу у всех, — те, у кого нет, будут работать больше, чтоб было...»¹⁵. Эту же мысль высказывает и кулак Дригулин, воспринимающий свою шубу как «диплом на сознательность и оправдание каторжного труда»¹⁶.

Видимо, предчувствуя обвинения в защите кулачества, Алексеев сопровождал публикацию повести в альманахе «Недра» примечанием, в котором извинился за то, что придал образу кулака человеческие черты, и пообещал написать продолжение повести, в котором будут действовать новые герои соцстроительства. Это примечание отсутствует в сборнике повестей Алексеева, вышедшем в 1928 году, в который наряду с «Шубой» вошло несколько других произведений. Несмотря на отмежевание автора от своих героев, Алексееву не удалось избежать упреков в очернительстве действительности. Так, в написанной в доброжелательном тоне рецензии П. Алгасова и С. Пакентрейгера говорится, что Алексеев совершил ошибку против эпохи, не противопоставив фигурам прошлого «общий, положительный, созидательный смысл нашего времени»¹⁷. В другой рецензии Алексееву прощается сочувственное отношение к кулаку Дригулину, но объявляется непростительным сочное, вкусное описание дригулинского быта и, в частности, стола, за которым происходил «спрыск» новой шубы¹⁸.

В результате внимательного прочтения «Мещанина Адамейко» М. Козакова и «Шубы» Г. Алексеева складывается впечатление, что помимо и чисто художественной задачи — создания пастышей — оба автора использовали эту невинную, отводящую подозрения в неблагонадежности форму для высказывания своих сокровенных взглядов, в которых проявлялось их политическое инакомыслие.

¹⁴ Алексеев Г. Шуба. М., 1927. С. 58.

¹⁵ Там же. С. 59.

¹⁶ Там же. С. 64.

¹⁷ Алгасов П., Пакентрейгер С. В поисках строителя. С. 95.

¹⁸ Смирнов Н. По альманахам // Новый мир. 1928. № 1. С. 252.

Стилистика прозы Константина Большакова («Девятнадцать — вчера», «Сгоночь»)

Константин Аристархович Большаков, родившийся в 1895 году и расстрелянный как «враг народа» в 1938-м, принадлежит к числу полузабытых писателей. В 1910-е годы он был известен как поэт, в 1920—1930-х годах много издавалась и пользовалась популярностью его проза. В начале 1960-х, вскоре после реабилитации автора, вышел в свет сборник его повестей и рассказов, а в 1991 году были переизданы роман о Лермонтове «Бегство пленных» и поэтические сборники «Поэма событий» и «Солнце на излете». В то же время возвращение Большакова к читателю практически не состоялось. Критика, как в период «оттепели», так и в перестроечное время, не уделила внимания его творчеству, а наиболее значительные прозаические произведения Большакова — романы «Сгоночь» и «Маршал сто пятого дня» — до сих пор не переизданы и не прокомментированы.

Это одна из многих загадок, связанных с Константином Большаковым, жизнь и творчество которого, с точки зрения современного исследователя, «выглядят редкостно неординар-

ными»¹. Существуют сомнения о принадлежности перу Большакова сборника стихов и прозы «Мозаика» (М., 1911), удостоенного поощрительного отзыва Гумилева². Неясно, увидела ли свет книга Большакова «Королева Мод» (М., 1916), зафиксированная в ряде библиографий³. Из объявленного в 1928 году пятитомного собрания сочинений не был опубликован не только последний, но и первый том, в который предполагалось включить, согласно анонсу, стихи Большакова 1912—1928 годов. Несмотря на выход двумя изданиями усеченного собрания сочинений, статья о Большакове в первом томе «Литературной энциклопедии» (1930) отсутствует, хотя в этом же томе можно найти статью о соратнике Большакова по группе «Центрифуга» Сергее Боброве, который в 1920-е годы печатался значительно реже.

В начале творческого пути Большаков вместе с Ильей Зданевичем примыкал к группе «Ослиный хвост». С раскрашенным лицом он принимал участие в знаменитой прогулке футуристов по Кузнецкому мосту, состоявшейся 14 сентября 1913 года⁴. Его еще не опубликованные стихи цитировались и расхваливались в сборнике «„Ослиный хвост“ и „Мишень“» (М., 1913)⁵. М. Ларионов и Н. Гончарова иллюстрировали изданную литографическим способом поэму К. Большакова «Le Futur» (М., 1913), конфискованную цензурой за «безнравственность». В конце 1913 года Большаков перешел в футуристическую группу «Мезонин поэзии», занимавшую промежуточное положение между кубо- и эгофутуристами. Под маркой «Мезонина поэзии» в этом же году вышел сборник стихов Большакова «Сердце в перчатке», иллюстрированный Н. Гончаровой. В 1914 году Большаков консолидировался с кубофутуристами, принимал участие в «Первом журнале рус-

¹ Богомолов Н. Предисловие // Большаков К. Бегство пленных. Стихотворения. М., 1991. С. 5.

² См.: Там же. С. 6. Отзыв Гумилева впервые был напечатан в «Аполлоне» (1911. № 6. С. 75); вошел в кн.: Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 115—116.

³ См., напр., упоминание этого сборника как вышедшего в статье: Гельперин Ю. М. Большаков // Русские писатели. 1800—1917: Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. С. 309. Н. А. Богомолов утверждает, что книга не вышла: Богомолов Н. Предисловие. С. 11.

⁴ См.: Крусанов А. В. Русский авангард: 1907—1932. Т. 1: Боевое десятилетие. СПб., 1996. С. 122—123.

⁵ Ср.: «Очень интересны стихи Константина Большакова, с которыми я знаком по рукописи. Из них некоторые стоят много выше всего, что в этом роде появилось в современной поэзии» (Худаков С. Литература. Художественная критика. Диспуты и доклады // «Ослиный хвост» и «Мишень». М., 1913. С. 142—143).

ских футуристов» (1914), в апреле 1914 года вместе с В. Маяковским совершил гастрольную поездку в Калугу. Затем стал членом группы «Центрифуга», под маркой которой в 1916 году в Москве вышел его сборник стихов «Солнце на излете». В том же году в издательстве «Пета» был выпущен еще один поэтический сборник Большакова — «Поэма событий».

Было бы неточным утверждать, что поэтика Большакова менялась в зависимости от ориентации той или иной группы, в которую он входил, хотя нельзя и отрицать сильное влияние на нее В. Маяковского и В. Шершеневича. В последнем случае, возможно, правильнее говорить о взаимовлиянии⁶. Помимо названных поэтов, Большаков испытал сильное влияние творчества М. Кузмина, французских символистов и отчасти периферийных русских поэтов XIX века. Один из критиков отметил: «Не случайно в книге г. Большакова эпитафии то из Ронсара и Павловой, то из Лафорта и Рембо, то из Хлебникова и Большакова. В ней действительно есть и наивная непосредственность первых, и „изыск“ вторых, и „умышленные выверты“ третьих»⁷. Комбинирование уже известных поэтических приемов, рассчитанное на узнавание источника догадливым читателем и одновременно на неожиданный эффект, было одной из характерных черт литературного творчества Большакова. Этот используемый как прием эклектизм, выражающийся в сочетании эстетизма с антиэстетизмом, «поэзии будуара» и «поэзии улицы», различных текстовых заимствованиях, восходит, на наш взгляд, прежде всего к теории «всёчества», идеологом которого была группа М. Ларионова, а кроме того — к северянинскому смешению стилей. Не случайно один из лидеров группы «41°» Игорь Терентьев, развивавший идеи «всёчества» под названием «оркестровой поэзии», причислил Большакова, наряду с собой и А. Крученых, к поэтам, способным «чужое пальто украсить и сделать из него сердцебие или беспричинный смех»⁸.

Помимо вышесказанного, к особенностям поэтики Большакова причисляли «особого рода музыкальность, построенную на повторении фразы, образа, слова или корня»⁹, «поломку грамматики в тех

⁶ См.: Аксенов И. К ликвидации футуризма // Печать и революция. 1921. № 3. С. 90.

⁷ Выгодский Д. <Рец. на кн.:> К. Большаков. Солнце на излете. Поэма событий // Летопись. 1916. № 9. С. 312.

⁸ Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 197.

⁹ Markov V. Russian Futurism: A History. Berkley; Los Angeles, 1968. С. 111.

строках, которые автор хочет выделить»¹⁰, оригинальную образную систему, виртуозную ассонансную рифму¹¹, «шероховатости, неуклюжести <...> как особый прием»¹². Отмечался и так называемый «футуристический дендизм»¹³ с такими атрибутами, как ликер, пудра, шелк, и частыми упоминаниями украшений и камней. В стихах Большакова можно встретить целую россыпь хрусталя и жемчуга, а также бриллианты, алмазы, топазы, бериллы и янтарь. Представляется важным интерес Большакова к кинематографу, проявившийся в ряде стихотворений¹⁴ и повлиявший, как нам кажется, на стилистику не только его поэзии, но и прозы.

В 1927 году в Москве вышло два сборника рассказов Большакова («Голый факт» и «Судьба случайностей»), а через год — еще два («Путь прокаженных» и «Роза ветров»; последний сборник вышел под обложкой третьего тома «Собрания сочинений» Большакова). В сборники вошли рассказы, написанные с 1923-го по 1928 год. Единственное исключение составляет новелла «Стек с агатовой ручкой», датированная 1917 годом. Действие этого раннего прозаического опуса Большакова, стилизованного под переводную прозу, происходит в английском гарнизоне, затерянном в охваченной эпидемией чумы колониальной стране. Главный герой — поручик Холайт — отправляется на охоту, без видимых причин оставив в гарнизоне любимый стек с агатовой ручкой, с которым никогда прежде не расставался. Через несколько дней труп поручика, обезображенный страшным недугом, обнаруживают в охотничьей хижине. Его стеком, по всей длине которого было написано женское имя Дженни, завладевает другой офицер. Отдельные черты сближают новеллу с поэтическими произведениями Большакова, ориентированными на поэтику французских «проклятых поэтов». В первую очередь это относится к эстетизированному описанию трупа, содержащему изысканные сравнения: «Как укус на вялом плоде, крысы выгрызли на щеке темно-красную мутную ямку»¹⁵. Новелла пестрит «цветовыми» эпитетами и «ден-

¹⁰ Шершеневич В. Футуризм без маски. М., 1913. С. 137.

¹¹ См.: Markov V. Russian Futurism: A History. P. 110—111; Айхенвальд Ю. Литературные наброски // Речь. 1916. 1 августа, № 209. С. 2.

¹² Гальский В. <Рец. на кн.:> К. Большаков. Поэма событий // Новая жизнь: Литературно-общественный альманах. <Вып.> IV. М., 1916. № 4. С. 189—190.

¹³ Markov V. Russian Futurism: A History. P. 111.

¹⁴ Благодарим за это указание Р. Д. Тименчика.

¹⁵ Большаков К. Собр. соч. Т. 3: Роза ветров. Рассказы. М., 1928. С. 131.

дистскими» сравнениями, словно позаимствованными из стихов Большакова. Например: «За мутными окнами перегорели все цвета закатного шелка»¹⁶ или: «Желтоватое пятно света отливало по краям, где граничило с тенью, голубым. Вероятно, от этого память о мухе сохранилась темным, прозрачно-коричневым, выпуклым, как камень на перстне, бродячим пятнышком»¹⁷.

Стилистика более поздних рассказов Большакова заметно меняется. Он пробует себя в различных литературных формах — в экспрессионистической прозе (в повести «Путь прокаженных» о затерянной в тайге колонии прокаженных, вступившей от голода в войну с близлежащей деревней), в сказе («Товар в доме»), в литературной обработке анекдотов, типичных для Гражданской войны и нэпа («Растрата»), в детективно-психологическом жанре («Голый факт», «Роза ветров»), в жанре исторической новеллы («Шестая жизнь», «Мануфактура»). Как писал один из критиков, «Большакова меньше всего можно обвинить в однообразии: его рассказы <...> дают целую галерею людей, разных по национальности, показывают разные эпохи и быт, <...> производят впечатление более или менее удачных эскизов и этюдов»¹⁸. Заметим от себя, что фрагментарность, действительно присущая прозе Большакова, являлась характерной чертой прозы футуристов.

Сам автор относился к своим произведениям 1920-х годов весьма критически. В автобиографии 1928 года он писал: «В эти последние годы больше писал не то, что хотелось, а то, что требовалось, что давало немедленно деньги, позволяло жить: журнальные статьи, беллетристика для еженедельников и т. п. Настоящего для себя написано за эти годы невероятно мало»¹⁹. К написанному «для себя» можно отнести, на наш взгляд, рассказ 1923 года «Девятнадцать — вчера» — своеобразный автокомментарий к «Поэме событий», строки из которой: «Девятнадцать исполнилось лет вчера, / А сегодня их уже нет...» не только служат эпиграфом, но и проходят лейтмотивом через весь текст рассказа.

Действие рассказа происходит в Москве в октябре 1917 года. Лечащийся в госпитале от контузии поручик Жданов, так же как

¹⁶ Большаков К. Собр. соч. Т. 3. С. 120.

¹⁷ Там же. С. 127.

¹⁸ Анибал Б. <Рец. на кн.:> К. Большаков. Путь прокаженных // Новый мир. 1928. № 4. С. 254.

¹⁹ Большаков К. Автобиография // Писатели: Автобиографии и портреты современных русских прозаиков. 2-е изд. М., 1928. С. 61.

и его друзья — офицеры Лева Борковский и англичанин майор Ходсон, встревожены революционными событиями. В голове Жданова вертятся «застрявшие еще с утра стихи»:

Залил бриллианты текучего глетчера
Дробящийся в гранях алмазный свет.
Девятнадцать исполнилось лет вчера,
А сегодня их уже нет²⁰.

Не согласный с мыслью о близкой смерти, Жданов возражает сам себе и автору стихов: «Неправда, есть еще, не девятнадцать, все двадцать три»²¹. Офицеры отправляются на прогулку. Борковский просит Жданова повторить стихи и, после того как Жданов вновь цитирует строки «А сегодня их уже нет», говорит: «Так вот, Володя, сегодня их уже нет. Это помни, только это»²². Жданов и Ходсон проводят время в уютной квартире Елены Михайловны, в хозяйку квартиры они втайне друг от друга влюблены. Спокойные разговоры за рюмкой «Мартеля» прерываются ночной стрельбой. Пока хозяйка и англичанин стараются выяснить, насколько серьезно положение в городе, Жданов берет со стола книгу в золотом переплете:

Хрустит в руках восковая обертка. На ней — это не уходит от взора — в черной траурной кайме четкая линейка надписи.

— Вы знаете это? — обращается он к своей даме (приятельнице Елены Михайловны. — *Т. Н.*). — Я не понял, не знаю, зачем все это, но вот эти строчки не выходят из памяти: «девятнадцать исполнилось лет вчера, а сегодня их уже нет». Вам не кажется это странным? Ведь это и есть самое величайшее событие. Вы понимаете? «Сегодня их уже нет». Значит, смерть всему и всего, если даже человек и живет еще. <...> Завтра, быть может, эти азалии будут пахнуть кислым солдатским сукном, и только. Вот это-то и есть «а сегодня их уже нет»²³.

Когда дама просит Жданова продолжить его мысль, он отвечает, что дальше в стихах говорится о памяти, но и памяти не будет. Ранним утром Жданов и Ходсон уходят от Елены Михайлов-

²⁰ Большаков К. Собр. соч. Т. 3. С. 102.

²¹ Там же. С. 103.

²² Там же. С. 104.

²³ Там же. С. 108.

ны, и опять Жданов размышляет на ту же тему, вспоминая стихи. В ответ на вопрос Ходсона, не ему ли исполнилось девятнадцать, Жданов отвечает, что никому или всем, так как «с сегодняшнего дня ни у кого нет прошлого»²⁴. После встречи с рабочим патрулем, во время которой Жданов объясняет рабочему, что для него и его друга «и наши и ваши одинаково чужие»²⁵, он неожиданно убегает от Ходсона, сказав недоуменному попутчику, что уходит, чтобы вернуть девятнадцать лет.

Через четверо суток уличных боев наступает затишье. Жданов соглашается на предложение Борковского переодеться в штатскую одежду и попытаться пробраться на Дон. По дороге к дому Борковского они нарываются на патруль, который вылавливает разбегающихся до официального объявления капитуляции офицеров. Чтобы прорваться, Жданов выстрелом из пистолета убивает юного патрульного. Из квартиры Борковского он звонит Елене Михайловне и просит передать ей, что уезжает, что в маленькой тоненькой книжке в золоченом переплете, которая лежит у нее на столе, есть строки: «Над смертью бесстрастные тонкие стебли, как лилии, памяти узкие руки, <...> что эти бесстрастные стебли памяти лежат возле каждого мертвого»²⁶. Он признается, что час тому назад убил чьи-то неизвестные для него девятнадцать лет, и вешает трубку.

Большаков не только цитирует строки из своей поэмы, но и дает точное описание внешнего вида книги. Рассказ построен на переосмыслении содержания «Поэмы событий», посвященной памяти близкого друга и, судя по содержащимся в ней намекам, возлюбленного Большакова, Юрия Александровича Эгерта, убитого на фронте в начале Первой мировой войны. Критика относилась это пронизанное пацифизмом произведение к лучшему из написанного Большаковым. Как отмечал В. Ходасевич, «поэт сумел сделать так, что в смутных стихах „Поэмы событий“, лирически отражающей один эпизод текущей войны, звучат настоящее горе и настоящая нежность»²⁷. В рассказе «Девятнадцать — вчера» Большаков возвращается к болезненной для него теме.

²⁴ Большаков К. Собр. соч. Т. 3. С. 112.

²⁵ Там же. С. 112.

²⁶ Там же. С. 115.

²⁷ Ходасевич В. О новых стихах // Утро России. 1916. 5 марта, № 65. С. 7. Ср.: Выгодский Д. <Рец. на кн.:> К. Большаков. Солнце на излете. Поэма событий. С. 312.

Здесь судьба погибшего друга ассоциируется с судьбой гибнущей России. В этом рассказе поставлен, но до конца не разрешен вопрос, оправданно ли убийство одного человека ради спасения собственной жизни и спасения пошатнувшегося прошлого.

Проблема интеллигентской раздвоенности, не позволяющей человеку стать идейным борцом ни одного из враждующих лагерей, поставлена и в романе Большакова «Сгночь». Один из немногих симпатичных героев этого произведения, Рома Беспальцев, наделенный некоторыми биографическими чертами автора, отступает вместе с Белой армией до Новороссийска, откуда ценой предательства переправляется на корабле в Константинополь, а затем возвращается в Крым, где кончает жизнь самоубийством. Большаков писал роман в течение нескольких лет. Первая часть была опубликована в 1924 году в Москве в коллективном сборнике «Новые берега». Фрагмент из второй части под названием «Рассказ о многих случайностях, перестающих казаться таковыми» вошел в книгу рассказов Большакова «Путь прокаженных». Полностью роман впервые был опубликован в виде отдельного издания в Москве в 1927 году и затем выдержал не менее трех переизданий. Кроме того, под названием «Конец Добровольческой» книга с некоторыми сокращениями была издана в 1931 году в Риге в серии «Библиотека новейшей литературы». Название романа — неологизм, придуманный Большаковым для обозначения тех русских людей, которых согнали, как сволочь, с родной земли. Книга представляет собой беллетристическую хронику Гражданской войны на юге России. Наряду с вымышленными персонажами в романе выведены и реальные политические деятели — иногда под своими фамилиями, иногда под псевдонимами. Автор подробно описывает быт Добровольческой армии, начиная от верхов (один из героев книги — начальник штаба главкома Добрармии генерал-лейтенант И. Романовский) и заканчивая низшими офицерскими чинами.

Большаков знал армию изнутри. После начала Первой мировой войны он оставил юридический факультет Московского университета и поступил в Николаевское кавалерийское училище, затем в чине корнета воевал на фронте. С 1918 года он служил в Красной армии, по собственным словам, «прошел через всю величайшую в истории гражданскую войну, <...> видел людей, по-разному и разных»²⁸. Парадокс заключается в том, что Красная

²⁸ Большаков К. Автобиография. С. 60.

армия, в которой он служил, в романе не изображена. Белая же показана изнутри с дотошной достоверностью. Этот факт ввел в заблуждение одного из исследователей творчества Большакова, поверившего, что автор был участником Белого движения²⁹. Параллельно с трагическими коллизиями Гражданской войны в сюжете романа присутствует и мелодраматическая линия. «Сгоночь» можно рассматривать как мелодраму с элементами детектива и авантюрного романа, причем мелодраму, характерную для кинематографа. Если выделить эту линию, фабула произведения будет такова.

Начальник штаба Романовский безрассудно влюблен в английскую шпионку мисс Гвендолэн. Ради нее он не только берет взятки, но и соглашается на требование дивизионного генерала английской армии Харрингтона отправить бронепоезд «Русь» на охрану Амденско-Акинской магистрали, необходимой англичанам для перевозки нефти. Чтобы отвлечь внимание большевиков от этой магистрали и тем самым прикрыть английскую операцию, Романовский посылает в поход на Москву воинские части, не обеспечивая подкрепления бронепоездами, и таким образом обрекает своих людей на поражение. Мисс Гвендолэн от скуки соблазняет молодого интеллигентного поручика Рому Беспальцева, который вскоре после грехопадения отправляется из штаба на фронт. Белая армия терпит поражение за поражением. Рома, которому в бою прострелили легкое и ногу, эвакуируется на юг в поезде, везущем раненых. После долгих мытарств и приключений он оказывается в Новороссийске, где встречается с покровительствующей ему старой княгиней и ее дочерью. Дочь доверяет Роме записку, по которой он может получить самое ценное — места на пароход, отправляющийся в Константинополь. Рома получает билеты, но донести их до княгини ему не удастся. По дороге он встречается с мисс Гвендолэн, которая попала в безвыходное положение. Как отыгранная карта, она не нужна больше англичанам, отказавшим ей в билете на пароход. Не помогло и заступничество Романовского, чье положение сильно пошатнулось. Под влиянием роковых чар Гвендолэн забыв об офицерской чести, Рома уезжает в Константинополь с Гвендолэн, бросив на произвол судьбы княгиню с княжной, вверивших ему свою судьбу. В Константинополе он бедствует и фактически живет на содержании Гвендолэн, занимающейся проституцией. Вскоре бывшая

²⁹ См.: *Markov V. Russian Futurism: A History*. P. 266.

шпионка его бросает. Пытаясь ее выследить, Рома становится свидетелем убийства Романовского и узнает, что к его организации была причастна Гвендолэн. Рома перебирается в Крым, убивает на дуэли оскорбившего его офицера и кончает жизнь самоубийством.

Связь этой линии с кинематографом подчеркивается эпизодом, в котором Гвендолэн идет в провинциальный кинематограф, где показывают старую французскую ленту «Когда цветет сирень». В этом фильме она снималась в юности, когда ее звали еще Сесиль Брюно и она не была агентом разведки. На Гвендолэн смотрит с экрана ее двойник, и, когда она выходит из зала и идет по темной улице, двойник сходит с экрана, догоняет ее и пристально смотрит в глаза. Связано с приемом кинематографического монтажа и мелькание эпизодов в романе, без переходов переносающих читателей от одних героев к другим.

Стилистика романа Большакова характерна для прозы 1920-х годов. В текст включены подлинные документы; фрагменты, написанные в сказовой манере, перемежаются другими, в телеграфном стиле, со свойственными ему сухостью, краткостью, пропуском логических связей и — новшество Большакова — «с вводными предложениями, сложно построенными, несмотря на свою краткость»³⁰. Например: «Из портфеля, — когда спал, попал под ноги и измялись бумаги, — вытащил карту»³¹. Такие образцы телеграфного стиля соседствуют с длинными описательными пассажами, например: «За семь месяцев до того, как князю Грейцу личным предписанием Главкома было предложено прибыть в ставку, безнадёжно застрявшую без паровозов на рельсах, и внезапной оттепелью оттаявшая степь вдруг заголосила и застонала тысячегорным гулом, скрипом колес, ржаньем и топотом коней, за семь просторно отбежавших от этой ночи месяцев девятнадцатый год августовским солнцем жег поля»³². Вычурные описания контрастируют с точно зафиксированной народной речью с присущими ей элементами ненормативной лексики. Например: «Горящий лоб не расплавил стекольного льда, глаза не пробуравили темной массы закрывшего все окно вагона. Только по бледному розовому отблеску, вычерчивавшему край колеса и кусок блестящей отполи-

³⁰ Аннибал Б. <Рец. на кн.:> К. Большаков. Сгоночь // Новый мир. 1927. № 5. С. 206.

³¹ Большаков К. Собр. соч. Т. 2: Сгоночь. М., 1928. С. 91.

³² Там же. С. 118.

рованной сталью рельсы, понял, что там за поездом люди и косты»³³. Непосредственно за этим пассажем следует возглас казака: «Уу, блядуги, добарма несчастная»³⁴.

Большаков широко использует в прозе характерные для его поэзии приемы: звуковые и текстовые повторы, намеренные нарушения правил грамматики и синтаксические сдвиги, развернутые метафоры. Например: «...Тянутся жадными, жаркими губами под жесткой колющей щетиной усов. <...> На полу, на ковре — белые, розовые, желтые листки. Это с них через мокрые ночи под блестящий дождем верх авто проскальзывают умчаться дни. Это с них через усталость стольких улыбок тянутся жаркие, жадные губы. <...> А день, нудный, падает пыльными складками на подоконник, комкается серым сукном в углах. <...> А день снижался и темнел. Комкавшееся по углам сукно развернулось во всю комнату»³⁵.

Хотя роман Большакова находится в русле стилистических исканий 1920-х годов, он заметно отличается от произведений таких экспериментаторов, как Б. Пильняк, Вс. Иванов или Н. Никитин. И дело не только в том, что в романе Большакова не изображается разгул народной стихии, но и в том, что Большаков по-своему совмещает типичные для новаторской прозы этого периода стилистические элементы — «композиционную фрагментарность, монтаж, орнаментальность, лирическую окраску, сказ, эмоциональную эмфазу»³⁶. В то же время роман Большакова стилистически отличается и от сходных по тематике произведений о гибели Белой армии, таких как «Белая гвардия» и «Бег» Булгакова.

³³ Большаков К. Собр. соч. Т. 2. С. 199.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 81—82. Выделение жирным шрифтом сделано нами.

³⁶ Баак Й. ван. «Рвотный форт» Н. Н. Никитина // «Вторая проза»: Русская проза 20-х—30-х годов XX века. Trento, 1995. С. 286.

Новатор-архаист («Ушкуйники» Александра Туфанова)

В манифестах, декларациях и ответах на анкеты поэт Александр Туфанов (1877—1941?) неоднократно подчеркивал, что обязательной для ленинградских заумников является заумь на основе «праславянского языка»¹. «Прасла-

¹ Подробнее об А. В. Туфанове см. подготовленное нами издание: *Туфанов А. Ушкуйники* / Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская. Berkeley, 1991 (Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts. Vol. 27). В этом издании полностью републикована одноименная книга Туфанова (Л., <1927>), а также воспроизведены ряд его статей и автобиография. Далее произведения Туфанова цитируются по берклийскому изданию. См. также: <Никольская Т.> «Орден заумников» // *Russian Literature*. 1987. Vol. XXII, № 1. С. 85—95 (статья ошибочно приписана Сергею Сигову); *Она же*. Заместитель Председателя земного шара // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000. С. 448—455; Разгром ОБЭРИУ: Материалы следственного дела / Вступит. статья, публ. и коммент. И. Мальского // Октябрь. 1992. № 11. С. 166—191; Сборник контрреволюционных стихотворений / Публ. И. С. Мальского. Подг. текстов, примеч. и вступит. заметка А. Г. Герасимовой и И. С. Мальского // *De Visu*. 1992. № 0. С. 24—34; *Malmstad J. E.* From the History of Russian Avant-Garde // *Readings in Russian Modernism: To honor V. F. Markov*. М., 1993. Р. 221—224; *Богомолов Н. А.* Новые материалы о жизни и творчестве А. Туфанова // Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция. Тезисы и материалы.

вянский язык» в понимании Туфанова — язык Руси X—XI веков. Исследования Туфанова в этом направлении перекликаются с поисками Хлебниковым «общеславянского языка». Но в отличие от Хлебникова Туфанов не использовал в качестве источников другие славянские языки.

Представление о зауми на основе «праславянского языка» с наибольшей полнотой дает книга Туфанова «Ушкуйники: (Фрагменты поэмы)» (Л., <1927>)². В произведениях, составивших эту книгу, эффект зауми в основном достигается концентрированным насыщением стихотворного текста архаической и диалектной лексикой, причем часто словарные значения слов не совпадают с теми значениями, в которых их использует автор книги. Русскоязычный читатель может уловить в общих чертах смысл большинства стихотворений, но понять буквальное значение каждого слова в контексте не всегда возможно даже при помощи толковых словарей³. Видимо, пословное понимание текста читателем и не входило в задачу автора, стремившегося потоком «полуузнаваемых» слов воссоздать ощущение языковой стихии Древней Руси⁴.

М., 1993. С. 89—92; *Он же*. Заумная заумь // Вопросы литературы. 1993. № 1. С. 307—311; *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 34—49; *Крусанов А. А.* В. Туфанов: Архангельский период (1918—1919 гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 2 (30). С. 92—119; Из писем А. В. Туфанова 1920-х годов / Вступит. заметка, публ. и коммент. А. Т. Никитаева // Школа органического искусства в русском модернизме: Сборник статей. Helsinki, 1999 (Studia Slavica Finlandesica. Т. 16/1). Р. 246—260; *Морев Г. А.* К истории русского авангарда: Статья А. Туфанова «Новый эго-футуризм» // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 557—564.

² Отдельные стихи из «Ушкуйников» ранее печатались в книге Туфанова «К Зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем» (Пб., 1924) и в коллективном сборнике «Собрание стихотворений» (Л., 1926), изданном Ленинградским отделением Всероссийского Союза Поэтов.

³ С некоторыми оговорками такого рода заумь можно отнести к «как бы подыскивающей себе значение» (см.: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия: Набросок первый. Прага, 1921. С. 67).

⁴ Не исключено, что идея использования такого приема возникла у Туфанова под влиянием статьи В. Шкловского «О поэзии и заумном языке» (Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1916. Вып. 1). О знакомстве Туфанова со «Сборниками по теории поэтического языка» свидетельствует, в частности, его статья «Метрика, ритмика и инструментализация народных частушек» (1919), в которой он цитирует и пересказывает статьи О. М. Брика, Б. А. Кушнера и Л. П. Якубинского, опубликованные в первом и втором выпусках «Сборников» (см. об этом в публ. А. В. Крусанова: *Крусанов А. А.* В. Туфанов: Архангельский период (1918—1919 гг.). С. 108—118). Об интересе Туфанова к формальной школе свидетельствует и фраза из автобиографии (1925): «Обо мне может писать пока что один Эйхенбаум» (*Туфанов А.* Ушкуйники. С. 173).

Излюбленный прием Туфанова состоит в использовании редких слов, значение которых точно не установлено или забыто. Широко используя лексику «Слова о полку Игореве» (это основной источник «пращавянского языка»), он обращается к таким вызывающим споры словам, как «карна» и «жля», толкуя их как названия богов языческого пантеона Карину и Желю⁵. Точно так же он поступает и с девой Обидой, сотворяя «храм Обиднин». В ряде случаев, когда источник слова неясен, бывает трудно различить использование редкого словарного слова и словотворчество Туфанова. Диалектные и областные слова, в обилии употребляемые Туфановым, в основном происходят из архангельского и новгородского регионов, что мотивировано стремлением автора воссоздать местный колорит и призвано способствовать проникновению в атмосферу Новгорода XV века. Изредка в стихах встречаются неологизмы, восходящие к звукоподражательным стихотворениям и «фонической музыке» из сборника Туфанова «К Зауми» (Пб., 1924), например: «т्यूтееньпифпафлинь», «плыйлиплаунбавликочи сийленьлюльмасте»⁶.

Тема падения вольного Новгорода, занимающая центральное место в «Ушкуйниках», традиционна для русской литературы⁷. Также в русле традиции обращение Туфанова к образу Марфы Борецкой⁸, защитнице новгородской вольности. Вслед за повестью Н. Карамзина «Марфа-посадница» (1802) к изображению этой героической женщины, воплощавшей республиканские добродете-

⁵ Некоторые исследователи «Слова о полку Игореве» считали, что Карна и Жля — имена половецких ханов. Другие ученые (например, Вс. Миллер) рассматривали эти слова как олицетворение нравственных понятий: Карна — кары и скорби, Жля (Желя) — плача по убитым (см.: *Лихачев Д. С.* Археографический комментарий // *Слово о полку Игореве*. М.; Л., 1950. С. 420).

⁶ Эти неологизмы построены по модели заумных одностроков В. Гнедова, В. Каменского и И. Терентьева.

⁷ В числе писателей и поэтов, обращавшихся к теме ушкуйников, были А. Радищев (глава «Новгород» в «Путешествии из Петербурга в Москву»), А. Одоевский (стихотворение «Новгородская легенда»), М. Лермонтов (стихотворение «Новгород»), Л. Мей (стихотворение «Вечевой колокол»); упомянем также автора стихотворения «Новгород» Д. Веневитинова, в усадьбе которого прошло детство Туфанова.

⁸ Марфа Борецкая (урожденная Лошинская), новгородская боярыня. Вторым браком была замужем за новгородским посадником И. Борецким, после смерти которого возглавила боярскую партию, тяготевшую к Литве. Марфа пользовалась большой популярностью не только в боярских кругах, но и среди «черного народа». После битвы на Шелони в 1471 г., предпринявшей судьбу новгородской республики, была арестована Иваном III и в начале 1479 г. сослана в Соловецкий монастырь.

ли, обращались в одноименных трагедиях П. Сумароков (1806), Ф. Иванов (1809), М. Погодин (1830)⁹. В десятиные годы XX века поэму с тем же названием написал С. Есенин. Стихи о Марфе, написанные Туфановым, сближает с поэмой Есенина обильное использование областных слов и выражений, каждое из которых «активно участвует в создании образа, являясь часто его стержнем»¹⁰, идеализация образа Марфы, воспевание новгородской вольницы, проецирование событий давно минувших веков на современность¹¹.

Образ Марфы Борецкой — один из центральных в творчестве Туфанова. Помимо «Ушкуйников» этой героине посвящены стихотворная трагедия «Марфа Борецкая»¹² и «Умильная повесть старца Зосимы о Марфе Борецкой»¹³. В трактовке Туфанова Марфа — прежде всего народная героиня, приверженная языческим традициям дохристианской Руси, истово блюдущая обряды предков. Она призывает новгородцев хоронить Кострому и жечь костры на стогнищах, отдавать дань душам умерших в Русалкин день, покровительствует разгульной удали новгородских ушкуйников.

Тема ушкуйничества, неразрывно связанная с образом Марфы Борецкой, раскрывается Туфановым согласно традиции, восходящей к «разинскому» циклу Василия Каменского. Оба автора не только восхищаются бесшабашной смелостью и боевым пылом «вольных людей», но и отождествляют себя с повольниками, мифологизируя на «ушкуйный» лад свою биографию. Подобно Каменскому, который всегда подчеркивал, что родился на волжском пароходе и с детства играл в «Стеньку Разина»¹⁴, Туфанов в официальных автобиографиях непременно сообщал, что он является потомком новгородских ушкуйников, и даже называл датой своего рождения

⁹ В трагедии П. Сумарокова главное место занимает любовная интрига. Ф. Иванов и М. Погодин в раскрытии образа Марфы следуют за Карамзиным: они восхищаются героическим характером Марфы и в то же время показывают трагическое противоречие между необходимостью централизации Руси и идеей сохранения республиканского строя Новгорода.

¹⁰ Коржин В. Есенин и народная поэзия. Л., 1969. С. 89.

¹¹ Эпизоды истории падения Новгорода использовали в XIX веке в качестве политических аллюзий А. Радищев и А. Одоевский.

¹² Два фрагмента из этой трагедии («По изгари, в перстатихах собольих...» и «Слышишь в домовине?... Ветер песни...»), в виде отдельных стихотворений вошедшие в книгу Туфанова «Ушкуйники» (см.: Туфанов А. Ушкуйники. С. 47, 101), были впервые опубликованы в сборнике «Собрание стихотворений» (С. 64—65).

¹³ Повесть не опубликована.

¹⁴ См., напр.: Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1931. С. 23; Никольская Т. Друг цирка // Советская эстрада и цирк. 1985. № 11. С. 31.

XV век¹⁵. Песни ушкуйников у Каменского и Туфанова, не совпадая текстуально, перекликаются интонационно и образно:

У В. Каменского:

А пока наша доля сермяжная,
Разобижена палачами.
<...>
Ты бунтуй понизовая вольница
За жите наше братское¹⁶.

Свисти — глуши
Зевай — раздайся¹⁷

Размахнись ты удаль смелая,
Отчаянная голова¹⁸.

Головы бурлацкие
Ну и буйны во пирах нещадны
Гусяры казацкие¹⁹.

У А. Туфанова:

Эй, разбойная вольница, родная,
<...>
Аль для нас только долюшка
голодная?..²⁰

О, выдыбай,
Воляга, влайся...²¹

Ново-града вольница,
Буйная застольница,
<...>

Али негде головы
Нам сложить по олову?..²²

«Ушкуйники» Туфанова тесно связаны с традицией устного народного творчества. Фольклорные источники, использованные во «фрагментах поэмы», разнообразны — это былины, народные плачи и причитания, песни, произведения обрядовой поэзии, считалки. Ориентация на стиль былин выразилась в «Ушкуйниках» обращениями типа: «Уж ты гой еси, ватаман-свет Никитушка», «Э-эх вы гойте, бавьте, добры-молодцы», «Гой ты, ветер», а также повторами и параллелизмами: «То не леший лесом да божьим похрял... <...> То не шука разгулилася по заводи... <...> Не косарь гуляет по дубровушке...». В «Плаче Марфы на Белом море» Туфа-

¹⁵ См., напр., «Автобиографию Председателя Земного Шара Зауми Александра Туфанова» (1925), представляющую собой ответ на анкету Института истории искусств (впервые опубли.: *Туфанов А. Ушкуйники*. С. 169).

¹⁶ *Каменский В.* Сердце народное — Стенька Разин // *Каменский В.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 469. Здесь и далее при цитировании этого источника сохранены особенности пунктуации.

¹⁷ Там же. С. 468.

¹⁸ Там же. С. 457.

¹⁹ Там же. С. 460.

²⁰ *Туфанов А.* Ночь на Двине // *Туфанов А. Ушкуйники*. С. 77.

²¹ *Туфанов А.* Песня поселян на Ваенье // *Туфанов А. Ушкуйники*. С. 87.

²² *Туфанов А.* Песня вечников // *Туфанов А. Ушкуйники*. С. 74.

нов делает попытку фонетической записи народного плача, стараясь сохранить диалектные особенности произношения. Стихотворение «Братня смерть» начинается строкой известной народной песни «Не шуми, мати, зеленая дубравушка». В «Застольной песни» Туфанов обращается к народным обрядам и поверьям. Стихотворение «Натишь притульная» обрамлено детской считалкой «Первунчики, другунчики»²³.

Из литературных источников, привлекаемых Туфановым, важнейший — «Слово о полку Игореве». По всему сборнику рассеяны явные и скрытые цитаты и реминисценции из этого памятника, такие как «Стрибожий внук», «поганный половчин», «гридня без кне-са», «на реке-Каял», «Дева на топи», «смагу мычет». «Плач Ярославны» своеобразно варьирован в стихотворениях «Горислава» и «Король на Оби». Использование фольклорных источников Туфанов сочетает с использованием документальных материалов, один из которых — летописи. В отличие от предшествующих произведений на новгородскую тему, внимание в которых, как правило, уделено событиям в самом Новгороде, в частности битве на реке Шелони новгородцев с войсками Ивана III, в сочинениях Туфанова речь идет о жизни новгородской колонии на Северной Двине, в Заволочье. Он считает поворотным пунктом новгородской истории битву на реке Шиленьге, в которой отряды новгородцев и двинян были разбиты отрядами московского воинства и устюжан. Эта битва описана в Двинской и Устюжской летописях, с которыми Туфанов был знаком²⁴.

Сплав исторической точности с поэтической вольностью, реальных событий с вымышленными, сдвиг временных и пространственных границ Туфанов называет «редуцированием эпохи в текучей мгновенности»²⁵. Следуя этому принципу, Туфанов сводит в единое целое события русской истории, разделенные веками, — борьбу русских князей против половцев, сопротивление вольного Новгорода московскому владычеству, иногда захватывая в «смыкания веков»²⁶ и события Октябрьской революции и Гражданской войны. «Редуцирование эпохи в текучей мгновенности» восходит отчасти к футуристическому принципу «мирсконца», обнажаю-

²³ Заметим, что вариант этой считалки приведен в статье В. Шкловского «О поэзии и заумном языке» (см. примеч. 4).

²⁴ О знакомстве с текстом Двинской летописи Туфанов упоминает в автобиографии (см.: *Туфанов А. Ушкуйники*. С. 169).

²⁵ Ср.: «Редуцируемая в текучей мгновенности эпоха составляет жанр, например, XV столетие Великого Новгорода» (*Туфанов А. Основы заумного творчества // Туфанов А. Ушкуйники*. С. 43).

²⁶ См.: *Туфанов А. Песня Марфы и вечников // Туфанов А. Ушкуйники*. С. 73.

шему идею «о возможности свободного движения во времени вперед и назад»²⁷, отчасти к экспрессионистскому «бегу по временам»²⁸. В «стихах о Руси славянской», которые Туфанов считал «наиболее удающимся для себя жанром»²⁹, использование принципа «редуцирования» оказывается эффективным и органичным. Менее удачны попытки Туфанова сочетать диалектную лексику русского Севера с такими южными реалиями, как «магнолии» и «кипарисы» в стихах из цикла «Море».

Сборник «Ушкуйники» имеет подзаголовок: «фрагменты поэмы». Фрагментарность, вообще присущая творчеству русских футуристов, как бы оправдывает сознательно применяемую Туфановым установку на временные и пространственные сдвиги.

Выпущенная на средства автора в 1927 году, книга «Ушкуйники» была явно не созвучна времени. Возможно, единственная рецензия на книгу принадлежит М. Зенкевичу, который отметил в ней обреченность автора на одиночество³⁰.

Парадокс Туфанова состоит в том, что, декларируя приверженность к новейшим научным теориям и школам, доказывая необходимость применения в творчестве заумников теории относительно А. Эйнштейна, яфетического языкознания Н. Марра и даже результатов опытов академика И. Павлова, Туфанов в своих стихах опирался на застывшую архаизированную лексику, искал «прислон» в поверьях далекой старины, сожалел о разрушении древнего вечного уклада. И неудивительно поэтому, что стихи «Председателя Земного Шара Зауми» подчас имеют сходство не только со стихами С. Есенина, но и с произведениями Н. Клюева, традиционно считавшегося противником авангарда³¹.

²⁷ Тренин В. Льюис Кэррол и его сказка о приключениях Алисы // Детская литература. 1939. № 4. С. 75.

²⁸ О своем интересе к экспрессионизму Туфанов сообщает в письме к неустановленному лицу (возможно, к Б. П. Козьмину), которое озаглавлено «Заумный орден» (см.: Туфанов А. Ушкуйники. С. 178).

²⁹ Туфанов А. Автобиография // Туфанов А. Ушкуйники. С. 173.

³⁰ Зенкевич М. <Рец. на кн.:> А. Туфанов. «Ушкуйники» // Печать и революция. 1927. № 3. С. 191.

³¹ Сходство это наблюдается в описаниях северного быта, особенно в лексике. И Клюев, и Туфанов охотно употребляют такие слова, как «зегзица», «заговенье», «зореницы», «огневицы», «притуль», «поветь», «росстань», «размыкать». Вряд ли, однако, можно говорить о влиянии Клюева на Туфанова. Скорее всего, авторы обращались к одним и тем же источникам. Но, как отмечает Н. Богомолов, построение Н. Клюевым стиха на «заведомо непонятных диалектизмах», так же как и его общение с обэриутами и П. Мансуровым, позволяет говорить об определенной причастности поэта к новаторским течениям (Богомолов Н. А. Заумная заумь. С. 311).

Раздел третий

Из воспоминаний об Иване Алексеевиче Лихачеве

Знакомство

Об Иване Алексеевиче Лихачеве я впервые услышала, когда мне было семнадцать лет, но познакомилась с ним годом позже, когда училась на первом курсе Университета. На зимние каникулы я ездила к моей подруге Лизе Берг в Академгородок под Новосибирском. Ее мама, генетик Раиса Львовна Берг, там работала. Когда я уезжала, то одолжила у Раисы Львовны пятнадцать рублей на дорогу. Деньги она попросила отдать Ивану Алексеевичу, которому была должна именно эту сумму.

Адреса Старика, как его называли в нашей компании, я не знала. Обратилась к моему троюродному брату, художнику Алеше Хвостенко. Он сказал, что Старик очень любит, когда ему возвращают долги, и отвел меня на улицу профессора Попова. По вонючей черной лестнице мы поднялись на четвертый этаж. Дверь в квартиру была открыта. Потом я узнала, что это обычай дома. Хвостенко представил меня Старiku. Старик был высокий, очень сутулый, с седыми гладкими волосами, в очках. Он все время курил самые дешевые и крепкие сигареты «Памир» и сыпал пепел на брюки. Потом я

узнала, что Иван Алексеевич хранит окурки и что собрал их целый чемодан, в который заглядывает, когда курево кончается. Кроме Старика в квартире был, кажется, только его приемный сын Геннадий, с которым я уже была шапочно знакома. Расспросив меня о поездке, Старик пригласил бывать у него по субботам.

Квартира

Чтобы попасть в комнату Ивана Алексеевича, нужно было пройти по узкому темному коридору. По левой стороне коридора находилась уборная, в которой стоял на узкой полочке белый алебастровый бюстик Сталина. Следующая дверь вела в кухню, где собиралось «собрание» — так окрестил Старик своих молодых друзей-инвалидов, которых он приглашал отчасти для компании Геннадию, у которого не было ноги, отчасти из любопытства. Дальше по коридору шла комната соседки Варварушки, которой обычно не бывало дома. Коридор кончался дверью в комнату Старика. Вдоль узкой стены стоял полупровалившийся диван, над которым висела картина Геннадия — портрет в манере поп-арта, сделанный из вставной челюсти и зубных щеток, закрепленных на черном фоне. Вдоль другой стены стоял стеллаж с книгами, а за ним другой — с пластинками, уложенными в картонные коробки, на каждой коробке сбоку — фамилия композитора. На стеллаже с пластинками висела нарисованная цветными карандашами картина Хвостенко. На ней в примитивистской манере был изображен милиционер-регулирущик.

Субботы

По субботам Старик устраивал приемы. Гостей угощали «фамильным» картофельным салатом, изготовленным «белыми руками» Геннадия, и ростбифом, купленным в кулинарии на Малой Садовой. К ростбифу подавали майонез. «С майонезом?» — спрашивал Старик с неподражаемой интонацией. Вино покупали только на день рождения. Помню, как на одном из дней рождения Старик подвыпил и пытался пройти на кухне по одной половине, а потом уверял Анри Волохонского, что тот был бы лучшим поэтом южных штатов Северной Америки. Гостям приносить вино не возбранялось, хотя пьяных Старик не терпел. Приходила «филармоническая компания» — так Иван Алексеевич называл своих

друзей, завсегдатаев Филармонии. Главными были так называемые Митяи — Митя и Таня Дубницкие. К «филармонической компании» относились также инженер Сережа Гуревич, Мика Петрова и Элла Фингарет, а также Володя Смирнов и Лева Лубоцкий, прозванные Володя Рваный и Лева Грязный, не пропускавшие ни одного концерта. Приходили инвалиды, которые часто пили водку на кухне, прозванной Иваном Алексеевичем Малым залом, его старые друзья — чаще всего поэт Игорь Леонидович Михайлов, с которым Старик проводил время в местах не столь отдаленных, бывали переводчики Алексей Матвеевич Шадрин, Александр Александрович Энгельке, Борис Борисович (Буся) Томашевский, Сергей Владимирович Петров. Из молодежи, под определения «филармонической компании» и «сословия» не подпадавшей, выделялась еще категория «подонков», куда входили Алеша Хвостенко, Леня Энтин, Анри Волохонский, Яша Виньковецкий. Это были художники, поэты, критики и просто одаренные люди, не печатавшиеся и не выставившиеся, которые халтурным заработкам предпочитали нищенское существование и свободное время. Вне категорий были филологи-классики Никита Шебалин и Саша Гаврилов, литературоведы Вадим Вацуро и Владимир Лавров, социолог Саша Раппапорт, позднее композитор Александр Журбин. Дом был открытый, и каждый мог даже без предупреждения прийти со своим другом. На субботах слушали пластинки, иногда устраивали концерты-загадки, обычно по инициативе Сережи Гуревича. Игорь Михайлов читал стихи: как свои — чаще всего лагерную поэму «Аська», так и чужие — Бродского, Горбовского, Кушнера. Часто приносил он стихи графоманов, присланные в редакцию какого-нибудь журнала. Так, однажды он принес поэму о пользе коллективного садоводства.

Но центром притяжения был сам Старик.

Прозвища

У большинства постоянных гостей были прозвища. Помню инвалидов, которых звали Тыры-мыры, Трали-вали, Пушкин-в-бане, Рыжее Пальто, Кобра, Лобзик, художника Акварельные Штаны. Ефима Григорьевича Эткинда называли Великолепное Лицо, потому что, увидев открывшего ему дверь Геннадия, он произнес: «Какое великолепное лицо!» Прозвища давал обычно сам хозяин, и они прилипали прочно.

Рассказы Старика

О чем бы Старик ни рассказывал, слушать его было интересно. Он обладал природным артистизмом, никогда не занудствовал, не употреблял вводных слов. Одной из излюбленных тем Ивана Алексеевича был лагерь, в котором он провел много лет. Когда его арестовали в тридцать седьмом, то предложили выбрать, какой он шпион — английский, французский или итальянский. Он согласился на итальянского, поскольку «завербовавший» его человек был за пределом досягаемости. Позже, при реабилитации, Иван Алексеевич получил возможность ознакомиться со своим следственным делом. Там было написано, что «к заключенному применялись физические методы воздействия». Освободившись по истечении срока заключения в 1945 году, Иван Алексеевич недолго пробыл на свободе. В 1949 году его арестовали вторично и осудили на десять лет. В 1955-м он был «сактирован» как инвалид и в 1957-м реабилитирован. В лагере Старика спасло знание латыни и умение писать чертежным шрифтом. Он помогал лагерному врачу записывать по-латыни диагнозы. В его обязанности также входило следить за калом заключенных и отлавливать дизентерийных больных. Другой работой Старика было писание табличек с фамилиями — такие таблички укреплялись над койками заключенных. Иван Алексеевич умудрялся готовить краску так, что, когда последняя табличка была написана, первая уже осыпалась. В лагере он сидел с известным впоследствии писателем Юрием Домбровским. Лагерь был облегченного режима, и Старик с Домбровским гуляли по лесу, собирая ягоды и беседуя. Среди многочисленных иностранцев в лагере выделялись японцы, которые любили хором петь «Интернационал». Вообще Иван Алексеевич считал, что каждому человеку не мешает посидеть хотя бы год.

Любил Иван Алексеевич рассказывать о своем детстве. Каждое лето родители брали на дачу учителя английского, немецкого и французского. Один день говорили на прогулках по-немецки, другой — по-английски. По-французски обычно беседовали за столом. Рассказывал Иван Алексеевич о сладких блюдах, которые неизменно подавали в заключение обеда, воздушных пирогах и бланманже. В то же время в еде Старик был крайне непритворлив. Покупал в магазине котлеты по пять копеек сразу по тридцать—сорок штук, консервы «горох в томате», которые стоили дешевле, чем вмещавшая их стеклянная банка.

Чувство юмора Ивана Алексеевича было неистощимым. Когда в очередях за яблоками или апельсинами каждый просил дать фруктов получше, потому что берет для ребенка или для больного, Иван Алексеевич просил выбрать ему «для пышущего здоровьем» и всегда получал добротный товар.

Охотно и много Иван Алексеевич говорил о гомосексуализме. Показывал имевшиеся в его книжном собрании немецкие книги на эту тему. Рассказывал, что в Германии в 1920-х годах был открыт музей гомосексуализма. Представитель этого музея приезжал в «творческую командировку» в Советский Союз, встречался с Иваном Алексеевичем и взял для пополнения коллекции фотографии Михаила Кузмина, Николая Клюева и еще некоторых людей. При фашистах, в 1930-е годы, музей гомосексуализма был закрыт. Причиной этого, как говорил Иван Алексеевич, было недовольство Гитлера, узнавшего, что в экспозиции имеются фотографии штурмовиков.

На первых курсах Университета я начала заниматься Вагиновым, обэриутами, Кузминым. На «субботах» по просьбе Старика читала «Случаи» Хармса. Иван Алексеевич хорошо знал Вагинова, с которым познакомился в начале 1920-х годов. Вагинов тогда работал писарем в штабе. Он приходил в гости к Ивану Алексеевичу и записывал его рассказы, называя Лихачева своим литературным натурщиком. Иван Алексеевич выведен в романе Вагинова «Козлиная песнь» под именем Кости Ротикова — изящного молодого человека, собирающего безвкусицу, граффити и неравнодушного к собачкам. Старик охотно признался, что Костя Ротиков — это он и что действительно собирал безвкусицу, но в любви к собачкам не повинен. В начале 1930-х годов Иван Алексеевич и Вагинов разошлись. Вагинов прочел ему очень мрачный рассказ (я предполагаю, что это был «Конец первой любви»), и Лихачев сказал, что если бы он был цензором, то не пропустил бы.

У Михаила Алексеевича Кузмина Иван Алексеевич часто бывал в 1920-х годах в квартире на Большой Спасской. Кузмин занимал две проходные комнаты огромной коммунальной квартиры, в которых кроме него жил его друг Юрий Юркун со своей матерью. По словам Старика, Кузмин был настолько деликатен и доброжелателен, что у него ни разу не возникало трений с соседями, которые проходили через его комнаты. Обедать Кузмин ходил в гости, а дома у него пили чай с киевским вареньем. Иван Алексеевич помог мне составить реальный комментарий к поэме Кузмина «Форель разбивает лед». Сказал, в частности, что «кра-

савица, как полотно Брюллова» — Анна Радлова, герои «Четвертого удара» — Клюев и Есенин и что в «Четвертом ударе» Кузмин описывает в зашифрованном виде поездку Есенина к Клюеву во Льгов, которая состоялась в 1915 или 1916 году, что «кавалер умученных Жизелей» — намек на убийцу балерины Лидочки Ивановой. О Юркуне он знал меньше. Я хотела расспросить о Юркуне у Ольги Николаевны Арбениной, но знала, что она до сих пор переживает смерть Юрочки — так называли Юркуна друзья — и ни с кем не хочет о нем говорить. Иван Алексеевич посоветовал мне, чтобы я, уходя от Ольги Николаевны, сунула записку с вопросами Юлии Казимировне, горбатой старушке, которая вела хозяйство в ее доме. Когда я засомневалась, Иван Алексеевич сказал: «Ничего страшного не случится. В крайнем случае вам откажут от дома».

Иван Алексеевич в молодости тоже писал стихи, которые иногда на «субботах» читал друзьям. Два его стихотворения я записала. Одно, недатированное, — «Привезла с собой жена девичью мебель...» — написано в духе «Александрийских песен» Кузмина. Другое, датированное 1932 годом, — «Вот прошелся по сосне рубанок...» — о похоронах; в этом стихотворении Старику нравился оборот «с подсменой препираться», особенно он выделял «с подсменой».

* * *

Привезла с собой жена девичью мебель,
Привезла зеркала в рамах, картинки на стены.
Солнце светило в зеркала утром,
Зайчики гуляли по бумажным обоям
Один год, два года, много лет сряду.
Увезла с собой жена девичью мебель,
Увезла зеркала в рамах, картинки на стенах —
Перестали зайчики гулять по бумажным обоям.
Но свежи остались обои, где висели
Зеркала в рамах, картинки на стенах,
Свежи листья, свежи розы, свежи левкой.

* * *

Вот прошелся по сосне рубанок,
Вот глазок смолою засветился.
Гроб стоит готов из влажных досок
И под дуб неумолимо покрашен.

Серебряный, страшный, в завитушках,
Где-то крест уже к стенке прислонился,
На венки мне елок наломали
И сорвали банты с жардиньерок.

Всех покойников по телеграфу
И родных созовут по телефону,
А меня не мертвого, живого
Перемоют, на стол положут¹.

Хоть стучать я буду не без гнева
И прилипнет к пальцам позолота,
Дружно схватятся мертвые за ручки
И меня повлекут к моей могиле.

Мертвый Мишенька среди аллеек
Будет поясом притаптывать дорогу,
Мертвый Петечка спешить с венками,
А Володя с подсменой препираться.

Пот холодный покроет поясницу,
И вскричу я истошно и протяжно.
Но поставят гроб поперек ямы,
Предоставив нас жизни и забвению.

1932

В русской литературе Иван Алексеевич любил гротеск и примитив. Неоднократно в его доме читали вслух перепечатанную на машинке оду поэта XVIII века Семена Боброва «Против сахара», в которой содержался призыв отказаться от тростникового сахара, потому что тростник взращивают рабы, и употреблять свекольный сахар. К тексту давалось примечание о количестве свеклы, посеянной в России в различных губерниях. Одним из любимых поэтов Старика был Алексей Константинович Толстой. На субботах неоднократно читали его пьесу «Любовь и Силин» (особенно любил Иван Алексеевич цитировать строчку «Тут средь нас явился Финик — гимназист и сирота»). Неизменным успехом пользовалась тоже перепечатанная на машинке «Ода на поимку Таирова» Толстого. Из поэтов начала

¹ Так у И. А. Лихачева.

XX века Старик ценил Федора Сологуба, больше всего — «Чертовы качели».

В доме Ивана Алексеевича не было ни малейшей чопорности. Разницы в возрасте между хозяином и гостями не чувствовалось. Царил стиль добродушно-иронического обхамления. Человек, впервые попадавший на «субботу», несколько терялся, не понимая, что происходит. Однажды моя знакомая, впервые посетившая «субботу», сказала мне: «Ну и хамы! Бедный старичок, ставит на стол что может, а они говорят — осетрины хотим!» На самом деле такой тон задавал сам хозяин. На один из дней рождения Ивану Алексеевичу подарили сплетенный из лент и бумажных цветов веночек. Когда все гости были в сборе, раздался звонок. Ивана Алексеевича пришли поздравить из Союза писателей. Не снимая венка с головы, он пошел приветствовать вновь прибывших, немало их шокируя. Иван Алексеевич любил фекальный юмор, часто рассказывал анекдоты «не к столу». Но в его исполнении даже самые неприличные анекдоты никогда не звучали скабрёзно.

Женат Иван Алексеевич никогда не был, хотя попытки его женить были. Об одном своем «романе» он любил рассказывать. История произошла в 1920-х годах. Однажды Иван Алексеевич пошел к зубному врачу. Дама в приемной попросила у него авторучку и, когда вернула, под паркеровским пером лежала записка. В записке назначалось свидание. Ивану Алексеевичу такой прием понравился, и он встретился с дамой. Пошли в «Норд», потом дама захотела покататься. Взяли такси. Тогда между передним сиденьем водителя и задним, для пассажиров, висела занавеска. Дама, судя по ее поведению, хотела решительных действий. «А мне не хочется», — рассказывал Старик. Он вспомнил какой-то французский роман — название его я, к сожалению, забыла — и, подражая герою этого романа, страстно поцеловал даму в запястье в вырез перчатки, стараясь продемонстрировать высшую степень блаженства. Дама была разочарована.

Однажды, придя к Ивану Алексеевичу, я увидела, что санитары выносят его из квартиры на носилках. Заметив меня, Старик улыбнулся, развел руками и сказал: «Суббота, к сожалению, отменяется, у меня инфаркт». Я навестила его в больнице. В палате он лежал один. Остальные — ходячие больные — куда-то вышли. Два приемных часа лежавший неподвижно Старик вел разговор, острил не переставая так, что я с трудом заставила себя встать и уйти.

Сословие

Каждую пятницу с кульком апельсинов Старик отправлялся в протезный институт. Высматривал какого-нибудь инвалида и одаривал его апельсинами. Однажды в протезном институте он познакомился с итальянцем, который приехал в Ленинград, чтобы бесплатно обзавестись ручным протезом. Итальянец мечтал стать швейцаром. Иван Алексеевич приглашал его домой, возил по пригородам. А потом об этой истории написали в газете. Несколько лет подряд благодарный итальянец присылал Старiku пластинки.

Одного из инвалидов, бывавших у Старика, звали Руконог. Рук у него не было, и он все делал ногами — перелистывал страницы книги, даже чистил картошку. Другого звали Вася-колесики. У него не было двух ног и одной руки, и ездил он на тележке с колесиками, а работал в бане — разменивал монеты около автоматов с водой. Во Фрунзе Иван Алексеевич познакомился однажды с одноногим инвалидом по имени Мариб. Старик захотел усыновить Мариба — Геннадий злился и составил из разных старых телеграмм монтаж с подписью «Мариб Лихачев». Когда знакомые Ивана Алексеевича во Фрунзе узнали об идее усыновления, то написали ему письмо, в котором остерегали от опрометчивого поступка. По их словам, в экспедиции, где они работали с Марибом, последний чистил свой единственный башмак единственной на всю экспедицию зубной щеткой.

В Ленинграде, куда Мариб каким-то образом переселился, он устроился работать на ювелирную фабрику. Однажды он проспал на работу и обратился к Старiku за советом, что соврать, чтобы его не уволили. Иван Алексеевич сказал: «Пожалуйся, что у тебя мандавошки завелись и ты утром их вылавливал». Мариб так и сказал. Мастер на фабрике брезгливо поморщился, но счел причину уважительной.

Самым колоритным персонажем из числа знакомых Старика был художник-эфиоп Вóрку. У него не было двух рук по локоть — в детстве оторвало итальянской гранатой. Ворку учился в Академии художеств и был художником-реалистом. Кисть он держал обрубками, так же как и вилку, которой умел довольно ловко подцеплять сосиски. Когда Ворку учился в эфиопской школе, то часто рисовал на уроках. Однажды в класс пришел император Хайле Селассие. Увидев безрукого художника, Хайле Селассие попросил его подарить картинку. Ворку отказался, сказав, что уже

обещал работу одной американке за десять долларов. Хайле Селассие предложил тридцать. Сделка совершилась. Впоследствии император подарил этот рисунок Иосипу Броз Тито.

Однажды Иван Алексеевич повел компанию инвалидов на оперу «Повесть о настоящем человеке». Заняли ложу. Когда Хирург запел: «Надо отрезать обе ноги», инвалиды в такт застучали костылями. На одном из творческих вечеров в Союзе писателей Иван Алексеевич читал в присутствии многочисленных приглашенных им инвалидов отрывок из «Белого бушлата» Мелвилла про отрезание ноги, смакуя каждую деталь.

В конце 1960-х годов Иван Алексеевич поехал в Париж в гости к кузине, с которой не виделся лет пятьдесят. Перед отъездом он спрашивал у своих друзей, что хорошего можно рассказать о нашей жизни, а потом перечислял по пальцам: не боимся потерять работу, нет страха перед завтрашним днем. Что еще? Прослышав про предстоящую поездку, многие друзья, знакомые и даже малознакомые осаждали Ивана Алексеевича с многочисленными просьбами, которые он внимательно запоминал. Кто-то просил его привезти из Парижа трусики, кто-то свечку, кто-то проспекты выставок. Во Франции Старик пробыл месяца два. Мы пришли встречать его на Московский вокзал. Старик появился в ярко-красном берете — единственной обновке, которую приобрел себе в Париже. Поцеловав на перроне Геннадия, сразу же сказал, что в Париже инвалиды тоже ходят без протеза. На его рассказы о Франции собиралось много народу. Иван Алексеевич побывал в гостях у Бориса Зайцева, Владимира Вейдле, барона Ротшильда. Барон Ротшильд переводил Джона Донна с английского на французский. Иван Алексеевич, сам переводивший Донна, посмотрел перевод барона и сказал, что одно слово переведено неправильно, и объяснил нужное в данном контексте значение. Барон заявил, что такого значения не существует. За обедом присутствовал английский поэт Спендер. Он не был уверен, кто из переводчиков прав. Через несколько недель жена барона написала в Париж Ивану Алексеевичу, что в девяностотомном словаре английского языка нашлось то значение слова, о котором он говорил. «Так простой советский человек посрамил Ротшильда», — шутил Старик.

Переводы

Переводил Иван Алексеевич с большим разбором. Много лет он работал над переводом «Странствий» португальского пирата XIV века Фернана Мендеса Пинто. «Странствия» в переводе Ивана Алексеевича были напечатаны в Москве в 1972 году. Одну из частей книги в издательстве выкинули, потому что действие в ней происходит в воображаемом государстве, которое автор назвал Китаем. Когда Старик переводил «Белый бушлат», он ездил в Военно-морской музей уточнять названия морских орудий. Возможно, самым замечательным был его перевод «Песен Мальдорора» Лотреамона, к сожалению не опубликованный. На одном из переводческих вечеров в Союзе писателей Иван Алексеевич читал отрывки из «Белого бушлата», «Песен Мальдорора», романа де Квинси «Монахиня» и под конец, попросив малолетних удалиться, отрывок из «Путешествия на Восток» Жерара де Нерваля о театре Карагеца, столь изящно подавая непристойности, что даже самые «прю» заливались слезами от хохота.

К чужим переводам он относился крайне придирчиво, невзирая на лица. Когда один из его друзей, Буся Томашевский, перевел Джона Донна, он написал разгромную внутреннюю рецензию, обрушившись, в частности, на строчку: «Природой мудрой женщине даны два кошелька с каждой стороны». Перевод «Пленницы» Пруста, выполненный Франковским, ему тоже не нравился, и он не советовал его печатать. Одним из любимых переводчиков Старика был Анатолий Гелескул. Однажды Иван Алексеевич читал письмо от Гелескула, в котором была приведена строчка, сочиненная кем-то из приятелей Гелескула: «Ну а то, что нам оставил Малларме, почитаем мы когда-нибудь в тюрьме».

Последний вечер

В последние годы жизни Иван Алексеевич получил кооперативную квартиру на Новороссийской улице. Он просил двухкомнатную, мотивируя тем, что у него часто бывают иностранцы, но Союз писателей предоставил ему однокомнатную. Квартиру эту Иван Алексеевич так толком и не обжил. Того уюта, который был в комнате на улице Попова, в новом жилище не создалось. Но «субботы» продолжались. На предпоследнюю «субботу» неожиданно пришло очень много народу. Был композитор Журбин с женой

Лорой, Лиза Берг с американским студентом-стажером, с которым она познакомилась на «Жизели» и закрутила роман. Еды на всех не хватило, но гости были необыкновенно веселы, пели песни. Лиза Берг шепотом сообщила некоторым гостям, что американец сделал ей предложение, и спела соло песню «Ах шарабан мой, американка...», особенно выделяя строчки «В моем садочке нет померанца, а я влюбилась в американца». Пели так громко, что Старик даже забеспокоился. Журбин исполнял куплеты собственного сочинения с рифмами-ловушками. Иван Алексеевич исполнял свой коронный номер — песню «Я был батальонный разведчик, а он писаришка штабной». Гости засиделись настолько, что обратно многим пришлось добираться пешком: накануне воскресенья такси достать было трудно, да и телефона в квартире не было.

Через неделю я пришла к Ивану Алексеевичу. Народу было очень мало. Старик, непривычно грустный, рассказывал, как накануне в библиотеке Филармонии с ним случился сердечный приступ. Потом выяснилось, что уже несколько дней он ходил с инфарктом.

На следующее утро на улице Ивану Алексеевичу стало плохо. Он зашел в аптеку за лекарством и, не успев принять его, умер.

Из воспоминаний об Андрее Николаевиче Егунове

Году в 1965-м я впервые попала в небольшую, заставленную книгами комнату на тихой Вёсельной улице в Гавани, где жил Андрей Николаевич Егунов. Познакомил нас мой муж Леонид Чертков. В «тамиздатовском» сборнике «Советская потаенная муза», вышедшем в 1961 году в Мюнхене под редакцией Бориса Филиппова, он наткнулся на стихи, подписанные «Андрей Николев». Вычислил, что под этим псевдонимом в «Издательстве писателей в Ленинграде» в 1931 году вышел роман «По ту сторону Тулы» — единственное увидевшее свет прозаическое произведение Егунова, и разыскал автора.

После первого визита я получила приглашение приходить по воскресеньям, что и делала до 1968 года — до самой смерти Андрея Николаевича. Ко времени нашего знакомства Егунов был уже на пенсии. До ухода на пенсию семь лет он проработал в Пушкинском Доме, в секторе взаимосвязей — «под эгидой», как он любил говорить, Михаила Павловича Алексеева. До этого сидел в советских концлагерях и был в ссылке. В двадцатые годы вхо-

дил в группу эллинистов АБДЕМ¹, в 1918-м окончил классическое отделение историко-филологического факультета Петроградского университета, куда поступил после окончания Тенишевского училища.

По воскресным вечерам к Андрею Николаевичу приходили обычно три-четыре человека. Телефона в квартире не было, и хозяин сам точно не знал, кто придет, но круг потенциальных посетителей был ограничен. Завсегдатаем был Саша Гаврилов — филолог-классик, занимавшийся, помимо античности, творчеством Тютчева. Часто забегал исследователь поэзии Кузмина и переводчик, классик по образованию Гена Шмаков. Из коллег старшего поколения заходили на огонек Аристид Иванович Доватур, Яков Маркович Боровский, Софья Викторовна Полякова. Приходили социолог Саша Раппапорт, доктор математики Ольга Александровна Ладыженская. Особое место занимали братья Валерий и Александр Сомсиковы, приходившие несколько раз в неделю на правах близких друзей дома.

Беседы обычно текли плавно и неторопливо. Тон задавал хозяин, которого я ни разу не видела раздраженным, возмущенным или восторженным. Казалось, девизом Андрея Николаевича были слова Архилоха: «В меру радуйся удаче, в меру в горестях тужи». Андрей Николаевич обладал редким свойством благодарить судьбу даже за удары. Однажды он сказал: «Если бы меня прописали после ссылки в Ленинграде, как я тогда хотел, я бы умер во время блокады». В комнате было тесновато, и, когда наставало время пить чай, хозяин обычно говорил: «А теперь займемся столоверчением». Письменный стол задвигался в угол, а на середину комнаты выдвигался небольшой круглый стол, за которым происходило чаепитие. Чай Андрей Николаевич всегда заваривал сам и сам разливал гостям. Обязательной частью вечера было чтение вслух. Обычно читали стихи Державина, которого Егунов очень любил, и почти всегда «на закуску» — «Водопад».

Андрей Николаевич превыше всего ставил звуковую сторону слова. Он говорил, что на спектаклях иностранных гастролеров ста-

¹ Аббревиатура, образованная из одинакового у всех участников кружка инициала имени и расположенных в алфавитном порядке инициалов фамилий (А. В. Болдырев, А. И. Доватур, А. Н. Егунов, А. М. Миханков). Позднее в число абдемитов вошел Э. Э. Визель. Участники кружка не стали изменять аббревиатуру: был принят во внимание тот факт, что немецкая фамилия Wiesel переводится на латинский язык как Mustela. Об АБДЕМе см. также в нашей статье «Жизнь и поэзия Константина Вагинова» в наст. изд. (с. 186).

рается не вдумываться в смысл слов, чтобы не портить впечатление от музыки речи. Из поэтов XVIII века Егунов выделял А. П. Сумарокова, трагедию которого «Гамлет» читали в его доме по ролям. Особую любовь хозяин испытывал к поэзии Фета. Поскольку фотография Фета противоречила воздушным образам его стихов, Егунов выдрал ее из книги. Вообще Андрей Николаевич считал, что биография мешает восприятию творчества и нужно изучать только то, что автор написал. Подобно Тынянову, он считал важным изучение поэтов третьего ряда, оказавших косвенное — «от дяди к племяннику» — влияние на литературный процесс. Он внимательно читал Бенедиктова, подчеркивал цветными карандашами неправильные с точки зрения литературных норм XIX века словосочетания. Перепечатывал стихи Бенедиктова и других «немагистральных» поэтов на машинке и посылал, не указывая имени автора, знакомым филологам для атрибуции. Серьезно относился к творчеству осмеянного графа Д. И. Хвостова. К сожалению, осталась неопубликованной статья Егунова, в которой проведен сравнительный анализ «Екатерингофского гуляния» Хвостова и «Народного дома» Заболоцкого. Егунов указывал на удивительные совпадения в этих текстах, которые свидетельствуют о знании Заболоцким поэмы Хвостова и влиянии творчества Хвостова на поэтику Заболоцкого обэриутского периода.

Из поэтов XX века Андрей Николаевич очень высоко ценил Михаила Кузмина. Помню, как, перечитав «Вожатого», он поража­лся строчкой «Два ангела напрасных за спиной». Но больше всего Егунов любил позднего Кузмина, в особенности поэму «Форель разбивает лед». Он писал о ней работу, где, в частности, указывал на соответствие между «ударами» в поэме Кузмина и шубертовским квинтетом «Форель». Любил Егунов и Вагинова, тогда совсем забытого поэта, которым я начала заниматься в студенческие годы. Он посоветовал мне обратить внимание на то, что Вагинов, сын жандармского ротмистра, учился не в военном училище, а в частной гимназии Гуревича, известной своим демократизмом. Ключом для понимания поэмы о Филострате Андрей Николаевич считал слова одного из ее героев, Тептелкина:

Заморских штучек не люблю.
Советы — это наша Русь,
Они хранились в глубине,
Под византийскою парчой,
Под западною чепухой.

При этом Егунов не давал собственной развернутой концепции, а подталкивал мою мысль в нужном направлении. Из прозы Вагинова Андрей Николаевич больше всего любил «Козлиную песнь», которую ласково называл «Козлiнкой». Иван Алексеевич Лихачев рассказал мне, что в последнем романе Вагинова «Гарпагониана» Андрей Николаевич выведен под именем Локонова — героя, менявшего большие комнаты на меньшие. Егунов в свое время поступал так же, как Локонов, а вырученные деньги тратил на книги или пропивал. Однажды после очередного обмена он встретил на улице своих друзей и пригласил взглянуть на новое жилье. Вход в комнату был прямо с улицы. Все стены вместо обоев были обклеены фотографиями Сталина и членов Политбюро. Заметив удивление друзей, Андрей Николаевич сказал: «Всегда нужно помнить, где ты живешь». Но таким я Андрея Николаевича не застала. В годы нашего знакомства ни разговоров о политике, ни выпивки в его доме не водилось. Всегда в одной и той же наглухо застегнутой, вылинявшей серо-синей куртке, седой, с большими глазами, обладавший спокойным, подчас лукавым голосом, Андрей Николаевич излучал ровное тепло и свет мудрости. Он никогда не поучал, не навязывал своего мнения. Всегда интересовался, чем занимаются его друзья, был хорошим слушателем.

О прошлом Андрей Николаевич по собственной инициативе говорил мало, но на вопросы отвечал. В Тенишевском училище он учился в одно время с братьями Набоковыми и вспоминал, что учащиеся их не любили за то, что на занятия они приезжали на автомобилях, в то время как другие студенты пользовались извозчиками, а то и ходили пешком. Рассказывал он о собраниях АБДЕМа, проходивших по очереди в домах участников кружка. Тексты греческих трагедий и романов абдемиты читали по старинным изданиям в кожаных переплетах с золотым тиснением. Переводили по очереди прямо с листа. Перевод получался почти подстрочным. В результате занятий были выполнены коллективные переводы романов «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия и «Эфиопика» Гелиодора. «Эфиопика» вышла с предисловием Андрея Николаевича в 1932 году. Помимо классической филологии абдемитов сближал интерес к живописи «Мира искусства», музыке Глюка и Моцарта. Они увлекались творчеством Гюйсманса, излюбленные страницы из его романа «Наоборот» читали вслух.

Возможно, главным делом жизни Андрея Николаевича был перевод произведений Платона, работа над которым была начата

еще в 1920-е годы и продолжалась до последних лет жизни. Андрей Николаевич перевел диалоги «Федр», «Законы» и «Государство». Параллельно с переводческой работой Егунов занимался сравнительным литературоведением. В 1964 году вышла его книга «Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков», интересная не только для античников, но и для ценителей отечественной словесности. Работа в секторе взаимосвязей Пушкинского Дома Андрею Николаевичу нравилась, но «отсиживать» положенные восемь часов было скучно. Когда в Институте русской литературы организовывали курсы по изучению английского языка, занятия на которых проходили в рабочее время, Егунов охотно на них записался. Он с юмором рассказывал, как его и специалиста по английской литературе Юрия Давыдовича Левина учили английскому алфавиту.

Летом 1968 года Андрей Николаевич тяжело заболел. Его поместили в онкологическую больницу на улице Чайковского. Когда я пришла его навестить, он лежал в светлой палате спокойный и улыбающийся. Диагноз он знал и настаивал на операции. Рассказывал, как она будет происходить, что опухоль врач будет вырывать рукой, а не вырезать. Я принесла на суд Андрея Николаевича свой первый рассказ. Когда я пришла к Андрею Николаевичу в следующий раз, операция была уже сделана. Он лежал на высокой кровати, весь синий, говорил с трудом. От неожиданности я испугалась. Он сказал, что рассказ мой прочел, но обсудим мы его в следующий раз. Следующего раза не было. Промучившись несколько недель, Андрей Николаевич скончался. Его друзья хотели поместить некролог в «Литературной газете». Текст писала Софья Викторовна Полякова, а мне было поручено отвезти его в корпункт. Однако в газете о смерти Андрея Николаевича сообщено не было. Отпевание проходило в Князь-Владимирском соборе. Из церкви поехали на автобусе на Шуваловское кладбище. Погода стояла отвратительная, шел мокрый снег. После похорон Слава Станкевич предложил всем поехать в комнату Андрея Николаевича и посидеть там в последний раз. Но почему-то никто не поехал. Комната была вскоре опечатана, книги и архив перешли в собственность архитектора и планериста Валерия Сомскова, которого Егунов перед смертью усыновил. В течение нескольких лет друзья Андрея Николаевича собирались, чтобы почтить его память, но потом эти встречи прекратились.

В 1980 году Гена Шмаков, перебравшийся к тому времени в Штаты, в нью-йоркском альманахе «Часть речи» поместил под-

борку стихотворений Андрея Николаевича, сопроводив ее вступительной заметкой. Эти стихи из сборника «Елисейские радости» были хорошо известны друзьям Егунова. Написанные в конце 1920-х — начале 1930-х годов и затем утерянные, они были восстановлены автором по просьбе членов его домашнего кружка. В СССР поэзия Егунова оказалась близка по духу многим представителям так называемой второй литературной действительности. Его стихи в 1980-е годы были опубликованы в «самизда-товских» журналах различной литературной ориентации — сначала в «Транспонансе», выходившем в Ейске в количестве пяти экземпляров, а позже — в широко известных в узких кругах Ленинграда «Часах».

Тонкая, слегка ироническая поэзия Егунова во многом пере-кликается, на мой взгляд, с поэзией Кузмина. Егунова так же привлекает мир мелочей. Но если Кузмин восторженно вопрошает: «Где слог найду, чтоб описать прогулку, сабли во льду, поджаренную булку?..», Егунов спокойно констатирует: «За чаепитием воскресным мне интересны и прелестны равно и крендель и хозяин». С поздним Кузминым стихи Егунова сближают причудливая ассоциативная игра, обилие скрытых цитат и реминисценций. Обращают на себя внимание неологизмы, встречающиеся в ряде стихов Егунова. Путем замены одной буквы расширяется семан-тическое поле стихотворного ряда, например: «центр города, центавры на мосту» или «бреданья старины клубокой» с бредом, клубком и монашеским клобуком, накладывающимися на знакомую каждому цитату. Ассоциативные аллитерации, часто проникну-тые утонченным эротизмом, ненавязчивы: «Колю не Кóлю — са-хар... Далеко колкий Колька, это странно». Но иногда Егунов обильно насыщает стихи звукописью, повторяя слово в различ-ных сочетаниях, обыгрывая оттенки значений:

Жать рожь, жать руку. Жну и жму
язык, как жалкую жену, —
простоволосая вульгарна
и с каждым шествует попарно,
отвисли до земли сосцы,
их лижут псицы и песцы...
— Воспоминанье о земле,
о том, как там в постель ложатся,
чтоб приблизительно прижаться.

Помню, как Гена Шмаков удивлялся контрасту между сдержанным поведением «застегнутого на все пуговицы» Андрея Николаевича, не допускавшего ни малейшей фривольности в разговоре, и подчас предельным эротизмом его стихов.

Кроме «Елисейских радостей» Андрей Николаевич давал читать друзьям свою поэму «Беспредметная юность». Эта поэма близка по своей поэтике к произведениям обэриутов, в особенности, на мой взгляд, к драматическим произведениям А. Введенского.

Интерес к эксперименту со словом, сближающий Егунова с Вагиновым и обэриутами, нашел отражение не только в поэзии, но и в частной переписке Андрея Николаевича. У меня хранится несколько адресованных мне открыток Егунова. В некоторых из них смысл послания угадывается за набором синтаксически не связанных между собой слов, как будто случайно выхваченных из контекста, в других используются обороты речи, характерные для эпистолярного жанра в XIX веке.

	<i>Дорогие посмел на всего Не Вам воскресеньям, Ваш</i>
--	-------------------------------------------------------------------------------------

<i>Таня назвать Вашей наилучшего забывают удобно, с А. Егунов</i>	
-----------------------------------------------------------------------------------------------	--

и Вас подписи: в приморского по восьми.	
-----------------------------------------------------------	--

я основываясь Вам году! если или рад.	
---------------------------------------------------------	--

<p style="text-align: right;"><i>15 / XI 66</i></p> <p><i>Дорогая Татьяна Львовна!</i></p> <p><i>20 / XI отмечается день рождения</i> <i>одного филолога-классика (круглая дата!).</i></p> <p><i>Поэтому я был бы рад видеть Вас</i> <i>и Леонида Натановича 27 / XI².</i></p> <p><i>Впрочем остаюсь</i> <i>Ваш покорный слуга</i></p> <p style="text-align: right;"><i>А. Егунов</i></p>

² Речь идет о семидесятилетии со дня рождения Якова Марковича Боровского (1896 — 1994). В письме упоминается мой муж Леонид Натанович Чертков.

Петербургский мечтатель (А. Г. Сорокин)

В ленинградском андеграунде 1950—1960-х годов наряду с политическим инакомыслием существовало инакомыслие эстетическое, одним из проявлений которого было моделирование нестандартного поведения, своего рода жизнетворчество, генетически восходящее к жизнетворчеству символистов, футуристов и обэриутов. В ряде случаев оно выражалось в эпатажных акциях. Так, например, студенты Университета, поэты Михаил Красильников, Юрий Михайлов и Эдуард Кондратов, 1 декабря 1952 года пришли на занятия в косоворотках, с деревянными ложками и мисками, прямо на лекции приготовили тюрю из хлеба и воды и стали демонстративно ее хлебать. В результате они были на год исключены из Университета и удостоены фельетона «Трое с гусиными перьями», который был напечатан в «Ленинградской правде». Лидер акции поэт-неофутурист Красильников четыре годами позже на одной из демонстраций, проходивших на Дворцовой площади, провозглашал лозунги: «Да здравствует кровавая клиника Тито-Ранковича!» и «Да здравствует предатель

венгерского народа Имре Надь!». Привыкшие не вслушиваться в смысл лозунгов демонстранты отвечали громогласным «ура». По выходе с площади Красильников был арестован и затем посажен за антисоветскую агитацию на четыре года.

В то же время другой молодой человек, в аналогичной ситуации провозглашавший лозунг «Да здравствует изобретатель носового платка!», остался незамеченным правоохранительными органами и вследствие этого ненаказанным. Такие тексты, основанные на обыгрывании пропагандистских штампов, можно рассматривать как предвестники литературы концептуализма, в частности обращений к гражданам Д. А. Пригова.

К «тихим» поведенческим акциям можно отнести хеппенинг близкого к группе университетских поэтов Александра Кондратова, автора математических частушек. Его не приняли в Университет. В отместку Кондратов поступил в школу милиции, откуда в милицейской форме приходил на филфак и демонстративно прогуливался по коридору под руку с кем-нибудь из своих друзей. Типологически близка к кондратовской и «тихая» акция поэта М. Еремина, который однажды в течение часа лежал на тротуаре Невского проспекта рядом со своим приятелем и беседовал с ним о звездах, вызывая недоумение прохожих и выходивших из редакции журнала «Нева» литераторов.

В начале 1960-х годов эпатажный характер носили прогулки по центру города художника Владимира Лисунова и его спутницы Маши Неждановой: одетый во все черное «колдун» с черным коком на голове, с доходившими до висков черными бровями, изогнутыми причудливой дугой, и рыжая «колдунья» также в черных одеждах, состоящих из свитера и рейтуз. Легкий эпатаж был свойственен поведению знатока Николая Кузанского и Фомы Аквинского, автора «Каббалистического трактата» Анри Волохонского. Необычайно артистичный, обладавший очень выразительной мимикой, Анри театрализовал свое поведение и нередко мистифицировал знакомых. Одним из признанных мэтров питерской богемы был Борис Понизовский. Его часто можно было видеть на Невском, окруженного толпой почитателей и единомышленников. Любитель театра, оригинальный прозаик, он вносил на невские берега атмосферу Монмартра, известную тогда по книге Франсиса Карко «От Монмартра до Латинского квартала».

О многих из названных мною людей уже написаны статьи и мемуары. Я хочу вспомнить об одной забытой фигуре питерского андеграунда 1950–1960-х годов — театрализаторе собственной

жизни, эстете и декаденте Алексее Георгиевиче Сорокине. Он был единственным, кого окружающие с юных лет называли по имени и отчеству. Высокий, сутулый, худой. Лицо и руки почти всегда покрыты экземой. Движения то плавны, то порывисты и неловки. Голос громкий, с модуляциями... Моя школьная подруга Лариса Волохонская сказала однажды, что когда она слышит строчку Бродского «Смерть — не скелет кошмарный с длинной косой в росе», то представляет себе фигуру Алеши Сорокина. Одно время он ходил с томиком стихов Вагинова «Опыты соединения слов посредством ритма» и при встрече с знакомыми цитировал особенно близкие ему строки:

И дремлют львы, как изваянья,
И чудный Вакха голос звал
Меня в свои укромные пещеры,
Где всё во всем открылось бы очам.
Свое лицо я прятал поздней ночью
И, точно вор, звук вынимал шагов
По переулкам донельзя опасным.
Среди усмешек девушек ночных,
Среди бродяг физических я чуял
Отождествление свое с вселенной,
Невыносимое мгновенье пережил.

В этот период Алексей Георгиевич отождествлял себя с героем вагиновской поэзии — Филостратом. В поздравительной открытке, присланной мне в 1967 году, он писал:

Мадам! На рубеже времен Вам Филострат осмелится желать проникновения в идиллический покой и гармонию галантного века, дабы уравновесить ритмы XX века, ставшие душным воздухом.

За сим, остаюсь в<аш> п<окорный> с<луга>, Филострат.

Подобно герою вагиновских стихов, Алексей Георгиевич любил ночные прогулки по городу, любил заглядывать в освещенные окна квартир, заинтересовавшие его необычайной люстрой или старинной мебелью, а затем водить своих друзей на необычную экскурсию по интерьерам. Еще лучше он знал питерские парадные. Врач, лечившая его от кодеиномании, записала в истории болезни, что пациент любит принимать кодеин в парадных стилях барокко. Каким-то образом узнав об этом, Алексей Георги-

евич возмутился и стал доказывать, что не пренебрегает и парадными в стиле модерн. Блестящий знаток литературы «серебряного века», поклонник французской изяшной словесности, Алеша мог часами говорить о творчестве Бориса Садовского, восхищаться прустовскими описаниями, цитировать стихотворения в прозе Бодлера. По профессии Алексей Георгиевич был геолог. Он рассказывал, что поступил на геологический факультет Университета потому, что ему понравился университетский коридор и прельщала практика в Крыму. Ко времени нашего знакомства он уже бросил работу в какой-то геологической конторе и числился тунеядцем. Впоследствии он недолгое время работал то сторожем на автостоянке, то рабочим сцены, пока не получил пенсию по инвалидности как душевнобольной. Алексей Георгиевич жил рядом с Измайловским собором, в коммунальной квартире, в одной комнате с матерью-учительницей. Он отгородил себе ширмой угол, в котором принимал гостей. В этом миниатюрном кабинете стоял старинный письменный стол, было несколько книжных полок с избранными книгами. Там же располагалась небольшая, но изысканная коллекция бисерных поделок. В комнате висели старинные картины, одна из которых была также соткана из бисера. Антиквариат Алексей Георгиевич покупал за бесценок в комиссионных магазинах или находил на помойке. Нередко он приносил своим друзьям сломанные стулья, а то и столики прошлого века, выброшенные владельцами за ненадобностью.

Своей любовью к декадансу, выражавшейся даже в мелочах (не принадлежа к сексуальным меньшинствам, он, перед тем как пойти в баню, делал ярко-красный педикюр), Алексей Георгиевич напоминал мне героя романа Гюисманса «Наоборот» герцога Дез Эссента. Когда я сказала ему об этом, Алексей Георгиевич был польщен и вспомнил, что его, так же как Дез Эссента, одно время преследовали запахи. Но, в отличие от экзотических ароматов, упомянутых в романе, наибольшее страдание доставлял ему запах земляничного мыла.

Алексей Георгиевич рассказывал мне о друзьях своей юности — художнике Александре Арефьеве — Орехе, жившем на кладбище и питавшемся шампиньонами, на том же кладбище собранными, о рано умершем поэте Роальде Мандельштаме, по слухам — дальнем родственнике Осипа Мандельштама. Читал стихи Роальда о Петербурге.

Алексей Георгиевич жил вне времени, и надо сказать, что это было его сознательным выбором. Чувство времени отсутствовало у него и в буквальном смысле. Все знали, что опоздание на встречу на три-четыре часа является для него нормой. На него серди-

лись, но притяжение этой личности было настолько велико, что ему прощали очень и очень многое. Шли годы. Его друзья и знакомые эмигрировали, садились и выходили из тюрем, но Алексей Георгиевич оставался неизменным. В когда-то модном зимнем твидовом пальто на меховой подкладке, в шляпе с полями он по-прежнему вышагивал по ленинградским улицам, в очередной раз опаздывая куда-то. Запомнилась одна из последних наших встреч — поездка в Петергоф на праздник фонтанов. Звучала «Музыка на воде» Генделя, и мы небольшой компанией, в которой был и уже упоминавшийся «колдун», шли по пустующему ночному парку, освещенному лишь подсветкой фонтанов.

Судьба Алексея Георгиевича сложилась трагично. После смерти мамы и тетушки он остался один, а к самостоятельной жизни был неприспособлен. Неудачно женился. Развелся. Начал пить. Ходили слухи, что на короткое время он увлекся индуизмом и даже стал гуру, известным под именем Алеша-труп. Так ли это, не знаю. Дом, где находилась его квартира, снесли. К новой квартире он привыкнуть не мог. Болел. Не выходил из дома и не хотел никого принимать. Его школьный друг художник Валентин Герасименко приносил ему еду и оставлял на площадке перед дверью. Однажды пакет с продуктами остался нетронутым. Когда взломали дверь, обнаружилось, что Алексей Георгиевич уже несколько дней был мертв.

В заключение приведу один запомнившийся мне эпизод, характеризующий личность, не вписавшуюся в стандартные рамки советской действительности. Проходил суд над филологом Ефимом Славинским. Алексея Георгиевича вызвали в качестве свидетеля. Судья, как следовало по протоколу, спросила, как его зовут.

— Алексей Георгиевич Сорокин, — ответил он.

— Хорошо, Сорокин Алексей Георгиевич, скажите нам...

— Алексей Георгиевич Сорокин, — повторил свидетель.

— Так я и говорю — Сорокин Алексей Георгиевич.

Алеша вызывающе повторил свое имя, отчество и фамилию. Раздраженная судья спросила, не состоит ли свидетель на учете в психдиспансере.

— Состою, — охотно ответил Алексей Георгиевич.

— Скажите, а какой у вас диагноз? — спросила судья.

В ответ Алеша произнес какое-то латинское выражение.

— А что это значит? — спросила судья.

— Шизофрения, — отчеканил Алексей Георгиевич.

Посоветовавшись с заседателями, судья приняла решение отказать от допроса свидетеля.

Круг Алексея Хвостенко

Хвостенко, более известный как Хвост, жил на Греческом проспекте в доме, где была квартира Юрия Тынянова¹. Хвост об этом знал и рассказывал. Алеше принадлежала комната в коммунальной квартире. Отношения с соседями были неровными. Практически каждый день к нему приходили гости. Часто без звонка. Алеша так приглашал гостей по телефону: «Привет, это Хвост. Приходи», — и вешал трубку. Жил Алеша крайне бедно, но крепким чаем поил всегда. Отцом Хвоста был переводчик Лев Васильевич Хвостенко. Он преподавал в английской школе на Фонтанке. Когда в начале 1960-х годов мы с Хвостом познакомились, а затем и выяснили свое родство, Льва Васильевича не было в живых. Ко времени нашего знакомства Хвост уже не работал в зоопарке. Говорили, что его выгнали за то, что он съел че-

¹ Тынянов жил в доме 15 по Греческому проспекту, на углу 5-й Советской, с 1919-го по 1936 год. Сейчас об этом свидетельствует мемориальная доска, установленная со стороны 5-й Советской. Наискосок от дома находилась Греческая церковь.

репаху. Хвоста судили за тунеядство. Неоднократно. Однажды на углу Невского и Литейного я встретила взволнованного Бродского, который спешил на суд над Хвостом. В зал заседаний нас не пустили. Ждали в коридоре, где за Хвоста болели его друзья. Хвоста не осудили. Отстоял его участковый.

Через некоторое время Хвост устроился на работу в Управление по охране памятников, которое помещалось в Александро-Невской лавре. Алеша должен был ходить по городу, смотреть, в каком состоянии памятники, иногда мыть их и делать отметки в журнал. За это ему платили около тридцати рублей в месяц. Однажды Хвост получил какие-то деньги по наследству — видимо, за переводы отца. Он купил себе пишущую машинку «Эрика», на которой печатал свои стихи и пьесы, пиджак, рубашку и галстук. Иногда в таком облачении Хвост сидел на ступеньках Казанского собора и удивлялся, почему все на него обращают внимание.

У Хвоста почти всегда кто-то жил. Месяцами — его близкий друг Леня Ентин, который, в отличие от Хвоста, был весьма энергичен и помогал Алеше в оформлении наследственных бумаг. Жили и другие друзья, которые поссорились с родителями и ушли из дома, например Эллик Богданов со своей женой Эллой Липпой. Какое-то время у Хвоста обитал поэт и прозаик Саша Кондратов со своей женой Светой. В этот период Кондратов сотрудничал с Кнорозовым в группе по дешифровке языка острова Пасхи. Хвоста тоже привлекли к этой работе. Что им удавалось расшифровать — не знаю, но, по рассказам Хвоста, выпито на заседаниях группы было немало.

Я часто встречала у Хвоста Леню Аронзона, Володю Швейгольца, Игоря Мельца, художника по металлу, путешественника и впоследствии поэта Юру Сорокина, скульптора Володю Неймарка, художников Юру Галецкого, Сашу Нежданова, филолога Диму Новикова, студента востфака Ваню Стеблин-Каменского и его сестру Наташу по прозвищу Черепаха с мужем богатырского телосложения Валерием, которого называли Пантила, филолога Ефима Славинского, геолога и поэтессу Кари Унксову, геолога и художника Яшу Виньковецкого. Впрочем, по титулам или профессии Хвост никого не оценивал, табели о рангах у него не было. Большинство хвостовских гостей были творческими людьми, чьи представления о жизни и поведение не вписывались в традиционную систему социальных отношений. Они, как правило, не были активными борцами, просто хотели, чтобы их оставили в

покое и не мешали самовыражению. Поэтому многие если и работали (чтобы не сослали за тунеядство), то на работах максимально далеких от идеологии — охраняли, например, платные автостоянки (кочегаров в этой компании еще не было), пристраивались рабочими сцены. Однако все эти работы носили, как правило, временный характер.

Пожалуй, наиболее «социально ориентированным» из питерских друзей Хвоста был Юра Сорокин, неутомимый спорщик. В 1956 году он выступал на площади Искусств во время стихийных обсуждений выставки Пикассо. Там он был взят на заметку и вскоре, в 1957 году, исключен из Военмеха, где в то время учился. В стихах, написанных много лет спустя, в 1984 году, Юра так вспоминал об этом времени:

Сквер — весь в ночном оцепененье...
 Стеклом на ветках ломкий лед,
 Холодных ламп ломая излученье,
 Венец сияния вокруг них плетет.

Ночные грифы — латы и секиры, —
 Покрыты инеем, врата венчают...
 За ними — бело-золотистый призрак —
 Сквозь театральный снег
 Мираж дворца
 Мерцает..

Нет ни души...
 Брожу один — арабским шейхом
 Ночных видений:
 Вот — «Бродячая собака»...
 Вот — стайки «тихарей», —
 Вот милицеское каре, —
 Вот крытые фургоны «раковая шейка»
 (каре́та юному аде́пту Пика́ссо)...
 Год пятьдесят
 Шестой, — когда казалось —
 Кончилась эпоха мрака...
 ...да одинокий Гений русский, разгоняя скуку,
 Подставил снегу бронзовую руку.

4. 01. 1984

В этих стихах трудно не заметить фотографическую точность деталей. Сорока, как его называли в кругу друзей, был и фотографом. Иногда, работая в качестве пляжного фотографа, он зарабатывал много денег, но лишь для того, чтобы угощать коктейлями своих друзей и вернуться в Питер на мели. Однажды Сорока получил наследство. Это событие отмечалось в течение недели то у Хвоста, то дома у Сороки — тоже в коммунальной квартире. Каждые полчаса раздавался звонок. Очередной гость первым делом просил у Юры до лучших времен сто или двести рублей займа. Сорока никому не отказывал. Себе он купил, и то по настоянию Хвоста, лишь приемник и монографию о поп-арте. Через одну-две недели Сорока с Хвостом уехали в путешествие, кажется в Среднюю Азию. Оттуда им пришлось на последние копейки звонить друзьям с просьбой выслать деньги на обратную дорогу.

Юра Сорокин умер в июне 1999 года. В начале зимы того же года его жена Таня Коваленко с помощью художника Феликса Равдоникаса издала тиражом в тридцать экземпляров сборник стихов Сороки «Бессмертие кристалла», в котором есть и стихотворение, посвященное Хвосту.

Многие из друзей Хвоста перемещались, и не раз, в сумасшедшие дома, чтобы получить инвалидность, а то и по причине отсутствия даже нерегулярного питания. Хвост тоже неоднократно попадал в дурдом. Однажды он оказался там одновременно со своим приятелем-художником. Чтобы не скучать, они написали новогоднюю пьеску, предназначенную для постановки силами больных, однако руководство больницы отклонило произведение, ссылаясь то ли на пессимистический настрой, то ли на необаятельный образ Снегурочки.

Леня Аронзон сказал мне однажды: «Нас всех сплотила неудача». В известной степени, наверное, так и было. Но вот что интересно. Поэты из этой компании — сам Хвост, Аронзон, Алик Альтшуллер, Леня Ентин — не стремились выступать с эстрады, хотя в начале 1960-х годов это было возможно. Существовало «Кафе поэтов» на Полтавской, где выступали не только участники литобъединений, но и одиночки, такие как, например, Миша Юпп с его кулинарными стихами. Выступали в этом кафе и Женя Рейн, и Ося Бродский. Хвост и Аронзон иногда читали свои стихи у себя дома или у друзей и относились к своему творчеству как к домашнему делу. Неслучайно, видимо, большое распространение получил жанр дружеских посланий, которые нередко действи-

тельно посылали по почте друзьям или дарили по случаю и без случая. Приведу отрывок из такого послания, в котором упоминаются Хвост и некоторые из его друзей. Оно написано Ваней Стеблин-Каменским и обращено к моему мужу Лене Черткову:

Все так же Хвост лежит в больнице,
 Все так же дух его нетлен,
 Хотя вокруг него толпится
 Везалий, Эскулап, Гален.
 А Дуська в обществе вертится,
 Как европейский манекен,
 В сиянии своих колен.

Анри и Конрад, законтачив
 На почве платного листа,
 Решают тщетные задачи
 Происхождения Христа.

Все так же Элик и Галецкий
 Успешно двигают поп-арт,
 Изображая быт советский
 Посредством лифчиков и карт.

Славинский в здравии прекрасном —
 Всех ленинградских дам гроза.
 Горят на лице его страстном
 В постель зовущие глаза.

Девицы тоже все в порядке:
 Никто не болен, не чреват,
 От случаев психоза матки
 Избавлен город Ленинград².

29. 3. 1966

Хвост уже в начале 1960-х годов был известен как автор песен, но к бардовскому движению, базировавшемуся в клубе «Вос-

² Кроме Хвоста, Анри Волохонского, Юры Галецкого и Ефима Славинского в стихотворении упоминаются Александр Кондратов, которого называли Сэнди Конрадом, Элик (правильно: Эллик, Леон Леонидович) Богданов и подруга Хвоста Дульцинея, названная здесь Дуськой.

ток», отношения не имел. Самой известной песней Хвоста была, пожалуй, «Льет дождем июнь», в которой содержались, в частности, и рассуждения о работе:

А работать мы не хотим никак
 На зарплату нам не купить коньяк
 Ну а водку пить мы, эстеты, не хотим
 Вот потому мы и не работа-им

И сухое вино мы не пьем давно
 Так как денег нет даже на кино
 Мы б сидели б в кинe и мечтали б о вине
 Что пьют в киношной сказочной стране³.

«Орландина» и «Прощание со степью» были написаны позже, в соавторстве с Анри Волохонским, давним другом Хвоста. Об Анри надо говорить и писать отдельно. Из всех нестандартных личностей того времени это была одна из самых нестандартных, не вписывавшихся ни в какие рамки. В отличие от Хвоста и многих его друзей, Анри состоял на службе, занимался озероведением. Работал несколько лет на севере, ходил в плавания. Если Хвост при всем своем природном артистизме держался просто и естественно, Анри непрерывно устраивал «театр для себя». Он увлекался схоластической философией, был знатоком Николая Кузанского и Фомы Аквинского и, по слухам, даже читал в Институте Арктики курс лекций по ангелологии. И внешность свою, и манеру говорить он тщательно стилизовал, словечка не говоря в простоте, а всё с ужимкой, со всеразъедающей иронией. Это, однако, не мешало дружбе и соавторству с Хвостом. Вместе они писали не только песни, басни, частушки, но и длинные стихотворные произведения, например «Касыду министру культуры», трагедию «Домкрат», поэму о ветеринаре.

Пьесы Хвоста в исполнении автора пользовались большим успехом в узких кругах Ленинграда и Москвы. Почитательницей таланта Алеши была уже упоминавшаяся Кари Унксова, талантливая поэтесса, чьи собственные стихи до сих пор малоизвестны и не оценены по достоинству. Кари успешно пробовала возродить традиции петербургского гостеприимства. Обладая более чем

³ Цит. по публ.: *Волохонский А., Хвостенко А. Собрание песен // Эхо (Париж). 1979. № 4. С. 16.*

скромным достатком, она устраивала в своей квартире, помещавшейся в подвале, большие званые вечера, на которых подавались даже куропатки и множество сортов крепчайших домашних настоек — спирт настаивался не только на чесноке, перце и укропе, но и на перепонках грецких орехов и на липовых почках. Часа в три ночи, когда гости начинали кемарить, изготовлялся крепчайший «кофе-шах». Хвост и Анри всегда были желанными гостями на таких вечерах, начинавшихся после филармонических концертов и заканчивавшихся ранним, а то и поздним утром. Помню, как Хвост читал у Кари пьесы «Первый гриб» и «Запасной выход». Другим поклонником драматургии и стихов Хвоста, в особенности относящихся к «школе Верпы», был театральный режиссер из Латвии Женя Ратинер. Как-то я застала его у Алеши с восторгом декламирующим хвостовские творения. Еще одним театральным деятелем, увлекавшимся творчеством Хвоста, был Володя Бродянский.

О литературных интересах Хвоста отчасти можно судить по его стихотворению «Поэтическая начинка» (1965), вошедшему в сборник «Десять стихотворений Верпы, посвященных Игорю Холину», вышедший в Париже в 1988 году.

Радищев-Кутузов
Хемницер-Державин
Бобров-Менделеев
Русское слово вот
Ах у поэтов столько забот
Чтоб слово прыгало как кузнечик
Чтоб знаки жуками ползали по строке
Чтоб восклицательный подсвечник
Свечу стиха держал в руке

Кюхельбекер-Романов
Карамзин-Рюмин
Марамзин-Рыжий
Хвостов-Тёртый
Великолепие поэтической морды
Мордобитие дидактической хорды
И наконец похмелье Верпы
Лежит в Рогоже
Пирогом с рыбой

Перечисленные имена были знакомы Хвосту не понаслышке. Отмечу, к примеру, что эпиграф из Радищева предпослан стихотворению «Волохонскому» из сборника «Продолжение», вышедшего в Санкт-Петербурге в 1995 году. К этим именам можно добавить Крылова и Хлебникова, упомянутых в поэме «Слон На» (1977):

Конец. Теперь вопрос: Стучат
ли буквы имени по темечку внучат
Крылова дедушки, и так ли горяча
волна воспоминания? Урча,
слон Хлебникова движется по следу
слона Крылова — хобот — тень хвоста,
дыханье заперто, опричники моста
по очереди чтут теперь Ригведу.

Кроме Хлебникова из поэтов XX века Хвост и Анри ценили Заболоцкого — «Столбцы» и «Торжество земледелия». Я помню, как популярна была в этом кругу «Колыбельная» Заболоцкого, перепечатанная на машинке из старого журнала «Звезда». Рассказывали, что однажды муж Черепahi, Пантила, поспорил со своим тестем, известным профессором, из-за строчки «Колыбельной». Пантила утверждал, что «Джентльмен у людоеда неприличное отгрыз». Хвост интересовался русским фольклором. Как-то раз он купил сборник народных заговоров и заклинаний и по случаю читал оттуда «заговоры против зубной скорби». Когда не стало денег, Хвост был вынужден отнести книгу в букинистический магазин. Как только деньги появились, он снова купил ее в том же букинистическом на улице Жуковского — уже дороже.

Хвост был принят во многих домах. Одним из них был дом Старика — переводчика Ивана Алексеевича Лихачева, о котором впоследствии Алеша неоднократно рассказывал в своих интервью. Хвост подарил Старiku одну из своих ранних работ, изображающую милиционера-регулирующего на перекрестке двух мощеных улиц в прибалтийском городке. Картина Ивану Алексеевичу понравилась и навсегда поселилась в его комнате. Однажды пьяный Хвост, сидя у Старика, сказал: «Меня не будет, а вот этот человек останется». Рисовал Хвост в различных манерах. Одно время увлекался поп-артом. В его комнате висела картина под названием «Бабушка». В раме были размещены различные предметы, относящиеся к рукоделию — кружева, нитки и что-то еще. Потом

«Бабушки» не стало. Женя Прицкер с одним из своих приятелей перевозили ее из одного дома в другой, и по дороге фрагменты картины разбрасывались и развешивались. Из-за этого Хвост по-дразлся с Прицкером на дне рождения моего мужа.

В 1968 году Хвост переехал в Москву. Я бывала у него в Мерзляковском переулке, где он жил у своей жены, Алисы. Дом — точнее, комната в коммунальной квартире — был так же открыт для гостей, как в Ленинграде. Хвост пробовал зарабатывать, ездил в далекие города, например в Салехард, где занимался оформительской работой. По этому поводу Анри Волохонский написал стихотворение, начинающееся строчкой «Алешенька, зачем же в Салехард?». Оформлял Хвост и клуб слепых в Москве. Но работу не приняли. Обитатели клуба на специально созванном собрании осудили художника за отклонение от реализма. Опять начались неприятности с милицией и дружинниками, и в конце концов Хвост решил эмигрировать. В 1977 году он поселился в Париже.

Из воспоминаний об Иосифе Бродском

Бродского я впервые увидела и услышала в июне 1962 года в «Кафе поэтов» на Полтавской улице. В этом кафе по субботам молодые неофициальные поэты читали свои стихи друзьям и поклонникам новой поэзии. Вход был свободный, мест не хватало, и перед началом поэтических вечеров у дверей выстраивалась очередь. Когда все места были заняты, новых посетителей уже не пускали. Наиболее предприимчивые заходили на кухню, вытаскивали оттуда тяжелые железные табуреты и быстро пристраивали их к столикам. Впрочем, желающих прочесть стихи было не намного меньше, чем слушателей. Часто весь вечер читали стихи представители какого-нибудь из литературных объединений, существовавших в то время почти при каждом Доме культуры. Нередко выступали и поэты-одиночки. Большой популярностью пользовался Витя Кривулин, кажется уже студент филфака. Из его стихов того времени помню стихотворение о самоубийстве Марины Цветаевой и «Шахматную балладу», которая начинается строчками:

Всё возьми, не оставляя ничего,
 Ни унынья, ни молчанья твоего,
 Только шахматную доску мне оставь
 И на ней фигурки правильно расставь.

Были свои поклонники и у его двоюродного брата Миши Юппа (урожденного Смоткина, впоследствии Таранова), мастерски декламировавшего «производственные» кулинарные стихи, одно из которых называлось «Пирожки во фритюре». Автор работал поваром и действительно умел не только первоклассно готовить, но и описывать этот процесс. Выделялся футуристическими образами исчезнувший вскоре с поэтического горизонта Марк Троицкий.

«Кафе поэтов» возглавлял совет, в который входили подлинно-энтузиастки новой поэзии — Рада и Ира. Они-то и пригласили двадцатидвухлетнего Бродского прочесть свои стихи. Имя поэта большинству посетителей кафе было уже известно, но некоторые слушали его чтение впервые, а знали в основном «Пилигримов». В тот майский вечер Бродский читал «Холмы» и «Черного коня» («В тот вечер возле нашего огня...»). Его манера чтения, напоминающая камлание шамана (сравнение пришло несколькими годами позже, когда у своих друзей Дубницких я услышала пластинку с шаманскими заклинаниями), не просто завораживала, а вводила в транс. Ничего подобного мне слышать не приходилось. В тот же вечер я решила познакомиться с поэтом. Общих знакомых у нас не было, поэтому, придя домой, я взяла телефонный справочник и начала звонить всем Бродским подряд и просить к телефону Осю. В конце концов мне ответили, что Оси нет дома, и предложили позвонить на следующий день. Как оказалось, со мной говорил отец Иосифа — Александр Иванович. Следующим утром трубку взял Иосиф. Я сказала, что хочу написать статью о молодых поэтах, в том числе и о нем, что слышала накануне его стихи в «Кафе поэтов» и хотела бы познакомиться с текстами. Иосиф сразу поинтересовался, для какой газеты я собираюсь писать, и прежде, чем я ответила, добавил раздраженно: «Надеюсь, не для „Смены“? Эта газета меня оскорбила». Он имел в виду опубликованный незадолго до этого фельетон «Йоги у выгребной ямы», где о нем и его стихах говорилось в пренебрежительном тоне. «Нет, для „Комсомольской правды“», — сказала я. Иосиф несколько успокоился, и мы договорились о встрече.

В Дом Мурузи я шла с замирающим сердцем. Увидев меня, Иосиф первым делом спросил, сколько мне лет. Мне было сем-

надцать, но я сказала, что восемнадцать. Потом он поинтересовался, о ком еще я хочу писать. Я сказала, что о Горбовском и Кушнере. Иосиф заметил, что это хорошие поэты, но есть еще лучше — Рейн, Бобышев и Найман. Эти имена я слышала впервые. Иосиф обещал в следующий раз показать их стихи и дать свои. Поинтересовался, почему я думаю, что мою статью напечатают. Я ответила, что мой папа-журналист, возможно, устроит статью через знакомых. В следующее посещение Иосиф дал мне свои стихи, прочел наизусть по одному стихотворению Рейна, Наймана и Бобышева. Около часу мы проговорили о литературе. Говорил в основном Иосиф. Он поинтересовался, что я сейчас читаю. Я только что прочла «Письмо генералу Х» Сент-Экзюпери, ходившее в «самиздате». Иосиф воодушевился и стал говорить об опасности тоталитаризма. Потом сказал, что многое из того, о чем он говорит, я, возможно, сейчас не пойму, но что это неважно. Расспрашивал он меня и о любимых поэтах. Я тогда увлекалась Бодлером. Он рекомендовал прочесть английских поэтов. Я ответила, что недавно прочла «Антологию новой английской поэзии» и мне понравилась баллада Морриса «Стог сена на болоте». Иосиф обратил мое внимание на стихи Одена и, взяв книгу, которая лежала у него на полке, прочел «Что пользы поднимать этот крик» Одена и стихотворение Йейтса. В разговоре он упомянул Ахматову, сказал, что скоро у нее день рождения, а напоследок посоветовал написать что-нибудь дельное.

В конце июня, перед отъездом на дачу, я вернула Иосифу стихи. Он принял меня сухо. Был раздражен тем, что, побывав у Ахматовой, я обмолвилась, что буду писать о нем. Сделал выговор, сказав, что нескромно говорить о еще не сделанной работе. Кажется, я даже заплакала. На даче в Пушкине я написала статью, послала ее в «Комсомолку» — знакомых у папы там не оказалось, — а осенью получила ответ за подписью некоего Елкина. В письме говорилось, что в редакции лежит много статей о молодых поэтах и что некоторые из них я в скором времени смогу прочесть на страницах газеты.

Осенью наше общение с Иосифом возобновилось. У него дома я познакомилась с Гариком Гинзбургом-Восковым, и они оба показывали мне, увлекшейся хатха-йогой, как правильно делать дыхательные упражнения. Иосиф приходил ко мне за стихами Бориса Поплавского, перепечатка которых попала в мои руки, — этим поэтом он очень тогда интересовался. Следующим летом я достала абонементы на кинофестиваль и пригласила Бродского в

кино. Особенно сильное впечатление произвел на нас фильм «Козара» о югославских партизанах. Иосиф сказал, что, если бы таких фильмов было больше, меньше было бы войн. После просмотра одного из фильмов Иосиф заметил в толпе высокую красивую брюнетку и, наскоро попрощавшись, с возгласом «Марина!» бросился к ней.

Однажды я встретила взволнованного Иосифа на углу Невского и Литейного. Он сказал, что сейчас начнется суд над Алешей Хвостенко, и мы почти бегом направились по Невскому в Смольнинский районный суд. Процесс уже начался. Иосиф рвался в зал, но его не пустили. Мы нервно ждали в коридоре, где сидели друзья Хвоста, а потом радостно приветствовали отпущенного на волю тунеядца. В 1964 году я была на знаменитом суде над «тунеядцем Бродским», героем фельетона «Окололитературный трутень». Кроме общеизвестного, запомнились два эпизода. Какой-то человек чихнул. Судья Савельева несколько раз спросила, кто чихнул, и, когда наконец виновник встал, выгнала его из зала. В перерыве какая-то женщина из числа рабочих, присутствовавших на суде, искренне удивлялась, почему Бродский не может писать как Иосиф Уткин. «Ведь он же тоже Иосиф!» — восклицала она. Я хотела навестить Иосифа в Норинской, но его друзья меня отговорили, сказав, что даже Гарика Гинзбурга-Воскова он принял холодно, зная, что тот уедет, а ему придется остаться. В этот год я стала приходить в гости к Осиным родителям — Александру Ивановичу и Марии Моисеевне. Мария Моисеевна вспоминала разные эпизоды из Осиного детства. Я их записывала, пока мой папа не стал посмеиваться над этим увлечением. Однажды Александр Иванович позвонил мне и пригласил в гости, туманно намекнув, что Ося приехал на побывку. Я почему-то застеснялась и в гости к Бродским не пошла.

Вскоре после его освобождения мы встретились в Малом зале Филармонии. Иосиф подошел ко мне после концерта и поздравиł с замужеством. Мы стали дружить домами. Примерно раз в месяц ходили с Леней Чертковым в гости к Бродскому. Регулярно бывали друг у друга на днях рождения, на которые собиралось по двадцать, а то и тридцать человек. В своем доме Иосиф чувствовал себя наиболее раскованно. Мария Моисеевна угощала фирменными блюдами — маринованной корюшкой и «фальшивым зайцем». Иосиф старался не пропускать наших дней рождения. Иногда забредал поздно вечером, читал стихи, пугая соседей по коммунальной квартире. Несколько раз, попав в сложную ситуа-

цию, приходил за советом. Окруженный друзьями, знакомыми и поклонниками, он часто жаловался на одиночество и просил меня: «Танька, если тебя пригласят в компанию, где будет больше четырех человек, возьми меня с собой». Однажды я предложила ему вместе пойти на Пасху к моей приятельнице Кари Унковой. Мы приехали ночью. У Кари собралась большая компания. Через полчаса Иосиф, не говоря ни слова, ушел. Кари подумала, что он на что-то обиделся, и попросила меня передать ему свои извинения. Когда на следующий день я забежала к Бродскому, он в свою очередь попросил передать хозяйке дома извинения за скоропалительный уход, причин которого так, впрочем, внятно и не объяснил. Как дома Бродский чувствовал себя у Леши Лившица (Льва Лосева) и у своих друзей-физиков Эли и Ромаса Катилюсов. Они жили тогда у Поклонной горы. Метро в этот район еще не провели, добираться туда на трамвае приходилось в течение часа. Иосиф часто ездил на трамвае в этот гостеприимный дом, где ему были всегда рады, вкусно кормили и давали денег на такси. В семье Катилюсов был культ Бродского. Не только Эля с Ромасом, но также их маленькие дети знали наизусть его стихи. Володя Уфлянд рассказывал, что сын Иосифа Андрей впервые услышал стихи отца от младшего сына Катилюсов Ромунаса, который, кажется, еще не ходил в школу.

Иосиф очень тяготился тем, что мало зарабатывает литературным трудом — другого источника заработка он себе не представлял — и не может помогать родителям. При малейшей возможности он снимал себе квартиру, чтобы жить самостоятельно. Неоднократно мы обсуждали, как можно прокормиться на самую минимальную сумму.

В характере Иосифа сочетались резкость и застенчивость. В малознакомых компаниях он чувствовал себя скованно. Когда рассказывал анекдот или какую-нибудь историю, торопился, боясь, что слушателям это будет неинтересно. Как-то раз я пролила у него в гостях стакан вина. На полу образовалась лужа. Иосиф не позволил мне взять тряпку и вытереть пол, но и сам, впрочем, вытирать не стал.

Его нервы были настолько обострены, что подчас делали его мнительным. Иосифу казалось, что, если человек не пришел вовремя домой, с ним обязательно случилось что-то плохое, исходящее от властей предержащих. Однажды я заглянула после работы к нашему другу Мише Беломлинскому. Через некоторое время к нему зашел завлит театра Комиссаржевской, мой давний

знакомый Витя Новиков с Мишей Барышниковым, которого я увидела впервые. Потом мы все вместе поехали к художнику Лёне Каминскому, у которого тоже были гости. Часов в двенадцать ночи, а может быть и позже, я наконец позвонила мужу и объяснила ситуацию. Он облегченно вздохнул и рассказал, что вечером заходил Иосиф, который всерьез обеспокоился моим отсутствием и решил, что меня арестовали. В двенадцатом часу Иосиф ушел и уже два раза звонил. Когда я вернулась домой, Леня Чертков сообщил, что сразу же после моего звонка позвонил Иосифу, который изругал меня последними словами. Сам Бродский как-то рассказывал о звонке Эммы Герштейн, которая просила его вечером заехать (дело происходило в Москве). Иосиф решил, что случилась какая-то неприятность, примчался, а Эмма Григорьевна попросила его почитать стихи ей и собравшимся гостям. Читать стихов он не стал и в раздражении удалился.

Иосиф часто бывал неровным в отношениях с близкими людьми. Он остро чувствовал фальшь, не терпел выпендренной болтовни, особенно болезненно воспринимал профанацию значимых для него ценностей. Мог высказать нелестное мнение о друге и в глаза и за глаза. Однажды ему показалось, что его друг, переводчик англо-американской поэзии Андрей Сергеев, стал относиться к своей работе как к средству заработка, и бурно возмущался по этому поводу. Негодовал Иосиф и по причинам, к литературе отношения не имеющим. Как-то раз он накинулся на друга своей юности Костю Азадовского за то, что тот проявлял повышенное внимание к одной итальянке, подруге их общего приятеля. Однако когда несколько лет спустя Костя попал в беду, Иосиф сделал все от него зависящее, чтобы ему помочь.

У Иосифа мы познакомились с Карлом и Эллендеей Профферами, возглавлявшими издательство «Ардис». Затем в каждый их приезд встречались с ними и у нас, и у Бродского. Однажды мы вместе встречали у Иосифа Новый год. Кроме нас пятерых были Томас Венцлова с Эрой Коробовой и Андрей Сергеев. Всем было весело, кроме Иосифа, оказавшегося без дамы. На следующий день той же компанией, за исключением Андрея Сергеева, мы приехали к Катилюсам. Настроение Иосифа исправилось. Рядом с ним сидела красивая итальянка Бьянка, знакомая Профферов. Эллендея была в длинном белом парике, который мы все по очереди примеряли. Больше всего парик подошел Иосифу, приобретшему черты английского лорда. Познакомил меня Иосиф и с замечательной грузинской поэтессой Дáли Цаава, ставшей моей

ближайшей подругой. Дали перевела на грузинский «Поэму без героя» Ахматовой, многие стихи Бродского. Ей принадлежит стихотворение о доме Иосифа, его кабинете, описанном в эссе «Меньше, чем единица», и стихотворение на смерть отца поэта.

Снабжал нас Иосиф книгами — литературным «тамиздатом», большую часть которого получал от Ефима Григорьевича Эткинда. В основном это была мемуарная литература, книги В. Вейдле, Г. Федотова, альманахи «Воздушные пути», работы Л. Шестова, которым Иосиф одно время увлекался. Иосиф охотно делился с нами своими литературными увлечениями. Многих авторов он «открывал» для себя опосредованно. К Еврипиду, например, он пришел через Т. С. Элиота, в творчестве которого имелись аллюзии на «Алкесту». Помню, как Иосиф, только что прочитавший эту трагедию, с восторгом пересказывал нам ее содержание, поражаясь герою, уговаривавшему умереть вместо себя родителей и любимую жену. Так же восторженно отзывался он о Кавафисе, которого открыл для него Гена Шмаков.

4 июня 1972 года Иосиф улетел в Вену. Несмотря на массу хлопот, связанных с отъездом, он позвонил мне 2 июня, в день моего рождения, и извинился, что не сможет прийти. За неделю до этого, 24 мая, Иосиф праздновал свой последний день рождения в России. Народу пришло столько, что за столом поместились лишь женщины и Женя Рейн. Немало друзей было и на проводах. Утром мы собрались в доме Иосифа, откуда поехали в аэропорт в такси, благо стоянка находилась на соседнем углу. Я оказалась в одной машине с Иосифом и Володей Марамзиным. По дороге мы в основном говорили о поэзии. Помню, что Иосиф рекомендовал Марамзину обратить внимание на Вагинова и приготовить издание поэта. Марамзин говорил, что надо бы издать Хармса. Иосиф не возражал, но чувствовалось, что Вагинов ему ближе. Этот разговор мне вспомнился, когда в «Беседах с Соломоном Волковым» я прочла рассуждение Иосифа о поэзии Вагинова, о вялых мускулах его стиха. В аэропорту после оформления документов Иосифа отпустили попрощаться с друзьями. Яша Виньковецкий попросил его написать в записную книжку какое-то стихотворение. Иосиф сел рядом с Яшей на скамейку, начал записывать стихотворение, но закончить не успел, его вызвали на контроль.

После отъезда Иосифа его друзья продолжали приходить в Дом Мурузи. По-прежнему устраивались дни рождения поэта. Иосиф обычно звонил родителям в этот день, и все присутствовавшие по очереди с ним говорили.

В 1977 году я попала в больницу с перитонитом. Побывала в состоянии клинической смерти. Вернувшись с того света, около месяца пролежала в реанимации. Выходила меня Мария Моисеевна. Она каждый день приходила в реанимационную палату, приносила свежеприготовленный бульон, сок из свеклы и меда и успокоилась только тогда, когда моя жизнь оказалась вне опасности. Мария Моисеевна умерла в 1983 году. Ей так и не удалось увидеться с сыном. Она хотела съездить к нему в гости, но ей регулярно отказывали в ОВИРе. Навсегда перебраться в Америку родители не хотели. «Здесь все врачи, все друзья, да и поздно уже», — обычно говорил Александр Иванович. В 1983 году, после смерти Марии Моисеевны, Александр Иванович попросил меня составить картотеку книг Иосифа. В одном из шкафов я обнаружила множество засушенных букетов цветов. Каждый из них был завернут в пакет, на котором был написан год. Александр Иванович объяснил, что Мария Моисеевна хранила все букеты, которые после отъезда Иосифа приносили в день его рождения друзья. Иосиф настойчиво просил отца переселиться к нему. Александр Иванович стал потихоньку собирать документы, но чувствовалось, что он не стронется с места. Когда отец Иосифа лег в больницу подлечиться, я его часто навещала. Иосиф звонил мне из Америки и спрашивался о его здоровье. Всякий раз он спрашивал, не нужно ли мне что-нибудь, говорил, что ему неудобно меня тревожить. Иосиф был очень обеспокоен здоровьем отца, тем, что его долго не выписывают из больницы, спрашивал, не может ли в этом быть какого-нибудь подвоха. Он интересовался, ходит ли к Александру Ивановичу его внук Андрей, а если нет, то нельзя ли устроить такую встречу. Насколько я знала, дед не горел желанием общаться с внуком, но говорить об этом Иосифу я не стала. Александр Иванович пережил свою супругу на год. Он умер в 1984 году в возрасте восьмидесяти лет. Накануне дня смерти отец Иосифа пригласил к себе в гости Дали Цаава, меня и Элю Катилюс. Дали пришла первой. Она обещала приготовить Александру Ивановичу цыпленка-табака. Войдя в комнату, — ей открыли сосед, — она увидела, что отец Иосифа умер. Она вызвала «скорую помощь», позвонила мне и выбежала на улицу. Через несколько часов дом был полон друзьями и родственниками. Иосиф очень болезненно переживал смерть отца, с которым был особенно близок. Они разговаривали друг с другом каждую неделю так, как будто их не разделял океан. Иосиф, большой любитель кошек, называл отца Котом. Я неоднократно слышала, как Александр Ива-

нович называл сына так же. Часто кошки становились темой их бесед. У Александра Ивановича жил черный кот Оська, которого Иосиф маленьким котенком принес от Ефима Григорьевича Эткинда. В Америке у Иосифа был рыжий кот, о повадках которого он любил рассказывать.

В 1993 году я побывала в Америке. Из Нью-Йорка позвонила Иосифу, волнуясь почти так же, как в юности. Но ни поговорить, ни встретиться с Иосифом мне не довелось, поскольку в эти дни, как оказалось, он находился в Польше. В вагоне нью-йоркского метро среди рекламных объявлений я неожиданно увидела имя Иосифа: «Joseph Brodsky, 1940. 1987 Nobel Laureate in Literature» и его двустилишие на английском языке.

Путешественник, ставший затворником (Л. Н. Чертков)

С Ленией Чертковым я познакомилась зимой 1963—1964 годов, когда училась на первом курсе питерского филфака, и прожила с ним около десяти лет. Его эрудиция меня поражала, а иногда и подавляла. От Лени я впервые услышала имена А. Чаянова, С. Заяицкого, М. Дмитриева-Мамонова, А. Улыбышева и многих других «немагистральных» писателей и деятелей культуры. Помню, как я сдавала Виктору Андрониковичу Мануйлову экзамен по русской литературе начала XIX века и засыпала экзаменатора именами третьестепенных поэтов той поры. В ответ на его удивление я сказала: «Этими знаниями я обязана моему мужу Лёне Черткову». Галантный Виктор Андроникович произнес: «Теперь они стали вашими». Интерес к некоторым забытым авторам сохранялся у Лени десятилетиями. Бывало, однако, что он отказывался от изучения своих героев по причинам этического характера. Так, например, он потерял интерес к А. Кондратьеву, стилизованной прозой которого (в особенности книгой «Белый козел») увлекался, когда узнал, что автор был антисемитом. Слухи о том, что

поэт П. Потемкин принимал участие в повешении кошек, начисто отбили у Лени охоту искать новые материалы об этом талантливом поэте.

В Лёне меня привлекали страстность и неутомимость, с которыми он добывал материалы, добывал, как правило, для себя, поскольку напечатать что-либо было очень трудно. Редкую возможность печататься давало Лене сотрудничество с «Краткой литературной энциклопедией». В этом издании (как под собственной фамилией, так и под псевдонимом Л. Москвин) опубликовано около ста его статей. Очень редко Леню печатали в «Вопросах литературы», пушкинодомской «Русской литературе», «Звезде» и таких научно-популярных изданиях, как «Наука и жизнь». Леня не только просиживал с утра до вечера в архивах и библиотеках, но и разыскивал, порой самыми невероятными путями, родственников интересующих его авторов, а то и самих авторов, много лет назад исчезнувших из литературной среды. Например, от Н. С. Тихонова, бывшего в 1920-е годы не только «серапионом», но и лидером поэтической группы «Островитяне», Леня узнал, что участник этой группы поэт Петр Волков еще в 1920-х годах женился на цыганке и ушел из литературы. О дальнейшей его судьбе никто ничего не знал. Начав заниматься «Островитянами», Леня взял телефонную книгу и стал обзванивать всех Волковых. Как ни удивительно, он дозвонился до поэта, и Волков подарил ему тексты своих стихотворений 1920-х годов. В погоне за информацией Леня путешествовал по всей стране, переписывался с огромным количеством корреспондентов. Бывали и анекдотические случаи. Какого-то жившего в провинции старичка Леня не застал дома и оставил записку со своим адресом. Этот старичок прислал ему письмо, которое завершалось припиской: «Фамилия Ваша мне знакома. Смутно припоминаю, что слышал о Вас в связи с Львом Толстым». Кстати сказать, Леня написал для «Краткой литературной энциклопедии» заметку о толстовском В. Черткове, специально подписав ее своей фамилией, а не псевдонимом.

Леня хорошо знал не только отечественную словесность. Из зарубежных авторов он особенно увлекался немецкими романтиками, а из литературы 1920-х годов — Густавом Мейринком и Лео Перутцем. Но этим его интересы не исчерпывались. Из букинистических магазинов он приносил книги П. Мак-Орлана, П. Ампа, Ж. Ренара, да и почти все сколько-нибудь для него любопытное из переводной европейской литературы. Одно время Леня увлекался северной прозой, и у нас появились сборники «Фиорды».

Леня разыскал кого-то из родственников Ганzenов, еще в начале века переводивших скандинавских авторов, и принес от них до-революционную машинопись переводов из С. Кьеркегора. Естественно, что на наших книжных полках стояли и произведения русских философов, имена которых теперь у всех на слуху, много книг В. Розанова, в том числе и «Апокалипсис нашего времени». Как-то Леня принес переплетенный в одном томе полный комплект редкого журнала «Народоправство», который редактировал Н. Бердяев. Некоторые книги задерживались надолго. Другие прочитывались и менялись или снова сдавались в букинистический магазин.

Леня был намного меня старше. Ко времени нашего знакомства ему уже исполнилось тридцать лет. Родился он в Москве 14 декабря 1933 года. Его отец был военным, после войны какое-то время служил в Германии. Там Леня провел не меньше года. После окончания школы Леня поступил в московский Библиотечный институт, где проучился с 1952-го по 1956 год. В эти годы он получил известность как поэт, лидер кружка, собиравшегося в мансарде у студентки Галины Андреевой. Среди его друзей той поры были Андрей Сергеев, посвятивший Лёне главу своей книги «Омнибус», Станислав Красовицкий — у меня сохранилась ученическая тетрадка, в которую Леня своим бисерным почерком переписал сборник его стихов «Дневник капитана», Валентин Хромов. Дружил он и с художниками Игорем Куклесом и Дмитрием Плавинским. Ввод советских танков в Венгрию возмутил многих, но мало кто смел так откровенно, как Леня, высказывать свое негодование. А прямотой высказываний он отличался не только в домах знакомых, но и в Библиотечном институте. 12 января 1957 года Леню арестовали и предъявили обвинение по статье 58-10, часть первая, — антисоветская пропаганда и агитация. Следствие вел КГБ. Леню посадили в Лефортово. 19 апреля 1957 года он был осужден Мосгорсудом на пять лет лишения свободы. Весь срок от звонка до звонка Леня отбыл в Мордовии, куда его доставили 23 мая 1957 года¹. Леня был на строительных работах, работал в цеху. Как об удаче вспоминал о времени, проведенном в пекарне. Рассказывал, что как-то он забыл положить соль в тесто, и на следующий день его благодарили больные эки, которым была нужна бессолевая диета. Леня говорил, что первые года три в лагере было

¹ Все даты об аресте и содержании под стражей приводятся по справке «Мемориала». Благодарю за эти сведения В. Э. Долинина.

вполне терпимо. Рассказывал, как родители прислали ему однажды запрещенный к передаче чай, спрессованный в виде таблеток, завернутых в серебряную фольгу, как один из зэков получил с воли журнал «Life». В то же время однажды обмолвился, что бывали и страшные моменты, о которых и вспоминать не хочется.

Обычно лагерным воспоминаниям Леня предавался в компании заходивших к нам иногда лагерных приятелей — Бори Пустынцева, Алика Голикова, Кирилла Косцинского. Почему-то я никогда не слышала от Лени, как и по чьей инициативе в мае 1959 года в зоне был выпущен тиражом в один экземпляр сборник «Пятиречие», в который вошло Лёнино стихотворение «Коллодиум катка двоятся в амальгаме...», стихи Михаила Красильникова, Александра Ярошенко, Петра Антонюка, четыре прозаических миниатюры Владимира Кузнецова. Сам этот сборник я, правда, видела у Миши Красильникова, у которого мы с Леной останавливались в Риге. В лагере Леня перевел небольшой отрывок из «Бесплодной земли» Т. С. Элиота, который впоследствии прочел на вечере Элиота в Ленинградском отделении Союза писателей. После окончания срока в январе 1962 года Леня два месяца провел во Владимире, еще два в Риге, а затем ему удалось прописаться к родителям в Москву и устроиться на работу библиотекарем в Фундаментальную библиотеку общественных наук. Зачислен он был временно, но срок службы неизменно продлевали.

Леня был крайне неприхотлив. Много лет он донашивал пальто какого-то родственника, которое называл «У стен Малапаги» (пальто такого фасона носил герой фильма Рене Клемана), потертую фетровую шляпу. Доказывал мне, что самые дешевые рыбные консервы — самые вкусные. Однажды Лёнин папа подарил ему модный свитер синего цвета, который очень ему шел, женщины на улице после этого стали на него заглядываться, и Леня обиженно говорил: «Всех баб только шмотки интересуют».

Когда в 1965 году мы решили пожениться, мой папа, знавший Лёнину судьбу, всячески пытался отговорить нас от этого шага. Он даже написал письмо Лёниным родителям, в котором просил воздействовать на сына. Папа хотел, чтобы мы подождали с браком хотя бы полтора года, пока с Лени не будет снята судимость, так как боялся, что из-за такого зятя его не примут в Союз писателей. Однако на свадьбу в Москву он все-таки приехал. Мы праздновали два дня в узком кругу — один день с родителями, другой с Лёниными друзьями, из которых помню Стаса Красно-

вицкого и Игоря Куклеса. Переезжать в Москву я отказалась, и Леня постепенно переселился в Ленинград, хотя практически жил между двумя городами, к которым вскоре прибавился третий город — Тарту. Туда Леня ездил на сессии, так как поступил на заочное отделение филфака Тартуского университета. Кстати сказать, одну из рекомендаций ему дал Виктор Шкловский.

В Питере Леня быстро оброс друзьями. Его знали и уважали Бродский, Рейн, Найман, Бобышев, был он знаком и с компанией Алеши Хвостенко. Я познакомила Леню с переводчиком Иваном Алексеевичем Лихачевым, у которого собирались по субботам «филармоническая компания» и «сословие», состоявшее из инвалидов — друзей одноногого воспитанника Ивана Алексеевича Геннадия. Дружили мы и с Костей Азадовским (впоследствии Костя с Леной написали большую работу о Рильке в России), Игорем и Мариной Ефимовыми. Позднее познакомились с Сережей Довлатовым, Лешей Лившицем (Львом Лосевым). К этому списку нужно прибавить и наших знакомых старшего поколения — в первую очередь Андрея Николаевича Егунова, Владимира Васильевича Стерлигова и его жену Татьяну Николаевну Глебову, Якова Семеновича Друскина, Иду Моисеевну Наппельбаум, Александру Ивановну Вагинову и вдову Бенедикта Лившица — Екатерину Константиновну. Из моих сверстников назову Лену Рабинович, Гарика Левинтона, Беллу Улановскую, Лизу Берг, Ваню Стеблин-Каменского, Сашу Лаврова и Сережу Гречишкина. Хозяйства мы практически не вели. Почти каждый день ходили в гости, а в свободные вечера к нам кто-нибудь заходил на огонек.

Жили мы в веселой бедности. На работу Леню не брали, но еще в Москве в 1966 году он вступил в группком при Союзе писателей, по переводу стал членом ленинградского группкома и имел право не служить. В нашем общении основное место занимала литература — не только разговоры о ней, но и культивировавшиеся домашние литературные жанры. Несколько раз Леня заводил специальные гостевые тетрадки, которые заполнялись стихотворными и прозаическими экспромтами. К сожалению, при отъезде он забрал их с собой, и я не могу процитировать этих записей. Две Лёнины басни, относящиеся к 1966 году, сохранились в гостевой книге Вани Стеблин-Каменского, тогда студента восточного факультета Ленинградского университета.

БАСНЯ

(Истинный факт)

Не только драмами прославлен де Виньи —
 В полночных спорах оставаясь с носом, —
 Наутро он в сердцах не брезговал доносом, —
 Читатель! Не бери дурной пример с Виньи.

ЕЩЕ ОДНА БАСНЯ

Сидел на лавочке седой пенсионер,
 Вдруг подошел к нему с ружьем милиционер —
 Наставил на него и говорит: молись!
 В районе нет житья от вас, пенсионеров, —
 Мы будем вас ловить и истреблять, как крыс, —
 Инструкцию нам дал товарищ Кошеверов.
 Тут подошли еще и старика забрали.
 И на Клейтук² свезли коричневый скелет, —
 Вы можете сказать, что басня без морали.
 А я отвечаю Вам — морали больше нет.

Был распространен и жанр стихотворных посланий. Такими посланиями в виде диалога между Москвой и Ленинградом обменивались, например, Леня с Ваней в 1966 году. Алеша Хвостенко также написал и послал Лёне в Москву стихотворение «Ах, почему не в Москве я». Писали друг другу и открытки в стихах. Две открытки с Лёниными текстами сохранились у Вани. Обе относятся к середине шестидесятых:

Гоним желаньем bon voyage³
 Я раз попал на вернисаж
 Но оказалось что музеи
 Чем год от года тем говнее

 В столице выкусивши фигу
 Я убыл восвояси в Ригу
 И целый день трясясь на полке
 Я размышлял о барахолке

Оба текста написаны без пунктуации.

² Клейтук — клееварочный завод в Москве. (Примечание Л. Черткова.)

³ Приятного путешествия (фр.).

Ваня Стеблин-Каменский писал в студенческие годы талантливые пьесы в стихах, причем некоторые из них воспроизводили эпизоды нашей жизни. В одной (под названием «Пьеса в стихах»), датированной 12 марта 1965 года, действие происходит в комнате в Москве — на самом деле это была однокомнатная квартира Ваниной знакомой, где мы поселились большой компанией. Среди действующих лиц есть и Чертков, приходивший к нам в гости, который изъясняется таким манером: «Я — поэт, прозой говорить буду, которая будет в стихах, однако, Ваня, перестань бить посуду, поезжай домой, читай Керуака» или: «Я считаю, гораздо полезнее этих словесных мастурбаций поговорить о роли в поэзии согласных и аллитераций». Я же представлена в пьесе репликой: «Леня, давай говорить о Введенском, а не о глупом Стеблин-Каменском».

Стихи дарили и на день рождения. Так, 14 декабря 1969 года Бродский принес бутылку водки, к которой были прикреплены стихи, посвященные Лёне, начинавшиеся строчками:

Любовь к Черткову Лсониду
 Есть наша форма бытия,
 О чем народный судия —
 Не подавая, впрочем, виду —
 Имел возможность догадаться.
 Давая срок, что был не мал,
 У нас он жизни отнимал.

Стихов и рассказов Леня в нашу совместную бытность писал мало. Он читал их только избранным друзьям с глазу на глаз. Я стихов не писала, но сочиняла короткие стилизованные рассказы. К моему сочинительству Леня относился благосклонно. Ему понравился рассказ «Татьянин день» о том, как муж пригласил на именины жены ее предполагаемых возлюбленных и накормил их собственноручно приготовленным зайцем, оказавшимся, по его словам, тушеной именинницей. Леня предложил мне написать цикл рассказов в таком же духе и озаглавить его «Метаморфозы». Составив маленький сборник своих рассказов, я перепечатала его на пишущей машинке Бродского «Колибри», и Леня, будучи в очередной раз в Москве, попросил своего друга Леву Турчинского переплести книжечку.

Характер у Лени был тяжелым. Он все время на кого-то обижался, и мне приходилось вечно служить амортизатором, так как «обидевшие» Леню просили меня выступить в роли посредника.

С двумя моими подругами Леня окончательно поссорился и попросил, чтобы я их больше не приглашала в гости, но мне посещать их не возбранялось, — таким образом консенсус был достигнут. Обижался Леня и на женщин, которые не были благосклонны к его ухаживаниям, — выпив, Леня любил приставать к дамам. Я относилась к этому его свойству толерантно, так как считала, что пять лет, проведенных вдали от представителей женского пола, требуют компенсации и что внимание женщин может сгладить острые углы Лёниного характера. Удивительно, что за десять лет совместной жизни мы ни разу не поссорились, хотя бранились нередко. Возможно, одна из причин крылась в том, что Леня постоянно совершал поездки, из которых возвращался переполненный впечатлениями и сведениями, которыми охотно со мной делился. Он знал, что даже в «страны народной демократии» его не пустят, и поэтому тем более рьяно путешествовал по Союзу. Бывал на Украине, Кавказе, в Казахстане, однако наиболее сильное впечатление произвела на него поездка в Бурятию, в буддийские дацаны. Надо сказать, что Леня всегда интересовался мистикой, но интерес этот был выборочным. Так, например, он оставался равнодушным к доктору Штейнеру, учением которого увлекались мои грузинские друзья — Звиад Гамсахурдиа и Мераб Костава. Не очень жаловал и Блаватскую и П. Успенского. Больше всего интересовало Леню русское масонство XVIII века, в особенности мартинизм, а со второй половины шестидесятых он увлекся буддизмом, точнее, ламаизмом. Читал книги о шамбале, интересовался бароном Унгерном. Из буддологов Леня был знаком с Александром Моисеевичем Пятигорским. В Бурятии познакомился с местными и приезжими любителями буддизма, которые потом присылали ему подарки. В последние годы, проведенные в Питере, Леня выискивал в дешевых комиссионках статуэтки Будды, из которых составил небольшую коллекцию.

В начале 1970-х годов Леня закончил заочное отделение Ленинградского педагогического института имени Герцена. В Герценовский он перевелся из Тарту, где не смог справиться с латынью. К этому времени интенсивность дружеского общения в нашем кругу заметно снизилась. Умерли наши старики — Иван Алексеевич Лихачев и Андрей Николаевич Егунов, кто-то переехал в Москву, кто-то отбывал заключение. Начались отъезды, из которых эпизодическим стал отъезд Бродского в 1972 году. Решение уехать пришлось к Лёне не сразу. Первое время на вопрос, почему он не уезжает, Леня отвечал, что его никто не трогает, не мешает заниматься в архивах и что вообще нельзя жить злобой. О том, что его не забы-

ли, Леня узнал, когда его вызвали на допрос по новому делу его бывшего «сосидельца» Сережи Пирогова. Не способствовал академическому спокойствию и один странный случай. Ранним утром в день приезда Никсона в Ленинград в дверь нашей квартиры в Кирпичном переулке, рядом с Невским проспектом, из всех сил барабанили какие-то люди. Леня подозревал, что его как бывшего зэка могут превентивно арестовать и продержать в участке на время визита высокого гостя. Так или иначе, когда уезжал Бродский, Леня попросил его разведать обстановку в Америке. Я предлагала Лёне переехать на время в Грузию, где он побывал в начале семидесятых. В Грузии он познакомился с критиком Гией Маргвелашвили, который поместил в журнале «Литературная Грузия» подготовленную Лёней публикацию статьи Святополк-Мирского, наградив при этом в преамбуле, выдержанной в манере грузинского тоста, едва знакомого ему публикатора сверххлестными эпитетами, что весьма впечатлило не привыкшего к печатным похвалам Леню.

Свое решение уехать Леня окружил строжайшей тайной. Он боялся, что власти его не отпустят и что преждевременные слухи сорвут публикацию его статей. Не имевший денег Леня даже переживал, когда отменили «выкуп» — пошлину за диплом. Его беспокоило, что все идет слишком гладко, и, когда на троллейбусной остановке какой-то парень сильно его ударил, Леня не только не возмутился, но прибежал домой обрадованный, уверенный, что теперь все будет хорошо. (Замечу, что совсем по-другому Леня повел себя, когда однажды на Невском к нам пристал пьяный. В ответ на выраженное во вполне цензурной форме пожелание отцепиться мужик произнес: «А ты на чужой п... диссертацию защитил». Леня моментально бросился в драку и сбил пьянчужку с ног. Собравшаяся моментально толпа начала сочувствовать пострадавшему, кто-то схватил Леню за рукав и стал звать милицию. Все утряслось, когда разгоряченный Леня во всеуслышание заявил: «А вы знаете, что он мне сказал?» — и без купюры повторил сакраментальную фразу.)

Леня уехал в августе 1974 года. Проводы проходили в двух столицах, и не по одному разу. Леня не хотел, чтобы его провожало много народа. Он попросил выразивших желание поехать на аэродром Сашу Лаврова и Сережу Гречишкина не делать этого — боялся, что у них будут неприятности в Пушкинском Доме. В итоге на аэродром поехали кроме Лёниного отца и меня Костя Азадовский и Лёнин московский друг Лева Турчинский.

На год Леня задержался в Вене. Оттуда он часто писал, посылал небольшие подарки, сообщал, что иногда читает лекции. Про-

блема у него была с немецким языком, но он нашел австрийцев, знающих русский, и общался с ними. Из русских эмигрантов он подружился с Юрием Мамлеевым, прозу которого ценил очень высоко. В сентябре 1975 года Леня написал уже из Парижа. Туда он попал спонтанно. «Переезд совершил сюда на машине — случайно один знакомый ехал порожняком и захватил меня с моим скудным скарбом», — писал он мне. Перемену места жительства Леня объяснял более интенсивной культурной жизнью в Париже и отсутствием возможности работать в Австрии. Настрой у него был бодрый. Он пошел на курсы французского языка, читал для практики М. Швоба и М. Бриона, новеллы которого напоминали ему стилизованную прозу П. Муратова и С. Ауслендера. Во Франции Леня второй раз женился (мы развелись за полгода до его отъезда) — на двадцатисемилетней норвежке, с которой сблизился еще в Вене. Его жена занималась живописью, поэзией и журналистикой. Русского языка она не знала, и они общались по-немецки.

Вскоре Леня устроился на работу в Тулузский университет, где читал лекции с осени 1975-го до осени 1979 года. Найти работу ему помог лагерный друг Вадим Козовой. Помогло и то, что в Вене Леня издал отдельной книжкой работу о Рильке в России. Во Франции Леня продолжил свою работу в архивах, встречался с родственниками забытых писателей и с коллекционерами. Так, он сообщил, что в одном парижском частном собрании видел книжку Блока с его автографом Кузмину, относящимся примерно к 1908 году: «„милому соблазнителю“ — или что-то в этом роде». Леня побывал у Владимира Набокова, который принял его потому, что Леня был автором заметки о нем в «Краткой литературной энциклопедии». Оказалось, что Набокову эта заметка знакома. В письме от 8 сентября 1977 года Леня сообщал, что рассказал Набокову, как наш приятель из Ташкента Саша Горянин начал переводить на русский язык «Пнина», но затем перестал, поскольку не был уверен, что автор остался бы доволен его работой. По словам Лени, Набоков сожалел, что Горянин не завершил работу, так как «сам ничуть не собирался переводить роман». В другом письме, как и большинство его писем, недатированном, Леня упоминал о Набокове в связи со своей поездкой в Ниццу, где из-за отсутствия пиджака его не пустили в казино. «Ношу исключительно куртки, — пояснил он, — как, кстати, и покойный старик В. В. Моя черная куртка, в которой я на фото, ему очень понравилась». После смерти Набокова Леня написал о нем статью для «Русской мысли».

На Западе Леня много путешествовал. Побывал в Андорре, Италии, Испании, северной Европе. Однако в 1985 году заметил в одной из открыток, что к путешествиям поостыл. Он печатался в «Русской мысли», журналах «Ковчег», «Символ», «Континент». Как говорят, свои критические статьи он подписывал псевдонимами «Л. Волгин» и «Л. Селитский». Вошел он и в редколлегию американского журнала «Гнозис», к сотрудничеству в котором приглашал меня: «...если хочешь, пришли мне для журнала „Гнозис“ какую-нибудь статью о литературе, но нужен хотя бы небольшой мировоззренческий уклон (как явствует из названия журнала) и не такое обилие мелких примечаний, как все вы любите делать. <...> Определенно подошла бы твоя статья о Сергее Соловьеве. Можешь прислать ее в том виде, в каком она есть. Я ее немного подредактирую». Занимался Леня и новыми темами, например: Жерар де Нерваль в России. Он постоянно просил меня сделать для него выписки из различных статей, прислать нужную литературу. В свою очередь он посылал мне произведения Г. Робакидзе, которым я тогда занималась, сообщал о некоторых из своих архивных находок. Забавно, что в одном из писем Леня советовал мне прочесть роман Ш. Дадияни «Юрий Боголюбский» — «о муже царицы Тамары, изгнанном за пьянство и кузминизм. Напишешь впечатления — я не читал». Леня интересовался и современной питерской литературой — спрашивал, что нового пишут Сережа Стратановский и Лена Шварц, просил сообщить мнение о новом романе Инги Петкевич.

С осени 1979 года Леня оказался без работы. Примерно в это же время он тяжело заболел. Лежал с инфарктом в больнице, перенес операцию на сердце. Отношения со многими коллегами были у него испорчены. В результате Леня обиделся не только на русских эмигрантов и европейских славистов, но и на всю Европу. Он писал, что, если я соберусь уезжать, нужно ехать только в Америку, так как в Европе делать нечего. Однако сам в Америку не поехал, хотя предложения были, а перебрался в Кельн к профессору Вольфгангу Казаку и с 1980-го по 1985 год читал лекции в Кельнском университете. В Германии Лёне удалось наконец исполнить свою (и мою) давнишнюю мечту — подготовить первое посмертное собрание стихотворений Константина Вагинова. Книга была издана В. Казаком в Мюнхене в 1982 году и до сих пор не утратила своего научного значения.

Из Германии Леня писал редко и скупой. Постепенно наша переписка прекратилась. Я знала, что он потерял работу, живет на пособие, пишет книгу об оккультизме в мировой литературе. Од-

нажды с передачей от него приехал его бывший студент. Леня прислал мне несколько книг, в том числе «Труды и дни Свистонова» и «Бамбочаду» Вагинова, — эти издания он увез из дома в 1974 году. Осенью 1989 года мы встретились в Италии на конференции по заумному футуризму и дадаизму в русской культуре, на которую нас пригласил мой друг и соавтор Марцио Марцадури. В первый момент я не узнала Леню в человеке с большой прямоугольной бородой. Леня выступал с докладом мемуарного характера, в котором рассказывал о своих встречах с Алексеем Крученых и другими футуристами. Нашей встрече он явно обрадовался. Подарил мне сборник своих стихов «Огнепарк», изданный на собственные средства в Кельне в 1987 году. Стихи были отпечатаны на старой пишущей машинке и напоминали «самиздатские» сборники 1960-х годов. (К сожалению, эту уникальную книжку кто-то у меня «зачитал».) Леня говорил, что надеется издать следующий поэтический сборник типографским способом. На этой конференции Леня встретился со своим старым другом Колей Котрелёвым и с Геной Айги, знакомым ему еще по Москве. Леня жаловался на самочувствие, память, говорил, что у него много врагов, и выглядел то растерянным, то задиристым.

После встречи в Италии наша переписка возобновилась, а затем снова заглохла. Дважды доходили слухи о его смерти, но потом он присылал кому-нибудь письмо. Печататься в России Леня отказывался. Вначале наотрез, а с середины 1990-х полусоглашался, но текстов не присылал. Неожиданно в мае 1997 года я получила от него по почте новый сборник стихов «Смальта», также выпущенный в Кельне на средства автора. Текст этой книги, как и текст «Огнепарка», был напечатан Ленией на допотопной пишущей машинке, а затем размножен на ризографе. Надпись была краткой: «Тане Никольской от автора». Еще удивительнее было то, что несколько месяцев спустя адрес Лени, который он тщательно скрывал от своих друзей, был опубликован вместе с объявлением о выходе сборника в газете «Русская мысль». Ленин сборник продавался в университетской библиотеке, и автор регулярно интересовался, кто именно купил его книгу. Об этом мне рассказала Мариэтта Чудакова. Она была последней (а возможно, и единственной) из российских знакомых, побывавшей у Лени в Кельне и радушно им принятой. Леня рассказывал Мариэтте, что живет на пенсию, пишет роман. Жарким июльским днем 2000 года Леня умер в библиотеке от сердечного приступа.

Библиографическая справка

Статья «Журнал грузинских новаторов „H₂SO₄“» и очерк «Встречи с Иосифом Бродским» публикуются впервые. Все остальные работы, включенные в настоящее издание, печатаются с дополнениями и уточнениями по сравнению с указанными ниже первоначальными публикациями. Впервые на русском языке печатаются статьи «Дада на сорок первой параллели» и «Творческий путь Татьяны Вечорки», ранее опубликованные в переводах соответственно на английский и хорватский языки.

Дада на сорок первой параллели — Crisis and the Arts: The History of Dada. Vol. IV: The Eastern Dada Orbit: Russian, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan. New York, 1998. P. 164—189. На английском языке (перевод Дж. Янечека) под названием «The Reception of Dadaism in Georgia».

Игорь Терентьев — поэт и теоретик «Компании 41» — Терентьев И. Собр. соч. / Сост., подгот. текста, биогр. справка, вступит. статьи и коммент. М. Марцадури и Т. Никольской. Bologna, 1988. С. 22—36.

О драматургии И. Зданевича — In memoria Marzio Marzaduri. Venezia, 2001 (в печати).

Юрий Николаевич Марр — заумный поэт — Georgica I. Roma, 1985. P. 49—59.

Стихи неизвестного заумника — Транспонанс (Ейск). 1983. № 2 (15). С. 75—77. В связи с неподцензурным характером первой публикации в ней отсутствуют указание имени адресата А. Кручных (А. Шемшурин) и архивные ссылки.

Творческий путь Татьяны Вечорки — Pojmovnik ruske avangarde. 1993. № 9. S. 125—134. На хорватском языке.

Поэт с Владимирским крестом (Александр Чачиков) — Russian Literature. 1988. Vol. XXIV. P. 227—234. Под названием «Александр Чачиков».

Р. Алягров и «41°» — Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 869—873.

Взгляды Ю. Н. Тынянова на практику поэтического эксперимента — Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 71—77.

«Грузия — Феникс» — Солнечное сплетение (Иерусалим). 2000. № 10—11. С. 273—278.

Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии — Пятые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С. 31—36.

Тема мистического сектантства в русской поэзии 1920-х годов — Пути развития русской литературы: Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1990 (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 883). С. 157—169.

О рецепции творчества Е. Гуро в русской поэзии 1910—1920-х годов — Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998. С. 160—167.

Жизнь и поэзия Константина Вагинова — Звезда. 1999. № 10. С. 185—200. В соавторстве с В. И. Эрлем.

Н. Гумилев и П. Лукницкий в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» —

Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография. СПб, 1994. С. 620—625.

Вторая «вторая проза» — «Вторая проза»: Русская проза 20-х—30-х годов XX века. Trento, 1995. С. 277—284.

Стилистика прозы Константина Большакова («Девятнадцать — вчера», «Сгоночь») — Russian Literature. 1997. Vol. XLI. P. 483—494.

Новатор-архаист («Ушкуйники» Александра Туфанова) — Туфанов А. Ушкуйники / Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская. Berkeley, 1991 (Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts. Vol. 27). С. 105—109.

Из воспоминаний об Иване Алексеевиче Лихачеве — Русская мысль. 1991. 27 сентября, № 3897. С. 12.

Из воспоминаний об Андрее Николаевиче Егунове — Звезда. 1997. № 7. С. 231—234.

Петербургский мечтатель (А. Г. Сорокин) — Петрополь: Литературная панорама. № 9. СПб., 2000. С. 76—80.

Круг Алексея Хвостенко — История ленинградской неподцензурной литературы. 1950—1980-е годы: Сборник статей. СПб., 2000. С. 92—98.

Путешественник, ставший затворником (Л. Н. Чертков) — Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 115—123.



Указатель имен

- Абуладзе Б. 128
 Абуладзе М. 31
 Авалиани Л. 12
 Агнивцев Н. Я. 211
 Адамович Г. В. 184, 188, 190, 213, 214
 Азадовский К. М. 162, 288, 296, 300
 Айги Г. Н. 303
 Айхенвальд Ю. И. 231
 Аксенов И. А. 230
 Алгасов П. 226, 227
 Алексеев Г. В. 6, 222, 225–227
 Алексеев М. П. 261
 Алибек Ф. 103
 Алхазивили Ш. 128, 147–149, 151
 Альтшуллер А. Б. 277
 Алягров Р. см. Якобсон Р. О.
 Амброзович В. К. 253
 Амираджиби Н. 156
 Амп П. 293
 Анахарсис 187, 192
 Андреева Г. П. 294
 Андреевский И. М. 205
 Анемони Э. см. Anemone A.
 Анибал Б. 232, 237
 Анненский И. Ф. 209, 212
 Антадзе Д. 33
 Антоновская А. А. 96
 Антонюк П. 295
 Аполлинер Г. 134, 143
 Аполлоний Тианский 200
 Апулей 64
 Апухтин А. Н. 41, 42
 Арбенина О. Н. см. Гильдебрандт О. Н.
 Арватов Б. 144
 Арефьев А. Д. 272
 Арнольд С. 147
 Аронзон Л. Л. 275, 277
 Архилох 262
 Асатиани Л. 123, 153, 154
 Асеев Н. Н. 106, 138, 143, 147
 Астров И. 27, 28
 Атаманов Н. 100
 Ауслендер С. А. 301
 Ахилл Татий 264
 Ахматова А. А. 90, 209, 285, 289
 Баак Й. ван 238
 Бабель И. Э. 221
 Бажбеук-Меликов А. А. 18
 Базанов В. В. 162, 193
 Базилид см. Василид
 Байрон Дж. Г. 90, 135
 Баландин А. С. 182
 Баландина Л. А. см. Вагинова Л. А.
 Балонова Ф. Р. 188
 Бальмонт К. Д. 124, 161, 162, 195
 Барамидзе А. 125
 Бараташвили Н. 154
 Баратынский Е. А. 212
 Бартольд В. 72
 Барышников М. Н. 288
 Басалаев И. М. 215
 Басманов А. О. 287, 290
 Батюшков К. Н. 212
 Бахметьев В. М. 221
 Бахтерев И. В. 186
 Бахтин М. М. 185–187, 205, 209
 Баш Л. см. Башинджагян Л.

- Башинджаган Л. 91
 Башмакова Н. 178
 Белиашвили А. 37, 122—125, 128
 Беломлинский М. С. 287
 Белый А. 30, 118, 161, 162, 205
 Бенедиктов В. Г. 263
 Бербер О. В. см. Шиндина О. В.
 Берберова Н. Н. 186
 Берг Е. В. 249, 260, 296
 Берг Р. Л. 249
 Бердслей (Бердсли) О. 93
 Бердяев Н. А. 194, 294
 Берзин Ю. С. 223
 Бернштейн М. Д. 63
 Бесики 155
 Бестужев-Марлинский А. А. 97
 Блаватская Е. П. 299
 Блок А. А. 53, 54, 59, 90, 200, 206, 207, 214, 215, 301
 Блюм А. В. 188, 192
 Бобров С. П. 229
 Бобров С. С. 255
 Бобышев Д. В. 285, 296
 Богданов Л. Л. 275, 278
 Богомолов Н. А. 50, 89, 229, 239, 240, 245
 Бодлер Ш. 90, 182, 190, 192, 201, 272, 285
 Бодуэн де Куртене И. А. 144
 Болдырев А. В. 186, 262
 Большаков К. А. 6, 40, 228—238
 Боратынский Е. А. см. Баратынский Е. А.
 Борецкая М. см. Марфа-посадница
 Борецкий И. А. 241
 Боровский Я. М. 262, 268
 Боччони У. 139
 Бретон А. 56
 Брешко-Брешковский Н. Н. 14, 64
 Брик О. М. 70, 106, 155, 240
 Брион М. 301
 Бродский А. И. 284, 286, 290
 Бродский И. А. 6, 212, 251, 271, 274, 275, 277, 283—291, 296, 298—300
 Бродянский В. 280
 Броз Тито И. 258
 Бромлей Н. Н. 176—178
 Брюсов В. Я. 25, 50, 68, 116, 117, 188
 Буданцев С. Ф. 221, 222
 Булгаков М. А. 83, 200, 238
 Буренкова Е. Ф. 92
 Бурлюк Д. Д. 14, 53, 98, 102, 103, 113, 114, 119, 147, 190
 Бурлюк Н. Д. 55, 112, 115
 Бухштаб Б. Я. 188, 209, 210, 212, 213
 Буцци П. 142
 Вагенгейм К. А. см. Вагинов К. А.
 Вагенгейм К. К. см. Вагинов К. К.
 Вагенгейм Л. А. см. Вагинова Л. А.
 Вагинов К. А. 181—183, 190
 Вагинов К. К. 6, 163, 167, 181—220, 253, 263, 264, 267, 271, 289, 302, 303
 Вагинова А. И. 182—186, 190, 197, 206, 212, 214, 296
 Вагинова Л. А. 182, 183, 190, 197
 Валентино Р. 149
 Валишевский С. 13
 Ван Гог В. 135
 Варст см. Степанова В. Ф.
 Василид 163
 Васильев И. Е. 12
 Васильева Н. Н. 17, 92
 Вахтин Н. Б. 78
 Вацуро В. Э. 251
 Введенский А. И. 186, 189, 267, 298
 Вейдле В. В. 258, 289
 Веневитинов Д. В. 241
 Венцлова Т. 288
 Вербицкая А. А. 145, 222
 Вересаев В. В. 174
 Вечорка Т. 5, 17, 18, 54, 89—97
 Визель Э. Э. 186, 262
 Вийон Ф. 29
 Виноградов И. А. 223
 Винокур Г. О. 58
 Виньковецкий Я. А. 251, 275, 289
 Владимирова А. В. 174—176, 178
 Владимирский Б. 119
 Волгин Л. см. Чертков Л. Н.
 Волков П. Н. 184, 293
 Волохонская Л. Г. 271
 Волохонский А. Г. 250, 251, 270, 278—280, 282
 Волошинов В. Н. 185
 Вольперт М. М. 286, 290
 Ворку, художник 257
 Выгодский Д. И. 188, 230, 234
 Габашвили Б. см. Бесики
 Габескири А. 122
 Гаврилов А. К. 186, 251, 262
 Галецкий Ю. И. 275, 278
 Гальский В. 231
 Гамрекели И. 33, 128, 137, 139, 140, 147, 151, 153
 Гамсахурдиа З. 299
 Гамсахурдиа К. 145
 Ганзены, А. В. и П. Г. 294
 Ганс А. 199
 Гаприндашвили В. 17, 131, 145
 Гаспаров М. Л. 58, 109
 Гафиз 102
 Гацерелия А. 155, 157
 Гачечиладзе Д. 122
 Гветадзе Р. 37
 Гейро Р. 12, 69
 Гелескул А. М. 259

- Гелиодор 206, 264
 Гельперин Ю. М. 229
 Гендель Г. Ф. 273
 Генджян А. М. см. Кара-Дарвиш
 Герасименко В. И. 273
 Герасимова А. Г. 187, 189, 192, 193, 196, 200, 203, 205, 208, 209, 213, 239
 Герштейн Э. Г. 288
 Гесиод 202
 Гете И. В. 32
 Гиббон Э. 182
 Гильдебрандт О. Н. 254
 Гильо М. Г. см. Петрова М. Г.
 Гинзбург Л. Я. 209
 Гинзбург-Восков Г. 285, 286
 Гиппиус З. Н. 197
 Гитлер А. 253
 Глазко Г. И. 250, 257, 258, 296
 Глебова Т. Н. 296
 Глюк К. В. 264
 Гнедич Н. И. 143
 Гнедов В. И. 14, 113, 142, 150, 241
 Гогоберидзе И. 36, 37, 125, 128, 136–139, 141, 147, 150
 Гоголь Н. В. 25, 221, 226
 Гойя Ф. 93
 Голиков А. А. 295
 Гонгора-и-Арготе (Гонгора) Л. де 212, 213
 Гончаров И. А. 154
 Гончарова Н. С. 18, 40, 51, 229
 Гор Г. С. 189
 Горбовский Г. Я. 251, 285
 Горбунов В. И. см. Эрль В. И.
 Гордеев Д. П. 17, 18, 57, 101
 Гордeziани Б. 37, 123, 124, 126, 128, 131, 135, 139–141, 150–152
 Горнунг Л. В. 187, 218, 220
 Городецкий С. М. 16, 25, 40, 41, 102
 Горький М. 118
 Горянин А. Б. 301
 Горячева Т. 133
 Гречишкин С. С. 296, 300
 Григорьев В. П. 119
 Гришашвили И. 145, 146
 Гросс Г. 139
 Груздев И. А. 188
 Гудиашвили Л. 11, 13, 15, 16, 19, 37, 95, 96, 139, 145
 Гумилев Н. С. 73, 145, 184, 212, 214–220, 229
 Гурджиев Г. И. см. Гюрджиев Г. И.
 Гуревич С. Г. 251
 Гуревич Я. Г. 182, 263
 Гурмон Р. де 29, 213
 Гуро Е. Г. 14, 65, 106, 112, 173–180
 Гурьянова Н. 87
 Гусман Б. 174
 Гюисманс Ж. К. 93, 264, 272
 Гюрджиев Г. И. 21
 Дадзиани Ш. 302
 Данилевский Н. Я. 195
 Д'Аннунцио Г. 291
 Данте Алигьери 207
 Дариани Е. см. Яшвили П.
 Деген Ю. Е. 16–18, 40, 50, 61, 62, 89, 93, 99, 100
 Де Джорджи Р. 183, 185, 186, 197
 Де Квинси Т. 259
 Де Кирико Дж. 199
 Де Куинси Т. см. Де Квинси Т.
 Демосфенова Г. 60
 Державин Г. Р. 116–118, 262
 Дмитренко А. Л. 181, 182, 184, 190, 214, 216
 Дмитриев-Мамонов М. А. 292
 Добротворский И. 164
 Доватур А. И. 186, 262
 Довлатов С. Д. 296
 Долинин А. С. 179
 Долинин В. Э. 294
 Домбровский Ю. О. 252
 Донн Дж. 258, 259
 Достоевский Ф. М. 32, 163, 182, 191, 223, 224
 Друскин Я. С. 296
 Дубницкая Т. Н. 251, 284
 Дубницкий Д. Н. 251, 284
 Дювернуа А. 212
 Евангулов Г. С. 90–92
 Евреинов Н. Н. 90, 146, 194
 Еврипид 289
 Егунов А. Н. 6, 186, 190, 261–268, 296, 299
 Елизавета Петровна, императрица 164
 Елкин, сотрудник «Комсомольской правды» 285
 Ентин Л. Г. 251, 275, 277
 Еремин М. Ф. 270
 Ермолаева В. М. 62, 110
 Есенин С. А. 162, 205, 242, 245, 254
 Ефимов А. В. 90, 91
 Ефимов И. М. 296
 Ефимова М. М. 296
 Ефимова Т. В. см. Вечорка Т.
 Жадова Л. 119
 Жаккар Ж.-Ф. 50, 186, 239, 240, 305
 Жгенти Б. 122, 123, 125, 126, 152, 153, 156
 Жуковский В. А. 72, 212
 Журбин А. Б. 251, 259, 260
 Забелин Л. И. (Тыры-мыры) 251
 Заболоцкий Н. А. 180, 186, 189, 210, 263, 281
 Задорина М. И. (Дульцинея) 278

- Зайцев Б. К. 258
 Заяицкий С. С. 292
 Зданевич И. М. 5, 11, 13–18, 21, 22, 24–29, 33, 37, 38, 40, 48, 51, 52, 54, 61–71, 79, 93–96, 106, 107, 110, 126, 135, 229
 Зданевич К. М. 65, 126, 135
 Зенкевич М. А. 245
 Златова Е. 102
 Зошенко М. М. 209
 Зубов В. П. 200
- Иван III 241
 Иванникова Н. М. 184
 Иванов Вс. В. 238
 Иванов Вяч. И. 95, 206, 209, 211, 212
 Иванов Г. В. 214
 Иванов Ф. Ф. 242
 Иванова Л. А. 254
 Иваск Ю. П. 161, 162
 Игнатьев И. В. 143, 150
 Изабелла Седьмая см. Робакидзе Г.
 Ильязд см. Зданевич И. М.
 Ипполит И. К. 185
 Иссерлин Е. М. 185
- Йейтс У. Б. 213, 285
- Кавафис К. 289
 Казак В. 302
 Какабадзе Д. 37, 139
 Какабадзе Т. 29, 30
 Каменская Р. 102
 Каменский В. В. 59, 69, 70, 106, 126, 147, 173, 241–243
 Каминский Л. Д. 288
 Кандинский В. В. 139
 Кант И. 32
 Кантемир А. Д. 117
 Капустин С. К. (Кобра) 251
 Кара-Дарвиш 13, 18
 Карамзин Н. М. 241, 242
 Кара-Мурза В. Н. 17, 93
 Карко Ф. 212, 270
 Кармели Ш. 37
 Карчи 106
 Катанян В. А. 17, 18, 93, 111
 Катилос Р. 287, 288
 Катилос Э. 287, 288, 290
 Кацис Л. Ф. 83
 Кверенчиладзе Р. 122, 124
 Квинт Л. 260
 Керженцев П. М. 188
 Керуак Дж. 298
 Кибальник С. А. 182, 190
 Кипиани И. 37
 Кипиани М. 155
 Киреев Б. 188
 Киров С. М. 190
- Кирпичникова Е. В. см. Берг Е. В.
 Кирпотин В. Я. 188
 Клеман Р. 295
 Клодель П. 30
 Ключев Н. А. 161, 162, 209, 245, 253, 254
 Кнорозов Ю. В. 275
 Кобринский А. А. 186, 215
 Коваленко Т. П. 277
 Ковтун Е. Ф. 173
 Козаков М. Э. 6, 222–225, 227
 Козовой В. М. 301
 Козырев Ю. П. (Лобзик) 251
 Козьмин Б. П. 245
 Кокто Ж. 134, 139, 149
 Колбасьев С. А. 184
 Комарова Н. П. см. Хабиас Н.
 Кондратов А. М. 270, 275, 278
 Кондратов Э. М. 269
 Кондратьев А. А. 292
 Коновалов Д. Г. 106, 162
 Корбьер Т. 28
 Коржин В. 242
 Корнеев Б. И. 18, 62
 Коробова Э. Б. 288
 Корона С. (А. Л.) 17
 Костава М. 299
 Косцинский К. В. 295
 Котрелёв Н. В. 303
 Кравцова И. Г. 187, 218
 Красильников В. 102
 Красильников М. М. 269, 270, 295
 Красовицкий С. Я. 294, 295
 Крачковский И. Ю. 73, 79, 80
 Кривулин В. Б. 283
 Крусанов А. В. 110, 126, 229, 240
 Крученных А. Е. 13, 15–18, 20–26, 28, 29, 39, 41–45, 49–59, 62, 65, 70, 73–76, 79, 83, 84, 86, 94, 95, 97, 98, 100–102, 105–107, 109, 112–115, 126, 130, 132, 133, 135–138, 142, 143, 145, 146, 150, 155, 161, 162, 180, 230, 303, 304
 Крылов И. А. 281
 Крючков Д. А. 117
 Кудрявцев С. В. 39
 Кузанский Н. 270, 279
 Кузмин М. А. 59, 90, 91, 161–163, 167, 168, 171, 172, 184, 188, 201, 206, 209, 210, 213, 215, 230, 253, 254, 262, 263, 266, 301
 Кузнецов В. П. 295
 Кузьменко В. 119
 Куклес И. Н. 294, 296
 Куприн А. И. 222
 Курдиани М. 12, 13, 27, 30, 31, 37, 38, 127, 130, 146, 155
 Куסיиков А. Б. 100
 Кутепов К. 164, 169
 Кушлина О. Б. 177
 Кушнер А. С. 251, 285

- Кушнер Б. А. 240
 Кьеркегор С. 294
 Кюхельбекер В. К. 212
- Лаврин Я. 62, 110
 Лавров А. В. 93, 161, 296, 300
 Лавров В. А. 251
 Ладыженская О. А. 262
 Ламле Г. В. 90
 Ларионов М. Ф. 13, 40, 51, 66, 126, 229, 230
 Лафорт Ж. 145, 230
 Левин Ю. Д. 265
 Левинтон Г. А. 296
 Ле-Дантю М. В. 62, 64, 67, 110
 Леонардо да Винчи 48
 Лермонтов М. Ю. 97, 212, 228, 241
 Лесков Н. С. 221
 Лешкова О. И. 62, 64
 Лившиц Б. К. 186, 188, 189
 Лившиц Е. К. 296
 Лившиц Л. В. см. Лосев Л.
 Линдер М. 155
 Липпа Э. Н. 275
 Лисицкий Л. М. см. Эль Лисицкий
 Лисунов В. Е. 270
 Лихачев Д. С. 241
 Лихачев И. А. 6, 183, 249–260, 264, 281, 296, 299
 Ллойд Г. 149
 Ломоносов М. В. 116, 117
 Лонг 186
 Лосев Л. 287, 296
 Лосский В. О. 195
 Лотреамон 28, 143, 213, 259
 Лошилов И. 180
 Лубоцкий Л. (Лева Грязный) 251
 Лукницкая В. К. 218–220
 Лукницкий П. Н. 187, 210, 214, 215, 217–220
 Лунц Л. Н. 188, 210
 Лурье В. И. 184, 198, 201, 209
 Львов-Рогачевский В. Л. 116
- Магаротто Л. см. Magarotto L.
 Майзель М. 188
 Макашвили Н. 16
 Мак-Орлан П. 293
 Максимов Д. Е. 214, 216
 Малахиева-Мирович В. Г. 176, 177
 Малахов С. А. 188
 Малашкин С. И. 222
 Малевич К. С. 106, 114, 133, 139, 144
 Малларме С. 114, 145, 259
 Малмстад Дж. см. Malmstad J.
 Мальский И. С. 189, 239
 Мамлеев Ю. В. 301
 Мандельштам О. Э. 35, 198, 201, 205, 207–210, 212
- Мандельштам Р. Ч. 272
 Мансуров П. А. 245
 Мануйлов В. А. 292
 Маньковский К. М. 183, 190, 215
 Марамзин В. Р. 289
 Маргвелашвили Г. 300
 Марджанишвили К. 32, 33, 148
 Маринетти Ф. Т. 29, 36, 133, 134, 137, 139, 142, 143, 149
 Марков В. см. Матвей В. И.
 Марков В. Ф. 12, 28, 44, 58, 67, 71, 93, 162, 163, 173, 230, 231, 236
 Марр Н. Я. 84, 85, 245
 Марр С. М. 73, 82
 Марр Ю. Н. 5, 50, 72–85, 109
 Март В. 205
 Мартынов И. Ф. 183, 184, 192, 206, 215
 Марфа-посадница 241
 Марцадури М. см. Marzaduri M.
 Матвеев В. Н. см. Март В.
 Матвей В. И. 66
 Матинион Ж. 21
 Матюшин М. В. 174, 179
 Махлин В. 185
 Маяковский В. В. 18, 41, 42, 51, 59, 79, 90, 97, 103, 108, 109, 111, 112, 116–119, 126, 136, 138, 143, 147, 152, 173, 194, 230
 Мдивани Г. 98
 Мегрелидзе И. В. 73
 Медведев П. Н. 185, 186, 204
 Мей Л. А. 241
 Мейер А. А. 200
 Мейерхольд В. Э. 135, 146, 155
 Мейлах М. Б. 186
 Мейринк Г. 293
 Мейсельман А. Д. 188
 Мелвилл 258
 Мельникова С. Г. 14, 46, 64, 75, 84, 94, 114
 Мельников-Печерский П. И. 162
 Мельц И. А. 275
 Меньшенин Г. П. 165
 Меньшутин А. 193
 Мессер Р. Д. 188
 Миллер В. Ф. 241
 Минц З. Г. 176
 Михайлов И. Л. 251
 Михайлов Ю. Л. 269
 Миханков А. М. 186, 262
 Мицишвили Н. 35
 Могуцкий Г. 224
 Мозжухин И. И. 148, 156
 Морев Г. А. 240
 Мориак Ф. 212
 Моррис У. 285
 Мосешвили Ю. 15
 Моцарт В. А. 264

- Муратов П. П. 192, 301
 Мустангова Е. Я. 223
 Мущенко Е. 221
- Набоков В. В. 301
 Набоковы, братья 264
 Надирадзе К. 35–37, 145
 Надсон С. Я. 145
 Надь И. 270
 Найман А. Г. 285, 296
 Наппельбаум И. М. 184, 186, 215, 218, 219, 296
 Наппельбаум Ф. М. 184, 218, 219
 Неверов А. С. 221
 Нежданов А. К. 275
 Нежданова М. 270
 Неймарк В. И. 275
 Некрасов Н. А. 95
 Нельдихен С. Е. 188
 Нерваль Ж. де 259, 302
 Неслуховская М. К. 200
 Нечаев В. П. 14
 Низен Е. Г. 175
 Никитаев А. Т. 240
 Никитин Н. Н. 238
 Николадзе Я. 16
 Николаев Н. И. 185, 203
 Николай Кузанский см. Кузанский Н.
 Николев А. см. Егунов А. Н.
 Никольская Т. Л. 12–14, 17, 24, 32, 34, 39, 64, 71, 72, 85, 87, 89–91, 102, 110, 163, 167, 185, 186, 188, 194, 202, 239, 242, 304, 305
 Никсон Р. 300
 Ницше Ф. 32, 125
 Новалис 208
 Новиков В. А. 288
 Новиков Д. П. 275
 Нозадзе П. 36, 122, 126, 134, 135, 142, 149, 151
- Оболенская Н. П. см. Хабиас Н.
 Овидий 182
 Оден У. Х. 285
 Одоевский А. И. 241, 242
 Оксенов И. А. 188, 189, 223
 Олимпов К. К. 42, 117, 196
 Опекушин А. М. 196
 Орагвелидзе Г. 122
 Орахелашвили М. 125
 Ориген 192
 Оружейников Н. 189
 Оцуп Н. А. 188, 214
- Павлов И. П. 245
 Павлова К. К. 230
 Павлович Н. А. 188
 Пакентрейгер С. 226, 227
- Папуашвили Н. 125
 Парнах В. Я. 146, 147
 Парнис А. Е. 17, 95, 97
 Пастернак Б. Л. 138
 Патер У. 192
 Паустовский К. Г. 100
 Перлина Н. 205, 211
 Перутц Л. 293
 Петкевич И. Г. 302
 Петников Г. Н. 106, 107
 Петрарка Ф. 192
 Петров В. Н. 189
 Петров С. В. 251
 Петрова М. Г. 251
 Пикассо П. 30, 70, 139, 276
 Пикфорд М. 148, 149
 Пиль Г. 148
 Пильняк Б. А. 174, 238
 Пинто Ф. М. 259
 Пиотровский А. И. 163, 184, 188
 Пиотровский М. Б. 82
 Пирадов Б. А. 90
 Пирогов С. 300
 Пиросмани Н. 139
 Пицхелаури Р. 33
 Плавинский Д. 294
 Платон 264
 Платонов А. П. 188
 По Э. 118, 182
 Полаймо Ю. К. 254
 Полетаев Н. Г. 174
 Поливанов Е. Д. 42, 43, 53, 77, 116
 Поливанов К. М. 174
 Полициано А. 186
 Поло Э. 149
 Половцева К. А. 200
 Полякова С. В. 262, 265
 Поморска К. 105
 Понизовский Б. Ю. 270
 Поплавский Б. Ю. 212, 285
 Постоутенко К. Ю. 195, 208, 211
 Потемкин П. П. 119, 293
 Приблудный И. 187
 Пригов Д. А. 63, 270
 Прицкер Е. Д. 282
 Пришвин М. М. 173
 Проффер К. 288
 Проффер Э. 288
 Пруст М. 259, 272
 Пумпянский Л. В. 185, 187, 200, 203, 204
 Пурин А. А. 205, 208–210, 212
 Пустынцев Б. П. 295
 Пушкин А. С. 23, 53, 99, 118, 135, 196, 204, 207
 Пшавела В. 125
 Пятигорский А. М. 299

- Рабинович Е. Г. 296
 Равдоникас Ф. 277
 Радищев А. Н. 241, 242, 281
 Радлов С. Э. 184
 Радлова А. Д. 6, 163—168, 172, 184, 254
 Разумовский А. Г. 164
 Раппапорт А. Г. 251, 262
 Ратинер Е. 280
 Рафалович С. А. 20, 71, 92
 Рачко М. М. см. Ефимова М. М.
 Рашковская А. Н. 188
 Рейн Е. Б. 277, 285, 289, 296
 Рейхштадт Л. 91
 Рембо А. 134, 230
 Ренар Ж. 293
 Рест Б. 188
 Реутский Н. В. 164
 Решетников Ф. М. 136
 Рибемон-Дессень Ж. см. Ribemont-Dessaigne G.
 Рибмон-Дессень Ж. см. Ribemont-Dessaigne G.
 Рильке Р. М. 296, 301
 Ричиотти В. 185
 Ришпен Ж. 212
 Робакидзе Г. 12, 14, 16, 20, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 34, 54, 57, 124—126, 145, 157, 302
 Роден О. 16
 Родченко А. М. 139
 Рождественский В. А. 188, 193, 219
 Рождественский Т. С. 168
 Розанов В. В. 162, 194, 294
 Розанов И. Н. 176
 Розанова О. В. 87, 106
 Розенталь С. 189
 Романовский И. 235
 Ромен Ж. 138
 Ронсар П. де 230
 Ротшильд, барон 258
 Рубер Р. 223
 Рудаков С. Б. 208
 Руставели Ш. 15, 32, 121, 135
 Савельева, судья 286
 Савкин И. А. 200
 Садовской Б. А. 272
 Садофьев И. И. 188, 209
 Сажин В. Н. 180
 Сандрар Б. 134
 Сануйе М. 127
 Санчов В. 224
 Святополк-Мирский Д. П. 300
 Северянин И. 116—118
 Сезанн П. 139
 Сейфуллина Л. Н. 22
 Селиванов К. 168
 Селивановский А. П. 188
 Селитский Л. см. Чертков Л. Н.
 Семенов С. А. 222
 Сент-Экзюпери А. де 285
 Сергеев А. Я. 288, 294
 Сергиевский И. В. 188
 Сигей С. см. Сигов С. В.
 Сигов С. В. 60, 61, 66—68, 190, 205, 239
 Сигуа С. 13, 36, 122, 127, 132, 140
 Силард Л. 206
 Синявский А. Д. 193
 Скорбный А. см. Смирненский В. В.
 Скородумов Л. 156
 Славинский Е. М. 273, 275, 278
 Слинина Э. 119
 Смирненский Б. В. 183, 222
 Смирненский В. В. 183
 Смирнов В. 251
 Смирнов Н. П. 227
 Смольная И. 91
 Смоткин М. Е. см. Юпп М.
 Соловьев С. М. 302
 Сологуб Ф. 209, 256
 Сомсиков А. И. 262
 Сомсиков В. И. 262, 265
 Сорокин А. Г. 6, 269—273
 Сорокин Ю. П. 275—277
 Софокл 186
 Спасский С. Д. 54, 218
 Спендер С. 258
 Сталин И. В. 50, 264
 Станкевич В. А. 265
 Стеблин-Каменский И. М. 275, 278, 296—298
 Стенич В. О. 103
 Степанов Н. Л. 113
 Степанова В. Ф. 106
 Стерлигов В. В. 296
 Страбон 186
 Странден Д. 195, 197
 Стратановский С. Г. 302
 Судейкин С. Ю. 30
 Сумароков А. П. 263
 Сумароков П. П. 242
 Супо Ф. 31, 136
 Табидзе Т. 12, 15, 17, 19, 29—32, 34, 35, 37, 93, 120, 126, 145, 157
 Тавдгиридзе Н. см. Чачава Н.
 Тагер Е. М. 189
 Таранов М. Е. см. Юпп М.
 Терентьев И. Г. 5, 11—13, 16—18, 21—29, 34—36, 39, 41—60, 62, 65, 70, 74—76, 86, 106—109, 115, 132, 135, 136, 143, 146, 155, 230, 241
 Терехов А. Г. 187, 218
 Терц А. см. Синявский А. Д.
 Тилли А. А. 282
 Тименчик Р. Д. 101, 231
 Тимофеев А. Г. 163

- Тиняков А. И. 188, 201
 Тихонов Н. С. 184, 189, 190, 209, 218, 293
 Тоддес Е. А. 112, 113
 Толстая Т. В. см. Вечорка Т.
 Толстой А. К. 255
 Толстой А. Н. 209
 Толстой Л. Н. 293
 Томашевский Б. Б. 53, 116, 251, 259
 Топоров В. Н. 187
 Торн Я. 188
 Третьяковский В. К. 116, 117
 Тренин В. В. 100, 119, 173, 245
 Третьяков С. М. 138, 143, 147
 Троицкий М. 284
 Туар Т. 24, 30
 Туманский В. К. 212
 Турчинский Л. М. 298, 300
 Туфанов А. В. 6, 113, 174, 178–180, 239–245
 Тцара Т. 24, 135
 Тынянов Ю. Н. 78, 111–119, 153, 156, 157, 185, 205, 213, 263, 274
 Тютчев Ф. И. 14, 212, 262

 Уайльд О. 207
 Улановская Б. Ю. 296
 Улыбышев А. Д. 292
 Унгерн фон Штернберг Р. Ф. 299
 Ункова К. В. 275, 279, 280, 287
 Усенко Л. 174
 Успенский К. В. см. Косцинский К. В.
 Успенский М. И. 168
 Успенский П. Д. 299
 Уткин И. П. 286
 Уфлянд В. И. 287

 Фатеев В. 194
 Федин К. А. 187, 209
 Федорова А. И. см. Вагинова А. И.
 Федотов Г. П. 289
 Фейдт К. 148, 156
 Фербенкс Д. 149
 Фет А. А. 14, 263
 Филиппов Б. А. 261
 Филонов П. Н. 106
 Фингарет С. И. 251
 Финкельштейн Л. С. 208
 Флавий Филострат 200
 Фома Аквинский 270, 279
 Фореггер Н. 146
 Фофанов К. К. см. Олимпов К. К.
 Фофанов К. М. 183
 Франковский А. А. 103, 259
 Фрейд З. 26, 56, 57, 106
 Фриче В. М. 223
 Фроман М. А. 186

 Хабиас Н. 106
 Хайле Селассие I 257
 Харджиев Н. И. 51, 79, 80, 100, 109, 112, 114, 118, 119, 142, 173, 199
 Хармс Д. И. 50, 180, 186, 189, 253, 289
 Хвостенко А. Л. 6, 249–251, 274–282, 286, 296, 297
 Хвостенко Л. В. 274
 Хвостов Д. И. 263
 Хлебников В. 14, 55, 56, 58, 65, 66, 76, 79, 80, 95, 97, 100, 105–109, 111–119, 135, 137, 142, 144, 145, 147, 150, 155, 180, 190, 192, 205, 212, 230, 240, 281
 Ходасевич В. Ф. 117, 188, 206, 234
 Холодковский В. 225
 Хохлов К. 188
 Хромов В. К. 294
 Худаков С. 229

 Цаава Д. 288–290
 Цагарели А. 148
 Цветаева М. И. 283
 Цензор Д. М. 145
 Церетели А. 90, 131
 Церетели К. 156
 Церетели Н. 150
 Цецхладзе Г. 37, 38
 Циглер Р.-М. см. Ziegler R.-M.
 Цицишвили Г. 156
 Цулукидзе Т. 33, 125
 Цурикова Г. М. 121

 Чавчавадзе И. 131, 154
 Чайкин К. И. 73
 Чаплин Ч. 139, 146, 149, 155
 Чачава Н. 36, 37, 122, 124–126, 128, 130–134, 140, 141, 147, 150–153, 155
 Чачава С. 126, 152
 Чачава Т. 126
 Чачикашвили А. см. Чачиков А. М.
 Чачиков А. М. 5, 18, 73, 78, 98–104
 Чаянов А. В. 292
 Черевков В. 223
 Черемшанова О. А. 6, 167–169, 171, 172
 Чернявская С. 87
 Чернявский Н. А. 13, 17, 18, 21, 25, 65, 87, 106
 Чертков В. Г. 293
 Чертков Л. Н. 6, 183, 187, 201–203, 205, 207, 212, 213, 261, 268, 278, 282, 286, 288, 292–303
 Чертков Н. А. 294, 295, 300
 Чиковани Н. 123
 Чиковани С. 37, 120–123, 125, 126, 128, 132, 134, 141–147, 149, 150, 153, 155, 157
 Чудакова М. О. 200, 303
 Чудовский В. А. 58
 Чужак Н. 70, 144

- Чуковский К. И. 54, 99
 Чуковский Н. К. 183, 184, 216, 217, 219
 Шадрин А. М. 251
 Шайкевич Г. 17
 Шапиро Е. И. 185
 Шаповалова Г. Г. 209
 Шварц Е. А. 302
 Швейгольц В. Н. 275
 Швиттерс К. 24
 Швоб М. 301
 Шебалин Н. В. 251
 Шедов В. Н. (Пантила) 275, 281
 Шедова Н. М. (Черепеха) 275, 281
 Шекспир У. 182
 Шемшурин А. А. 68, 69, 86, 87, 106, 304
 Шенгеля Д. 123, 152, 153
 Шенгеля Н. 37, 128, 146–148, 153, 156, 157
 Шенгели Г. А. 187
 Шершеневич В. Б. 58, 117, 134, 230, 231
 Шестов Л. 289
 Шиндина О. В. 197, 200, 215
 Шишков В. Я. 209
 Шкапская М. М. 6, 177, 178, 185, 186, 218
 Шкловский В. Б. 53, 54, 57, 106, 112, 113, 118, 138, 144, 153, 154, 156, 157, 240, 244, 296
 Шмаков Г. Г. 262, 265, 267, 289
 Шмерельсон Г. Б. 185, 209
 Шпенглер О. 195
 Штейнер Р. 299
 Штейнман З. Я. 188
 Эгерт Ю. А. 234
 Эйзенштейн С. М. 146, 155, 199
 Эйнштейн А. 32, 245
 Эйхенбаум Б. М. 118, 185, 240
 Элизбарашвили Н. 26
 Элиот Т. С. 213, 289, 295
 Элленс Ф. 147
 Эль Лисицкий 147
 Эльзон М. Д. 216
 Элюар П. 31, 213
 Энгельгардт А. Н. 219
 Энгельгардт Б. М. 185
 Энгельке А. А. 251
 Эндер Б. В. 6, 174, 178–180
 Эндер З. Б. 179, 180
 Эренбург И. Г. 138, 147
 Эристави Г. 148
 Эристави М. 122
 Эрлих В. И. 185
 Эрль В. И. 6, 181, 199, 305
 Эрман А. 212
 Эсакиа Л. 121, 149, 152
 Эткинд А. М. 161, 162, 167
 Эткинд Е. Г. 251, 289, 291
 Юдина Е. 87
 Юдина М. В. 185, 187, 200
 Юпп М. 277, 284
 Юркун Ю. И. 163, 184, 253, 254
 Якобсон Р. О. 48, 76, 80, 83, 105–110, 112, 116, 119, 142, 240
 Якубинский Л. П. 52, 53, 106, 112, 116, 155, 240
 Янгфельдт Б. 106, 109, 112
 Янечек Дж. см. Janecsek G.
 Яннингс Э. 155
 Ярошенко А. 295
 Яшвили П. 14, 17, 19, 36, 93, 120, 124, 131, 145
 Anemone A. 183, 184, 215
 Günter H. 130, 138
 Guro E. см. Гуро Е.
 Iliazd см. Зданевич И. М.
 Ivask G. см. Иваск Ю. П.
 Jakobson R. см. Якобсон Р. О.
 Janecsek G. 12, 28, 61, 68, 70, 95, 113, 304
 Kurdiani M. см. Курдиани М.
 Lanne J. C. 113
 Lista G. 134
 Magarotto L. 12, 35, 36, 131
 Malmstad J. E. 162, 239
 Markov V. см. Марков В. Ф.
 Martynov I. см. Мартынов И. Ф.
 Marzaduri M. 11, 17, 22–24, 27, 34, 39, 60, 63, 91, 110, 303, 304
 Nikolskaya T. (Nikol'skaja T.) см. Никольская Т. Л.
 O'Brien K. 174
 Rayfield D. 127
 Ribemont-Dessaigne G. 12, 127
 Rudi S. 110
 Vallier D. 110
 Ziegler R.-M. 12, 22, 24, 42, 44, 45, 53, 54, 56, 65, 75, 95, 104, 133, 155

Содержание

Предисловие /5

Раздел первый

Дада на сорок первой параллели /11

Игорь Терентьев —
поэт и теоретик «Компании 41°» /39

О драматургии И. Зданевича /61

Юрий Николаевич Марр —
заумный поэт /72

Стихи неизвестного заумника /86

Творческий путь Татьяны Вечорки /89

Поэт с Владимирским крестом
(Александр Чачиков) /98

Р. Алягров и «41°» /105

Взгляды Ю. Н. Тынянова на практику
поэтического эксперимента /111

«Грузия—Феникс» /120

Журнал грузинских
новаторов «H₂SO₄» /127

Рецепция идей ОПОЯЗа в Грузии /153

Раздел второй

Тема мистического сектантства
в русской поэзии 1920-х годов /161

О рецепции творчества Елены Гуро
в русской поэзии 1910—1920-х годов /173

Жизнь и поэзия Константина Вагинова

/в соавторстве с В. И. Эрлем/ /181

Н. Гумилев и П. Лукницкий в романе

К. Вагинова «Козлиная песнь» /214

Вторая «вторая проза» /221

Стилистика прозы

Константина Большакова

(«Девятнадцать — вчера», «Сгночь») /228

Новатор-архаист

(«Ушкуйники» Александра Туфанова) /239

Раздел третий

Из воспоминаний

об Иване Алексеевиче Лихачеве /249

Знакомство /249

Квартира /250

Субботы /250

Прозвища /251

Рассказы Старика /252

Сословие /257

Переводы /259

Последний вечер /259

Из воспоминаний

об Андрее Николаевиче Егунове /261

Петербургский мечтатель

(А. Г. Сорокин) /269

Круг Алексея Хвостенко /274

Из воспоминаний об Иосифе Бродском /283

Путешественник, ставший затворником

(Л. Н. Чертков) /292

Библиографическая справка /304

Указатель имен /307

По всем вопросам, связанным с приобретением этой и других книг
Издательства Ивана Лимбаха, обращаться
в Торговый Дом «Гуманитарная Академия»

СПб: Лесной пр., д. 8 (ст. метро «Площадь Ленина»)
тел. (812) 542-82-12; 541-86-39; 172-31-44
(книжный магазин и оптовый склад)

Москва: Волоколамское шоссе, д. 3 (ст. метро «Сокол»)
тел. (095) 158-86-81; 367-06-90; 8-902-172-03-05

E-mail: humak@spb.cityline.ru; gumak@mail.ru

Татьяна Львовна Никольская

Авангард и окрестности

Редактор *А. Л. Дмитренко*

Корректоры *О. Э. Карпеева, Л. Н. Комарова*

Компьютерная верстка *Н. Ю. Травкин*

Лицензия: код 221, Серия ИД, № 02262 от 07.07.2000 г.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции

ОК 005-93, том 2; 953000 — книги и брошюры.

Подписано к печати 13.12.2001 г. Формат 60х90^{1/16}.

Гарнитура Newton. Печать офсетная. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 20. Тираж 1000 экз. Заказ № 332.

Издательство Ивана Лимбаха.

197022, Санкт-Петербург, пр. Медиков, 5.

E-mail: limbakh@mail.wplus.net

WWW.LIMBAKH.RU

Отпечатано с готовых диапозитивов

в ООО «ИПК „БИОНТ“».

199026, Санкт-Петербург, В. О., Средний пр., д. 86

тел. (812) 322-68-43

