



Вещи + случаи: Научно-художественный альманах в честь Ж.-Ф.Жаккара.
Брусилowo: Аквилон, 2018-2022. [Б. п.] – Изд. 2-е, дополненное.

Оформление – Нина Самус

Рисунки и обложка – Артур Молев

Портрет Д. Хармса – Леонид Геллер

Тираж – 1 экз.

Воспроизведение отдельных текстов исключительно
с разрешения авторов!

© Авторы, тексты, 2022
© А. Молев, Л. Геллер, рисунки, 2022
© «Аквилон», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей

Н. Н. – «Иду за зарей...»

НА У-КА

Александр Кобринский: Небольшой штрих к творческой биографии Даниила Хармса: анкета во Всероссийский Союз писателей

Игорь Лоцилов: Об одной параллели к стихотворению Даниила Хармса «Иван Топорышкин»

Антонелла д'Амелия: Итальянские и русские авангардные театры и кабаре в Риме 1920-х годов

Леонид Геллер: Деньги и мир русской утопии

Татьяна Никольская: С. Третьяков и грузинский футуризм

Нина Гурьянова: О трансформациях русского авангарда

Елена Обатнина: Из комментариев к роману А. М. Ремизова «Учитель музыки»

Федор Поляков: «На замечательном европейском чердачке Зарецкого, в Берлине...»
Несколько автографов из собрания пражской Славянской библиотеки

Кристиан Цендер: Заметка о применении глагола (не) значить в поэзии (Введенский и Пастернак)

Юлия Подорога: «Глаз бога»: Видимое и невидимое в живописи и теории Павла Филонова

Жан-Клод Маркадэ: Малевич и музыка – между Матюшиным и Рославцем

Корнелия Ичин: Наталья Гончарова в журнале «Русский архив»

Петр Казарновский: Нестранные сближения (Из предварительных наблюдений о текстообразовании в прозе А. Ника, с оглядкой на Д. Хармса, и о чём-то еще)

Игорь Бахтерев, Сергей Сигей: Коллаборации
Приложение: Письмо С. Сигея В. Эрлю от 8 августа 1998 г. (Публ. И. Кукуя)

Андрей Россомахин: Об одной неизвестной непристойной пародии: Иван Аксенов contra Анна Ахматова

Вагрич Бахчанян: «Ах, матом!» (Публ. А. Устинова)

Илья Кукуй: Ohrenphilologie, или уши Буша

Андрей Устинов: «Женевский текст» русской поэзии

Худо жест во

Жужа Хетени
Юлия Валиева

Михаил Еремин
Сергей Стратановский

Валерий Кислов
Александр Скидан

Борис Констриктор
Пётр Казарновский

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Всё на свете должно происходить
медленно и неправильно.

Вен. Ерофеев

Настоящий альманах был задуман в 2018 году в честь ~~200-летия~~ Карла-Маркса 60-летия замечательного филолога и человека Жан(а?)-Филиппа Жаккара.

По зависящим от редакции причинам выход альманаха отложился. Составители приносят извинения и просят не обижаться, ибо... (см. эпиграф).

Изменилась и форма альманаха - из обычной книги он стал необычной вещью. Бывают же случаи!

Остается только пожелать юбиляру долгих лет и творческих успехов, а читателям электронной версии - приятного времяпрепровождения!

N.N, N.N. и N.N.



ИДУ ЗА ЗАРЬЕЙ, ЗА ТЗАРОЙ, ЗА ПОЖАРОМ

МУЧИТЕЛЬНЫМ

СЕРДЦЕ

НА ИЗНАНКУ ЛИЦА БРОШУ ВШИВОРОТ

ПУСТЬ ЕДЯТ, ПЬЮТ, ГЛОТАЮТ

- И ТЛЕЕТ МОЕ

ОКОНЧАНИЕ

(-)

А. А. Кобринский

Небольшой штрих к творческой биографии Даниила Хариса: анкета во Всероссийском Союзе писателей

Даниила Харис не любил ни Союз писателей, ни самих писателей.

Так, приблизительно в конце мая 1929 года он записывает в записную книжку (видимо, находясь на собрании Союза писателей, членом которого он тогда ещё не был):

« Я более резорной рубрики не знаю, чем Союз писателей, вот кого я действительно не выношу. » (Д. Харис. Записные книжки. Т. 1. СПб. 2002. С. 291).

Возьмет также вспомнить « сухих писателей » в стихотворном драме « Месть », а также ироническое дружеское 1933 года (т. е. уже во время Союза советских писателей):

Нет уважения ко мне писателей,
Нет между ними подлинных искателей.

Качество писателя, которое становится объектами суждений в текстах Харуса, очень велико. Также, «крупный современный писатель» Алексей Толстой пишет, вблизь головы не Фонтанку, у поэта Бергшвенского оказывается «очень тупое ролю», Рудев становится персонажем стихотворения о трёх чужающих по лесу дроздов-курлик, а Константин Рудин приглашает Ольгу Фори лопатой по мозге. Это всё является глубококачественным ответом Читателя, который сообщает Писателю нечто неприятное:

"Писатель: Я писатель.

Читатель: А по-моему, ты 2...0!"

Однако в реальности всё было сложнее.

28 ноября 1920 года Харус подаёт заявление во Всероссийский Союз писателей, — уже во второй раз. Впервые это произошло 19 октября 1929 г., когда весь Союз только вошёл в Союз писателей. Строго говоря, никакого индивидуального вступления и не было: Харус заполнил анкету и

этого оказался вполне достаточно: он стал членом детской секции Союза, как и Все-денский. Однако в 1930 году он был признан "выбывшим" из Союза писателей за неуплату членских взносов (См. об этом: Т. А. Кукушкина?, Александр Всеженский и Даниил Хармс в Ленинградском Союзе поэтов и Ленинградском Союзе писателей (по материалам архива Кукушкинского Дома) // Экон. журн. орг. Кукушкинского Дома № 2007-2008 г.г. Сб. 2010. С. 543-587). Т. А. Кукушкина не без оснований полагает, что это было связано с известной статьей Н. Глибочника "Реакционные мероприятия".

28 января 1930 года Хармс вернулся в Союз писателей повторно: Союза поэтов уже не существовало, и потеря статуса "профессионального писателя" могла для Хармса иметь неприятные последствия.

Вступая повторно в Союз писателей, Хармс вновь занимает анкету, на ней стоит пометка: "Принят 4/хв 1930 г. № 766" - рукой генерального секретаря А. В. Танзен.

Эта анкета опубликована Т. А. Кукушкиной в упомянутой выше работе (с. 583-584).

Об этой анкете и стоит немного поговорить.
Комментарии Т. В. Курдюкина к ней либо отсут-
ствуют в принципе, либо не могут быть при-
няты. Эти комментарии стоят заглавие.

Прямые все, бросается в глаза, что своего
первую публикацию (стихотворение „Суглас на
теперешней дороге“) Харис здесь приводит без за-
главия и цитирует с опиской. Вместо „перво-
го упоминается „самовар“. Конечно, это мож-
но объяснить абберацией: в следующем пункте
анкеты Харис упоминает свою книгу для де-
тей „Иван Иванович Самовар“. Однако, конечно,
присутствует и чисто функциональная записка:
паровоз — самовар, по принципу „производства
пара (ср: „Наклонили, наклонили, / Наклонили
самовар, / Но отсюда выдвигался / Только пар,
пар, пар“). В семантической поле „самовар“
текст прекрасно вписывается „детям позал“
(самовар — „позалют“) и приглашение „тебе“.

Наконец, самовар коррелирует и с „Балгачьом“,
так что не исключено, что Харис не ошибся,
а привел текст с более поздним и неизвест-
ным вариантом. Строго говоря, в албанском
семантическом структуре стихотворения эта

замена фигуры практически равноценна.

Не менее интересен ответ Харуса на вопрос о перерывах в литературной работе: «Не было. Я кушал свету». Пошлито трагично апокалиптика друзей, восходящая ещё к Витере Будущина Обрицтов с К. Малевиным, она, конечно, относится как к свету-метамифическому стихотворной строки (из стихотворения Н.А. Заболоцкого «Смотрю пропавшая жизни века...», 1927), так и к метафизическому названию (визуно, журнал или альманах), которое предлагает Лопиков, — «Мортира и Света» («Мертвуха вхожа и жеробаясь...»). «Кушал свету» — т.е., читается за счет иррегулярных заработков, если переводить с «абсурдистского» обрицтовского языка.

Свою литературную специальность Харус называет: «Стихи и выйки». Это — неупрежда Т.А. Кукушкиной почти точная цитата из аграммического «12 Деркафебара» «Ветра в трех поухах» Василия Обрицтов, который до сих пор был правителем в Уметисуте истории и искусства, но был отменен из-за мохифицирующего обозначения затон. Речь идет о стихах Мэри Бакхедда, ко-

торые впоследствии вошли в Мэриуэ по-сир-
тню в 2001 г. с пометкой С. Сива (Бахтерев и
Вилин и статьи, Станковичева 1926-80 г. Mad-
rid, 2001).

Ну, и, наконец, «прогресс в прошлом».
На этом пункте анкетой Карус издается отве-
гает «Калмограс». Разумеется, фамилия крити-
ка Каруса не имеет к этому никакого отно-
шения, доказана Т.А. Кукушкиной беспорочно
(см. op.cit. с. 584). Достаточно сопоставить да-
то, тогда увидать, что именно в это вре-
мя (суть по весу, — именно в 1920 году)
Карусом был написан знаменитый рассказ
«Одна муха ударилась в лоб...», вторая часть
которого посвящена «металлическим камням».
«Законы металлических камней», а также расска-
зы о них, активно обсуждавшиеся в семье
Рунзагаров. Похоже, что слово, заставив-
шее Каруса взяться за Карус описал
себя, отсюда прозрачная параллель: «кал-
мограс» — «Калмограс» (с вполне про-
тивоположным аллюзией «лобограс»).

1

Игорь Лоцулов

Об одной параллели
к схиотворению Хармса
«Иван Топорышкин»

Новосибирск
2022

Обоюной параллели к стихотворению Хармса «Иван Топорышкин»

Неоднократно отмечалось, что структура детского стихотворения Афаниса Хармса «Иван Топорышкин» восходит к фольклору — к народным прибаютам, прибаювальщинам и «перевертышам»¹.

В этой заметке мы хотим бы предожить литературную параллель, и, возможно, указать на источник его поэтики — камигское стихотворение «Кулушкам», опубликованное, начиная с 1896 года, в собраниях произведений Алексея Апухтина.

Кулушкам

Иван Иванович Фан-дер-Фант
Женаг на тетке Воролицова.
Из них который-то убил
В отряде славного Спенцова
— Иван Иванович Фан-дер-Фант
Быг только раши — а-то знаго —
А Воролицов? — Той быг убил...
— Ах, нет? Не то! Причюмишато!
Ни Воролицов, ни Фан-дер-Фант,
Из них шкго не быг убил,
Ни даже тетка Воролицова...
Одно известно! Люди эти
И вовсе не были на свеге,
И даже, кажется, на-вудг
Быгха и тетка Воролицова?
Но быг действительно отряд

Да только во все не Сеницова...
- Зетем пренесея слух таков,
Что во все не было отрезе,
А быя поручик Пирогов...
А бы ли? Справителъ им каго.
И справками, в конце концов,
Оуна лишь истина добвета:
Иван Иванович Воронцов
Женит на тетке Фан-Зер-Глига.

1888 г.

Стихи Анхтима входили в круг чтения людей поколения Хармса, многие из них исполнялись со сцены чтецами. Так, например, товарищ Хармса по ОБЗРИУ Николай Заболотский (тогда еще Заболотский) слышал анхтимских «Мух» и «Сумасшедшего» еще во времена своего участия в литературно-художественных «субботниках» в Уржумском реальном училище².

Начиная с первой публикации в посмертном издании сочинений Анхтима³, «Кулушечка» печаталась в разделе «Юмористические стихотворения». Современное издательство перенесло его в раздел «Коллективное»: вполне в духе поэтики «Кулушечка», степень участия Анхтима в их создании время поставило перед нами вопрос: «В ЦГТАИ (фонд Анхтима) есть несколько списков разночтений с мелкими разночтениями и загл. «Половоду исторических сведений "Русской старины", один с датой: 23 февраля 1888 г.

С 1896 г. стихие печаталось во всех дореволюционных сб. Акухтина <...> Суцьевуеи, Оукако, Версад, что ст-ше - плод коллективного творчества, в котором значительная доля принадлежит А.А. Голенищеву-Кутузову, Акухин же "прибавил лишь концы 4 строки стихотворения" (У-ц С. Из литературы о том, что нашего на-шей столицы // Наша старина. 1915, № 6, с. 518). В. Труковцев в статье "Смех и грех" пишет: "Это чудесное стихотворение, начатое составлением экспромтом, как-то раз вечером в большой компании у нынче покойного Юрия Николаевича Михотина, под влиянием какой-то невероятной петроградской "утки", было продолжено и закончено узором Кутузовым (Наша старина. 1915, № 11, с. 1017)".

Так или иначе, у авторов (или автора) стихотворение было чисто комическая задача: высмеять пошлостей «кумушкином слепячьи» публикации в журнале «Русская старина: Ежемесячное историческое издание». В 1880-е годы на его страницах часто встречались упоминания в стихотворении имени Светлинского князя Михаила Семёновича Воронцова, генерал-майора Николай Павловича Слейцова, легендарного героя Кавказских войн, публиковались письма хирурга Николая Ивановича Пирогова, имя которого «кумушки» передают в виде на поглазский манер: поручик Пирогов («Невский проспект»). Встречается в журнале и фамилия Фан-Фур-Фит⁵. Забавная пуганица имени, событий, родственных связей вырастает в стихотворении из задачи высмеять пороки наивности и «мышления» «кумушек», а заодно и где —

Кредитовать добротой «истории» на страницах «исторического издания».

В показаниях 23 декабря 1931 года Хармс говорил: «К наиболее бесмысленным своим сохам, как напр., сохотворение «О Топорышкине», (...) я отношусь весьма хорошо, расценивая их как казенно-превосходные. И сознаю, что они неразрывно связаны с моими непечатающимися заушными произведениями, принося мне большее внутреннее удовлетворение»⁶.

Игорь Бахтерев вспоминал о событиях 1927 года: «Расположились у открытого окна и тут заметили — у другого раскрытого окна расположились три незнакомки. Девушки смотрели в нашу сторону с противоположной стороны двора-колодца и смеялись, Николай (Заболоцкий) предложил отблагодарить девушек за внимание, написать лирическое послание в сохах. (...) Любитель Файтабических шапочек Хармс, как только вошел в комнату, наделил неизвестно откуда взятый белый зехол об Фуражки. Вернувшись из армии, Заболоцкий продолжал носить военную гимнастерку. Мне пришлось немало потрудиться, прежде чем я включил рефлектор, освещающий глав-

нуто из рассказанных сцен. Три факта и опре-
 делили наши псевдонимы: Хармс написал-
 некарь Микер, Заболоцкий — солдат Дугачов,
 я — монтер Топорышкин. Письмо отправлено
 не было (...). А псевдонимы продолжали
 существовать. Хотя и не Хармс, а Заболоцкий
 подписывал стихи для детей "Яков Микер". Не я,
 а Хармс написал "Иван Топорышкин пошел на
 охоту", стараниями Хармса и Олейникова, сквот-
 ной персонаж, веселый Топорышкин, зашатал
 по страницам детского журнала»⁷.

В Замисной книжке 11 (ноябрь 1927г — март
 1928г) Хармс отметил: «Олейниковым и Щи-
 ковым организуется ассоциация "Писателей
 детской литературы". Мы (Введенский, Заболоцкий
 и я) приглашаемся»⁸. На обороте страницы
 уже расписывается гонорар за первую пуб-
 ликацию⁹ — стихотворение «Иван Иванович Само-
 вар», напечатанное в самом первом выпуске
 журнала «ЕЦ»¹⁰. Стихотворение «Иван Топо-
 рышкин» было опубликовано в следующем
 номере новосекционного журнала¹¹.

Над этими двумя, детскими для Хармса в
 роли «писателя для детей», стихотворениями
 в нашем восприятии как бы «витает дух»
 анхитических «Кумушек». Осмелилась пред-
 положить, что ориентация на абсурд «Куму-
 шек» была осознанной и намеренной.

Название самого первого детского стихотво-
 рения Хармса — близкая к точной ритмическая,
 калька энергичного первого стиха «Кумушек»:
 «Иван Иванович самовар» > «Иван Иванович

Фан-дер-Флит». Второе, не менее удачное от-
хотворение для детей, «Иван Топорышкин», в
самом своем сюжетном развертывании
хранит память о зловещих и развращающих
персонажей «Кушумек». Как писала в
своей диссертации Н.А. Масленкова, «... именно
на фоне первой сюжоды создается эффект не-
соответствия. Первая сюжода является образ-
цом "как надо", это вариант, соответствующий
здоровому смыслу»¹². В утверждении о том,
что «Иван Иванович Фан-дер-Флит / Жена на
тетке Воронцова» также нет ничего стран-
ного. Метафорозы смысла и «бессмыс-
ливание» в обоих случаях начинаются с
упоминания о смерти: «Из них который-то
убит / В отряде славного Смицова»; «А
пудил в реке утонул, как топор».

Н.И. Масленкова продолжает разбор: «Текст
первой сюжоды сам по себе слуха не вызывает.
Издаваемые факты имеют, скорее, трагикомиче-
ский характер ("как бревно, провалился в
бокото", "утонул, как топор"). И только после
того, как автор "перемешал" слова, поставив
их в другой последовательности, сохранив
прежнюю **схему** (синтаксическую конструк-
цию), появился именно тот слух, который
возвращает миру хаотичность и сюжет
своей мир нарушенных отношений, свобод-
ной от условностей. Исходная ситуация
завлечена та же, но между обаяниями

объектами установлены новые связи. Именно это их новое состояние и вызывает смех. (<...> Внимание воспринимающего концентрируется на тексте, на его метаморфозах. Мир Ивана Топорышкина, который пошел на охоту, предстает в трех вариантах, два из которых смеховые — «невероятные»¹³.

Метаморфозы смысла находят точное соответствие в точно построенной форме стихотворения Хармса. Цезура в написанных 4-строчным амфибрахийем стихах «плавает» между пятим и шестым слогами. Выкрывающая каждую из строк цезура она женская (после 6-го слога); такая цезура целиком охватывает две первые стопы. В оставшихся трех она то мужская (после 5-го слога), то снова женская. При этом во второй, открывающей «метаморфозы», строке второй стих не только не только «поддерживает» женскую цезуру первого, но и предлагает близкую к точной рифму предцезурных частей стиха: «Иван Топорышкин (<...>) / С ним пудель вкрупрыжку (<...>)». Точно нашедшее себе место в стихе слово «вкрупрыжку» «цементирует» стих, укрепляет впечатление его стройности; в то время как уже сразу следующее за ним сравнение («пошел, как топор») острейшим образом абсур-

диржет рассказываемую историю. Начало следующего стиха («Иван повалился $\leftarrow \dots \rightarrow / \gg$ ») подтверждает ожидание женской цезуры (но уже без рифмы), а в последнем стихе возвращается мужская цезура (как в трех последних стихах первой, «нормальной» строфы). Цезура в последней, не менее абсурдной, строфе образует подобие окольцовывающей рифмовки (авва, жмжж): слово «вприпрыжку» после двух мужских цезур возвращается в самом последнем из стихов, замыкая стихотворение в образе вполне самодостаточного, самоценного, и при этом совершенно бессмысленного мира: «А пудель вприпрыжку / попал на тепор».

Нам представляется, что это и в самом деле «качественно превосходное» стихотворение о «героях» «Кулеушек»: прочитавший их до конца решительно не может сказать, кто из них — Фан-Фур-Фли или Воронцов — носил имя «Иван Иванович», и у кого из них была тетка (и была ли):

Одно известно: люди эти
И вовсе не жили на свете,
И даже, кажется, на вуде
Была и тетка Воронцова 14.

Как было отмечено Н.И.Харджиевым и В.В.Тремным, «в истории искусства известно много случаев, когда новаторство и комизм тесно переплетаются между собой»¹⁵. Если наше предположение верно, в двух дебютных детских стихотворениях Хармеа комизм классического первоисточника оборачивается и художественной новизной («...они неразрывно связаны с теми непечатающимися заумными произведениями»), и показателем для времени создания прагматизацией вполне самозначимой «бессмыслицы»: войти в советскую печать для детей «качественно превосходными» вещами.

В качестве дополнительного аргумента отметим, что слово «Топор» (этимой фамилии Ивана Топорышкина) в характерном хармсовском написании «ТАПОР» и Иван Иванович Самовар близки в соседних стихах Малого Хора из «Комедии города Петербурга», датруемой сентябрем 1927 года:

проплывает мимо горницы тапор
а за ним Иван Иванович Самовар¹⁷

Может быть, стоящее особняком в наследии Анухина стихотворение «Кумуш-

Каш» было написано Харму с детства. Можно предположить, что внимание к нему могло быть привлечено благодаря музыкальной и гипертекстами: Музыкальный сектор Госиздата по крайней мере дважды напечатал партитуру «Фуги для смешанного хора» «Кушмушки», на слова Анухтина, шотландского композитора Юргиса Карнавичюса (Юрий Васильевича Карнавича; 1884-1941), жившего тогда в Ленинграде.

Отметим в заключение, что в круг художников и литераторов Детского сектора Госиздата входила художница-носитель редкой фамилии из анухтинских «Кушмушек», Наталья Константиновна Рандерфлит (1901-1998). Известны ее иллюстрации к детским сохотворениям Николая Заболоцкого «Фантомный город» и «Сказка о кривой человечке».²⁰

Игорь Лоцулов

Благодарю Андрея Усачова (Сан-Франциско) за предоставленные копии автографов Хармса из Записной книжки 17.

1. «... в этом произведении всё говорит о прекрасном знании фольклора и талантом его использования. Это перевертыш-скороговорка, описывающий картину охоты (по типу прозаических небылиц об охоте и охотниках. Эффект перверзии, способ варьирования оных и тех же мотивов зиждется на принципе метатезы (трон, характерный в равной мере и для фольклорного перевертыша» (Е. М. Левина. Небылицы и небыличность в детском фольклоре и детской литературе. [В:] Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981. С. 122-123); «Стихотворение "Иван Токорышкин" (1928) построено по образцу народных сказаний, в которых смысловые связи нарочито смещены, перепутаны ("Ехала деревня мимо мужика, глядь — из-под собаки лают ворота")» (Н. А. Масленкова. Поэтика Даниила Хармса (Лирика и эссе). Дисс. на соиск. уч. ст. канд. Филологич. наук. Самара, 2000. С. 110.

2. И. Е. Лоцилов. Материалы о И. Заболотском в домашнем архиве М. Касьянова. [В:] Текстологический вестник.

Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. Кн. 2. М., 2012, с. 633.

3. Сочинения А. Н. Апухтина, Второе посмертное дополненное издание, с портретом, факсимиле и биографическим очерком. СПб.: Типография А. С. Суворина, 1896. С. 543.

4. А. Н. Апухтин. Полн. собр. сохотворений. Вступ. ст. М. В. Отрадина, сост., подгот. текста и примеч. Р. А. Шацовой. Л., 1991. С. 423.

5. Князь Виктор Илларионович Васильчиков. Мнение его о сбережении лесов в России, 1876. Сообщенье Н. Ф. Фан-дер-Флига. [В:] Русская старина. 1885. Т. 47.

С. 181-183. Николай Федорович Фан-дер-Флиг (1840-1896) - действительный статский советник, чиновник по особым поручениям при Министерстве финансов (1860-1879), директор Русского общества пароходства и торговли (1884-1894).

6. «...сборище друзей, оставленных судьбою»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 2. М., 1997. С. 526.

7. И. Бахтерев. Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ). [В:]

Воспоминания о Н. Заболоцком. Изд. 2-е, доп.
М., 1984. С. 80.

8. Д. И. Хармс. Полн. собр. соч. Записные книжки. Дневник: В 2 кн. Кн. 1. СПб., 2002. С. 185.

9. Там же.

10. Иван Иванович Самовар [В Содержании: Иван Иванович Самовар]. Стихи Д. Хармса, рис. В. Ермолаевой. [В:] Ежк, 1928, № 1. С. 28-29.

11. Иван Топорнишкин. Скороговорка Д. Хармса, рис. Е. Эвенбах. [В:] Ежк, 1928, № 2. С. 21.

12. Н. А. Масленкова. Указ. соч. С. 110.

13. Там же. С. 110-111.

14. Ср. в «Голубой тетради № 10» (1937):

«Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. <...> Живота у него не было, и спины не было, и хребта у него не было, и никаких внутренних органов у него не было. Ничего не было! Так это непонятно, о чем идет речь?»

[Д. И. Хармс. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1997. С. 118, 323.]

15. В. Тренин, Н. Хоружиев. Мадковский и «сатириконская поэзия». [В:] Литературный критик. 1934, № 4. С. 117.

16. Написание «Иван Топорышкин» — результат редакторской правки; «в автографе фамилия персонажа: Тапорышкин» (Д. И. Харме Полн. собр. соч. Т. 3. СПб., 1997. С. 275).

17. Д. И. Харме. Полн. собр. соч. Т. 2. СПб., 1997. С. 230.

18. Юргис Карнавичюс. «Кумушки»: Пуга для смешанного хора. На слова Анухина, М., 1926; То же, 1927.

19. Написание голландской по происхождению (Van der Vliet) фамилии известного русского дворянского и купеческого рода было вариативным: Ван дер Флиг, Ван-дер-Флиг, Фан-дер-Флиг, Фандерфлиг.

20. См.: Павел Александрович Шиллинговский и его ученики; Каталог выставки. Л., 1981, С. 70-71.

Приложение

Иван Маморзинский пошел на
 (или нулем) ~~в~~ ^{забор} ~~в~~ ^{забор}
 Иван как древно провалился
 в болото
 + нудель в реке ~~перепрыгнул~~
~~Утопил как мост~~
 Иван Пашор ~~в~~ ^в пошел на охоту
 с ним нудель ~~в~~ ^в пошел
 как мост
 Иван провалился древно на
 болото
 + нудель в реке ~~перепрыгнул~~
 Забор
 Иван Пашор ~~в~~ ^в пошел на
 охоту
 с ним нудель ~~в~~ ^в провалился
 провалился в забор
 Иван как древно перепрыгнул
 болото
 + нудель в приречную
 пошел на мост

Даниил Хармс. Записная книжка 17

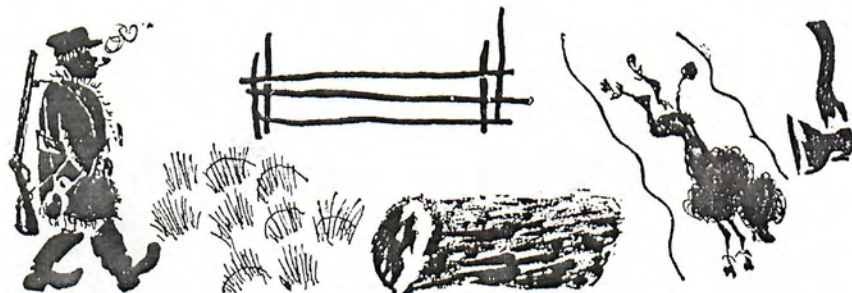
л. 77 (об.)

Вещи:	Сум.
Сукно сить	35
Магара с шерсть	86
Други	38
Трапеза с шота	44
Серенада	30
Полушение	117
Лесная майка	109
Разбойники	74
В память превращения	22
Толки в небеса	68
Прекрасное время: стемна	59
Разрешение семьи: шора	184
Воспоминание: шитиш.	24
Елизавета Бам	220
Плюшкин в пред полев	125
Подводатель	8
В. В. Хлебникову	2
Воскресение	155
М. Кошечки на зор. Театрбурса	150
М. Подорожные	12
	7612
	1285

Даниил Хармс. Записная книжка 17

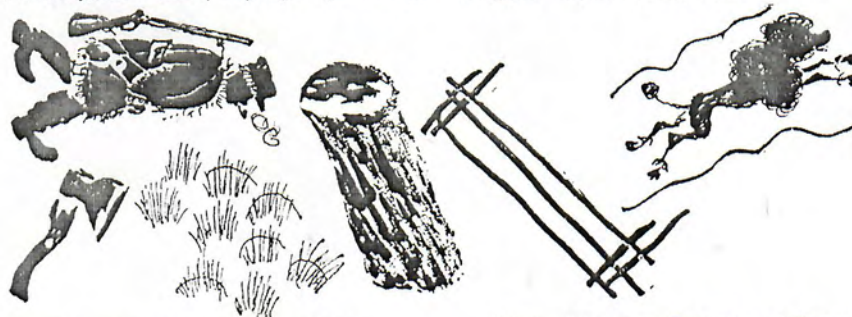
№ 77.

ИВАН ТОПОРЫШКИН



Иван Топорышкин пошел на охоту, с ним пудель пошел, перепрыгнув забор.

Иван, как бревно, провалился в болото, а пудель в реке утонул как топор.



Иван Топорышкин пошел на охоту, с ним пудель вприпрыжку пошел, как топор.

Иван провалился бревном на болото, а пудель в реке перепрыгнул забор.



Иван Топорышкин пошел на охоту, с ним пудель в реке провалился в забор.

Иван, как бревно, перепрыгнул болото, а пудель вприпрыжку попал на топор.

Даниил Хармс.

Еж. 1928, № 2. С. 21

КУМУШКАМЪ.

Иванъ Иванычъ фанъ-деръ-Флитъ
 Женатъ на теткѣ Воронцова.
 Изъ нихъ который-то убить
 Въ отрядѣ славнаго Слѣпцова.
 — Иванъ Иванычъ фанъ-деръ-Флитъ
 Былъ только раненъ — я то знаю —
 А Воронцовъ? — Тотъ былъ убитъ...
 — Ахъ, нѣтъ! Не то! Припоминаю:
 Ни Воронцовъ, ни фанъ-деръ-Флитъ,
 Изъ нихъ никто не былъ убитъ,
 Ни даже тетка Воронцова...
 Одно извѣстно: люди эти
 И вовсе не были на свѣтѣ,
 И даже, кажется — на-врядъ
 Была и тетка Воронцова?
 Но былъ дѣйствительно отрядъ
 Да только — вовсе не Слѣпцова...
 — Затѣмъ пронесся слухъ таковъ,
 Что вовсе не было отряда,
 А былъ поручикъ Пироговъ...
 — Да былъ ли? Справиться бы надо.
 И справками, въ концѣ-концовъ,
 Одна лишь истина добыта:
 Иванъ Иванычъ Воронцовъ
 Женатъ на теткѣ фанъ-деръ-Флита.

1888 г.

Сочинения А. Н. Апухтина
 СПб., 1896. С. 543.



Антонелла д'Амелия

Итальянские и русские авангардные театры
и кабаре в Риме 1920-х годов

Союз русских художников и итальянских футуристов вначале 1920-х годов в Риме был необычайно продуктивен и способствовал возникновению своеобразного сплава живописи, поэзии и театра: творческие поиски художников воплощались в театральных декорациях, а поэтические интенции литераторов — в спектакли: от художественного замысла к постановке, от текста к представлению — эта причудливая и подчас эпатажная игра охватывала все сферы творчества. В театральных начинаниях послевоенного времени участвовало немало русских художников, актеров, режиссеров, танцовщиков, которые принесли на итальянскую сцену опыт и достижения русского и европейского искусства и театра.

Маленькие авангардные театры и кабаре были тогда в Италии, как и повсюду в Европе, особым пространством, площадкой для художественных экспериментов, где шли поиски синтетического союза искусств в провокативно-футуристическом духе: здесь отвлеченные идеи итальянских и русских деятелей искусства обретали реальное художественное воплощение. По сравнению с традиционными театральными постановками, где режиссер ставил спектакли по написанному тексту пьес, постановки авангардных театров и кабаре были основаны на экспромтах, на импровизации, на придуманных сходу смешных диалогах и сатирических репликах. Некоторые из них сохранились лишь в памяти зрителей, а о многих не осталось и воспоминаний... Главным источником сведений об этих театрах является пресса тех лет, позволяющая в общих чертах реконструировать некоторые из этих русских и итальянских экспериментальных постановок, собрать по крупницам театральные находки, воплотившиеся в творениях художников, чей созидательный потенциал в то счастливое для итальянского футуризма время возрождался и непрестанно подпитывался европейским искусством.

В Италии не получила широкого распространения эпидемия кабаре, пришедшая из Парижа и захватившая в начале XX века

Москву и Петербург. /1/ Литературные и театральные вечера футуристов, определявшие художественную жизнь Италии, происходили на других площадках – в кафе или в художественных галереях, где в полной мере проявлялась тесная связь между литературой, живописью и музыкой. Синтез этих искусств отличал первые эпатажные перформансы авангарда. Назовем прежде всего "Постоянную футуристическую галерею" /"Galleria Futurista Permanente" /, которую в 1913 г. открыл Джузеппе Спровьери на Виа-дель-Тритоне в Риме; здесь в апреле-мае 1914 г. рядом с полотнами иальянских живописцев были представлены работы Александры Экстер, Ольги Розановой, Николая Кульбина и Александра Архипенко /2/, здесь же после пребывания у Максима Горького на Капри /он для нее придумал навеянное русскими сказками прозвище/ показывала свои работы и художница Маревна. /3/ Далее следует назвать "Дом искусств Брагалья" /"Casa d'Arte Bragaglia" /, который в 1918 г. был открыт братьями Антоном Джулио и Карлом Людовико Брагалья на Виа Кондотти и скоро стал кузницей новых талантов и центром распространения достижений европейского авангарда. /4/ И, наконец, "Итальянский дом искусств" /"Casa d'Arte Italiana" / – культурный центр, задуманный в 1918 г. Энрико Прампolini не только как место проведения художественных мероприятий, театральных представлений и поэтических чтений, но и как пространство обширного взаимодействия европейских культур. /5/

Именно художники-футуристы создали первые итальянские авангардные театры и кабаре, которые стали уникальным пространством для экспериментов – часто дерзких, вызывающих и задорных, стремившихся к всеохватному объединению всех сфер творческого созидания и к воплощению поэтики "Манифеста о футуристическом переустройстве Вселенной", которая была провозглашена Джакомо Балла и Фортунато Деперо в 1915 г. Уже в первых своих выступлениях футуристы категорически отвергли старый натуралистический театр, провозглашая форму театра-варьете, эстрадной эксцентрики; они теоретически разрабатывали и пропагандировали театр, говорящий преимущественно на визуальном языке, основанный на приеме неожиданности и эффекта, способный войти в непосредственный контакт с публикой, иначе говоря – театр как динамическую, световую и звуковую игру. /6/

В действия римских футуристов было вовлечено множество русских художников и актеров. В начале 1920-х гг. в Риме открылось

несколько кабаре, которые оказались центрами бурного развития футуристических замыслов: в столичных подвальчиках, в дымном, пропахшем плесенью полумраке, на карликовых подмостках шли мимические сценки, миниатюры, эксцентрические номера. Одним из первых таких кабаре стал "Кружок Аугустео" /"Cenacolo del' Augusteo" / - крошечный театр, устроенный художником и сценографом-футуристом Артуро Чачелли /им же полностью был расписан интерьер заведения, во многом близкий к дадаизму/. Здесь бывали Юлиус Эвола, Филиппо Томазо Маринетти и Энрико Прампolini.

В 1921 г. в подвальных помещениях Палаццо Титтони на Виа-дельи-Авиньонези обосновался "Дом искусств Брагалья". Здесь архитектор-футурист Вирджилио Марки обнаружил и отреставрировал древние термы Септимия Севера, в которых расположился "Кружок летописи современных событий" /"Circolo delle Cronache d'Attualità" /. Он носил также название "Кабаре трехногий курицы" /"Cabare della Gallina a tre zampe" / и ориентировался на самую искусственную артистическую и театральную публику. Создал его Антон Джулио Брагалья - человек многогранный, фотограф, режиссер театра и кино, писатель, историк театра. Именно в "Кружке летописи современных событий" были поставлены два знаменательных спектакля, в которых при яли участие итальянские и русские художники: балет "Пьяная и влюбленная военная машина", показанный в 1921 г. поэтом и хореографом Валентином Яковлевичем Парнахом /7/, и спектакль "Механический футуристический балет", созданный живописцами Иво Поннаджи и Виничио Паладини - шедевр театрального футуризма.

"Механический футуристический балет", оставивший по себе память как одно из крупнейших достижений итальянского авангарда, был представлен 2 июня 1922 г. Его постановка на несколько месяцев опередила знаменитый "Трагический балет" Оскара Шлеммера в Штутгарте. Однако если Шлеммер в "Трагическом балете" превращает тело артиста в подвижную опору для костюма, сконструированного из жесткого материала, и ратует за превращение человека в нечто абстрактное, возлагая на свои выразительные метафизические маневры миссию восстановления утраченной гармонии между телом танцовщика и пространством, то итальянские художники показывали полную дегуманизацию человека: облаченный в геометрические металлические доспехи, актер выглядел как робот - зловеще и пугающе. "Механический футуристический балет" вывел на сцену символическую фигуру Пролетария и двух его антиподов - робота и женщину.

Низведенный промышленным тейлоризмом до уровня человека-машины, Пролетарий тянется к каждому из них, не в силах определить собственную природу, расколотую между категориями человеческого и механического. /8/ Первыми исполнителями "Механического футуристического балета" были русские танцовщики - знаменитый Икар /9/ и некий Михайлов /о нем сведений не сохранилось/, которые под своеобразное "музыкальное" сопровождение /рев моторов двух мотоциклов/ исполнили свои перформансы перед публикой, способной оценить новаторскую сценографию и оригинальность костюмов. Костюму человека-манекена, созданному Палади и, был противопоставлен костюм Икара, созданный Паннаджи по канонам механической иконографии из белого, черного, красного и серебристого картона, разноцветной блестящей бумаги и труб /илл. I/. Экспрессионистская составляющая, возникающая в "Механическом футуристическом балете", позднее проявится и в драме Руджеро Вазари "Тревога машин", повествующей о пришествии полностью механизированного мира. Костюмы для постановки пьесы Вазари в Париже создала латышская художница Вера Идельсон /10/ /экспериментальное действо из подвала римского Папаччо Титтони послужило импульсом постановок профессиональных европейских театров/.

В 1921 г. на Виа Милано Джакомо Балла открыл большую ночную танцевальную площадку - "Бал Тик-Так" /"Bal Tic Tac"/; это было "футуристически оформленное" кабаре, место для танцев и досуга разнообразной публики, где художники воплотил свои цветовые фантазии /11/: в настенных росписях доминировала тема абстрактного движения танцовщиков и танцовщиц; оригинальность внутреннего убранства была подчеркнута и деталями внешнего оформления: вся эта декоративная экспрессивная обстановка - от уличного фонаря до светящейся вывески над входом - создавала необычайный визуальный эффект, как бы готовя посетителя к тому, что его ожидают все новые пластические и хроматические затеи. /12/ Критик Шарлотта Кайо в репортаже "Une inauguration futuriste" так описывает свои впечатления: "Оформление зала - это триумф просвещенной фантазии. Создается впечатление, что сами стены танцуют, крупные архитектурные формы растворены в синеве и голубизне разных оттенков. /.../ Балерина с веером разлагает свой танец на отдельные движения и одновременно оставляет их ритмический отпечаток в пространстве. Смычки оркестрантов наяривают танцы на светлом деревянном настиле сцены, ноты пляшут вместе с повторенными

гласными 'и' от имени кабаре 'Тик-Так'" /13/ /илл. 2/.

В апреле 1922 г. в подвальном помещении гостиницы *Hotel Élite et des Étrangers* на Виа Базиликата открылось "Дьявольское кабаре" /"*Cabaret del Diavolo*"/. Владельцем отеля и кабаре был бородатый великан Джинно Гори, поэт и исследователь Данте. Спуск в подземное кабаре был разделен на три пролета, согласно структуре "Божественной Комедии", - Рай, Чистилище, Ад. Каждый должен был создавать свой эмоциональный настрой - от радостного до безысходного. Для каждого из них живописец Фортунато Деперо разработал отдельное оформление: стулья и столы, абажуры и светильники, деревянные фигуры ангелов и демонов, панели со сценами, изображающими три уровня дантова загробного мира, и даже специальное освещение. Цвет имел особое значение - он передавал различные состояния души, воплощенные в атмосфере каждого из трех залов: для Рая была выбрана голубая мебель, белое и голубоватое освещение, росписи с изображениями парящих ангелов, сверкающие хвостатые звезды и хороводы херувимов; для Чистилища - мебель глубокого зеленого цвета, бело-зеленое освещение, цветочный декор в оливковых тонах и вереницы зеленоватых душ; для Ада - черная мебель, красное освещение, на стенах - дьяволы с вилами и корчащиеся от мук грешники, языки пламени, свирепые змееподобные чудища и огненные демоны /илл. 3/.

Внутри Деперо смонтировал настоящую сцену для театральных представлений в исполнении "Компании одержимых" /"*Brigata degli Indivoltati*"/, куда входили футуристы всех мастей, художники, литераторы, актеры, танцовщицы, светские дамы и господа, разного рода оригиналы и любители искусства из фашистских кругов. Возглавляли эту разношерстную группу попеременно писатели Трилусса /Люцифер/, Джинно Гари /Харон/, Лучано Фольгори /Цербер/ и Массимо Бонтемпелли /Борода/. Сцену заливали лучи софитов, цвет которых менялся, выхватывая из тьмы фантастические райские и адские сцены настенных росписей. /14/

Эскизы оформления и фотографии этих двух театральных площадок /"Бала Тик-Так" и "Дьявольского кабаре"/, к сожалению, в большинстве своем утеряны /остались некоторые этюды Деперо и Балла/. Сохранился, однако, краткий репортаж открытия "Дьявольского кабаре", где перечислены основные "номера" вечера: "Маринетти прочел несколько отрывков из своего подготовленного к публикации романа 'Неукротимые'. Затем были исполнены музыкальные произведения Альфредо Казеллы и Джан Франческо Малипьеро, после чего выступил

поэт Лучано Фольгоре, который предложил вниманию присутствующих четыре остроумные поэтические пародии..." /15/ Сохранились и воспоминания Витторио Ораци /псевдоним Алессандро Прампolini, брата Энрико/, который в 1926 г. ностальгически писал об этих "рокочных" годах: "Чем занимались в этой дьявольской лавочке? Ну что за вопрос! В подобном нечестивом месте можно было только грешить /.../ Кроме поэзии, здесь творилось множество разного – странное, веселое, развлекательное и не пустое; в первую очередь здесь происходили смешные и... совершенно аристократические вещи /.../ Однажды вечером Трилусса /16/ на полном серьезе декламировал свое стихотворение, а Фольгоре немедленно сочинил на него пародию. Гори заунывно и печально читал свое эссе об африканской поэзии. А Прампolini – вместе с Фольгоре и Бонтемпелли – разыграл политическую сатиру, используя подручный футуристический реквизит и уморительные гротескные маски из дерева. В другой раз вечером Маринетти разразился громоподобной речью своих 'слов на свободе' против глупцов" /17/.

Среди завсегдатаев "Дьявольского кабаре" выделялась весьма оригинальная личность – граф Пьетро Сильвио Риветта /18/, великий мастер устраивать вместе с Лучано Фольгоре розыгрыши и мистификации. В частности, он придумал сложную говорящую машину – электронный патефон, нечто вроде шутейной "поэтической счетной машины". Это был шкаф, сооруженный из огромной патефонной трубы и утыканный кнопками и выключателями. Граф торжественно просил публику назвать 14 рифм, затем крутил ручку, зажигалась лампочка, звенел колокольчик, и из чрева машины раздавалась квакающая декламация безупречного сонета. /19/

Риветта был женат на русской актрисе, которая в Италии выступала под псевдонимом Вера Д'Ангара /1899–1971/; это была Вера Михайловна Равич, бывшая жена Петра Яковлевича Эфрона, брата мужа М.И. Цветаевой. После многочисленных попыток в начале XX века сделать карьеру актрисы в Париже /в 1911 г. Максимилиан Волошин, среди прочих, безуспешно старался помочь ей найти работу в театре/ она рассталась с Эфроном, который вернулся в Россию /в 1914 г. умер от чахотки/, и отправилась в Италию, где, наконец, открылся ее исполнительский талант. Став женой Риветты, она сделалась звездой в созданной им кинокомпании "Sele sta-Teddy" /20/. По завершении кинематографической карьеры в 1926 г. Д'Ангара перешла на сцену и выступала в "Театре Независимых" /"Teatro degli Indipendenti" / Антона

Джулио Брагалли, где впервые сыграла в пьесах "Смерть Тентажиля" Метерлинка и "Провинциалка" Тургенева. Критика хвалила ее и за перевод Тургенева, и за актерскую игру. Позднее, когда с 1929 г. Риветта стал главным редактором популярнейшего сатирического журнала "Il travaso delle idee" /"Переливание идей"/, Д'Ангара начала рисовать и публиковала свои карикатуры почти в каждом выпуске издания, добившись большого признания /ее до сих пор помнят как карикатуриста и художницу/.

Неподалеку от "Дьявольского кабаре", с его веселыми розыгрышами и мистификациями, возник уже упомянутый "Театр Независимых" /"Teatro degli Indipendenti"/; илл. 4/ Антона Джулио Брагалли, первый сезон которого в 1923 г. был посвящен в основном постановкам пантомимы и современного танца – излюбленных жанров русских и европейских кабаре и авангардных театров. "Театр Независимых" осуществил новаторские постановки произведений таких авторов, как Пиранделло, Маринетти, Брехт, Жарри, Аполлинер, Лафорг, Мериме, Ведекинд, Стринберг, Шоу, Унамуну, Шницлер и др. В репертуаре театра соседствовали друг с другом творения иностранных авторов, впервые поставленные на итальянской сцене, и интермедии, пантомимы, балеты, в которых шумный успех имели русские актрисы и балерины. Однако театральные постановки приносили мало дохода, поэтому братьям Брагалли пришла в голову идея создать в этих же театральных стенах еще и ресторан-кабаре, который открывался поздней вечером, после окончания представлений. Наклоненный к сцене пол зала по окончании спектакля поднимался до уровня подмостков, создавая таким образом единое пространство зала ресторана-кабаре. Здесь каждый вечер собирались артисты, писатели, публика из высшего общества и высокие фашистские чины, которым были по вкусу эти переоборудованные бывшие римские термы.

По замыслу режиссера Антона Джулио Брагалли, программа в "Театре Независимых" была смешанной: короткие прозаические скетчи чередовались с пантомимами, одноактные спектакли – с танцевальными дивертисментами, и часто за один вечер показывали три-четыре спектакля разных жанров /21/: здесь ставили мелодраму и костюмированную комедию, трагедию и психологическую драму, комедию доль арте и фарс. В "Театре Независимых" важное место отводилось "бессловесным" искусствам – танцу как таковому и мимодраме. Отметим, что в это время современный балет пользовался покровительством фашистских властей, которые, стремясь создать в Италии новую

культуру тела, относились благосклонно к танцу /22/. С 1923 по 1925 гг. в "Театре Независимых" важное место свыше тридцати балетных спектаклей, в которых важную роль играли русские исполнители — тот же Икар и юная исполнительница Евгения Федоровна Борисенко, выступавшая под псевдонимом Ия Руская /23/, которая поначалу показалась знатокам балета неубедительной; однако Брагалья сумел разглядеть в ней будущую звезду, придумал для нее экспрессионистский танец и способствовал ее успеху в Италии /в 1930-е гг. она стала одним из ведущих хореографов миланского театра "Ла Скала"/.

В эти же годы в Риме появились и маленькие театры, кафе и кабаре, открытые русскими любителями и деятелями искусства: "Из-за ежедневных бытовых трудностей, — комментировал журналист того времени, — славянская фантазия умудрилась придумать заведения, в которых можно было познакомить публику с художественными традициями России, переживавшей великие потрясения" /24/. Самым знаменитым был ресторан "Русская таверна" /"Taverna Russa"/, который открылся 5 октября 1921 г. на Виа Франческо Криспи и привлекал публику экзотическими русскими блюдами. В подвальном помещении ресторана был создан режиссером Александром Уральским /25/ маленький театр искусств "Ночная бабочка" /"La Falena"/, о котором пресса того времени писала так: "Театр художественных впечатлений Александра Уральского при участии артистов Российских Императорских театров. Программа московского театра 'Летучая мышь'. Художественное оформление, сценография и декорации — Алессандро Бавастро и Наталья Каль. Музыкальное сопровождение — Юрий Померанцев /26/, дирижер Российских Императорских театров". Открытие театра "Ночная бабочка" было так анонсировано в ежедневной газете "L' *Italie*": "Дирекция 'Русской таверны' на Виа Франческо Криспи объявляет, что с 25 ноября, каждый вечер с 21:30 в художественно оформленном и освещенном подвальном зале будет открыта 'Ночная бабочка' Александра Уральского — выставка художественных миниатюр с обширной и оригинальной программой" /27/. Здесь пользовались большим успехом миниатюра "Парад деревянных солдатиков", шуточные инсценировки /"Катенька"/ и "живые" картины. Помещения театра были оформлены художницей Натальей Каль /28/; из ее сценографии и работ для театра сохранилось несколько рисунков в стиле народного русского искусства и несколько шаржей на актеров и посетителей. Об успехе этого начинания свидетельствует тот факт,

что театр в полном составе был приглашен в Квиринал, где дал спектакль для королевской семьи.

29 октября 1921 г. на виа Наполи, в доме 43, открылась чайная "Русская ласточка" /"Rondinella russa"/, где устраивались также дневные балы /29/ ; в ее помещениях адвокат и прозаик Николай Платонович Карабчевский организовал "интимный театр", куда пригласил драматурга А.П. Воротникова, но предприятие не имело коммерческого успеха, и скоро чайная была закрыта.

Настоящий краткий обзор русско-итальянских театральных начинаний 1920 х гг. позволяет пунктирно воссоздать картину интеграции представителей русской интеллигенции в итальянское художественное пространство, интеграции, положившей начало дальнейшему плодотворному диалогу итальянской и русской культур 1930 - 1940 годов. Итальянские футуристы нашли в лице художников русского авангарда не только внимательных собеседников, которые знали ключевые слова новой эпохи /свет, динамизм, цвет, абстракция, скорость/, но и смелых творцов, которые органично включились в контекст итальянской культуры, привнеся в итальянскую сцену свой значительный вклад и отклики русского театра.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

- №. Иво Паннаджи. наброски костюма Икара для "Механического футуристического балета".
2. Эюад к вывеске над входом кабаре "Бал Тик Так". Рисунок на бумаге Джакомо Балла.
- /. Плакат "Дьявольское кабаре". Рисунок Фортунато Деперо.
4. Интерьер Театра Независимых. Рисунок на бумаге Вирджилио Марки.

ВВМЕЧАНИЯ

1. См.: Л. Тихвинская. Кабаре и театры миниатюр в России в 1908-1917. М., 1995; J. E. Bault. Cabaret in Russia. Canadian-American Slavic Studies (Irvine) 1985. Vol. 10, No 4. P. 443-463.
2. См.: Esposizione libera futurista internazionale Pittori e scultori italiani, russi, inglesi, belgi, nordamericani. Roma, 1914. Futurismo e Rivoluzione radicale. Italia-Russia / Futurismo e Rivoluzione radicale /
3. Псевдоним Марии Ворообевой-Стебельской /1892-1984/, см. о ней: P. P. Panetto. Artisti a Roma nella prima metà del Novecento. Roma, 2007. P. 30.
4. о выставке в "Доме искусств Брагалья" см.: M. Verdone F. Pagnotta, M. Videtti. La Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930). Roma, 1992.
5. о деятельности "Итальянского дома искусств" см.: V. Orazi. Nella scia dell'avanguardia. La Casa d'Arte Italiana a Roma. Strenna dei Romanisti (Roma). 1968. P. 277-286;

A. D'Amelia. Futurismo e teatro. Журнал «Мы»: Энциклопедия и русская культура // Venok. Studia Slavica Stefano Gasztonio... Stanford, 2012. T. II. С. 95-96.

9

Италия - Россия. М., 2008. С. 27

6. В манифесте "Футуристская сценография" /"Scenografia futurista"/, опубликованном в журнале "La Balza futurista" /№ 3, 12 май 1915/, Прампolini пылко выступал в защиту максимального использования сценического пространства, упразднения актера, синтеза световых и акустических эффектов, мобильных поверхностей, дабы спектакль превратился в абсолютную экспрессивную действительность, динамичную и свободную от какого-либо отголоска прежней натуралистической мimesis.
7. Fabio Ciolfi degli Atti, Skene e Kinesis // Russia 1900-1930. L'arte della scena → Парнах был своего рода джазовым танцовщиком, создавшим причудливые танцевальные композиции, для записи которых разработал оригинальный "язык танца" - своеобразные хореографические алфавит и грамматику /см.: В.Я. Парнах. Пансион Мобер. Воспоминания // Диаспора VII Париж-СПб., 2005. С. 7-91.
8. G. Lista. Lo spettacolo futurista. Firenze, 1989. P. 22
9. Псевдоним Николая Федоровича Барабанова /1880-1975/, танцовщика и мима, прославившегося в России благодаря исключительному умению подражать танцу балерин - Айседоры Дункан, Анны Павловой, Тамары Карсавиной и др. В Италии он часто выступал в 1921-1925 в "Доме искусств Брагалья" и в "Театре Независимых", а во второй половине 1920-х гг. переселился в Париж, где продолжал активно работать.
10. Живописец и сценограф Вера Идельсон /I.II.1893, Рига - 25.8.25.8.1977, Париж/ - благодаря знакомству с Вазари, основателем в Берлине художественной галереи и журнала «Der Futurismus» работала также с итальянскими футуристами в Риме и на Капри, затем в 1926 переселилась в Париж; с 1930 входила в художественную группировку "Круг и квадрат" /"Cercle et Carré"/ и помещала в одноименном журнале репродукции своих работ. Большая часть оригиналов, относящихся к 1920-м гг., утрачена, но о них дают представление журнальные репродукции: «Der Sturm» (Берлин), «Tetzo» и «Comœdia» (Милан), «Cercle et Carré» и «Les Chroniques du jour» (Париж) и др.
11. См.: Crispolti. Il Bal Tic Taca Roma // E. Crispolti. Il mito della macchina e altri temi del futurismo. Trapani, 1969. P. 156-166. От утраченного оригинала кабарэ хранятся лишь подготовительные наброски баллы.
12. См.: Ricostruzione futurista dell'universo. P. 269.
13. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Fondi Storici. Archivio di Vahoz i Plastici. Serie 4 →
14. О "Дьявольском кабарэ" см.: P. Solari. Roma notturna. Nuovi cabarets. Giochi di luce e futurismo // Il Resto del Carlino (Bologna) 27 apr. 1922. P. 3. G. Gasta. Un covo di diavoli nella Roma di 40 anni fa // Il Tempo. 10 apr. 1967. P. 3. M. Verdone. Teatro del tempo futurista. Roma, 1969. P. 274-276; B. Passamani →
15. A.P. L'inaugurazione del Cabaret del diavolo // La Nazione (Firenze) 20 apr. 1922.
16. Псевдоним поэта Карло Альберто Салюстри /1871-1950/, прославившегося своими сочинениями на римском диалекте.
17. V. Orzi. La Bottega del Diavolo. Un secolo d'arte che emigra. L'Impero (Roma)
18. В начале 1920-х гг. журналист Пьетро Сильвио Риветта /псевд.: Тодди; 8.7.1886, Рим - I.7.1952, Рим/, происходивший из богатой аристократической семьи, решил попробовать свои силы в кино и создал киностудию "Selecta-Toddy", где работал главным режиссером и сценаристом.
19. M. Verdone. Teatro del tempo futurista. P. 274.
20. Кинокомпания "Selecta-Toddy" выпустила 12 немых фильмов, в семи из которых Д'Ангара играла главную роль: замок пятидесяти ламп ("Il castello dalle cinquantasette lampade, 1920), "Метежущий остров" ("L'isola scomparata, 1921, поздравл. Париж), "На грани смерти" ("Al confine della morte, 1922), "Два дарюги" ("Le due strade, 1922), "Чудо любви" ("Il miracolo dell'amore, 1922), "Случилось так что... (Fu così che..., 1922), "Любовь и завещание" ("L'amore et il codicillo, 1923), "Два сапога пара" (1923). В кинокомпании мучила Д'АГАРА работала также сценаристом (написала сценарии для фильмов "Чудо любви" и "Два сапога пара") и карикатуристом (рисовала афиши фильмов).

→ Milano, 1990. P. 31.

→ B. Bzoglio Maxio. F. 3.

→ Fortunato Depero. Reveret, 1985. P. 158-161.

→ 24 luglio 1926. P. 3.

21. A. Alberti, S. Bevezze, G. Di Giulio. *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti* →
22. P. Veroli. *Danza e balletto in Italia tra le due guerre* // *La danza* →
23. Ия Русская /*Ija Ruskaja*; по первому мужу Эванс-Пол, по второму Борелли; 6.1.1902, Керчь - 19.4.1970, Рим/. В 1927 она переселилась в Милан, где в 1929 вышла замуж за Альдо Борелли, директора газеты "Corriere della Sera" с 1929 по 1943. В 1934 Русская оставила сценическую карьеру и открыла свою школу танца /городской совет построил ей театр под открытым небом на 2000 мест внутри парка Семпионе/. В 1940 она вернулась в Рим и основала Королевскую школу танца /*Regia Scuola di Danza*/, в дальнейшем - Национальная Академия танца /*Accademia Nazionale di Danza*/.
24. C. Gasbarrini. *Ricordi di ieri e l'altro Russia Roma. Stemma dei romantisti* 1983 p. 181
25. Александр Николаевич Уральский /наст. фам. Богарецкий; 1883, Россия - 1942, Барселона/ - режиссер, монтажер, звукооператор, который эмигрировал в Италию в начале 1920-х гг.. С 1920 по 1922 в Турине он снял 6 фильмов с участием знаменитых актрис /Татьяна Павлова, Ольга Беляева, Берта Нельсон/, впоследствии переселился в Париж и Барселону.
26. Юрий Николаевич Померанцев /5.9.1878, Одесса - 28.5.1933, Ницца/ - композитор, дирижер, педагог. В конце 1920-х гг. переселился в Болгарию, где основал первый болгарский симфонический оркестр.
27. *L'Italie*. 26 novembre 1921. P. 4.
28. Наталья Каль /в замуж. Бавастро; 30.11.1899, Константинополь - 28.7.1991, Милан/ училась во Флоренции у Чезаре Чини /1854-1925/, представителя группы пост-маккьяйоли, затем изучала технику граюры и офорта в Риме под руководством Карло Альберто Петруччи /1881-1963/. В конце 1920-х гг. она переехала в Милан, где стала известным художником-пейзажистом: ее работы неоднократно выставлялись в миланских галереях: в галерее Барди /1929, 1930/, в Доме художников /1933/, во Дворце Перманенте /1936, 1938/, а в 1939 она оставила искусство и стала профессиональной переводчицей с русского и английского языков.
29. *L'Italie*. 27 novembre 1921. P. 5.

(1923-1936). Roma, 1984. P. 20-23.

→ moderna. Il Fondatori. Milano, 1998. P. 98.

Деньги и мир русской утопии
Леонца, ГЕМЕР, Лозанна-Париж

I.

Великий поэт Велимир Хлебников, один из лидеров русского футуризма, изобретатель языка для разговора со всей Вселенной, между 1914 и 1916 годами набрасывает панораму грядущего мира с помощью кратких описаний и серии предложений-лозунгов. Вот некоторые из них.

Стали строить дома-остовы, чтобы обитатели сами заполняли пустые места подвижными стеклянными хижинами, могущими быть перенесенными из одного здания в другое. /.../ Возникло право быть собственником такого места в неопределенно каком городе. /.../¹

Летающее человечество не ограничивает своих прав собственности отдельным местом. /.../ Внести новшество в землевладение, признав, что площадь землевладения, находящегося в единичном пользовании, не может быть менее поверхности земного шара. /.../ Совершить постепенную сдачу власти звездному небу. /.../ Совершать обмен видами труда посредством обмена ударов сердца. Исчислять каждый удар сердца — денежной единицей будущего, коей равно богат каждый живущий. Считать, что среднее число ударов равно 365 317 в сутки. Той же единицей исчислять международный обмен торговли. /.../²

Воображая мир будущего, в котором все необходимое станет бесплатным, Хлебников устанавливает уравнение «тело-деньги», опрокидывая привычную для нас сегодня психоаналитическую интерпретацию, и заменяет деньги как «монету обмена» самим дыханием жизни.

Поэтическая очевидность и спонтанность (или наивность) хлебниковского подхода обладают такой мощной привлекательностью, что автору этих строк потребовалось немало времени для того, чтобы заметить в этих образах другой утопический постулат: обмена биениями сердца и их подсчет основаны на предпосылке, вероятнее всего неосознанной, систематического ухода за телом и его тренировки. Эта предпосылка частично связана с чем-то вроде олимпийской утопии телесно-физических

¹ Велимир Хлебников, «Мы и дома» (1914-1915). В его же Собрании произведений в 5-ти тт.: Том 4. Проза и драм. сочинения. 1908-1922. Л., 1930. С. 279-280.

² Его же. «Предложения» (1914-1916). Там же. Том 5. Л., 1933. С. 157-161.

достижений, некоторые черты которой, несмотря на всю ее естественность, недалеки от современной ей – и куда более тревожной – мечты об эффективности (научной) работы и о теле рабочего, более надежном и мощном, чем машина.

Начиная с 1910-х годов, в «пролетарском воображаемом» – подпитываемом как поэтическими источниками унанимизма, так и мифологией тейлоризма и фордизма, – прочно обосновывается культ Тела-Машины. После революции 1917 года это воображаемое воплощается в поэзии и в организаторской деятельности Алексея Гастева, поэта и идеолога Пролеткульта, основателя знаменитого Центрального института труда. Именно футурология Гастева воспроизводится и пародируется в романе Евгения Замятина «Мы» (1921), самой значительной антиутопии советской эпохи.

«Мы» описывает Единое Государство, жители которого, номера, не получают никакой зарплаты; все блага они получают по государственному распределению. Они полностью лишены какой-либо политической или экономической свободы. Как ни странно, у них есть определенная сексуальная свобода, гарантируемая законодательством, которое гласит, что: «всякий из номеров имеет право – как на сексуальный продукт – на любой номер»³.

Их сексуальное поведение в одно и то же время строго контролируется и сохраняет видимость свободы: только в часы совокупления можно ускользнуть от постоянного государственного наблюдения, от шпионов и от полной экстерниоризации всей жизни, обеспеченной полной прозрачностью жилых зданий из стекла. Сексуальное поведение свободно также в том смысле, что оно отделено от зачатия: несоблюдение женщиной установленной законом нормы материнства не мешает ей иметь сексуальные отношения. Получается, что обмен любовными утехами играет в этом мире роль денег: он компенсирует любую возможную фрустрацию и позволяет поддерживать общественный порядок.

Пародируя утопию Гастева, Замятин – даже, возможно, того не желая, – пародирует заодно и утопию Хлебникова.

Эти наблюдения привели меня к теме вознаграждения и денег в утопии.

II.

Поль Рикер подводит итоги размышлениям историков: «Утопия позволяет создавать воображаемые вариации на такие темы, как общество, власть, правительство, семья, религия»⁴. Добавим к этому перечню деньги.

Можно задуматься, заслуживает ли этот вопрос внимания: ведь, казалось бы, любая утопия начинается с отмены денег

³ Евгений Замятин. Мы. М., 2008. С. 10.

⁴ Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'utopie*. Paris, 1997. P. 37.

или со стремления к этому. По формуле Эдварда Беллами во «Взгляде назад»: «Все стало доступным из одного источника, и ничто более не исходило из других. Система прямого распределения государственными магазинами заменила рынок, и деньги потеряли свой смысл»⁵. Не разделяют ли все утописты этого рассуждения?

Самый беглый взгляд на историю утопий показывает, что нет; отказ от денег – не общее правило, и все зависит от принятой утопической модели.

Недавно по-русски вышли новые издания некогда знаменитой книги Даниэля Дефо "General History of the Robberies and Murders of the most notorious Pyrates" с весьма выразительным подзаголовком «пиратская утопия»⁶. Это, несомненно, утопия, так как грабеж и массивное накопление денег позволяют основать – откупившись от всего мира – подлинное королевство свободы и товарищества.

России знакома подобная модель: это казацкие «республики», миф о которых входит одной из значительных составляющих в русскую культуру; их репрезентации принимают зачастую утопический характер – вспомним Гоголя и «Тараса Бульбу». Награбленные за рубежом, у персов, у турок, или же утаенные от государственной (отеческой) власти деньги являются в глазах казаков мерой славы, мужества и свободы. Легенда, донесенная до наших дней в фольклоре и рассказанная литературой, представляет, как Стенька Разин бросает в волны Волги похищенную им персидскую княжну – неделимое сокровище, символ внутренней ценности богатства. Как кажется, подобный принцип действовал и в Гуляй-Поле, анархистской республике, основанной Нестором Махно во время гражданской войны.

На другом краю утопического спектра мы находим весьма рациональные и взвешенные разработки экономистов, бывших зачастую основоположниками современной экономической мысли. Так, Жан-Батист Сэй заявляет в своем утопическом романе «Ольби, или Размышления о том, как реформировать нравы» нации (1800):

Огромные богатства не менее губительны для норм нравственности. Легкость приобретения причиняет нам такие же страдания, как искушение продать себя. <...> Таким образом, первым учебником нравственности был бы для ольбийцев хороший трактат по политической экономии.⁷

⁵ Edward Bellamy, *Looking Backward* (2000-1887). NY, 1951, P. 67.

⁶ Капитан Чарльз Джонсон (Даниэль Дефо). История знаменитых морских разбойников 15-го века. М., 2009.

⁷ Jean-Baptiste Say, *Olbie, ou Essai sur les moyens de réformer les mœurs d'une nation*. Paris, an VIII (1800), P. 25.

Хотя не так просто найти в России денежную утопию в чистом виде, трактаты по «перспективной» политической экономии в ней появлялись издавна. Еще в 15-м веке Ермолай-Еразм, известный повестью о Петре и Февронии Муромских, о князе и крестьянке, соединенных любовью и ставших моделью совершенства для вельмож и жителей города, пытался изобрести идеальную финансовую систему в трактате «Правительница». В рамках нашей тематики стоило бы заинтересоваться Иваном Посошковым, весьма склонным к утопизму экономическим советником Петра Первого.

Однако только князь Михаил Щербатов, автор «Путешествия в землю Офирскую г. С., шведского дворянина» (1784), дал нам один из редких в России примеров разработанной в подробностях картины будущего (объемистой книги, опубликованной лишь почти через столетие), в которой политэкономия поистине входит в русскую утопию. Ибо Щербатов отводит ключевое место финансам жителей своего идеального мира. Он пишет о налогообложении, о системе государственной помощи, о полицейском контроле с помощью штрафов и санкций, о принципах денежных взысканий и поощрений, о системе иерархического распределения, при котором признаки богатства должны соответствовать социальному статусу, о шкале получаемой оплаты труда и соответственной лестнице образа жизни. Разочарованный политикой Екатерины, Щербатов хочет показать в зеркале своей Офирии образ «правильного» будущего для России. Его утопия – это изнанка утопии казачьей: обеспечивая гражданам идеального государства достаток (а не напрасную роскошь) и порядок, он приносит в жертву их свободу. Масон и гуманист, он защищает крепостничество во имя процветания экономики, гарантирующей общественный порядок. Для него, как и для Сэя, деньги – к которым он относится недоверчиво – представляют собой необходимое средство, но всего лишь средство.

Отец современной утопии Томас Мор был еще более осмотрителен: «/.../ в этом денежном веке, где деньги являются божеством и универсальной мерой всего, толпа суетных и фривольных художников служит исключительно роскоши и беспорядку»⁸.

Это двойственное отношение к деньгам напоминает мудрость пословиц. В сборнике Даля можно прочесть как «Деньги – крылья», так и «Больше денег – больше хлопот». Деньги символизируют нашу свободу воли, обеспечивают умножение будущих возможностей, они по сути своей «демократичны», как говорит Зиммель⁹, – и тем не менее многие утописты клеймят деньги и

⁸ Томас Мор. Утопия. М., 1953. С. 91.

⁹ См. также: Joachim Schacht. *Le Masque mortuaire de Dieu. Anthropologie culturelle de l'argent*, Paris, 1973. P. 71; Ilana Reiss-Schimmel, *La psychanalyse et l'argent*, Paris, 1993. P. 30.

злоупотребление ими, их способность создавать неравенство и извращать любые ценности.

Одно замечание, прежде чем продолжать: проблема денег сложна. Мне недостает компетенций для того, чтобы рассмотреть ее во всей глубине. Поэтому не буду обсуждать ни психоаналитический, ни антропологический аспект денег, хотя без них, конечно, не обходится мир утопии. Приведу лишь два примера, заметив при этом, что утопия вполне реализует упорство, стремление к порядку, дух экономии, — черты характера, являющиеся, по Фрейдю, сублимацией анального эротизма. С незапамятных времен утопия использует символическое родство экскрементов и денег, богатства. Так, утопийцы Томаса Мора «из золота и серебра повсюду, не только в общественных дворцах, но и в частных жилищах, /.../ делают ночные горшки и всю подобную посуду для самых грязных надобностей»¹⁰.

«Русский» вариант той же символики предлагает нам великий сатирик Салтыков-Щедрин (кстати, в список русских утопических экспериментов хорошо бы включить и систему бухгалтерских мечтаний Иудушки Головлева). Он рассказывает в «Истории одного города» (1870), гротескной интерпретации русской истории:

Но так как Глупов всем изобилует и ничего, кроме розог и административных мероприятий, не потребляет, другие же страны, как-то: село Недоедово, деревня Голодаевка и проч., суть совершенно голодные и притом до чрезмерности жадные, то естественно, что торговый баланс всегда склоняется в пользу Глупова. Является великое изобилие звонкой монеты, которую, однако ж, глуповцы презирают и бросают в навоз, а из навоза секретным образом выкапывают ее евреи и употребляют на исходатайствование железнодорожных концессий.¹¹

III.

Две основные модели определяют в первую очередь полюса утопического дискурса, два мифических образа Индии, распространявшиеся в Европе со времен античности, а в России начиная с 12-го века, если не раньше.

В «Александрии», известном во всем мире романе Псевдо-Каллисфена, описывается жизнь и приключения Александра Македонского. Александр посещает живущих близ рая рахманов (брахманов). Вода их реки «чиста и бела, как молоко», они не

¹⁰ Томас Мор, цит. произв. С. 107.

¹¹ М. Салтыков-Щедрин. История одного города. В его кн.: Собр. сочинений в 20 тт. Т. 8. М.: «Художественная литература», 1969. С. 90.

носят одежды и потому именуют себя «нагомудрецами» (гимнософистами). Они обходятся без королей, потому что их знания диктуют им правила поведения (в частности, сексуального), и лишены всякого имущества: «имение наша есть земля, древа плодоносная, свет, солнце, луна, звездный лик и вода»¹². В Индии же находится и царство пресвитера Иоанна – царство, легенда о котором очаровала средневековый Запад и существование которого подтвердил Марко Поло. В византийском тексте 12-го века, письме от пресвитера Иоанна императору Византии Мануилу, описывается страна чудес, населенная трехногими или рогатыми людьми, где живут экзотические животные, фениксы, крокодилы, гигантские петухи, служащие для верховой езды. А главное – это страна несметных богатств и роскоши, с дворцами из золота и драгоценных камней:

Иоанн, царь и поп, говорит: «А обедают со мной за столом каждый день двенадцать патриархов, десять царей, двенадцать митрополитов, сорок пять протопопов, триста попов, сто дьяконов, пятьдесят певцов, девятьсот клиросников, триста шестьдесят пять игуменов, триста князей».¹³

Индия пресвитера Иоанна отличается от Шларифенланда (Страны ленивых обезьян) и от Страны Кокань своим почти научно-утопическим характером артефакта, подчеркнутым иерархическим нагромождением цифр, титулов и чинов. С повествований об Индии, которые переводились в России с 12–13-го веков, продолжали сниматься копии спустя два, три, четыре столетия. Копии умножились в конце 15-го века, и монах Ефросин Белозерский, написавший свою собственную историю блаженных «рахманов», усилил утопические черты оригинального сочинения (особенно в области контроля над рождаемостью).

Эти две модели несколько не утратили своей актуальности: с одной стороны, «брахманская» утопия естественного (экологического, как сказали бы сегодня) благосостояния и мудрой жизни, с другой стороны, мечта, столь же сказочная, о материальном изобилии, которое излечивает ото всех зол, устраняет преступления и несчастья. Русской традиции – как, впрочем, и традиции всех других народов – в высшей степени свойственно призывать к общности с природой и к умеренности в наслаждении материальными благами, однако она не проходит мимо образа роскошных дворцов вроде дворца пресвитера Иоанна, символизирующего идеал, достигнутый благодаря богатству. Варианты этих же моделей лежат в основе многочисленных споров внутри самой Церкви. В конце 15-го – начале 16-го

¹² Сербская Александрия. В кн.: Н. Гудзий, ред., Хрестоматия по древней русской литературе, М.: Учпедгиз, 1937. С. 37.

¹³ Сказание об Индийском царстве. В кн.: Изборник (Сборник произведений литературы древней Руси). М., 1969. С. 367.

века заволжские старцы во главе с Нилом Сорским, сторонники бедности и духовности, независимой от государственного нажима, выступают против «партии» Иосифа Волоцкого, защитников идеи богатой, поддерживаемой государством Церкви и казарменного монастырского уклада.

Разумеется, анализ можно сделать более тонко. Так, например, на стороне богатства стоит различить между системой, основанной на государственном порядке и хозяйственности (Щербатов), и близкой к фольклору и анархистской традиции модели чудотворного изобилия, которое явится, лишь только мы устраним несправедливость и прочие искусственные формы социального обожения, преграждающие путь прогрессу. Любопытную смесь моделей мы обнаруживаем в романе масона-руссоиста Василия Левшина «Новейшее путешествие, сочиненное в городе Белеве» (1784).

Точно так же и отказ от денег встречается в различных вариантах, от самой мирной аскезы (по типу той, что практикуется в сектантских общинах наподобие знаменитой Выгорецкой обители) до самой жестокой законодательной тирании. Попытка основать безденежное общество отмечает политику «военного коммунизма», проводимую после октябрьской революции 1917 года в условиях Гражданской войны. Вот как характеризует ее специалист:

Продразверстка в сельском хозяйстве, запрет частной торговли, национализация крупной, средней и даже мелкой промышленности, централизация управления экономикой по типу немецкого государственного капитализма, создание главков для управления предприятиями, милитаризация труда, этатизация профсоюзов, политическая диктатура, карточная система распределения продуктов и товаров и бесплатность коммунальных услуг...¹⁴

Среди других писателей того времени, Михаил Булгаков рассказывает в «Дьяволиаде» (1925) о том, как зарплата служащим выдается спичками или церковным вином, реквизируемым в приходах, и о провале эксперимента, навязанного «утопией у власти»¹⁵.

¹⁴ Michel Niqueux, "Wells à la rencontre de l'utopie". In: H.G. Wells, *La Russie dans l'ombre*. Paris, 1985. P. 28.

¹⁵ См. также: Михаил Геллер, Александр Некрич. Утопия у власти. Лондон: ОРЪ, 1982.

Обратимся ли мы к обычной дихотомии, противопоставляющей то утопии бегства и утопии реконструкции (в определении Льюиса Мамфорда¹⁶), то пелагические и прометеевские утопии (согласно терминам Жака Катто¹⁷), или же к различию между утопиями счастья, истины, справедливости и свободы¹⁸, мы заметим, что деньги могут появиться в каждой из выделенных категорий. В любой из них они могут стать более или менее центральным, более или менее детализированным сюжетом. Как уже отмечено, даже утопии свободы могут предусматривать их использование. Но мы наметнули и на то, что функции «утопических денег» бывают очень многообразными.

Добавим несколько примеров к тем, что мы уже привели, и, прежде всего, дополним сказанное нами об утопии князя Щербатова следующим важным элементом: Щербатов много говорит об организации коммерции. Тем самым он вписывается в серьезную традицию, которая включает Томаса Мора и, вслед за ним, большинство «экономических» утопистов. Прежде всего, коммерция позволяет утопии организовать свои отношения с внешним миром. Салтыков-Щедрин говорит именно об этом в вышеприведенном отрывке. Стоит напомнить в этой связи о «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920), одном из самых удивительных утопических произведений после революционных лет, написанном экономистом Александром Чаяновым. В этом романе утопическая Россия вступает в войну с Германией, наносит ей сокрушительное поражение и дает своей экономике мощный толчок благодаря военным репарациям. Другой аспект денег описывается в коротком, написанном по-французски утопическом рассказе «Сон» (1819) декабриста Улыбышева, где представлен масонский идеал солидарности и благотворительности, которые позволяют победить неравенство среди людей.

Еще одно отступление. Утопия создает гипотетический социальный мир, который проявляет себя как (1) коренным обра-

¹⁶ Lewis Mumford. *The Story of Utopias*. NY, 1971 (1922).

¹⁷ Jacques Cattaui, "De la métaphorique des utopies dans la littérature russe et de son traitement chez Andrej Platonov" (О метафорике утопий в русской литературе и ее использовании у Андрея Платонова), в подборке статей (ред.): *L'Utopie dans le monde slave (Утопия в славянском мире)*, *Revue d'Etudes Slaves*, 56/1, 1984. С. 41-42.

¹⁸ L. Heller, "Vérité, justice, liberté ou Bonheur: la littérature russe entre l'utopie et l'utopisme" (Утопии счастья, истины, справедливости и свободы: русская литература между утопией и утопизмом), в книге: R. Gaillard, éd. *Bienvenue en utopie*, Yverdon-les-Bains, 1991, P. 44-69.

зом улучшенный по сравнению с действительностью, (2) логически связный и (3) универсально приемлемый. Такое определение позволяет уточнить сюжетную и тематико-риторическую структуру утопии как наррации. Повествование должно начинаться с мотивировки неприятия существующего мира и развиваться, демонстрируя превосходство своего идеального/оптимального решения, а затем возможность «реального» функционирования предложенной системы и ее универсалистский потенциал. Таким образом, помимо обязательной критики состояния общества, в наррации должны быть представлены (1) генезис утопического государства, изложенный в виде драмы с элементами риторики обоснования; (2) внутренняя организация системы, изложенная в виде перечня на фоне риторики доказательств и похвалы; (3) средства самовоспроизведения и распространения системы, с набором примеров (экземплюм) и «риторикой гарантии» – доказательств и уверений.

Внимание историков и комментаторов обычно сосредоточено на средней части этой многосоставной схемы, – на описании структурной организации утопии. Однако другие части схемы, даже если они не выражены со всей определенностью, почти всегда более или менее явно присутствуют в текстах и далеко не являются незначительными. Книга Чаянова повествует нам о победоносной войне деревни против города в Стране Советов. И напротив, Единое Государство в «Мы» Замятина явилось результатом победы города над деревней. Происхождение этих утопий является абсолютно определяющим фактором как двух будущих миров и их структуры, так и повествования о них. Путь реализации нового, «утопического» положения вещей становится существенной перипетией рассказа.

Это отступление позволяет нам отметить один очевидный факт: в принципе, деньги могут явиться на любом этапе утопического повествования и быть обслужены всеми риторико-нарративными формами. И столь же часто они изгоняются из будущего мира.

В послереволюционных советских утопиях основная причина разрыва с торжествующим капиталистическим миром – это разврат и коррупция, вызванные деньгами; и авторы не отказывают себе в описании разложения, как Бруно Ясенский в романе «Я жгу Париж» (1927), где со вкусом показаны ужасы проституции. В утопических романах причиной кризиса, ведущего к мировому перевороту, бывали биржевые спекуляции, квинтэссенция капиталистической деятельности: таков, например, главный нарративный ход в «Завтрашнем дне» Якова Окунева (1923) или «Тресте Д. Е.» (1923) Ильи Эренбурга. С другой стороны, деньги могут быть использованы миллионером – как в романах Жюль Верна – для покупки территории, лучше всего острова, где покупатель, как правило, безумный миллионер или ученый, попытается создать мир по своим идеалам и потерпит крах. Антикапиталистические памфлеты Алексея Толстого или Александра Беляева широко используют этот мотив. Мы найдем его также в

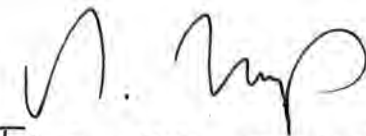
эмигрантской литературе, однако с положительной окраской. Именно на острове такого типа, приобретенном миллионером, спасутся от коммунистического потопа, обрушившегося на мир, герои романа В. Куликовского с выразительным названием «Во дни торжества Сатаны» (1922).

Не удивляет, что коммунистические картины будущего в большинстве произведений, начиная с «Красной звезды» Александра Богданова (1908), не приемлют денег – сущность их экономики эгалитарного распределения сводится к уже упомянутой формуле Беллами. Однако уже у Богданова появляется принцип компенсации за работу, который станет доминирующим в советской утопии, с наибольшим блеском представленной Иваном Ефремовым, в частности, его «Туманностью Андромеды» (1956). Этой компенсацией за труд является сам труд, который дает подлинное наслаждение чувствам и телу утопийцев.

Как это ни парадоксально для коммунистической утопии, именно прекрасное тело человека будущего служит центром забот Ефремова, описывающего в эллинистических и олимпийских терминах различные телесные радости, – их дает прежде всего работа, но также и спортивные состязания и, что не менее важно, любовь. Таким образом, Ефремов, отсылающий советскую утопию к ее истокам, возвращает нас к началу наших размышлений.

Наш краткий обзор, намеренно синхронический, сопоставляющий явления разных эпох, и не слишком упорядоченный, дал нам возможность напомнить некоторые имена и названия, пролить свет на некоторые общие места утопической традиции, отметить приемы, позволяющие утопии говорить о деньгах или избегать разговора о них.

Мы смогли проследить за центральной осью отношений между деньгами и утопией; она проходит через труд и тело – элементы, с которыми утопия, как нам представляется, играет в постоянную игру перестановок и подмен. В этой игре предметом, который нужно найти, остается свобода.


[LEONID HELLER]



Татьяна Никольская

С. ТРЕТЬЯКОВ И ГРУЗИНСКИЙ ФУТУРИЗМ

Имя С. Третьякова впервые появляется на страницах журнала грузинских футуристов "H₂SO₄", вышедшего в Тбилиси в 1924г., в трех статьях участников этого движения, официально называвшегося грузинским ЛЕФ-ом, но неофициально - группой "H₂SO₄". Третьяков был известен в Грузии как заслуживающий внимания поэт-футурист. В статье Ж. Гогоберидзе "Подготовка, которая в повернутом творчестве является меркой в возвращенном действии и пишется" он причислен, наравне с А. Крученых и Б. Пастернаком, к поэтам, у которых "есть ухо и строй кинематографических действий" /1/. С. Чиковани в статье "Проект нового крейсера" пишет о принадлежности В. Маяковского, Н. Асеева и С. Третьякова к поэтам-созидателям, созвучным современности /2/. Наконец будущий соавтор Третьякова по режиссерской и сценарной работе Н. Шенгелая в статье "Грузинский цирк" связывает футуристическую поэзию Маяковского, Хлебникова, Асеева, Д. Бурлюка и Третьякова с цирком /3/.

Напомню, что возникший как явление синтетическое в 1922г. грузинский футуризм соединил в теории и отчасти в практике черты русского дореволюционного и итальянского футуризма, а также конструктивизма, дада и сюрреализма. Сочетание конструктивизма с дадаизмом провозглашали, в частности, Н. Чачава, Б. Гордезиани, П. Нозадзе /4/. Российский ЛЕФ подвергался со стороны грузинского в период 1924-1926гг. критике за приверженность к агитации и негативное отношение к романной форме. Нитью, связывающей грузинских футуристов с московским ЛЕФ-ом, было сотрудничество с коммунистическими властями.

Как отмечал в 1922г. неистовый сторонник московского ЛЕФ-а кинодокументалист Л. Эсакиа, "в то время, когда московские товарищи в лице журнала ЛЕФ уже имели проработанную и устойчивую во всех отношениях основную художественную концепцию /.../, журнал "H₂SO₄", несмотря на советскую

свою платформу /передовица/, все-таки носил анархо-дадаистский характер в вопросах формы" /5/. По справедливому замечанию Эсакиа, грузинские футуристы продолжали испытывать уклон в сторону дадаизма и в двух последующих изданиях - журнале "Литература да схва" /1925/ и в газете "Дроули" /1926/, Начиная с 1926г. в Грузию стали приезжать с лекциями многие авторы и сотрудники ЛЕФа и "Нового ЛЕФа" - В. Шкловский, О. Брик, Б. Леонидов, выступавшие перед различной аудиторией /6/. Отдельно следует выделить приезды Маяковского в 1924 и 1926гг., тесно общавшегося с грузинскими футуристами. Эта пропаганда постепенно оказывала влияние на группу "H₂SO₄". Особо сильное влияние оказал на грузинских футуристов С. Третьяков, который не только наезжал в Грузию, но и работал в грузинской столице, О его известности и публичной активности свидетельствует информация появившаяся в газете "Заря Востока". Так, 23 марта 1927г. в газете была напечатана анонимная заметка "С.М. Третьяков в Тифлисе", представляющая интервью с писателем: "В Тифлис вновь приехал известный писатель-драматург Сергей Третьяков, один из главных представителей ЛЕФа. Т. Третьяков приехал по вызову Госкинпрома Грузии в связи с переговорами о постановке некоторых его сценариев. Кроме того, он принял на себя консультационную работу в разрабатываемом Госкинпромом сценарном плане". /7/ Третьяков рассказывал газете о своих пьесах "Хочу ребенка" и "Без пощады", выходе книги очерков "Джунго". Отметив ухудшение к чества беллетристики, Третьяков сказал: "Мы, лефовцы /.../ видим задачу в журналистике, очерке, а этому спад не угрожает" /8/.

2-го апреля 1927г. в "Заре Востока" был помещен отчет о прошедшем накануне в тифлисской Ассоциации Пролетарских Писателей докладе Третьякова, в котором публицистика противопоставлялась художественной литературе: "Центр тяжести ЛЕФа стягивает к публицистике, к газете, где всё подчинено широкому общему интересу. Беллетристика оторвана от общих интересов масс, в газете же заложено ядро того, что должно существовать /.../ Служи искусством нашему повседневному строительству. Научись любить жизнь и свое маленькое дело. Обрати тот нервный заряд, который шел на иллюзорность, на

конкретную действительность. — Таковы лозунги ЛЕФ" /9/.

3-го апреля у пролетарских писателей прошел диспут по докладу Третьякова, на котором сам докладчик отсутствовал /10/. Вскоре Третьяков уехал в путешествие по Грузии, летом вместе с Л. Эсакиа побывал в Сванетии. Очерки о путешествии, так же как и очерки ~~из~~ китайской жизни, знакомой Третьякову не понаслышке, печатались в газете "Заря Востока". В начале сентября того же года на страницах "Зари Востока" появился ряд статей о грузинском и русском футуризме, носивших дискуссионный характер. 8 сентября в газете была опубликована статья члена группы "H₂SO₄" Б. Жгенти "Левый фронт грузинской литературы". Б. Жгенти выступает с новых позиций. Он призывает к стиранию граней между искусством и производством реальных вещей. Жгенти игнорирует свойственный грузинскому футуризму бунтарский дух, дадаистскую практику хаотичного расположения предметов /11/. 18 сентября с полемикой в адрес Б. Жгенти выступает грузинский футурист Б. Гордезиани. В статье "Левый фронт грузинского искусства" он обвиняет Б. Жгенти и ряд других участников движения в отходе от общей линии грузинского футуризма, представленного советом "H₂SO₄": "В области технических достижений, — пишет Гордезиани, — группа пользуется 1/ культом футуризма /город, улица, техника, кино/ 2/ утилитарностью конструктивизма 3/ сенсационностью сюрреализма" /12/. В этом же номере газеты была помещена статья марксистского критика В. Сутырина — "О Левом Фронте", направленная против футуризма. 23 сентября в газете "Заря Востока" был опубликован отчет о докладе Третьякова во Дворце Искусств "Друзья и враги ЛЕФа" — "Кто враг и кто друзья ЛЕФа", прочитанном во Дворце Искусств, где помещался Всегрузинский Союз Писателей. К врагам ЛЕФа Третьяков относит прежде всего крестьянских писателей "с Есениным и Орешиним во главе, нивелировщиков, эстетов просто и эстетов левых, в особенности Эренбурга". К друзьям же — "людей малого искусства" — "фотограф, пришедший на смену художнику, фельетонист, хроникер, циркач, эстражник и люди — создатели реальных ценностей — инженер, врач, агроном" /13/. К потенциальным друзьям, по Третьякову, относятся и пролетарские писатели: "Настанет время, когда оба направления станут одним" /14/. Подытоживает серию статей о

ЛЕФе на страницах "Зари Востока" статья Ш. Дудучава "ЛЕФ сегодня", в которой грузинскому ЛЕФу настоятельно советуется идти по пути московского /15/.

В 1927г. вышел первый номер журнала грузинских футуристов "Мемарцхенеоба" - "Левизна", содержащий теоретические статьи: о производственном искусстве - Ш. Алхазивили, теории литературы - Б. Жгенти, анализу литературных текстов - А. Гадцерелиа. Пламенный поклонник московского ЛЕФа Л. Эсакиа поместил в "Новом ЛЕФе" /1927, № 10/ обзор "Мемарцхенеоба" и сделал вывод, что под влиянием С. Третьякова и В. Шкловского грузинские футуристы сделали сдвиг в сторону ЛЕФа. Эсакиа даже утверждает, что участники журнала работают в направлении "создания теснейшего блока с ассоциацией пролетарских писателей" /16/. На деле же грузиноязычный читатель прочтет на страницах "Левизны" критику в адрес пролетарских писателей, содержащуюся в "декларации", открывающей издание, а также критический разбор журнала "Пролетарули мцэрлоба" - "Пролетарская литература", органа тифлисской ассоциации пролетарских писателей. Весьма субъективно и замечание Эсакиа о том, что "группа принуждена была отколоть от себя всех, не желающих встать на определенную классовую точку зрения, в вопросах искусства" /17/. В действительности двое несогласных сами вышли из группы. Так, Б. Гордезиани написал письмо, опубликованное в журнале "Мемарцхенеоба", о выходе из состава редколлегии в связи с тем, что руководство отошло от принципов " H_2SO_4 ". Действительно, если ЛЕФ призывал к переходу от живописи к фотографии, Гордезиани заявлял: "...вещь, нарисованная фотографически, обозначает болезнь" /18/. Вскоре после выхода журнала еще один член группы, теоретик и поэт П. Нозадзе, написал письмо в президиум Союза Писателей Грузии о выходе из группы футуристов в связи с несогласием с ее новой программой. Подобно Б. Гордезиани, Нозадзе пробовал сочетать конструктивизм с дадаизмом и не хотел отказываться от иронии и абсурда, как элемента поэтики /19/. Поэт с дадаистским уклоном Жанго Гогоберидзе не участвовал в новом издании по объективной причине: в 1926г. он уехал в Париж для завершения образования. "Грузинский Крученых", поэт и прозаик Н. Чачава, страстный поклонник кинематографа

фа, вошел, наряду с Б. Жгенти и С. Чиковани, в редколлегию "Мемарцхенеоба" и кардинальным образом изменил свой стиль. От стихов с элементами зауми, часто основанных на грузинском фольклоре, он перешел к подражанию лефовской поэзии Маяковского. Его "Разговор с шофером", опубликованный в № I журнала, прямо отсылает к "Разговору с фининспектором о поэзии". Стихотворение другого грузинского футуриста Б. Абуладзе на китайскую тему, выдержанное в жанре агитки, напоминает поэму Третьякова "Ли-ян упряма". В "Мемарцхенеобе" впервые была широко представлена проза грузинских футуристов, в том числе отрывки из романов А. Белиашвили и Д. Шенгелая, что не соответствовало концепции ЛЕФа о преимуществе газеты над романной формой.

Ближе всего стоит к "Новому ЛЕФу" вышедший больше чем через год после первого второй номер журнала "Мемарцхенеоба". Отличительная особенность этого издания — профессионализм. Это касается статей Д. Какабадзе "Наша сегодняшняя архитектура", А. Гацерелия "О новом стихосложении", М. Калатозишвили "Наши методы киноматериала" о роли света и ракурса как стилистических приемов. Бросается в глаза повышенный интерес к кинематографической практике, пришедший на смену рассуждениям о кино и живописи, кино и театре, много внимания которым уделялось в первом номере журнала грузинских футуристов — "H₂SO₄". Интересу к кинодокументу явно способствовала работа С. Третьякова в Госкинопроме Грузии. Н. Шенгелая поместил в № 2 "Мемарцхенеоба" предварительные заметки о совместной с Третьяковым работе над фильмом "Элисо", в которых говорилось про архивные материалы о выселении горцев под видом воссоединения с единоверцами, об откзе от иллюстрации к одноименной повести А. Казбеги и желании показать Кавказ без экзотики. Начинающие кинодокументалисты Л. Эсакиа и С. Долидзе сообщали о ходе работы над своей картиной "Самани" — "Межа". М. Калатозишвили и Н. Гогоберидзе информировали о принципах монтажа своей картины-кинохроники к десятилетию установления советской власти в Грузии. Сам же Третьяков представлен переведенным на грузинский язык письмом "Врагу не помогаем" /автора перевода установить не удалось/ о зарубежной кинолалтуре на советском экране. Стихи и проза, помещенные во втором

номере журнала, носят по большей части агитационный характер, за что грузинские футуристы критиковали московский ЛЕФ в первом печатном издании - формуле серной кислоты.

Деятельность С. Третьякова на Госкинпроме Грузии и в особенности его сотрудничество с членами киносекции грузинского ЛЕФа, образованной на квартире у Н. Шенгелая в 1928г., освещено в работах Кора Церетели, статье И. Ратиани "С.М. Третьяков и кинематограф" и в других источниках /20/. Напомню только, что в 1927г. "по его программе на Госкинпроме Грузии был создан сектор документального кино" /21/ и что в соавторстве с молодыми грузинскими кинематографистами-футуристами были поставлены "Элисо" /1928/, "Соль Сванетии" /1930/, "Хабарда" /1932/. Способствовал Третьяков и становлению в Грузии жанра нового очерка. К этому жанру из грузинских футуристов успешно обратился С. Чиковани.

Из всех лефовцев, включая В. Шкловского, Третьяков был ближе всего к грузинской футуристической молодежи. Будучи в Москве, футуристы приходили к нему домой, где фактически размещалась редакция "Нового ЛЕФа", познакомил Третьяков начинающих кинематографистов и с О. Бриком, в доме которого они также бывали /22/. И всё же, за исключением кинематографа, прославившего Грузию, влияние Третьякова и московского ЛЕФа в целом на грузинских футуристов я бы не могла назвать однозначно благотворным. Отказавшись от литературной игры, юмора, формального эксперимента в литературе, грузинские футуристы посерьезнели и поскучнели. Впрочем, они стали старше на пять лет, и обстановка в стране, Советском Союзе, где заумь вскоре будет преследоваться как идеологическая диверсия в случае "наставника" футуристов И. Терентьева²³ и обэриутов, скорее всего неизвестных им, тоже изменилась.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Ж. Гогоберидзе. "Подготовка, которая в повернутом творчестве является меркой в возвращенном действии и пишется". H_2SO_4 . Тбилиси, 1924. С. 22-23 /на грузинском языке/.
2. Подробнее см.: Т. Никольская. "Журнал грузинских футуристов". В ее кн.: Никольская Т. Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 142-145. Далее: Авангард и окрестности.
3. Там же. С. 146-147.
4. Там же. С. 134-138.
5. Л. Эсакиа. "Левое движение в искусстве Грузии". Новый ЛЕФ. № 10 /1927/. С. 43.
6. См.: Новое кино /интервью с Л. Кулешовым/. Заря Востока. № 523 /10 июля 1927/. С. 5.
7. С.М. Третьяков в Тифлисе /Интервью/. Заря Востока. № 1432 /2 апреля 1927/. С. 4.
8. Там же.
9. С. Третьяков. "За что ратует ЛЕФ". Заря Востока. № 1441 /2 апреля 1927/. С. 5.
10. См.: /Без подписи/ В ТАШПе. Ответ С. Третьякову. Заря Востока. № 1443 /5 апреля 1927/. С. 6.
11. См.: Жгенти Б. "Левый фронт грузинской литературы". Заря Востока. № 1571 /8 сентября 1927/. С. 3.
12. Б. Гордезиани. "Левый фронт грузинского искусства". Заря Востока. № 1580 /18 сентября 1927/. С. 4.
13. С. Третьяков. "Друзья и враги ЛЕФа". Заря Востока. № 1583. /23 сентября 1927/. С. 5.
14. Там же. С. 4.
15. См.: Ш. Дудучава. "ЛЕФ сегодня". Заря Востока. № 1590 /1 октября 1927/. С. /3.
16. Л. Эсакиа, "Левое движение в искусстве Грузии". Новый ЛЕФ. № 10 /1927/. С. 43.
17. Там же.
18. Б. Гордезиани. "Живопись". H_2SO_4 . Тбилиси, 1924. С. 27.
19. Подробнее см.: Т. Никольская. "Левизна «левизны»". Вопросы литературы. № 3 /май-июнь 2003/. С. 323.
20. См., напр.: К. Церетели. Юность экрана. Тбилиси. 1965; И. Рагиани. "С.М. Третьяков и кинематограф". // С.М. Третьяков. Статьи, очерки, стенограммы выступлений, доклады. Сценарии. СПб., 2006. С. 7-43; Т. Никольская. "Грузинские футуристы в кино" / От слов к телу. Сборник статей к 60-летию Ю. Цивьяна. М., 2010. С. 40-42.
21. К.Н. Церетели. Шенгелая. М., 1968. С. 28.
22. См.: Т.С. Гомолицкая-Третьякова. "О моем отце" 33 С. Третьяков. Страна-перекресток. М., 1991. С. 554-5635; Б. Мачавариани. "Революцией призванный". Литературная Грузия. № 7 /1963/. С. 56-59.
23. См.: Т. Никольская. "И. Терентьев и грузинские футуристы". Терентьевский сборник. М., 1996. С. 79-82.

Нина Гурьянова

О ТРАНСФОРМАЦИЯХ РУССКОГО АВАНГАРДА

В русском авангарде взаимосвязь "искусства" и "жизни" принимает ярко выраженный диалектический характер и вырастает в ту ось, ту основу, вокруг которой и вращается, и генерируется исторический нарратив авангарда, или "авангардный миф". Это двуединство художественного текста и социального контекста восприятия авангарда отличает чрезвычайная динамичность, изменимость, анти-каноничность, так как, с одной стороны, в историчности авангарда изначально заложена "подвижность", неизбежность интенсивной трансформации философских и эстетических воззрений внутри самого движения, что не может не влиять на формирование тех или иных граней социальной среды, а с другой – все эти внутригрупповые изменения происходят и в результате внешнего воздействия социальных, культурных и политических перемен в обществе.

После февральской и октябрьской революций 1917 года началась последовательная маргинализация художественной идеологии предреволюционного авангарда, близкой основным принципам философии анархо-индивидуализма, философии свободы и суверенности, философии "несогласия", сопротивления любой идеологической, эстетической тотализации. В реальной исторической ситуации этой независимой системе взглядов и идей уже не оставалось места под идеологическим давлением государства, заинтересованного в интеллектуальном подчинении авангарда /в частности, футуризма, с его действенной методикой агрессивного воздействия на аудиторию/, "марксистскому" пониманию объективной социальной зависимости и общественной утилитарности искусства" /I/. Талантливый идеолог Троцкий острее многих других своих современников видел этот разрыв двух исторических этапов авангардной культуры:

Для интеллигенции, и в том числе ее левого литературного крыла, октябрьская революция была полным ниспровержением привычного мира – того самого, от которого она, время от времени, отталкивалась для новых школ и к которому она неизменно возвращалась. Наоборот, для нас революция была воплощением привычной для нас, внутренне проработанной традиции. Из мира, который мы отрицали теоретически и подкапывали практически, мы вошли в мир, с которым мы заранее освоились как с традицией и как с предвидением. Вот откуда несовпадение психологических типов коммуни-

ста-политического революционера и футуриста-формально революционного новатора. /2/

Можно спорить, была ли социальная риторика Октябрьской революции созвучна взглядам, бытовавшим в авангардной среде. Изначальная ставка на активное единство художественной практики и художественной идеологии в авангардных направлениях, в России 1910-х - 1920-х годов была запрограммирована на "разрушение границ" и в искусстве, и в жизни. Но главное - революция разогрела политические амбиции нового поколения радикальной художественной интеллигенции, наиболее активные группы которой, в скором времени обозначившие себя как комфуты, производственники и лефовцы, не устояли перед искушением возглавить грандиозный утопический проект социализма и шансом занять освободившееся реальное политическое пространство, образовавшееся после распада старых иерархий, попытавшись установить собственные механизмы управления искусством в согласии с новым политическим порядком. Вернее, здесь я соглашусь со скорректированной критической позицией Игоря Чубарова: "ЛЕФЫ боролись не столько за власть, сколько за определенное ее понимание, идущее не от номинальной политизации автора в качестве коммуниста /позиция троцкистов/, а от фактического социального статуса в качестве прилетария /Пролеткульт, РАПП/, а от реальной включенности художника в процесс революционизации мира художественными средствами" /3/.

В свою очередь, новая политическая система в корне изменила социальные позиции отношения к искусству, что повлияло на определение деятелями искусства своих задач и приоритетов, а следовательно, привело к изменениям в эстетической идеологии и изменило расстановку художественных сил и их самопозиционирование по отношению к власти. Создание новых социальных и политических институтов привело к фундаментальным изменениям в художественной политике и к формированию нового способа бытования и распространения произведений искусства в обществе /госзаказ на смену рынку/. Но отразились ли эти изменения в художественном стиле и методе - собственно в языке искусства? Несомненно. Когда эстетический выбор становится политическим, происходит та неизбежная трансформация эстетической модели, которую в конечном анализе Бенъямин назвал "политизацией искусства" в своей, пожалуй, наиболее известной статье "Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости" /1936 /4/.

Хрупкий баланс, существовавший между двумя "полярными" проблемами авангарда, а именно - вопросом о социальной и политиче-

ской роли художника в обществе и вопросом об автономности художественного процесса и личной свободы творческого выбора, еще удерживавшийся в период 1917 – начала 1920-х годов, был скорее разрушен. И к 1923 году, с возникновением ЛЕФа и окончательной выработкой междисциплинарной теории конструктивизма и прозискусства, в художественной идеологии оформилась новая модель этического, "огосударственного", авангарда /5/. Критическим качеством этой модели, обусловившим его независимость от раннего этапа авангарда и определившим его новую формальную поэтику и тематическое содержание, стала прямая интеллектуальная, эмоциональная и психологическая зависимость от новой идеологии социальной утопии, в которой искусству уделяется важнейшая функциональная роль – роль утилитарная, роль "создания" коммунистического быта посредством "организации" человеческого сознания. Или, по Третьякову; "Вся целевая установка нашего государственного диктует и работнику искусства предельную целеустремленность и социальную функциональность работы, понимая под этим подчинение и материала и методов обработки общественной задаче" /6/.

Исторический сдвиг, как лакмусовая бумажка, проявил фундаментальное различие между двумя моделями бытования авангарда: ранними тенденциями десятых годов, в частности связанными с неопримитивизмом и футуризмом, и формациями "универсальных" школ и идеологий двадцатых, таких, как футуризм в стадии ЛЕФа, конструктивизм и поздний супрематизм.

Если этический авангард стремился "обработать" и организовать, подобно инженерному проекту, "несоразмерность" жизни выверенным с помощью "циркуля, линейки и трафарета" условностям социального проекта коммунистической утопии, то в идеологии раннего авангарда основной являлась категория свободы, которая подразумевается в антитеологической концепции "искусства для жизни и жизни для искусства" жизни как таковой – без оправдания целью, без "почему".

В вопросе о том, каковы должны быть цели и средства воздействия искусства на зрителя, они кардинально расходятся. И расходятся они именно в организации отношений субъекта и объекта, артиста и его аудитории.

Две генетически связанные эстетические теории суммируют и регулируют эту "двусторонность" художественного процесса в русском авангарде. В основу и той, и другой теории легли два методологи-

ческих приема, общей целью которых была выработка новой механики взаимодействия со зрителем, слушателем, читателем: озвученный в 1917 прием остранения формалиста Шкловского, выросшего на эстетике анархии предреволюционного авангарда, раннего футуризма и заумного языка Хлебникова и Крученых; и монтаж аттракционов Эйзенштейна, одного из лидеров радикальной советской культуры 1920-х гг., — людей одного поколения, знавших и ценивших друг друга, временами сотрудничавших, но, тем не менее, идеологически принадлежавших разным эпохам авангарда. Понимания того, какой должна быть эта "новая механика" и, соответственно этому, каким выбор художественных средств для достижения результата, были концептуально противоположными, что привело к развитию в авангарде двух совершенно различных тенденций, выросших, однако, из одного корня. В качестве идеологических концепций, определивших различие в поэтике и политике теории остранения и теории монтажа аттракционов, я предлагаю выдвинуть два принципа и обозначить их в дальнейшем как метод провокации и, соответственно — метод манипуляции. Агрессивный формальный жест, неожиданный эстетический "прием", который должен послужить своеобразной "приманкой" для зрителя, остановить его, привлечь его внимание, — является общей для двух моделей авангардного воздействия. В раннем авангарде эта механика служит проводником для того, чтобы спровоцировать, стимулировать, "освободить" восприятие зрителя, сделав его со-участником творческого процесса познания. А во второй модели авангарда эта начальная стадия ведет к иной цели — прямой и однозначной манипуляции аудитории "с заранее обдуманном намерением" /7/, к идеологической стадии подчинения сознания зрителя с целью выработки однозначного "идеологического рефлекса", предварительно заданного автором.

Провокация в художественном творчестве /8/ — это, на мой взгляд, особый вид коммуникации между автором и его аудиторией, с целью "подстрекательства" аудитории через шоковое воздействие к восприятию мира "наново", извне авторитарных схем и механического, привычного узнавания вещей. Чаще всего за художественной провокацией не стоит узко намеченной цели, вернее — цель всегда одна — разрушение *status' à quo*, автоматизации восприятия и; в результате этого, создание ситуации хаоса, когда в сознании воспринимающего подвергаются переоценке традиционные понятия, институты и системы. Один из любимейших "провоцирующих" приемов авангарда — применение "диссонансов" в ритме, повествовании, сюжете и т.д. — Николай

Кульбин, психолог и теоретик раннего авангарда, сравнивал с древнегреческим катарсисом.

"Усложнен е", затруднение художественного языка, или, пользуясь словарем Шкловского, приема остранения, создает препону активной политизации, прямого вторжения доминирующей политической идеологии власти в маргинальную идеологическую модель художественной группы. Для такого подхода неприемлема концепция "объективной социальной зависимости и общественной утилитарности искусства", за что впоследствии и критиковал формалиста Шкловского идеолог Троцкий, заинтересованный в политизированной модели футуризма, легко контролируемой доминирующей идеологией государства. Подобная модель существования искусства была успешно введена в практику в двадцатые годы - в ЛЕФе и конструктивизме, когда "упрощение" языка, экономия и целесообразность его дидактической функции воздействия стало одной из основных задач искусства. В этом контексте замечательно полуанекдотическое воспоминание Шкловского об Эйзенштейне, в котором он сравнивает себя и Третьякова: "Сергей Михайлович считал Сергея Третьякова прямолинейным как рейшина. Меня же он называл 'лекалом' - линейкой с кривыми кромками, с помощью которой можно вычерчивать разнообразные кривые линии" /9/.

Эйзенштейн опубликовал свою статью-манифест "Монтаж аттракционов" в третьем номере журнала ЛЕФ в 1923 году - в качестве теоретического обоснования постановки пьесы, созданной, по словам Шкловского, Эйзенштейном и Третьяковым и "являющейся как бы пародией на пьесу Островского 'На всякого мудреца довольно простоты'" /10/. Эта постановка знаменует их тесное сотрудничество: так, первая статья Эйзенштейна "Выразительное движение" /1923/ была написана в соавторстве с Третьяковым /11/. "Эйзенштейн любил Сергея Третьякова. Тот был высоким, лысым, тихо говорящим, с лицом слоновьего цвета, с высоким узким черепом, человеком того времени - человеком крайности" /12/. Сейчас довольно трудно оценить возможный вклад Третьякова в развитие концепции монтажа аттракционов. Очевидно одно - работа над этой теорией началась гораздо раньше, под воздействием не только "эффекта Кулешова" и тенденциозно смонтированных кинохроник Дзиги Вертова, но и во многом - грубовато-эффектных, останавливающих своим гротеском и ясных в своей простоте плакатов-"раскадровок" окон РОСТА Маяковского и фотомонтажей Родченко, в которых реальность задоку-

ментированного политического или социального факта трансформировалась благодаря блистательной манипуляции художника, задающего тот или иной идеологический контекст. Теория монтажа аттракционов возникла под очевидным влиянием первых манифестов рабочей группы конструктивистов /Родченко, Ган, Степанова/, во взаимном диалоге с лефовцами и далеко не в последнюю очередь с Третьяковым.

В "Монтаже аттракционов" Эйзенштейн, как и Шкловский, претендует не только на "публикацию" нового приема, но и на создание универсальной новой теории, применимой к разным жанрам и видам искусства. Так, он неоднократно сетовал на то, что критики сужали его теорию до "анализа специфически-единичной области" искусств и не учитывали "основного и главного" в его поисках: "...для всей совокупности разновидностей искусства должен существовать единый фонд закономерностей, из которого так же излучаются в разные области те специфические особенности, которыми сверкает каждое из искусств в отдельности" /13/. В этом он, несомненно, прав, и его теория столь же актуальна в отношении литературы /конструктивистов и лефовцев, в первую очередь/ и изобразительных искусств, сколь и в отношении театра и кинематографа.

В 1928 году Родченко в статье "Опровержение!" в "Новом ЛЕФе", главным редактором которого после ухода Маяковского станет Третьяков, адаптирует основной принцип идеологического монтажа Эйзенштейна в своем выступлении против формальной эстетики "документации" факта:

ЛЕФ, как авангард коммунистической культуры, обязан показывать как и что нужно снимать.

Что снимать - знает каждый фотокружок, а как снимать - знают немногие.

...Проще говоря, мы должны найти, ищем и найдем новую /не бойтесь!/ эстетику, подъем и пафос для выражения фотографией наших новых социальных фактов.

Снимок с вновь построенного завода для нас не есть просто снимок здания. Новый завод на снимке не простой факт, а факт гордости и радости индустриализации страны Советов, и это надо найти "как снять". /14/

В этом же ключе выступает и Третьяков в своей программной статье "Продолжение следует", рассматривая газету и журналистскую деятельность с точки зрения монтажа фактов:

Журналы раскладывают перед читателем пасьянс из фактов, а вместо пасьянса нужна жестокая азартная игра. Теория отражательства способна отравить самую злободневность. Для нас, фактовиков, не может быть 'фактов как таковых'.

Есть факт-эффект и факт-дефект. Факт, усиливающий наши социалистические позиции, и факт, их ослабляющий. Факт-друг и факт-враг. Это должны помнить наши ближайшие соседи изофактовики /фотографы/ и кинофактовики /работники культурфильмы/. /15/

Третьяков воспринимает факт как единицу материала и, делая ставку на смонтированный аттракцион - газету, в качестве структурирующего начала использует монтаж, организующий материал с целью наивысшей его отдачи /быстрого и точно рассчитанного, почти рефлексорного воздействия на зрителя/ с наименьшими творческими и производственными затратами.

В приеме монтажа аттракционов результат должен быть достигнут путем сложнейшего, "инженерного" расчета целесообразности и эффективности всех элементов в функциональном единстве текста и контекста, но при этом главной задачей автора была задача завуалировать, скрыть от зрителя все стадии этого процесса и создать у публики иллюзию легкости и простоты.

Манипуляция всегда предполагает определенную степень узурпации воли манипулируемого, воздействие на сознание с целью достижения заранее заданного, конкретного результата, как правило, необходимого манипулятору. По свидетельству Эйзенштейна, в начале двадцатых стремление "выразить каким-то новым путем, каким-то новым образом всё то, что клопочет в коллективной груди молодого класса, впервые победно вышедшего на арену истории" /16/, привело к реализации "снайперского прицела" в новой методологии искусства, основанной на поиске "единицы измерения воздействия в искусстве": "...чтобы производить его как можно точнее, творчески экономнее /с 'наименьшей затратой энергии' - сказали бы мы обиходным жаргоном тех лет/, максимально математически выверенно, максимально безошибочно и конструктивно-строго в отношении раз выбранного 'прицела' произведения" /17/.

Такая установка подчеркивает позиционирование своей теории как практического приема, активной методологии, руководства к действию.

В силу специфики русского авангарда /и модернизма в целом/ вопрос о взаимодействии художника и его аудитории всегда стоял особенно остро и бескомпромиссно и служил своеобразной лакмусовой бумажкой в самоидентификации той или иной группы: начиная с ультиматума декадентской суверенной модели искусства для искусства, эволюционировавшей в символистскую идею жизнетворчества, частично унаследованную ранними футуристами в их формуле искусства

для жизни и жизни для искусства и, наконец, трансформировавшуюся в агрессивную агитационную модель жизнестроения в период ЛЕФа, конструктивизма и производственного искусства.

В своем анализе последней концепции Илья Кукуй очень точно обрисовал суть этой трансформации: "Основные эстетические категории производственного искусства формировались в тесной связи с лозунгом, помещенным в шапке восемнадцатого выпуска Искусства Коммуны — 'Не бытие определяется сознанием, а сознание — бытием'. Творческую деятельность производственники возводили в ранг жизнестроительного акта: искусство не отвергалось ими, ему лишь придавалась иная функция /.../" /18/.

Марксистская идеология исходит из постулата первичности материи над сознанием, и именно с этой точки зрения становятся понятными многие изменения в лексиконе авангарда. Характеристика художника и писателя буржуазной эпохи как "духовного человека", презрительно брошенная Бенъямином в статье "Автор как производитель", являлась неприемлемой формулировкой и для ЛЕФовцев /19/. В разработке своей теории и самого термина "монтаж аттракционов" Эйзенштейн, уже ретроспективно, подчеркивал свою роль и образование инженера, а именно научный, рациональный, позитивистский подход к "социальному использованию", или утилизации, искусства. "Но сами способы и цели подобного 'строительства' различались и у практиков, и у теоретиков ЛЕФа", — пишет Чубаров, уточняя, что Третьяков "Эйзенштейна квалифицировал как режиссера-инженера, использующего в качестве материала саму аудиторию — 'тушу', которую тот оперирует инструментами монтажа аттракционов с целью 'формовки социальных эмоций'" /20/. Это сравнение писателя с инженером, ставшее крылатым после встречи Сталина с советскими писателями в 1932, не только повсеместно встречается в текстах авангарда двадцатых годов, но и визуализируется в собственных фотопортретах такими художниками и поэтами, как Родченко, Лисицкий, Татлин, Маяковский, которые позиционируют себя в этой же роли.

"Новый " Лев Толстой должен был предстать не пророком или духовным учителем, а производителем, инженером, "психо-конструктором" /21/.

Идеология из статической философии превращается в динамическую проблематику. Партия все время, в неустанном соприкосновении с текущим фактом, формулирует очередные лозунги и директивы. Эти директивы охватывают все большую поверхность политических и общественно-быто-

вых взаимоотношений./.../ Сфера писательской проблематики все суживается. Еще немного, и писателю 'по учительской линии' уже нечего будет делать; человек науки, человек техники, инженер, организатор материи и общества становятся на том месте, где недавно еще виднелась макушка последнего учителя жизни. /22/

Эпистемологический элемент, столь важный в раннем авангарде, просто не интересуется ни Эйзенштейна, ни Третьякова, которые сознанием своим принадлежат новому этапу в развитии авангарда, этапу конструктивистов и производственников, когда искусство уже не рассматривается в качестве способа познания /23/, а претворяется в инструментальный способ идеологического воздействия: отсюда новые отношения производителя /автора, идеолога/ - потребителя /массы/ и новая лексика, в частности, вымывание слова "свобода" столь характерного для манифестов раннего авангарда. Например, в программе ЛЕФа, подписанной Асеевым, Арватовым, Бриком, Кушнером, Маяковским, Третьяковым и Чужаком, это звучит так: "Леф будет агитировать нашим искусством массы" /24/, а в знаковой статье Третьякова "Перспективы футуризма" /1923/ программой максимум объявляется "сознательная реорганизация языка применительно новым формам бытия, драка за эмоциональный тренаж психики производителя-потребителя" /25/.

В философском контексте Ортега-и-Гассета раскрывается эта сторона понятия массы: "Масса - всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, 'как и все', и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью" /26/. "Собственная неотличимость" создает "человека массы": идеальный объект манипуляции сознанием. Таким образом, авангард двадцатых годов строит свои отношения со зрителем на основе прагматической узурпации, манипуляции сознанием аудитории с целью "эмоционально-организующего воздействия на психику, в связи с задачей классовой борьбы" /27/. Интерес к психологии в этом контексте не случаен: начало 1920-х гг. было высшей точкой в развитии психоаналитического движения в России, которое вело работу по нескольким направлениям, среди которых была и психология художественного творчества. Любопытно, что в очень похожем ключе разрабатывает технику воздействия на массовое сознание Эдвард Бернейс, американский психолог и политтехнолог, создавший науку массового убеждения или "инженерию согласия". Будучи племянником Фрейда, Бернейс часто использовал психоаналитический подход в своих работах, в частности,

в "Кристаллизации общественного мнения" /1923/ и "Пропаганде" /1928/.

В этой новой модели бытования авангарда, сознательно поставленной на службу социальным целям, дидактическая и коммуникативная функция искусства выходит на первый план. Тема взаимодействия артиста и его аудитории остается главным аспектом теории монтажа аттракционов, но решается в ином, чисто утилитарном ключе:

Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности /настроенности/ - задача всякого утилитарного театра /агит, реклама, санпросвет и т.д./. Орудие обработки - все составные части театрального аппарата ... во всей своей разнородности приведенные к одной единице - их наличие узаконивающей - к их аттракционности. /28/

Называя зрителя материалом искусства, Эйзенштейн тем самым делает следующий шаг к новой иерархии художника и зрителя и декларирует инструментальную роль искусства, превращая его в идеологическое средство управления: личность, потребляющая и манипулируемая, делегирует свою свободу выбора - и ответственность - автору, а значит, лишается суверенности и трансформируется в человеческие "массы". Его - согласно лексике конструктивистских и лефовских манифестов - "обрабатывают", "организовывают" /29/, "агитируют", воспитывают и "подчиняют"; и, таким образом, в этой новой модели взаимодействия критерий свободного выбора, а следовательно - и ответственности зрителя в творческом процессе, нивелируется. Автор здесь выступает с позиций авторитарного позиционирования в коммуникации.

Можно сказать, что если в раннем авангарде механика воздействия на аудиторию осуществляется через "искусство как прием" - преодоление материала /собственно внутреннего языка и элементов искусства/, то в поздней модели авангарда это воздействие осуществляется через преодоление сознания, ведь материалом теперь провозглашается сознание зрителя, сознание аудитории. Искусство становится идеологией. /30/

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Троцкий Л. Формальная школа поэзии и марксизм // Троцкий Л. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. С. 130.
2. Троцкий Л. Футуризм // Троцкий Л. Литература и революция. С. 7.
3. Чубаров И. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. М.: Высшая Школа Экономики, 2014. С. 177.
4. Бенъямин противопоставляет разные модели взаимодействия искусства и жизни при фашизме и коммунизме как "эстетизацию поли-

- тической жизни" /в Германии/ и положительно оцененный им феномен "политизации искусства" /в Советской России/. "Фашизм вполне последовательно приходит к эстетизации политической жизни. Насилию над массами, которые он в культе Фюрера распластывает по земле, соответствует насилие над киноаппаратурой, которую он использует для создания ультровых символов. /.../ Вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства" /Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю.А. Здороваго - М.: Медиум, 1996. Цит. по: <http://www.out-line.ru/ben.html>)
5. Важно отметить, что Александр Боровский разрабатывает в своих работах концепцию "эстетического эстетизма" по отношению к определенным направлениям в современном искусстве.
 6. Третьяков С. Продолжение следует // Литература факта. С. 276.
 7. Эйзенштейн С. С заранее обдуманном намерением /"Монтаж аттракционов"// // Эйзенштейн С. Метод. Т. I. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 49.
 8. См.: Флакер А. Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian Literature. 1988. 23 С. 89-109.
 9. Шкловский В. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С. 82.
 10. Там же. С. 78.
 11. Эйзенштейн С. Метод. Т. I. С. 457.
 12. Шкловский В. Эйзенштейн. С. 81.
 13. Эйзенштейн С. Метод. С. 60.
 14. Цит. по: Родченко А. Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, записки. М.: Грантъ, 1996. С. 200.
 15. Третьяков С. Продолжение следует // Литература факта. С. 281.
 16. Эйзенштейн С. С заранее обдуманном намерением /"Монтаж аттракционов"// // Эйзенштейн С. Метод. С. 56.
 17. Там же.
 18. Кукуй И. Концепт "вещь" в языке русского авангарда. Munchen-Berlin-Wien: Wiener Slawistischer Almanach, 2010. С. 77
 19. См.: Бенъямин В. Автор как производитель // Логос. " /.../. 2010. С. 122-142.
 20. Чубаров И. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. С. 209.
 21. Третьяков С. Перспективы футуризма // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 388.
 22. Третьяков С. Новый Лев Толстой // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. С. 30.
 23. "Слабым местом Лефовской доктрины был вопрос об отношении искусства к познанию" /Чубаров И. Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда. С. 185/.
 24. Программа. За что борется Леф? // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 333
 25. Третьяков С. Перспективы футуризма // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 389.
 26. "Общество всегда было подвижным единством меньшинства и массы. Меньшинство - совокупность лиц, выделенных особо; масса - не выделенных ничем. Речь, следовательно, идет не только и не столько о 'рабочей массе'. Масса - это средний человек. Таким образом, чисто количественное определение - 'многие' - переходит в качественное. Это совместное качество, ничейное и отчуждаемое, это человек в той мере, в какой он не отличается от остальных и повторяет общий тип. Какой смысл в этом переводе количества в качество? Простейший - так понятнее происхождение массы.

До банальности очевидно, что стихийный рост ее предполагает совпадение целей, мыслей, образа жизни" /Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М.: Искусство, 1991. Цит. по:

[//lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt](http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt)

27. Третьяков С. Перспективы футуризма // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 383.
28. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. Метод. С. 57.
29. См. манифест первой рабочей группы конструктивистов "Кто мы" /1922/, подписанный Родченко, Ганом и Степановой. Цит. по: Родченко А. Опыты для будущего. С. 127.
30. "Конструктивизм не есть течение в искусстве, как думают многие. ...Конструктивизм - это идеология, возникшая в пролетарской России во время революции, и как всякая идеология, конструктивизм только тогда может быть жизнеспособным и не построенным на песке, когда создает себе потребителя; а потому - задачей конструктивизма является организация коммунистического быта через создание конструктивного человека" Зичагова О. Конструктивизм // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М.: XXI Век - Согласие, 2000. С. 358/.



*Моим дорогим друзьям —
Ильзе и Ману-Ришпту —
С любовью к вам Ильзе, Манушке
и, что таить, — к Ремизову.
Ваша Лена Шаткина
19.08.2022.*

**Из комментариев к роману Ремизова
«Учитель музыки»**

ЕЛЕНА ОБАТНИНА (С.-Петербург)

Главы романа «Учитель музыки», со времени публикации первых рассказов в 1931 году, стали предметом критического обсуждения творческого кредо писателя, который, не считаясь с коллективным мнением, разрушал общепризнанные представления «о границах искусства». Новая форма автобиографического нарратива практически дезавуировала дистанцию между художественным хронотопом и реальностью русского Парижа начала 1930-х годов. Тем не менее, рассказы из жизни вымышленного персонажа Александра Александровича Корнетова приобретали своего читателя, имевшего с автором собственную историю отношений. Именно эти друзья и поклонники ремизовского таланта, нередко волею автора под своими подлинными именами и фамилиями вовлеченные в круговорот жизни главного героя, «прочитывали» в рассказах «Учителя музыки» хронику динамического развития важных тенденций и процессов как в узко эмигрантском быту, так и общественном, литературном и общекультурном контексте европейской жизни. В этом смысле роман предоставляет широкие возможности для научных исследований и комментирования.

Восприятие романа как экспериментальной, создаваемой буквально на глазах современников новой нарративной формы и

нового литературного языка, отклонявшегося от пушкинского канона, преобладало среди молодых друзей Ремизова. Во многих из них писатель видел своих учеников. Само название романа, на мой взгляд, указывает на доминантную тему учительства, впервые заданную в метафорических образах очерка 1921 года «Крюк» (книга «Ахру. Повесть петербургская». Берлин, 1922).

Личная миссия, которую Ремизов актуализировал в 1926-1930-х гг., заключалась в ответственности зрелого писателя – передать основы ремесла поколению пишущей молодежи и что, может быть, важнее всего – построить систему эталонных значений литературного творчества. Характерно, что двух основных выразителей авторского «Я» в романе – рассказчика Семена Петровича Полетаева и Корнетова – объединяет характеристика весьма условного отношения к музыке. Если Корнетов только «учитель» («Александр Александрович Корнетов, учитель музыки и никакой музыкант»), то Полетаев просто обладатель случайно оказавшегося в его обиходе прибора – камертона, обычного, но необязательного атрибута музыкальных учебных классов. Однако для Полетаева «этот камертон был тот знак, который отличал его от других, и та заветная вещь – бесполезная, с которой он не расставался на всех путях своей жизни» (Ремизов А.М. Собр. соч. в 10 т. М., 2002. Т. 9. С. 8, 208). В главе «Чинг-Чанг» (впервые опубл. в 1933 году), выполнившей в окончательной редакции «Учителя музыки» функцию заключительного пояснения, Ремизов вновь возвращается к теме камертона (), упоминая об этом предмете как о той малой части собственности, которая сопровождала его на пути из России за рубеж¹. Открещиваясь от каких-либо музыкальных притязаний, автор романа уточнял, укрепляя смысловую связь между прибором, извлекающим эталонный звук для настройки музыкальных инструментов, и

¹ Только в окончательной редакции эта тема была вынесена в заголовок первой главы.

личной потребностью передавать свой опыт, другими словами, учить (Т. 9. С. 439–440):

Правда, у меня есть камертон, вывезенный неизвестно зачем из Петербурга в августе 1921-го года и прошедший со мной через Нарвский карантин. Правда и то, что у меня есть повадка «учить» — давать советы и не только в литературных, а и в житейских затруднениях.

Характерно, что сама миссия учительства для Ремизова заключалась не только в наставничестве на литературном поприще, но и в умении раскрывать способности молодых видеть и слышать новые тенденции культуры. В эмиграции, не разделяя искусство по политическому и национальному признаку, он глубоко интересовался процессами европейского развития, стараясь и до младших своих друзей донести важность взаимодействия русской и европейской литературы. Так, накануне собственного творческого юбилея (25-летие со дня первой публикации), адресуясь к Брониславу Сосинскому, одному из его литературных воспитанников, близких к редакции журнала «Воля России», писатель, в качестве краткого напутствия, посоветовал: «... в юбилейном моем приветствии "В<оле> Р<оссии>" я пожелал им: обращать внимание на здешнее и это очень будет полезно для России» (РГАЛИ. Ф. 2505. Оп. 2. № 19. Л. 1; п. от 21 июля 1927 г.).

Исследователи музыки XX века давно обнаружили в тексте рассказа из «Учителя музыки», озаглавленного «Интегралы. Сонорная геометрия», экфрастический пассаж о звучании музыкального опуса «Intégrales» для 12 духовых и ударных, созданного основоположником симфонического авангардизма Эдгаром Варезом. Свои впечатления Ремизов построил на таких оригинальных метафорах как «стратосферическая музыка», «звучащая геометрия» или «сонорная геометрия». Двусоставные тропы, которыми он охарактеризовал новый музыкальный язык, в своем единстве объективируют код точных наук и пространственных звукопостроений, а также один из основных

принципов его музыкального строя – шумовое (сонорное) звучание. Подобная творческая потребность Ремизова дать определение явлению культуры обнаруживает не только эмоционально-образную рецепцию писателя, но и его интерес к личности и творчеству композитора.

Источником познаний о Варезе для Ремизова мог быть только один его давний петербургский знакомец – Николай Леонидович Слонимский (1894–1995), ставший ключевой фигурой рассказа «Интегралы. Сонорная геометрия». В эмиграции их контакты возобновились в 1925 году, когда Слонимский, еще до своего переезда в Бостон, приобщился к кругу молодежи, собиравшейся в квартире писателя для литературных бесед. Впоследствии, каждый раз при возвращении в Париж, его визиты к Ремизовым были непременно. Николай Слонимский, человек, одаренный в разных областях творческой реализации, для писателя, косвенно ассоциировался с группой «Серапионовы братья», одним из инициаторов которой являлся его младший брат Михаил Леонидович Слонимский (1897–1977). Именно «серапионы» как литературная, по словам Ремизова, «поросль», пробившаяся из-под обломков революционной разрухи, заслужили внимание писателя накануне его отъезда из России и в первые годы жизни в эмигрантском Берлине; в истории литературы 1920-х годов за некоторыми из членов «братства» закрепились принадлежность к плеяде ремизовской «школы».

Мотив давнего знакомства со Слонимским в рассказе «Интегралы. Сонорная геометрия» «упакован» в предысторию отношений Корнетова с теперь уже ставшим известным в Европе и Америке пианистом, композитором и дирижером, деятельность которого во многом была посвящена развитию и популяризации произведений музыкального ультрамодернизма. Характеризуя одаренность Слонимского, Ремизов от лица Полетаева рекомендовал его читателю (Т. 9. С. 221):

Как у ольфактера абсолютный нос, у дегустатора язык, знаменитый Бостонский дирижер имел абсолютное ухо, или, говоря иносказательно: человек с абсолютным слухом отличает звуки, отстоящие друг от друга на 1/16 тона, собака – на 1/64, Слонимский же мог в муравьиной куче по муравьиному голосу определить, кто из муравьев взял неверную ноту.

Кода «учительства» по отношению к известному дирижеру в рассказе проявлена через литературную аллюзию к Лермонтовскому рассказу «Максим Максимович» и усилена высказыванием Корнетова: «Учителя помнят своих учеников, но ученики забывают – это общее правило» (Т. 9. С. 221).

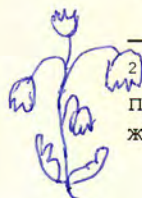
Встречи Ремизова со Слонимским в дни его парижских гастролей начала 1930-х годов подтверждаются письмами, сохранившимися в американском архиве писателя. Устойчивый контакт дает основания предполагать, что младший современник стал для писателя интересным собеседником и источником знаний о тенденциях мировой музыкальной культуры и в особенности о его друге – Эдгаре Варезе. Исторический в биографии Слонимского эпизод – премьерное исполнение «Intégrales» Вареза, свидетелем которого Ремизов оказался, находясь в «Salle Gaveau», незамедлительно был внесен в повествовательный поток романа «Учитель музыки». 9-го октября рассказ под французским заголовком «Intégrales: Géométrie sonore» появился на страницах нового журнала «Кино: Revue internationale du cinema», выходившего в Париже с мая этого же года. Публикация сопровождалась рисунком писателя, как обычно авторизованным глаголической литерой, с датировкой «Paris / 6 IV / 1931», соответствующей дню парижской премьеры («отредактированный» оригинал рисунка хранится в коллекции Т. Уитни, Amherst).



Изобразительный ряд этой графического миниатюры² репрезентирует финальную сцену оркестрового исполнения: Слонимский – за дирижерском пультом, Варез – со стороны кулис (имена подписаны в «нимбах» над их головами), оба – в окружении духовых инструментов, абстрактных «невм» сонорных звуков и зрительных ассоциаций Ремизова (Т. 9. С. 224):

В «Интегралах» – все, какие есть, громы, рушатся в медь. И чтобы не расплющили и не оглушили, дирижеру надо было подняться к самому их горлу и, ухватив, отпустить в лад. <...> я видел собственными глазами, как золоченая верхушка Эйфелевой башни золочеными переплетами сверкнула над головой дирижера, а руки его застыли аэропланами.

В тот же исторический вечер за кулисами писатель увидел и самого Вареза, образ которого под воздействием «сонорной



² Благодарю Сергея Гагена (Прага) и Федора Полякова (Вена) за предоставление копии первой публикации рассказа и рисунка Ремизова в журнале «Кино» (1931. № 12).

геометрии» конгруэнтно увеличился в его сознании так, что композитор показался ему «такой огромный, как все его зычные трубы» (Там же).

Творческий поиск французского композитора-новатора оказался для Ремизова необходимым доказательством современных запросов культуры в области создания новых форм и новых средств выразительности. Не случайно в заключении рассказа он приводит «кудрявый» стиль общепринятой журналисткой реплики, навязывающей музыке Вареза затасканные ассоциативные образы («солнечный луч», «прорезавший туман» и пр. и пр.). В противовес репортерским трюизмам писатель доверил Корнетову свои собственные рассуждения о природе «сонорности», являвшейся способом обнаружения глубоких слоев человеческой ментальности (Т. 9. С. 224):

Есть в природе человеческого голоса такие звуки, которые идут из подгрудной глубины. Наблюдали ли вы пение спящего., когда сняты ему страхи – какие странные звуки! и если источник их перевести вовне, они кажутся доходящими из-за тысячи километров, но от этих звуков вы непременно проснетесь с забившимся сердцем. Слышали ли вы голоса «порченных», которыми когда-то колдовала «Святая Европа», и которые «бесновались» в России у мощей, святых колодцев и чудотворных икон, а может – и теперь «кличут» на заповедных местах, для остеклившегося глаза пустых, но не впуская для «одержимого», – и если не слышали, так я вам скажу, что это те же самые звуки подгрудной глубины до локота из-за тысячи километров. Музыка Шенберга и Вареза уходит в эти звуки или перевивается этими звуками. В человеческой природе есть своя стратосфера, до которой «так», «нормально», не доберешься, а если это перевести на музыку, надо сказать, что «стратосферические» звуки требуют каких-то других, новых, инструментов. Вы чувствуете, как мир прорывает – и в этом прорыве высказывается «подсознательное» и вычудывается «подгрудное». У Вареза есть и еще – <...> шумы города: работа по металлу на бетонных площадках.

Музыкальный эксперимент Вареза не оставил писателя равнодушным, что подтверждается написанным вскоре продолжением рассказа «Интегралы», которое было опубликовано в журнале «Современные записки» за 1932 год

под названием «Кран гиппопотама». Новое сочинение в биографическом подтекстах также прочно связывалось с именами Николая Слонимского и Эдгара Вареза.

В феврале 1932 года бостонский маэстро дал в Париже два концерта. Неизвестно, побывал ли Ремизов на этих выступлениях, однако в альбоме с письмами этого времени, полученными от Слонимского, находим две заметки, анонсировавшие концерты Парижского симфонического оркестра под управлением дирижера. Первый, прошедший 21 февраля, был построен на классическом репертуаре, зато в завершении программы второго концерта ожидалось сочинение Вареза «Арканы» («Arcana», 1928). Автор анонимного сообщения подчеркнул особенности композиции и исполнения: «В этом произведении, написанном для максимального состава оркестра, имеется специальная "партитура в партитуре" для ударных инструментов, в том числе для китайских брусков, трещотки и "львиного рыка" – барабан с пропущенной через мембрану струной» (Amherst). Именно этот перечислительный ряд Ремизов использовал в «Кране гиппопотама», где тема звукоизвлечения доведена до своего бурлескного апогея: резонатором для «сверхъестественной» музыки здесь выступает особенная звуковая зона квартиры главного героя – «взбесившийся» водопровод в уборной. Несомненно, метафорическое имя для домашнего «инструмента» возникло по аналогии с названием этнического барабана, получившего в соответствии с характером своего тона определение «львиный рык» – «rugissement de lion». Акустические возможности корнетовского «robinet de l'hippopotame» были продемонстрированы во время «лекции» учителя «о всяких новых диковинных инструментах». И по утверждению верного Полетаева, то и дело покидавшего собрание, чтобы дернуть за известную цепочку, «даже те, кто, не обознавшись, на водопровод подумал, поверили, слушали и удивлялись» (Т. 9. С. 214).

Учитывая периодические встречи Ремизова со Слонимским, а также их взаимный интерес к деятельности друг друга, навряд ли я ошибусь, предположив, что травестия идеи «нового инструмента» из рассказа «Кран гиппопотама» была почерпнута в беседах с музыкантом. В 1928–1931 годах Слонимский в кругу единомышленников-экспериментаторов применял и разрабатывал такие «музыкальные машины», как *терменвокс* Льва Термена и *ритмикон* Генри Кауэлла (см.: Манулкина О. Композиция для ритмикона и четырех модернистов // Opera musicologica. 2011. №№ 3–4 (9–10). С. 151–166). В частности, освоение ритмикона занимало Слонимского в переписке с его изобретателем. Уже в ноябре 1931 г. было решено, что музыкант будет первым исполнителем на новом инструменте в концертах предстоящего турне по Европе в 1932 г. Останавливало только то, что ритмикон «капризен в обращении и подвержен приступам музыкального расстройства» (цит. по: Манулкина О. Указ. соч. С. 158). Позднее, в своей автобиографической книге «Абсолютный слух» («Perfect pitch: A life story», 1988) Слонимский описывал возможности «музыкальной машины»: «Когда все обертоны звучали одновременно, получался – эффект убыстрения восходящих звукорядов, чередующихся с замедляющимися нисходящими в верхнем регистре обертонового ряда, что для неподготовленного слуха напоминало индонезийский гамелан. Мощность регулировалась рычажком реостата. При сдвигании ручки реостата диск ритмикона вращался быстрее и обертоновый ряд смещался вверх, производя фантастический эффект» (цит. по: Манулкина О. Указ соч. С. 158). Для проекции на рассказ Ремизова «Кран гиппопотама» для нас чрезвычайно важна история бытования ритмикона, который активно использовался Кауэллом и Слонимским в их просветительских выступлениях в студенческих аудиториях, прочитанных весной и летом 1932 г. (см.: Манулкина О. Указ соч. С. 160–161). Таким образом, эпизод с лекцией Корнетова

«о диковинных инструментах» представляет собой один из примеров ремизовского смешения вымысла и реальности и является полноправным объектом историко-литературного комментария.

История создания и публикаций двух рассмотренных нами художественных текстов из романа «Учитель музыки» была хорошо известна музыканту, благодаря которому, в сущности, они и были написаны. По получении от Ремизова экземпляра двенадцатого номера «Кино», Слонимский, упоминая имя редактора журнала, отзывался в письме от 6 ноября 1931 г. (Amherst):

Дорогой Алексей Михайлович!

Спасибо и за «Интегралы». Жалко, Варез не может прочесть – вот ему бы удовольствие было! Я переведу на английский – от французского я отучился, и переводить трудно – и пошлю ему на всякий случай его адрес: Edgar Varèse, 7 Rue Belloni. М<ожет> б<ыть>, скажете Ховину, чтобы послал экземпляр Варезу – хоть название прочтет, и картинку посмотрит. А мне все хочется сообразить, кто такой Корнетов, синтетический персонаж, или Ваш alter ego.

<...>. Посылаю Вам свой новый «prospectus». Писал ли я Вам, что был в Сан-Франциско и в русской книжной лавке нашел почти все Ваши издания?

Сердечный привет Серафиме Павловне.

Н. Слонимский

Я не знал, что собака может распознавать 1/64 тона

Свое намерение молодой друг писателя выполнил, отправив Варезу собственный перевод ремизовского рассказа в личном письме, которое в наши дни обнаружено среди эпистолярных документов, хранящихся в Фонде Пауля Захера (Швейцария) (Маклыгина А.А. Слово Вареза и о Варезе (из архива композитора в Фонде Пауля Захера) // Журнал Общества теории музыки. 2017. Вып. 3 (19). С. 42). Но и на этом вклад Слонимского в прижизненную популяризацию имен двух знаменитых современников – Ремизова и Вареза – не завершился. Между гастрольными перелетами в конце 1932 года, музыкант сообщил писателю (Amherst):

Понедельник

Дорогой Алексей Михайлович,

Я только что приехал из Берлина, в четверг улетаю в Лондон, оттуда в Ливерпуль, а оттуда в Бостон через Ирландию. Зайду к Вам сегодня в семь, наудачу.

Ваш рисунок Интегралов воспроизведен в Нью-Йорском журнале Эолус, а также перевод «звучащей геометрии. О «гиппопотамовом кране» слышал от Мочульского, но хочется послушать в Вашем исполнении

Н. Слонимский

Учитывая, что указанное в письме издание являлось специфически профессиональным и издавалось американской национальной ассоциацией арфистов в Нью-Йорке (Eolos. N.Y.: National Association of Harpists, Inc., 1925-1932)³, можно оценить, насколько художественная рецепция музыки Вареза соответствовала прогрессивным музыковедческим оценкам творчества композитора-модерниста, а также, возможно, даже открыла новые образные ассоциации, которые предполагались самой музыкальной фактурой – сонорностью варезовских композиций (см. об этом: Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. М.: Композитор, 1992. С. 137). Даже небольшие штрихи из текста ремизовских «Интегралов» подтверждают наше убеждение, что Ремизов, возможно, также благодаря Слонимскому, прекрасно понимал вектор музыкального направления, в котором творчество Вареза развивалось органично и закономерно. Так, в упомянутой нами статье музыковеда Анны Маклыгиной, работавшей с эпистолярным наследием Слонимского в фонде Захера (Маклыгина А. А. Слово Вареза и о Варезе (из архива композитора в Фонде Пауля Захера). С. 42), мы находим естественное недоумение, касающиеся расхождения имен в подлиннике перевода Слонимского и в каноническом тексте

³ Ищу друзей, кто бы мог посмотреть на эту публикацию в «Eolos» de visu (журнал в 1932 г. вошел в одну книгу) и сообщить мне подробное библиогр. описание. Комплетт хранится в Нью-Йоркской Публичной библиотеке, Складской и Предварительной
11
Благодарностью, Лена Шаткина.

рассказа, который исследовательница обнаружила в Собрании сочинений Ремизова. Речь идет о фрагменте цитаты, выше уже приведенной нами целиком: «...звуки подгрудной глубины до хлокота из-за тысячи километров. Музыка Шенберга и Вареза <курсив мой. – Е.О> уходит в эти звуки или перевивается этими звуками» (Т. 9. С. 224). Причина разночтений кроется в том, что Слонимский сделал свой перевод по тексту первой печатной редакции в журнале «Кино», а там в этом же фрагменте текста Ремизов оперирует именами Стравинского и Вареза. Первоначальное сопряжение имен отражает приоритеты 1931 года, когда Варез в общении с русским композитором получил приветственное одобрение своим «Intégrales» и даже находился под влиянием его творчества. В следующем за «Intégrales» произведении «Arcana» сам Стравинский отметил воспринятый из его балета «Весна священная» брутализм оркестровой фактуры и тембра, известный по сценам «Выплясывание земли» и «Великая священная пляска» (см.: Кривицкий М. С. Оркестровый стиль Эдгара Вареза: от «Америк» до «Арканы». Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2021. С. 42; 134–142). Несомненно, на пересечении этих творческих тенденций двух выдающихся композиторов, создававших новый образ музыки XX века, Ремизову мог указать только Николай Слонимский.

В окончательной редакции романа «Учитель музыки» появление вместо Стравинского имени Арнольда Шенберга, экспрессиониста, основателя техники 12-тоновой композиции (додекафонии), является маркером, с одной стороны, линии сугубо европейской музыки (без отчетливо читавшихся в произведениях Стравинского русских народных мотивов), а с другой, «авангардности» как таковой. Однако, с точки зрения исторической правды, соотнесение имен контактировавших Вареза и Шенберга имело под собой основания хотя бы потому, что именно в «Intégrales», как отмечают специалисты, 12-

тоновое начало принципа композиции было еще применено композитором, но впоследствии считалось им «ограничивающим» (Маклыгина А.А. «Интегралы» Вареза. От радикального к преемственному // Вестник КАЗГУКИ. 2016. № 2. С. 114).

Существенным оказывается в тексте «Учителя музыки» еще одно, как будто á propos добавленное упоминание имени французского современника. В рассказе «Кэмпер» (впервые: Последние новости. 1932. 31 июля. № 4148. С. 2-3), в связи с сверхъестественным уличным шумом, Полетаев заметил: «такой звуковой массе позавидовал бы сам Эдгар Варез, автор "Интегралов" и "Аркан"» (Т. 9. С. 244). Ассоциативное возвращение к предшествующему сюжету меня заинтересовало словосочетанием «музыкальная масса», которое по утверждению исследователей творческого наследия Вареза, являлось одним из фундаментальных понятий его концепции. Обнаружение скрытой цитаты в рассказе Ремизова с очевидностью указывает на отнюдь не поверхностное внимание писателя к творчеству композитора. Ср.: «Понятия, которыми оперировал Варез в 20-30-х годах, уходили далеко за пределы известных музыкально-композиционных представлений того времени: "звуковые массы", "сейсмографическая нотация", "зоны интенсивностей", "разная окраска и неодинаковая значимость плоскостей», «движение масс и переменных планов», "пространственная проекция звука", "несоотнесенные ритмы, поданные симультанно"» (Маклыгина А.А. «Интегралы» Вареза. От радикального к преемственному. С. 109).

* * *

Как мне хотелось показать в своих комментариях к тексту «Учителя музыки», младшие друзья и воспитанники Ремизова особенно ценили в нем творческий ответ на культурные явления нового времени. В этом они были искренними его восприимчивыми.

Подтексты рассказов, связанных с личностью ультрамодерниста Вареза, в «Учителе музыки» не ограничиваются историко-литературным комментарием, являясь выражением большой культурологической темы. В свою очередь, другие истории из жизни Корнетова, представляют собой концентрат проблем русской литературной эмиграции. В этом смысле роман может быть прочитан как историческая хроника. Многоплановость «Учителя музыки», в частности ориентация композиции романа на «симфоническое начало», описана в классической статье Антонеллы д'Амелиа «Автобиографическое пространство» Алексея Ремизова» (см.: Т. 9. С. 449–464).

Завершая свои комментарии, обращусь еще к одному выразительному фрагменту из рассказа «Интегралы. Сонорная геометрия», в котором Полетаев, рассказывает, как Корнетов, этот зеркальный двойник автора, в воодушевлении возвращался после концерта домой (Т.9. С. 224):

Всю дорогу до самого дома Корнетов объяснял мне всякие музыкальные тонкости; иллюстрируя, напевал, и я ничего не понял, мне показалось, а может, так оно и было, очень «дико» и не похоже ни на какую «музыку»...

На примере двух героев Ремизов показал диаметрально противоположное мнение о новом искусстве. Однако Корнетов как прямое отражение авторского «Я» выступает транслятором творческого единомыслия с композитором. Собственно, процитированное описание открывает горизонт для раскрытия значительной темы рецепции нового искусства и сопоставления феноменов Ремизова и Вареза по творческому типу, – как выразителей сходных тенденций развития европейской культуры. Этот ракурс уводит нас в семиотику музыки, литературы и рисунка. Варез, как и Ремизов, стремился к синтетическому освоению названных языков, находя в абстрактном рисунке способ «перевода» смыслов, недосказанных в музыкальном тексте.

По всей вероятности, есть переключки и в методах двух сочинителей. Известно стремление Вареза к естественно-произвольной трансформации первоначальной идеи его сочинений. В этом он солидарен с такими экспериментаторами-формотворцами, как художники Ж. Брак и П. Пикассо (Маклыгина А.А. «Интегралы» Вареза. От радикального к преимущественному. С. 110). Нельзя не отметить аналогичный с формальной точки зрения творческий модус Ремизова, который окончательной редакции своего романа (1949 год) предпослал заключение, содержащее музыкальные коннотации, о кардинальной перемене исходного замысла (Т. 9. [С. 4]):

«Учитель музыки» – идиллия. Начал о здравии, кончил за упокой. Незаметно перешла в «каторжную идиллию» с припевом «пропад».

Форма «Учителя музыки» стремится к бесконечности. Не имея основного сюжета, роман развивается от одного мотива, преподнесенного реальной жизнью, к другому. Похожая идея владела и Варезом, рассматривавшим форму «как результат процесса», объединяющего в целом – интегральном значении – малые величины музыкальных тем (Варез Э. Освобождение звука / Пер. А. Маклыгиной // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / Ред.-сост.: Т. С. Кюрегяп, В. С. Ценова. М., 2009. С. 11). Таким образом, рассказ об «открытии» Вареза «Интегралы. Сонорная геометрия» является в романе далеко не проходным сюжетом, выводящим нас на более глубокое понимание музыкальной, по существу, архитектоники романа «Учитель музыки», созданной в русле новейшего европейского мейнстрима.

«На замечательном европейском чердачке Зарецкого, в Берлине...»
Несколько автографов из собрания пражской Славянской библиотеки*

ФЕДОР ПОЛЯКОВ (Вена)

На крытом черепицей
Старинном чердаке...

Б.П.

Участие художника Николая Зарецкого в органе «сменовеховцев» – газете «Накануне» (Берлин, 26 марта 1922 – 15 июня 1924. № 1–651) – ограничилось небольшим числом публикаций из круга его профессиональных интересов¹. Как и другие его немногочисленные статьи и заметки (в частности, опубликованные в немецких изданиях), они ожидают своего собирателя и коммен-

* За помощь в подготовке этой заметки благодарим Anne Hultsch, Елену Обатнину, Игоря Лоцилова, Thomas Mikula. – Copyright © 2022 by Fedor B. Poljakov. All rights reserved.

¹ К таким публикациям относятся, например, рецензия на книгу однокашника и друга Вл. Ходасевича: Г.Л. Малицкий. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства (в росписи и резьбе). Казань, 1923 (о нем см.: И.П. Сосименко. Основоположники отечественного музееведения: Г.Л. Малицкий и его педагогическая деятельность // Вопросы музеологии. 2010. № 2. С. 46–54), отзывы о работах по истории русского фарфора и о нескольких книгах Г.К. Лукомского, в их числе о русской публикации мюнхенского издательства „Orchis“ (Г.К. Лукомский. Киев. Церковная архитектура XI–XIX в. Византийское зодчество. Украинское барокко. Мюнхен, 1923), миланском издании 1924 г. книги Лукомского про киевскую сакральную архитектуру (с вступительными статьями С.К. Маковского и Н.М. Могилянского), очерке: G. Lukomskij. Russisches Porzellan 1744–1923. Berlin, 1924 (рецензия появилась в 1923 г., до публикации самой книги). Об этих изданиях «Орхиса» см. в статье: Carmen Sippl. Menschengesichter, Charaktermasken. Zu Alexander Eliasbergs Bildergalerie zur russischen Literatur (1922) // Wiener Slavistisches Jahrbuch / Vienna Slavic Yearbook. N.F. / N.S. Bd. 10. 2022 (в печати).

татора. Газета была, по выражению Нины Петровской, «на 3/4 коммунистическо[й]»². Один из литературных сотрудников издания Роман Гуль выразался столь же определенно: «Не знаю, кто финансировал “Накануне”, но думаю – через какое-нибудь подставное лицо она издавалась на советские деньги»³. Как доказывают выявленные Александром Галушкиным материалы, судьбы этого идеологического проекта решались высшим советским партийным руководством⁴. Прекращение финансирования газеты было отмечено неким подобием некролога, не менее двусмысленного, чем вся атмосфера существования этой питательной среды. По воспоминаниям Романа Гуля, который занимался редактированием литературных материалов («Это было в июле 1923 года и длилось до июня 1924 года, когда “Накануне” закрылась “за ненужностью”»)⁵, Зарецкий появился у него благодаря Нине

² *Н.Н. Примочкина*. Горький и писатели русского зарубежья. М., 2003. С. 155.

³ *Роман Гуль*. Я унес Россию. Апология эмиграции. Том 1. «Россия в Германии». Нью-Йорк, 1981. С. 193; *Р.В. Гуль*. Я унес Россию. Том I. Россия в Германии. Москва-Берлин, 2019. С. 226.

⁴ *А.Ю. Галушкин*. К истории «сменовеховского» движения // Русский Берлин: 1920-1945 / Сост. М.А. Васильевой, Л.С. Флейшмана. М., 2006. С. 20-38. Идеологическая платформа группы представлена в сборнике: Смена Вех [1921] / Предисловие Ю.В. Пущаева. Переиздание под редакцией и статья М.А. Колерова. М., 2021 (Исследования по истории русской мысли. Т. 30). Из недавних исследований, связанных с фокусом нашей заметки, упомянем следующие: *П.Н. Базанов*. Берлинская газета сменовеховцев «Накануне» и русская философская мысль // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Том 21. Выпуск 2. 2020. С. 134-144; *Е.Р. Обатнина*. Писатель на фоне сменовеховства: Ремизов и Пришвин // Словесность и история. 2020. № 3. С. 91-111; *Манфред Шруба*. «Пьеса сменовеховская. Запретить»: о комедии Татьяны Майской «Россия № 2» (1922) // Культура диаспоры: темы и вариации / Ред. А.А. Данилевский, С.Н. Доценко. М., 2022. С. 113-123.

⁵ *Роман Гуль*. Я унес Россию. Апология эмиграции [1981]. С. 197; *Р.В. Гуль*. Я унес Россию [2019]. С. 230.

Петровской: «В «Литературном приложении» я давал ему подрабoтать отзывами о художественных книгах, о книгах по искусству»⁶.

В фондах Славянской библиотеки (Slovanská knihovna) в Праге наше внимание привлекла подшивка «Накануне» (Rp 305, ex[emplář] a), основной состав которой включает в себя «Литературное приложение», с прибавлением вырезок из «Литературной недели». Как выясняется на основании находящихся здесь записей, конвoлют ранее принадлежал Н.В. Зарецкому. Приводим эти инскрипты, которые позволяют более отчетливо очертить берлинский литературный круг его общения⁷. Некоторые данные о встречах писателей в мастерской Зарецкого см. в работах: *Amory Burchard*. Klubs der russischen Dichter in Berlin 1920-1941. Institutionen des literarischen Lebens im Exil. München, 2001. S. 82-83 (Arbeiten und Texte zur Slavistik, 69); *Федор Поляков*. Русский Берлин в архиве Рейнгольда фон Вальтера // *Vademecum: К 65-летию Лазаря Флейшмана* / Сост. и редакция Андрея Устинова. М., 2010. С. 302; *Томас Венцлова*. К биографии Владимира Корвина-Пиотровского // *Томас Венцлова. Собеседники на пиру. Литературоведческие работы*. М., 2012. С. 390.

⁶ *Роман Гуль*. Я унес Россию. Апология эмиграции [1981]. С. 209, 211; *Р.В. Гуль*. Я унес Россию [2019]. С. 247.

⁷ В воспоминаниях Вадима Андреева упоминание о литературных встречах у Зарецкого дается в окружении имен художников: «В Берлине А.М. Ремизова я в первый раз увидел и услышал в ателье художника Н. Зарецкого, где изредка устраивались литературные вечера. Здесь бывали Архипенко, Ларионов, Богуславская, Пуни, Минчин, Терешкович, Шаршун, который писал не только дадаистические рассказы, но и картины. В тот вечер Алексей Михайлович читал отрывки из «Взвихренной Руси», книги, над которой он тогда работал» (*В.Л. Андреев*. История одного путешествия. Возвращение в жизнь. Через двадцать лет: Повести. М., 1974. С. 294).

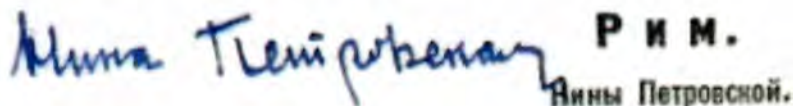
1. **Роман Гуль, «В рассеяньи суще»**

Роман Боргуль



Накануне. Литературное приложение под ред. гр. А.Н. Толстого. № 5 [Приложение к № 51]. 28 мая 1922 г. С. 3.

2. **Нина Петровская, «Рим»**

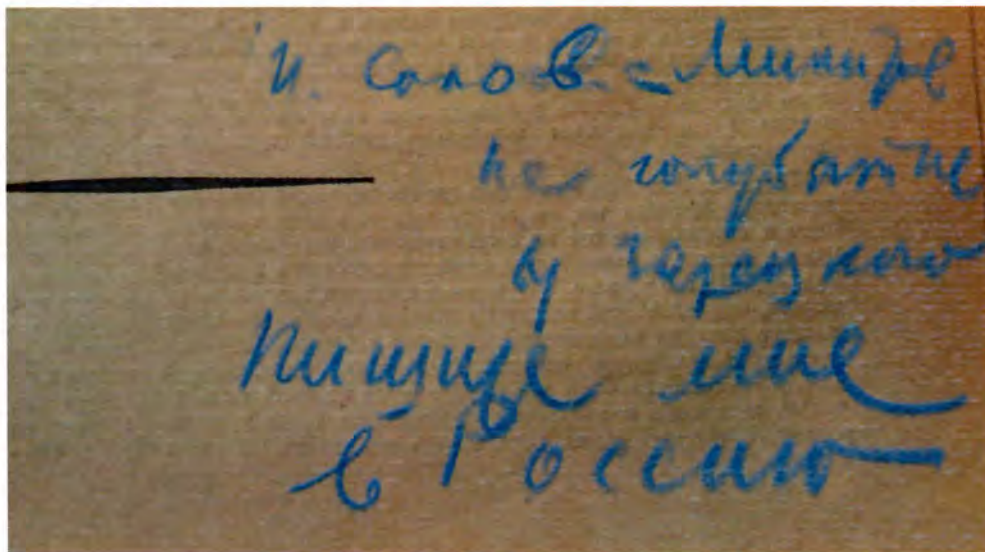


Накануне. Литературное приложение... № 22 [Приложение к № 160]. 15 октября 1922 г. С. 2. Републикация очерка в издании: *Н.И. Петровская. Разбитое зеркало. Проза. Мемуары. Критика / Сост. М.В. Михайловой; вступительные статьи М.В. Михайловой и О. Велавичюте; комментарии М.В. Михайловой и О. Велавичюте при участии Е.А. Глуховской. М., 2014. С. 245-257.*

Об обстоятельствах создания этой серии очерков и о жизни Нины Петровской в Берлине см. также: *Н.Р. Алякринская. Италия Нины Петровской // Россия и Италия. Русская эмиграция в Италии в XX веке. Вып. 5. М., 2003. С. 133-149; Бьянка Сульпассо. Петровская Нина Ивановна // Русское присутствие в Италии в первой половине XX века: энциклопедия / Ред.-сост. Антонелла д'Амелия, Даниела Рицци. М., 2019. С. 519-520.*

3. **Иван Соколов-Микитов, «Письмо к А.Н. Толстому» // «Письма из России» <I. Ник. Никитин; II. И. Соколов-Микитов>**

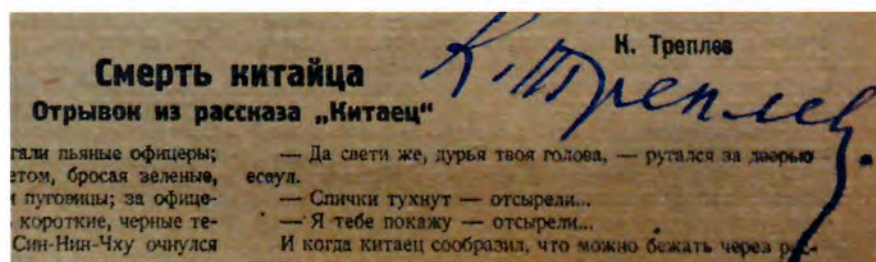
*И. Со<ко>лов-Микитов
на голубятне
у Зарецкого
Пишите мне
в Россию*



Накануне. Литературное приложение... № 22 [Приложение к № 160]. 15 октября 1922 г. С. 7.

О пребывании в И.С. Соколова-Микитова в Берлине в 1921-1922 гг. см.: *Лазарь Флейшман, Роберт Хьюз, Ольга Раевская-Хьюз. Русский Берлин 1921 - 1923. По материалам архива Б.И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris, 1983. С. 204-206.* В своих «Автобиографических заметках» он пишет: «Летом двадцать второго года, после долгой разлуки с родиной, приехал в Россию морским путем. Задержавшись недолго в Петрограде, прибыл на жительство в родные смоленские края» (*Жизнь и творчество И.С. Соколова-Микитова / Составители К.А. Жехова и А.С. Соколов. М., 1984. С. 186*). Приезд в Петроград датируется серединой августа 1922 г. (см. его письмо к А.С. Яценко от 30 августа: «В Питере шестой день»; *Русский Берлин. С. 206, № 1*).

4. К. Треплев, «Смерть китайца (Отрывок из рассказа „Китаец“)



Накануне. Литературное приложение... № 52 [Приложение к № 332]. 13 мая 1923. С. 1.

С этим псевдонимом связываются несколько имен, среди которых упомянут и сибирский писатель А.С. Сорокин. Участие Антона Сорокина в газете «Накануне» оставалось под вопросом: *Манфред Шруба*. Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917-1945). М., 2018. С. 906. Однако автограф на экземпляре Зарецкого, по-видимому, исключает такую атрибуцию, поскольку в то время Сорокин не мог находиться в Берлине. По сообщению И.Е. Лоцилова, подпись Сорокина не тождественна образцу, приведенному выше; исследователь отмечает (частное сообщение), что рассказ «Китаец» может представлять собой мистификацию, указывающую, возможно, на взаимоотношения литераторов круга «серапионов», и требует отдельного изучения.

5. Владимир Пиотровский, [Два стихотворения: «Костер» ; «Арго»]

Костер.

О, зверь лесной и ночью водной
Дышащим освоенным отщипет,
Иду в туман примитива тропой,
И тень моя, как волк, за мною рыщет.

В глазах твоих далекие костры,
Звезда степей над древнею телегой...
Я вышел вновь для яростной игры
Развешенных по ветру печенегов.

О, лобо мне в раскошенных зрачках
Следить струю татарской острой стали
И ордна стук услышать на руках
И кости гнуть в мучительном заале.

Да, лобо мне тяжелую вошу,
Смелось, сжимать задние загорелой
И ако гнать в разбухшем лесу
И грудь твою нитью любовной зредой.

Гасить пожар на каменном челе —
Глухой огонь языческого гнева,
И вновь будить в тысячелетней мгле
Твой древний крик и стон, прамагерь Ева!

Русь, кровь моя! Желанная сестра, —
Кто вытерпит весь груз такой любви!
Я вылетел из дымного востра,
Чтоб вновь гореть, любить и жечь — до крови.

Арго.

В черном доме, кормищи одинокой,
Вновь чиню разбитое судно, —
Буду плыть пологенные сроки,
Бородить разбухшее дно.

Соль волги, спелаяшей и горькой,
Обожжет есленные зрачки, —
На тумана в ночь святой Георгий
Вросят моря певаные куски.

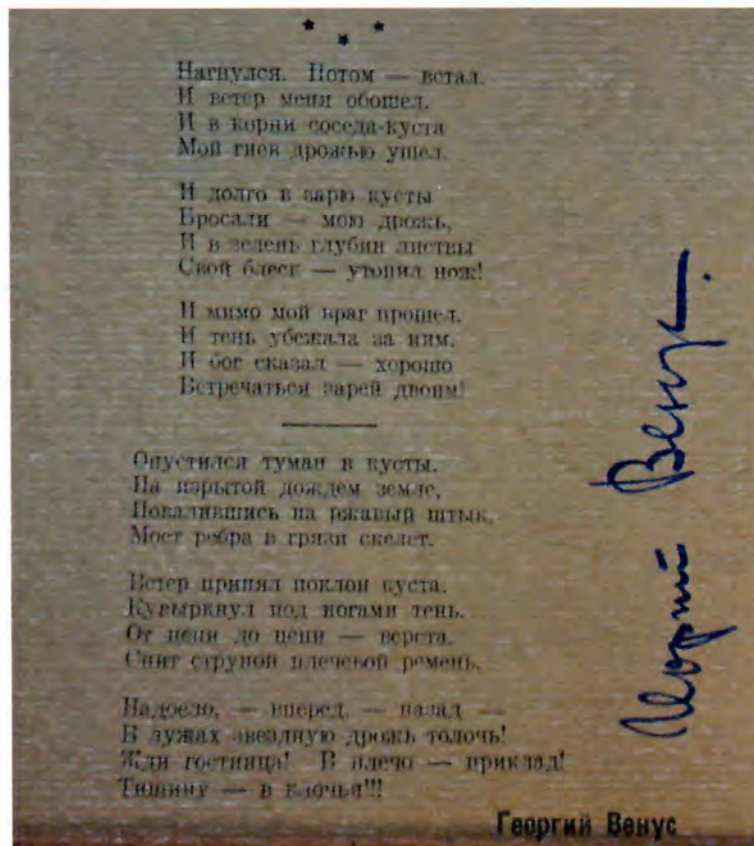
Брызги бувай упали на ресницы,
Мокрый халат тяжело чугуна...
Это кровь ржалеет и томится
На кудрявом золоте руна.

Вл. Пиотровский.

Вл. Пиотровский

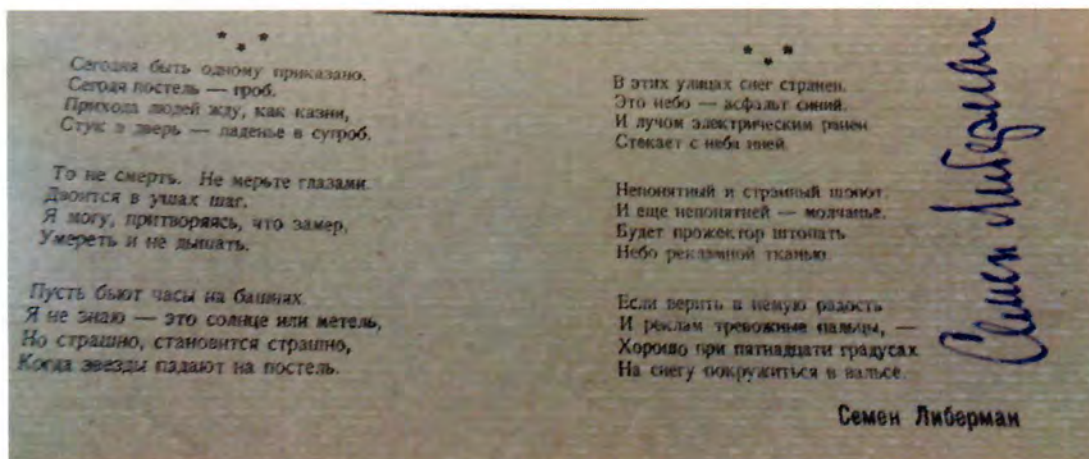
Накануне. № 412. 19 августа 1923. Литературная неделя. С. 9.
Корвин-Пиотровский Владимир. Поздний гость. Стихотворения и поэмы / Сост., подготовка текста, послесловие, примечания Томаса Венцлова. М., 2012. С. 618 (вар. к тексту на с. 70), с. 618 (вар. к тексту на с. 68).

6. **Георгий Венус, [Два стихотворения: «Нагнулся. Потом - встал...»; «Опустился туман в кусты...»]**



Накануне. № 489. 18 ноября 1923. Литературная неделя. С. 7.
Г.Д. Венус в 1925 г. вернулся в СССР, успешно занимался литературной деятельностью; был сослан в 1935 г., арестован в 1938 г., умер 8 июня 1939 г. (в тюремной больнице г. Сызрани). См. подробнее: *Борис Фрезинский*. Берлинская жизнь Семена Либермана — поэта, редактора, человека книги и театра // *Диаспора: новые материалы*. Т. VIII. Париж-Санкт-Петербург, 2007. С. 174 сл. (также в кн.: *Борис Фрезинский*. Мозаика еврейских судеб. XX век. М., 2008).

7. **Семен Либерман, [Два стихотворения: «Сегодня быть одному приказано...»; «В этих улицах снег странен...»]**



Накануне. № 17 (534). 26 января 1924. Литературная неделя.

С. 3.

О публикациях Либермана в «Накануне» см. *Борис Фрезинский*.
Берлинская жизнь. С. 178-179.

8. **Константин Федин, «Сад»**

*На замечательном европейском
чердачке Зарецкого, в Берлине,
июля 18-го 1928 года.*

К. Федин



Накануне. Литературное приложение... № 8 [Приложение к № 68]. 18 июня 1922 г. С. 2.

Автограф датируется временем второго путешествия Федина по странам Западной Европы.

Об этом рассказе см.: Русский Берлин 1921 – 1923. С. 219–220; А.М. Ремизов. Собрание сочинений. Т. 7. Ахру / Подгот. текста, статья, указатель имен Е.Р. Обатниной. М., 2002. С. 20, 518.

Хотя подборка инскриптов лишь частично отражает берлинский круг общения Николая Зарецкого, всё же всплывшие здесь имена достаточно наглядно характеризуют смешение биографических путей «русского Берлина» в начале 1920-х, когда бывшие добровольцы и первопроходцы, будущие советские вельможи от литературы и жертвы террора, свидетели Серебряного века, члены группы «4+1» и литературные отшельники встречались в эфемерных зонах коммуникации, прежде чем занять свои места в формирующихся системах противостояния культурных традиций.



Кристиан Цендер

ЗАМЕТКА О ПРИМЕНЕНИИ ГЛАГОЛА (НЕ) ЗНАЧИТЬ В ПОЭЗИИ (ВВЕДЕНСКИЙ И ПАСТЕРНАК)

«Дорогие друзья! (...) Был праздник,
теперь стайтейку читайте надо! Ждем!
Ваш Жан-Филипп» *

Когда у Александра Введенского море говорит:
«я также ничего не значу» (Копчина море»,
1930; Всё, 127), мы можем сказать довольно чётко,
что произошло — перестало работать слово «море»
как означатель. Оно отделилось от означаемого (или
наоборот), ему ментальное значение уже не соответ-
ствует. Когда же десять лет спустя Введенский
напишет: «мы ничего почти не значим» («Элегия»,
1940; строфа 3; Всё, 262), то прокомментировать
эту строку куда сложнее: стало быть, в поздней
«Элегии» слова, в отличие от обэриутской ещё
«Копчины моря», снова «что-то» значат, зато
теперь мы ничего не значим, вернее «почти».
Что случилось?

Потеря значения, как «семантическая», так и «экзи-
стенциальная», переживается говорящим как не-
счастье. Она оплакивается. Строка из «Копчины
моря» рифмуется и в самом деле с «плачу», а
строка из «Элегии» с «плачем». Рифма с «плач-»

в русской поэзии прикрестилась за клаузулей
«значу» / «значим» / «знача» очень давно; см. хотя
бы «Что значу я?» (1830) Алексея Кольцова:

«(несчастливым от души коплачу, / И не стараюсь
знать - что́ знаю» (Сопинетия, 68); или «Рондо»

* Из письма к участникам конференции «Вторая Культура» (2012 г.)

(1912) Валерия Брюсова: «Там, в небе пламенном,
я, мамой, что значу? / <...> / И нелю некогда вни-
мать людскому плачу!» (Избранные сочинения в
2-х тт., 1, 367); или же непосредственно вос-
ходящей к введенскому стихотворению Ивана Шуга-
нова «Такую ночь не выбирают...» (опубл. 1931):
«Мы умираем поемногу, / мы вышли не на ту
дорогу, / не тех от мира идем вестей. / Сковозь
эту ночь порывах плача / мы, больше ничего не
знача, / сойдем в костер своих костей» (Метю
земли, 38).

Чем, раз не со маленком, строки введенские от-
личаются помимо obvious различия между семан-
тически и экзистенциальным кризисом? Кажет-
ся, главным образом тем, что оценивающий
другой в «Элегии» Горюшко более существен. Как
пишут комментаторы стихотворения, «оценка
"значимости" человека (а не предмета) чаще всего
подразумевает другого. Поэтому эта строка,
оставаясь моральным суждением, может ассо-
циироваться с Горюшким со стороны, становится
как бы высказыванием другого человека (или
кого-то оценивающего). <...> Таким образом, грамматически говоря о себе в 1 л. мн. ч., герои по
смыслу говорят о себе так, как о них судят
другие» (П. Хостенский / В. Файнберг «Как устроена
"Элегия" А.И. Введенского», 19, 21). Другими сло-
вами: «мы» именно в чужих-то глазах почти
ничего не значим.

Если обратиться к поразительному эху данной строки в международной литературе абсурда^{xx}, то в нем присутствует именно и этот поразительный дурачок. Речь идет о пьесе Конец игры (Fin de partie, 1957) Эмиля Беккета, где господин Хамм задает такой неомысленный вопрос своему прислуге Клову:

ХАММ. Клов!

КЛОВ. (раздраженно.) В чем деле?

ХАММ. А мы сами ничего... ничего... не начали означать < On n'est pas en train de... de... rien faire quelque chose >?

КЛОВ. Означать? Мы - и означать! (Короткий смехок.) Ах, это здорово!

(Fin de partie, 47; перевод

С. Исаева)

Хамм же продолжает:

ХАММ. Иногда я сирышваю себя. (Пауза.) Если бы некое раздушиное сознание «мы интеллигенция» вернулось на землю и просто поглядело на нас, разве оно не стало бы размышлять об этом?

Итак, только подобный вотображаемый «взгляд на нас» порождает идею о том, что мы, возможно, и что-то значим (или ничего не значим, как считает горько смеющийся Клов). У Введенского этот взгляд принадлежит Эскимосу и Богу: «Мы» в «Дилемме» ходим от Бога в какую-то нереальность

^{xx} См. пионерскую работу Хана-Филлипа Наккара о Daniel Khoury in the Context of Russian and European Literature of the Absurd (1991).

Ную тесноту и сами себе простили грехи - что совершенно последовательно, т.к. «Бог нам не Владыка» (строфа 4).

«Ничего не значить» в личном применении, таким образом, сводит ее факту, что «мы» не возражая принимаем и повторяем чужую оценку, осуждение (по крайней мере, чужую меру, как в «Рондо» Брюсова, где «я» осознает свою малость ввиду огромности небосвода). Тут хочется задать отчасти спекулятивный вопрос: что же «нам» в рамках поэтического мира «Элегий» придавало бы значение большее, чем почти никакое? В свете той же четвертой строфы, скорее всего, просто богоугодная жизнь, которой «мы» так как-то строфически разучились жить. Но что это значит (опять же, в поэтическом мире стихотворения)? Богоугодной была бы ни в коем случае не угнетенная (само)контролем жизнь. Наоборот, это была бы жизнь не во внутренней тесноте, а в открытом, «im Offenen», слове и Гёльдерлина, словами же самой «Элегий» - жизнь, в которой «плещут лебеди крылами / над торжественными столами» (все, 263; строфа 9 - тут с отрицанием: «Не плещут...») * * *

* * * Каринне Ичин («Заметки к разбору Элегий в. Введенского», 29-30) показала, что это лебедя державина. Тем самым, в широкой европейской перспективе, они - как иносказание поэта - патологуют и лебедей из «Средних жизней» (Hälfte des Lebens, 1804) Гёльдерлина.

Получается, значение в личном применении не может быть только реакцией на оценку и принятым нормам. Значение, которого у нас нет, было бы также состоянием, поведением, событием.

Принято подчёркивать интимист обэристов/читарей к Борису Пастернаку как слишком традиционному и «официальному» — и тем не менее вынуждающему страху влияния представителю новейшей русской литературы^{***}.

В конкретном аспекте «значения» все же заметна совместимость или по крайней мере сравнимость (чтобы выразить это самым осторожным образом) между Введенским и Пастернаком. Конечно, сразу приходит на ум стихотворение 1956 г.

«Быть знаменитым некрасиво...» «Цель творчества — самоотдача, / А не шумиха, не успех. /

Позорно, ничего не знача, / Быть признанной на устах у всех» (ПСС, 2, 150). Эти строки, пожалуй, в последнюю очередь ассоциируются с Введенским.

Тем не менее, какой вид «ничего не значить» актуализируется в них? Это стихотворение в публичной роли поэта, но тем более оно имеет обратное: «что-то значить» как раз не сводится к внешнему суждению: можно быть поэтом наиболее обобщаемым и наименее «значащим». Это прямое перевооружение той чисто «публичной» импликации, которую Петр Вяземский придавал концепту «ничего не значить». Стихотворение Вяземского «Не так трудна

*** См. недавно Сергей Буров, Хармс против Пастернака. Контексты пародии (2018).

шпейская загадка...» (1862) завершается так: «Вот чем труднее шпейская загадка; / Вот для чего спокойней и верней, — / Под сумраком и никем не знача, / Век дойти ватъ подалше от людей» (ПСС, I, 417). Здесь «значить» уравнивается представлению «значить что-то в глазах людей».

Пастернаковское превращение такого понимания, а именно значение как экзистенциальное состояние, поведение, событие, имеет важную прегисторию в его творчестве. В цикле Волны (1931) «что-то значить» определяется как добровольный отказ от своего и от себя. Говорится о такой стране, «Где я не получаю сдачи / Разметив вытом с бытия, / Но значу только то, что трачу, / А трачу все, что знаю я» (ПСС, 2, 57). Контекст в этих стихах — стройка социализма и приспособление попутчика к нему. Но это еще не всё; самоурезняющую жертвенность «значить» не следует понимать исключительно политически. В письме к родителям того же года, т. е. в более интимной обстановке, Пастернак разрабатывает целую теорию многого применения значения: «<...> я не человек ветных качеств, не характер в твердом состоянии, а — живое указание, а палец на доске, с надписью: и сапожнику налево. <...> для того, чтобы любить меня, надо прежде всего любить сапожника, — простой, повсеместный, незамкнутый, всегда новый дух жизни, к которой я протягиваю всем своим смыслом, потому что

жить значит для меня значить, а не существо-
 вовать; значить же можно только vivre, для
 другого, за угол, и только существовать
 можно для себя...» (март 1931; ПСС, 8, 482)

Исключительно важно, что в этом заявлении
 «океанолому» пониманию значения прошиво-
 по ставляется не «внутреннее» (в смысле
 «значить в себе, для себя»). Наоборот, «значить,
 а не существовать» подразумевает жизнь
 для других. Такая жизнь, конечно, не равна
 исчезновению «меня». «Моя» роль в ней очень
 важна; она состоит в том, чтобы быть «живым
 указанием». Для осуществления этой роли нужен
 отказ не только от себя (от своего «сущест-
 вования»), но и освобождение от взгляда, оценки,
 осуждения других: не другие на «меня» будут
 указывать, как на мыльный центр мира, а
 «я» на других, чтобы переправлять им «не-
 замкнутый, всегда новый дух жизни». Это отнюдь
 не пассивная, а наоборот, вполне активная,
 самоуверенная позиция.

Путь от этой позиции к «Элегии», разумеется,
 не прямой, если он вообще возможен. Самое
 главное, в стихотворении Введенского вообще
 нет «я» в каком бы то ни было состоянии,
 «твердом» или нет; есть только анонимное «мы»
 («и в конце «ты» — «вдыхаем ты и тень» /
 «На смерть! На смерть! держи равнение / поэт
 и всадник бедный»; Всё, 263; строфы 8 и 9).

Однако видение «значения» как жизни в
открытом, содержащееся в «Элегии» скрытно,
отдаленно перекликается с вообращением
Пастернака о значении «вовне». С другой
стороны, не следует забывать, что у Пастер-
нака нет «почти». Что делать с этой
вставкой у Введенского? Комментаторы от-
мечают: «Вместе с тем наречие «почти»-
это, вероятно, ремарка самого сообщества
людей, вставляемая в чужую речь» (Успенский/
Райндерг, 19). Одним словом: «почти» как
оговорка людей («мы»), произносящих чужое
суждение о себе. Но мыслимо ли частичное
значение? Утверждается скорее оставшийся
потенциал значения. Таким образом, «почти»
было бы указанием на незначительность
«Элегии».

Август 2022

Юлия Подорога

"ГЛАЗ БОГА"

Видимое и невидимое в живописи и теории

Павла Филонова

/.../ я знаю, анализирую, вижу, интуитивно, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых, или невидимых явлений, их эманации, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты:

П. Филонов. "Декларация Мирового Расцвета"

Художественный проект Павла Филонова, несмотря на различие между периодами, на вариации стилей /колебания между предметностью и беспредметностью/ и техник письма, поражает единством своего замысла. Три фундаментальных понятия, тесно связанных между собой, закладывают теоретические основы этого проекта. В 1920-е годы Филонов дает название своей системе: Мировой расцвет и обосновывает ее в одноименной "Декларации" /2/. Понятие "Мировой расцвет" позволяет говорить как о биологической или органической составляющей творчества Филонова, так и, в переносном смысле, может быть интерпретирована как цель его искусства – утопический идеал мировой гармонии, переломным моментом в достижении которой является октябрьская революция /3/. Аналитическое искусство, которое Филонов проповедует, – художественный метод, обозначающий новый подход к живописной форме, при котором она выстраивается в движении от частного к общему, от анализа к синтезу, и ее конструкция при этом прорабатывается в своих мельчайших деталях. И, наконец, конструктивный принцип, которым Филонов руководствуется, – принцип сделанности – обеспечивает дополнительную цельность его "сверхпроекту" /4/. Каждая картина есть результат упорной работы, ведущейся зачастую на протяжении нескольких лет, до тех пор пока сумма затраченного времени и усилий, максимальная проработка содержания не дадут на выходе абсолютную сделанность художественной формы. Качество картины более не определяется одаренностью художни-

ка, а ее написание — вдохновением и спонтанностью творческого жеста, но исключительно лишь вложенной в нее усердной работой мастера, воплощающего установку на сделанность. О целостности и неделимости проекта, систематичности в реализации своих художественных целей говорит и само решение Филонова не продавать свои работы, а завещать их государству с целью создания музея Мастеров аналитического искусства.

В чем же практическая особенность аналитического искусства и какую изобразительную цель оно преследует? Вот как, по воспоминаниям одного из современников, на одной из своих лекций "по вопросам искусства" Филонов демонстрирует технику аналитического ~~художественного~~ рисунка:

— Все реалисты рисуют картину так, — при этом он мелом нарисовал на доске угол дома. — Вот около этого дома надо изобразить лошадь с телегой. У Владимира Маяковского такая картина выглядела бы так. — Филонов рисует лошадь, запряженную в телегу, против угла дома. — Вот пример обычного изображения, как это принято делать. Представьте себе, что около угла дома есть дверь в магазин, — рисует дверь, — а из магазина выходит женщина с покупками, — рисует женщину. — Эта женщина видит лошадь спереди.

Филонов рисует лошадь, помещая ее голову на хвосте нарисованной ранее лошади.

— Над входом в магазин находится окно, — рисует окно, — а в окно смотрит человек, ему эта картина сверху видится совершенно иначе, — Филонов рисует на том же месте лошадь, увиденную из окна. — А лошадь это место видит совершенно иначе, — и снова рисует.

Я сидел в первом ряду около лектора и задал ему вопрос:

— А если около лошади пролетел воробей?

Филонов невозмутимо ответил:

— Воробей эту картину вот как видит, — и начертил на доске, испещренной разными линиями, еще какие-то черты. Потом добавил: — А муха, севшая на брюхо лошади, видит вот как, — и пояснил рисунком /5/.

Точно неизвестно, к какому году относится данный цикл лекций, но очевидно, что та простота, с которой Филонов показывает /разъясняет на пальцах/, что такое аналитическое искусство, оказывается мнимой, как только мы начинаем вдумываться в сказанное художником.

Картина должна представлять из себя не изображение того или иного предмета /в данном случае, впряженной в телегу лошади/, а некую сложную конфигурацию ракурсов и, по сути, конфликтующих точек зрения, включающих не только то, что было исходным объектом изображения, — лошадь, но и точку зрения самой лошади, ее поле видения. Центр тяжести, таким образом, переносится с на-

блюдаемой вещи на наблюдателя, из которых каждый видит что-то свое. Лошадь, воробей или муха обладают своим перцептивным полем, хотя, что именно и как они видят, не поддается никакой эмпирической верификации. Несмотря на это, для Филонова важно уравнивать в правах "видящий" глаз животного и глаз человека, чтобы показать относительность понятия "видения". Опираясь на исходный образ, в процессе анализа видимого Филонов, как кажется, всё дальше и дальше от него отходит, но на самом деле, он не перестает его дополнять и усложнять. Его заслуга — не только в преодолении перспективного видения, в чем уже преуспел кубизм, но и в пересмотре самой функции зрения и расширении субъективности, ее распространении на живую природу.

Серия картин, написанных в 1915-1919 годы, представляет из себя точное приложение метода: веер накладываемых друг на друга кистей рук и ступней ног, удваивающиеся, утраивающиеся фигуры людей, как, например, в "Перерождении интеллигента" /1914-1915/ или в "Кораблях. Из цикла "Ввод в мировой расцвет" /1919/, — и говорит о стремлении к всеобъемлющему видению, с многообразных точек зрения, суммирование которых должно привести к тотализации восприятия как в пространстве, /умножение ракурсов/, так и во времени /руки и ноги в движении/. Однако множественность точек зрения — это не просто их бесконечное количественное накопление. В пределе Филонова интересует не умножение ракурсов на вещь, а возможность учитывать всё без исключения точки зрения. Анализ должен привести к синтезу, то есть к собиранию раздробленной формы в единое целое.

В таком случае, согласно теории Филонова, бессмысленно изображать вещь или видимый предмет ради него самого. Даже в предметных или фигуративных картинах изображается не сама вещь, а ее связи с окружающим миром, сложная сеть отношений, в которых она участвует и которые обеспечивают ее мобильность и изменчивость:

/.../ чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью ее с творящейся в ней эволюцией, т.е. с ежесекундным претворением в новое, функциями и становлениями этого процесса /6/.

Под "перекрестными", взаимоисключающими взглядами различных наблюдателей устойчивая живописная форма размывается, размещаясь скорее во времени, чем в пространстве, что позволяет Филонову говорить, почти точь-в-точь повторяя Бергсона /7/:

Сознательное или бессознательное существо, или предмет, или отвлеченное понятие пребывают в процессе эволюции как в вечно активной силе, несомненно пронизывающей насквозь и выходящей через все его видимые и предпологаемые частицы, окружающие его, как атмосфера, имеющая вес, цвет, запах и форму и ежеминутно претворяющая его в новое, и новое настолько, что согласно идее нет двух моментов одного и того же состояния формы /8/.

Иными словами, Филонов стремится к запечатлению процессов, а не фиксированных пространственных форм. Сам же художник, не упоминая нигде Бергсона, отсылает к Шопенгауэру. Противопоставляя его Пикассо, Филонов утверждает, что "философия Шопенгауэра относительно сущности вещей, пребывания их во времени и пространстве дает неизмеримо больше, и притом из первых рук" /9/. Можно предположить, что Филонов опирается здесь на ключевую идею немецкого философа, о познавательной функции искусства. Целью искусства является представление "идеи" изображаемой вещи или процесса. Причем идея есть не некое статичное образование, она не абстрактна и не схематична, и этим она отличается от понятия, но всегда нова и развивается подобно организму /10/. Тем не менее, Филонов идет еще дальше Шопенгауэра, так как углубляет и усложняет его понятие формы - как выражения сущности того или иного предмета и феномена. Так, например, в отношении формы растения Шопенгауэр утверждает следующее: "Растение не что иное, как такое лишь пространственное проявление воли, ибо с выражением его сущности не связано движение, а следовательно, и отношение ко времени /оставляя в стороне его рост/; сама форма растения выражает всю его сущность и открыто показывает ее" /11/. Для Филонова и его концепции биоморфизма очевидно, что художник не может "оставить в стороне" процесс органического роста. Ведь Филонова интересует не эстетический аспект /не красота цветка, например/, а его действительная сущность или идея. Сущность цветка, например, или дерева заключается во всех ~~тех~~ стадиях, которые они проходят за время своего развития: от почкования до цветения, от плодоношения до увядания-разложения. Безусловно, эти процессы скрыты от человеческого глаза, например, рост растения слишком медлен для человеческого восприятия. Поэтому для адекватного и полного схватывания органической формы растения одного зрения недостаточно: обычному "видящему глазу" простого наблюдателя следует противопоставить "знающий глаз" художника-исследователя:

/.../знающий глаз исследователя, изобретателя — мастера аналитического искусства — стремится к абсолютному, наибольшему, полнейшему исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека; он смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берет глаз художника. Так, например, можно, видя только ствол, ветви, листья и цветы, допустим, яблони, в то же время знать или, анализируя, стремиться узнать, как берут и поглощают усики корневой соки почвы, как эти соки бегут по клеточкам древесины вверх, как они распределяются в постоянной реакции на свет и тепло, перерабатываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей, в зеленые листья, в белые с красным цветы, в зелено-желто-розовые яблоки и в грубую кору дерева. Именно это должно интересовать мастера в первую очередь, а не видовая, известная, видимая внешность яблони /12/.

Основная интуиция Филонова-художника заключается в том, что акт видения, на который опирается живопись, не является непосредственным и спонтанным. Видение всегда результат определенной конструкции, основанной на знании. Поэтому видению необходимо предшествует интеллектуальное усилие по уяснению того, что именно и как мы видим. Отсюда берет свои корни идея "знающего глаза". Для разума, интеллекта не существует ничего невидимого. Всё может быть увидено глазами разума. Через живопись возможно добиться "абсолютно аналитического видения" /13/:

/.../ живопись есть определенная и точная язык, которым действует интеллект и которым он высказывает то, что речь как таковая высказать не в силах, и этот язык действует и в начале, и в конце действия только на интеллект /14/.

Искусство не миметично в том смысле, что оно копирует видимые всем аспекты реальности, так что их не отличишь от живых, натуральных предметов или явлений, но оно носит исследовательский характер, оно изучает действительность. Филонов оперирует чем-то, что можно рискнуть назвать понятийной или интеллектуальной образностью или же образной понятийностью. Сначала он формирует понятие или идею вещи, а затем задается целью ее образного, конкретного изображения. Таким образом, он изгоняет из искусства любой намек на спонтанность и непосредственность. По Филонову, что удивительно, живопись действует не на чувства, не на восприятие, а на, в первую очередь, интеллект. В этом ее ценность — в возможности воспитания и возвышения человека через разум. Вот одно из его заявлений — своеобразное кредо художника:

Основа моего искусства, то есть то, что я преимущественно наблюдаю, изучаю и выявляю в своих работах, — это изучение человека, его интеллектуальных, классовых и биодинамических данных, свойств и процессов мышления и жизни, происходящих в нем; я стараюсь подметить признаки его интеллектуальной и биологической /или физиологической/ эволюции и понять решающие факторы, законы и взаимоотношения этой эволюции, начиная со среды, где человек действует, кончая целевой установкой его действия и возможностью форсирования, реорганизации к лучшему интеллекта человека, его бытия, мирозерцания, классовой ориентации, борьбы с природой и борьбы за убеждения и за шкуру и главное — работоспособности в любом направлении /15/.

Установка на целостность — вот первое, что бросается в глаза. Художник пытается упразднить границы между видимым и невидимым, основополагающей концептуальной оппозиции в живописи. Евгений Ковтун, известный исследователь русского авангарда, уже обратил внимание на значимость этой оппозиции в творчестве Филонова. На ее основании он предлагает провести границы между разными способами работы с художественной формой /16/. В картинах художника-реалиста невидимое сводится к психологическому состоянию, которое он старается передать посредством реалистического изображения видимого. Художник-кубист опирается не только на то, что он видит, но и на свои знания о предмете. Невидимые стороны предмета — его задние и боковые ~~границы~~ невидимы в силу расположения взгляда зрителя, в силу всё еще главенствующего в живописи перспективизма, принимающего за точку отсчета только один угол зрения. Кубист разворачивает предмет во всех его плоскостях и таким образом делает видимым одновременно то, что в обычном процессе видения разворачивается в последовательности. Таким образом, он "выражает невидимое через видимые и представимые аспекты предмета /17/, то есть речь идет лишь о невидимом в данный момент, но видимом по существу. Филонов идет еще дальше и, как справедливо заключает Ковтун, пытается изобразить то, что невидимо в принципе. Вместо того, чтобы переводить невидимое в разряд видимого, он сохраняет за невидимым его природу, изображая невидимое как невидимое. Для этого он ищет "другие пластические решения" /18/, а именно — предметом его живописи становится само понятие, которому он должен найти образный эквивалент /"изобретенная форма"/. В письме к Вере Шолпо 1928г. Филонов прямо указывает на свое желание писать не чувственные феноме-

ны и объекты, а понятия, абстрактные категории, которые их определяют /19/. "Если я пишу, — объясняет Филонов, — допустим сапог или голову старика, то /.../ как исследователь /.../ вынужден и обязан написать мое понимание того, что я знаю, вижу и чувствую относительно этих лица и сапога" /20/.

Таким образом, проясняется также и понятие "формулы" — названия цикла в основном абстрактных, но также и некоторых фигуративных картин Филонова. "Формула" — это не образ в смысле представления чего-то видимого, а именно синтез, сжатая схема того, что нужно представить, то есть опять же понятие или идея феномена. Она позволяет писать "ряд явлений или понятий, вообще не имеющих ни консистенции, ни периферии, напр.: капитализм, проституция, рабочий вопрос, социализм и т. д." /21/. Изображая свое "понимание" этих явлений, Филонов совершает скачок от чувственного плана, в рамках которого художник только накапливает предикаты и разнообразные сущностные характеристики представляемого предмета, к плану интеллектуальному, сверхчувственному — от анализа к синтезу.

Но как же возможен такой скачок от количественного к качественному? Ведь сколько ни прибавляй ракурсы и ни складывай характеристики, добиться тотального видения не представляется возможным. Перед Филоновым встает уже не просто проблема живописного, пластического решения поставленной задачи, а самый настоящий философский вопрос: зрение, о котором идет речь, в абсолюте должно быть приравнено божественному. Только всевидящему оку Бога подвластна вся природа — не ему ли хочет уподобить свое искусство Филонов, пытаясь прийти к наиболее полному представлению всех проявлений человеческой деятельности через подробный живописный отчет о его положении в мире и в космосе? Система аналитического искусства ставит задачу примирить, по сути, несовместимые друг с другом категории: аналитическое и синтетическое, состояние и процесс, идею /сущность/ и становление /множественность предикатов/, имманентное /опыт/ и трансцендентное /закон/. В этом парадоксальность основных понятий филоновского теоретического аппарата. Взять хотя бы "принцип сделанности" и понятие "чистой эволюционирующей формы": с одной стороны, эволюционность живописной формы подразумевает ее незаконченный, открытый характер, с другой — идея сделанности указывает на стремление к исчерпыва-

ющему представлению действительности на картине. Одна идея вступает, таким образом, в противоречие с другой. Однако если отбросить логический порядок суждений, то понятийная двусмысленность, сигнализирующая наличие теоретической проблемы, может быть преодолена на практическом, живописном уровне. Достаточно только признать, что Филонов предлагает не концептуальное, а образное решение этой проблемы. Именно поэтому он прибегает к беспредметности. Абстракция не представляется ему прорывом в живописи, освобождением от сковывающей свободу художника предметной формы / как для Кандинского или Малевича/, но ответом на четко поставленный вопрос. Абстракция представляет из себя попытку транскрипции идеи вещи или феномена на живописном, образном уровне, гарантируя при этом "тотальность" изображения – как если бы речь шла не о человеческом, а о божественном видении.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В оригинале именно: эманации. См.: П.Н. Филонов. "Декларация мирового расцвета" 33 Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В двух томах. Т. – М., 2006. С. ____.
2. По всей видимости, Филонов обдумывал эту идею на протяжении нескольких лет, так как в 1919 году на I-ой Государственной свободной выставке произведений искусства в Зимнем дворце художник показывает цикл картин под названием "Ввод в Мировой расцвет", ретроспективно включая в него свои более ранние работы.
3. О чем свидетельствует название картины "Формула периода 1904 – по июнь 1922 /Вселенский сдвиг через Русскую революцию в мировой расцвет/", 1920–1922.
4. Выражение Н.М. Махова. /Н.М. Махов. Павел Филонов и его натурфилософия, М., 2015/.
5. П.Д. Бучкин. "О том, что в памяти" 33Павел Филонов: реальность и мифы. Сост. Л.Л. Пивоварова. М., 2008. С. 155–156. Подчеркнуто мной – Ю.П.
6. П.Н. Филонов. "Канон и закон" // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. С. 82.
7. Ср.: "Жизнь же есть эволюция. Мы уплотняем известный период этой эволюции, превращая его в устойчивый снимок, который мы называем формой, и когда изменение делается настолько значительным, чтобы преодолеть блаженную инерцию нашего восприятия, мы говорим, что тело изменило форму. Но в действительности тело меняет форму каждое мгновение" /А. Бергсон. Творческая эволюция. М., 1998. С. 290–291. Подчеркнуто мной – Ю.П./.
8. П.Н. Филонов. "Канон и закон". С. 82.
9. Там же. С. 83.
10. Ср.: "Идея – это единство, распавшееся на множество вследствие временной и пространственной формы нашего интуитив-

ного схватывания; напротив, понятие – это единство, вновь восстановленное из множества посредством абстракции нашего разума /.../ Наконец, различие между понятием и идеей можно выразить и подобием следующим образом: понятие подобно мертвому хранилищу, в котором действительно лежит друг подлеядруга всё то, что в него вложили, но из которого нельзя извлечь /посредством аналитических суждений/ больше, чем в него вложили /.../ идея же, наоборот, развивается в том, кто ее воспринял, представления, которые по отношению к одноименному ей понятию новы: она подобна живому, развивающемуся, одаренному производительной силой организму, который создает то, что не было вложено в него" /Шопенгауэр/А. Мир как воля и представление. Т. I. М., 1993. С. 345-346/.

II. Там же. С. 335.

12. П.Н. Филонов. "Краткое пояснение к выставленным работам" /1928/. // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. С. 161. Подчеркнуто мной – Ю.П.
13. П.Н. Филонов. "Декларация мирового расцвета" /1923/ // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. С. 90. Ср: "Примером /.../ интеллектуалистической, аналитической живописи могут быть картины Филонова. Они полны того же мрачного выражения, тех же космических, метафизических проблем, но строго организованы, сконструированы, не как мгновенные видения, а как сущности явлений /.../ Филонов не знает воздушного пространства, дали: у него всё заполнено аналитическими элементами, и каждый элемент несет на себе функцию определенного смысла. Отсюда огромная содержательность, интеллектуальная напряженность его картин" /Иеремия Иоффе. Избранное: синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. М., 2010. С. 525/.
14. П.Н. Филонов. "Сегодняшнее собрание по вопросам искусства..." /1923. Доклад/. // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. С. 98.
15. П.Н. Филонов. "Живопись – это универсальный, всем понятный язык художника..." /не ранее 1923/. // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. С. 102.
16. Eugène F. Kavtoun. "L'œil qui voit" et "l'œil qui sait. De la méthode analytique de Filonov" // Filonov. Catalogue de l'exposition. Centre Georges Pompidou. Paris. 1990. С. 115-124
17. Там же. С. 122.
18. Там же.
19. Павел Филонов. Понятие "смотреть и видеть" /Принцип видения. Человек, который видит/. 1922-1923. Бумага, тушь, перо, химический карандаш. Государственный Русский музей, СПб.
20. П.Н. Филонов. "Письмо Вере Шолпо" // Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. С. 196. Подчеркнуто мной – Ю.П.
21. Там же. С. 197. Вот, например, "формулы" таких, не поддающихся миметическому, фигуративному изображению категорий и исторических событий: абстрактные "Формула революции" /1920/, "Формула петроградского пролетариата" /1920-21/, "Формула вселенной" /1920-1922/, "Формула весны" /1927-29/; и более фигуративные "Формула комсомольца" /1924/, "Формула современной педагогики ИЗО" /1923/, "Формула буржуазии" /1924-25/ и т.д.



Жан-Клод Маркадэ

МАЛЕВИЧ И МУЗЫКА — МЕЖДУ МАТЮШИНЫМ И РОСЛАВЦЕМ

Дочь друга К.С. Малевича, Ивана Ключа, Серафима Ивановна Ключкова вспоминает:

Малевич очень любил слушать музыку. Каждый раз, когда он у нас бывал, он просил что-нибудь сыграть. Были любимые, были и не любимые вещи. Например, когда я играла вальсы Шопена, он говорил: "Ты мне таких вещей не играй, это для нервных барышень, ты мне что-нибудь помужественней". Очень ему нравились сонаты Бетховена, особенно Патетическая и "Лунная". Всегда меня заставлял играть эти сонаты и прелюдии Рахманинова До диез минор и Соль минор /1/

Дочь Ключа также рассказывает о том, как она стала играть марш Прокофьева из оперы "Любовь к трем апельсинам" и как Казимир Северинович, который рисовал в доме ее отца, "вскочил, побежал на ухню с криком: "Иван Васильевич, поди, послушай, что Сима играет, вот как надо сочинять музыку /.../ Я счастлив, что не только в живописи, но и в музыке есть футурист"⁴ /2/.

Во всех своих воспоминаниях Малевич подчеркивал роль, которую музыка сыграла в его украинском детстве и юности. Он рассказывал о своих первых музыкальных переживаниях: жаворонки, которые поднимаются песнями ввысь, и аисты, которые щелкают; да и песни девушек и парней, возвращающихся домой большими партиями. А также как зимою "зимою девчата шьют и вышивают, поют песни, танцуют. Хлопцы играют на скрипках" /3/.

В 1894 году Казик находится в Конотопе, маленьком украинском городе с населением 20 тыс. жителей в Черниговской губернии. Там он дружит с Колей Рославцем, моложе его на 2 года /им 13 и 15 лет/. Коля Рославец, будущий представитель русско-украинского музыкального авангарда, происходил из скромной среды, его отец служил на железных дорогах. Он начал работать с 12 лет — как писмоводитель, одновременно по-любительски занимающийся и рисованием и музыкой. Многие его рисунки находятся в РГАЛИ. Советский искусствовед Николай Харджиев опубликовал записки Малевича 1918 года о пребывании в Конотопе:

Я, кажется, был старше всех, было мне 15 лет /значит, в 1894 году/. Образовался кружок... Равен по деятельности был Николай Рословец, который играл на скрипке и рисовал лучше меня, то есть тушевал... Мы

переезжали в Курск. К счастью, переехала и семья Рословца... Судьба нас не развела и по сие время /4/.

В рукописной заметке Фонда Харджиева-Чаги в Амстердамском Муниципальном музее, широкие отрывки которой были опубликованы А. Шатских /5/, Малевич вспоминает кружок, который образовался в Конотопе вокруг него и Рословца; они затеяли "издавать художественный журнал по Литературе, по Музыка и изобразительному Искусству. Это издание было целиком рукотворно, сами шили тетради, рисовали и писали карандашом всё, что вздумается". Коля Рославец участвовал в музыкальной части но также и в иллюстративной части со своими рисунками. Кроме того, Коля организовал украинский хор, который насчитывал до 40 певцов; Казим же Малевич принял в нем участие; этот хор выступал в главном соборе Конотопа.

Итак, музыка играла важную роль в течение целой жизни художника. Его сестра Виктория Севериновна рассказывала о визитах В.Е. Татлина со своей бандурой: "Он играл украинские песни. Казимир Северинович очень хорошо пел, у него был бас, и вот Татлин составил группу поющих украинские песни, пел сам Татлин, Казимир Северинович и я /я/" /6/.

Украина беспрестанно дает о себе знать в жизни Малевича. У него многочисленные украинские друзья. Это интимное отношение к Украине его детства и отрочества было еще больше подкреплено присутствием в Курске его конотопского друга Николая Рославца. Он вспоминает: "Жизнь в городе Курске у меня неустанно протекала над работой по живописи, а Коля Рославец развивал свою работу по линии музыкальной. Им был образован большой украинский хор, а также впоследствии и оркестр. Правда, целью этого хора и оркестра не являлось петь в храмах, если только ради святого Искусства".

Отъезд Рославца в московскую консерваторию в 1901 году заставил молодого Малевича реализовать свое непрерывное желание окунуться в художественную атмосферу русских столиц. Рославец окончил учение в Московской консерватории в 1908 году с большой серебряной медалью. Он был одним из учеников М.М. Ипполитова-Иванова, который прошел школу Н.А. Римского-Корсакова. Последним учителем Рославца был Сергей Василенко, сам учившийся у Ипполитова-Иванова и С.И. Танеева. С. Василенко написал в своих

— мемуарах в 1979 года, то есть при генеральном секретаре однозного Союза композиторов СССР Тихоне Хренникове:

В 1908 году М.М. Ипполитов-Иванов передал мне класс свободного сочинения /.../ Вместе с классом я получил посредственного ученика Ипполитова-Иванова: это был Николай Андреевич Рославец. Способности у него были посредственные, музыку знал он неважно, но стремление к новаторству — огромное... Он находился в переписке с модными западными композиторами, о которых я никогда не слыхивал. Впервые выдвинувшийся тогда Шенберг был для него богом. Управляться с ним очень трудно: он писал абсолютно невосприимчивые сочинения. /7/

Признав, что Рославцу дали диплом за его кантату на поэму Байрона "Небо и земля", которая "оказалась сочинением хотя довольно резким и жестким по гармонии, но вполне пригодным для окончания и отлично инструментованным", Василенко прибавляет следующие жуткие слова: "Но все-таки я не думал тогда, что со временем из него выйдет такой бессодержательный композитор-декадент!" /9/

Мало известно о том, что Малевич мог прослушать на частных или публичных концертах в Москве или Петербурге, где музыкальная жизнь была чрезвычайно богатой. До революции 1917 года существовали многочисленные музыкальные общества от самых традиционных до самых передовых, как Вечера современной музыки между 1901 и 1902 годами в Петербурге и Москве, которые ознакомили российскую публику не только с новейшей русской музыкой /в особенности И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева/, но и с западными композиторами, такими как Г. Малер и А. Шенберг. /10/

Во всяком случае, Малевич не перестает высказывать свое мнение о роли музыки наряду с живописью, поэзией и другими видами искусства. Русский искусствовед Андрей Крусанов пишет по этому поводу: "Стремясь к распространению супрематизма на иные виды искусства, Малевич тем не менее оставался лишь теоретиком, желавшим, чтобы его музыкальные и поэтические идеи развивали другие творцы" /11/.

Какими были музыкальные вкусы у основоположника супрематизма? Я выше привел свидетельство дочери Ивана Клына, которая указывает на пристрастие Казимира Севериновича к камерной музыке и "футуристическим" новшествам Прокофьева. С другой стороны, мы знаем, что рассуждает он о музыке своих близких друзей, Матюшина и Рославца. По всей видимости, он ненавидит "русский стиль" в музыке. При диспуте о современной живописи 24-го марта

1913 года в Петербургском Троицком театре были приведены в печати озорные провокационные высказывания Малевича о "пассеистском" искусстве: "Старое искусство состоит из бездарностей, Вот, например, Серов, бездарный мастер, увековечивший бездарный лик безголосового Шаляпина" /12/.

Пафос Малевича выходит за рамки вкусовых или оценочных мнений. Его встреча с М.В. Матюшиным произошла в 1912 году. Матюшин был старше Малевича на 18 лет: в 1912 году ему был 51 год, а Малевичу 33. Художники испытывали уважение друг к другу. Их дружба длилась всю их жизнь. Матюшин учился в Московской консерватории в 1871-1881 годах. С 1882 по 1913 г. он скрипач в Императорском оркестре. Между 1904 и 1906 гг. он посещает мастерскую академического живописца Я.Ф. Цюглинского в северной столице. Там он познакомился с великолепной поэтессой и живописцем Еленой Генриховной Гуро, которая преждевременно умерла весной 1913 года. Михаил Матюшин и Елена Гуро основывают в 1909 году передовую группу "Союз молодежи", организующую до 1914 года выставки, в которых Малевич покажет свои примитивистские, кубофутуристические и алогические произведения. "Союз молодежи" поставит в Петербургском театре Луна-Парк оперу Матюшина "Победа над солнцем" в декабре 1913 года, в инсценировке, с декорациями и костюмами Малевича; здесь появился в зародыше супрематизм /например, в костюме Похоронщиков/, который восторжествует в самом конце 1915 года с "Четырехугольником", так называемым "Черным квадратом на белом фоне"

Матюшин
Вначале возраст и знания ^{Матюшина} imponировали Малевичу. Матюшин являлся для него настоящей академией с интеллектуальной точки зрения, кроме того, он публиковал, редактировал его первые трактаты. В известной мере он был его ментором.

Друг детства, Коля Рославец, не мог сыграть эту роль, так как у них в творчестве было нечто вроде соревнования, конечно - дружеского, но реального. Радикальность Малевича в его супрематическом мировоззрении, которая требовала полного погружения всего естества в творческий процесс, была чуждой темпераменту Рославца, который увлекался дендизмом 1900-10 гг. и который, тем не менее, был одним из самых значительных новаторов в музыке первой половины XX века.

Итак, Малевич включал музыку и поэзию в свою супрематическую революцию: он сообщал Матюшину свои идеи о соединении

музыкального ритма с поэтическим и живописным ритмами. Это он ярко выразил в своей блестящей статье "О поэзии" в 1919 году:

Есть поэзия, где остается ритм и темп как движение и время; здесь ритм и темп опираются на буквы как знаки, заключающие в себе тот или иной звук. Но бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна распылиться. Но знак, буква зависит от ритма и темпа. Ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются и творят новый образ из ничего.

В других случаях /.../ сами вещи являются довлеющими, а ритм как орудие обработки. Здесь под ритм и темп подгоняются вещи, предметы, их особенности, характер, качество и т.д.

То же в живописи и в музыке. /13/

Кажется, Малевич стал размышлять о музыке с 1915 года, в тот момент, когда он основывает самую радикальную абстракцию XX века. Вот что он пишет Матюшину 12 октября 1915 года:

Музыкальный анализ, т.е. от музыкальных возникновений форм в связи с переживанием души, которое возникает от окружающих условий жизни. "Я" между хаосом вещей, возникновение музыкальной мелодии.

Переход к статизму музыкального звука и динамических музыкальных масс.

Освобождение инструмента и поднятие музыкальной волны над уровнем еще копошится в голове моей. /14/

Эти строки довольно невероятны, несмотря на их нереданктрованный характер, это своего рода моментальные снимки, вспышки, которые озаряют проблемы в том ракурсе, в каком они ставились новой музыкой XX века. Музыка не является описанием душевных движений, она поднимается над хаосом окружающей среды. Повторим, что эти мысли возникают в тот момент, когда творится "икона" нашего времени, черный "Четырехугольник" в белом. Неделю спустя, 19 октября 1915 года, Малевич пишет Матюшину, чтобы поведать ему о случившемся в "Башне", Студии-Театре предпринимателя и театрала Самуила Вермеля: Малевич был приглашен на пост профессора новой живописи". Развивая свои концепции не только живописного искусства, но также и музыки декоративного и театрального искусства, он вызывает недоумение своей аудитории, когда он декларирует: "Моя форма и чего не выражает".

И он продолжает:

"Глупость большую сделал, когда ушел зал Рославцу, что современная музыка должна идти к выражению музыкальных пластов и должна иметь длину и толщину движущейся музыкальной массы во времени, при чем динамизм музыкальных масс должен сменяться статизмом, т.е. задержкой времени. Когда меня спросили, что я окончил по музыке,

то я просто сейчас же вышел из членства комитета" /15/.

Удивительно в позиции Малевича то, что он исповедует секулярный вариант "ученого незнания" Николая Кузанского! Встречаются многие другие примеры способности художника сделать из своего незнания — знание. И такой случай был в Берлине в 1927 году, когда немецкий поэт, некий Германн Кесслер, сегодня совершенно забытый, прочел одно из стихотворений, которое долго обсуждалось слушателями, вызывая противоречивые мнения; польский гид Малевича, поэт Тадеуш Пейпер, рассказывает, что живописец попросил слова:

/Он/ сказал мне по-польски, какое впечатление произвело на него стихотворение, которого, не понимая по-немецки, он совсем не понял. Как живописец, Малевич выразил свои впечатления в красках и формах /.../ Во время чтения Малевич видел в своем воображении черные и белые полосы, висевшие над кругом.

Когда я перевел его слова, один из защитников стихотворения приветствовал их восторженно /.../ Было признано, что видение Малевича вполне соответствует содержанию стиха /.../ Больше; чем о ценности стиха, говорилось о Малевиче. Это интуиция! Это умение ощущать!

Известен также диалог Малевича с немецким дадаистским живописцем, писателем, кинорежиссером Хансом Рихтером. Тот рассказывает, как, благодаря переводчику теоретических текстов Малевича на немецкий язык Александру фон Ризену, он впервые ознакомился с текстами украинского живописца, которому признался, что они являются "чрезвычайно удобочитаемыми, а иногда совсем непонятными". Его ответ на мою критику, добавляет Рихтер, был удивительным, а именно, что не было важно что всё было "верным", но что таким же образом всё "звучало" верно. Когда я получил и прочел книгу из издательства Баухауса, она действительно "звучала", будучи одновременно не без верности" /17/.

В письме к Матюшину осенью 1915 г. художник излагает свою футуристическую концепцию искусства, не только в живописи, но и в музыке:

Рославец побольше понимает, но ему как человеку восторгающемуся покажется всякая привешенная тряпочка вместо галстука чем-то особенным, по складу он совсем не футурист.

Много издает своих романсов на стихи Северянина, Гнедова. /18/

Рославец действительно приблизился тогда к эго-футуристическому поэту Василиску Гнедову, тоже украинского происхождения.

Гнедов дал о себе знать в 1913 году своим сборником "Смерть искусству", который состоял из 15 стихотворений, у девяти из которых была одна строка; были в них серия неологизмов и повтор одного слова либо одна буква, чтобы дойти в конечном счете до 15-го стихотворения, состоящего из белого листа, носящего заглавие "Поэма конца". Гнедов стал известен из-за этой "Поэмы конца": он ее декламировал, просто двигая левую руку слева направо и обратно, чертя линию... Эта "Поэма конца" является, по мнению русско-американского историка футуризма Владимира Федоровича Маркова, "поэмой ничто, нулем" /19/. Несмотря на отрицательное отношение Малевича к Гнедову, не исключено, что концептуальный жест Василиска Гнедова был одним из толчков, благодаря которым возник "нуль формы" супрематизма, только с огромной разницей: Малевич, достигнув нуля форм, стремился идти за пределы этого нуля. До этой акции Василиск Гнедов написал стихи посредственного качества, злоупотребляя словоновшествами.

Вот в чем Малевич упрекает своего друга Рославца, который, женившись на женщине, принадлежавшей к московской элите, хорошо вросся в жизнь старой столицы, путешествуя за границу. В 1914 году Рославец уехал с больным бронхами Гнедовым в Ялту, в Крым. Композитор пишет Николаю Кульбину 20 марта: "Мы с Гнедовым живем очень дружно; работаем. Климат Ялтинский на Василиска Ивановича оказывает отличное влияние" /20/.

Со своей стороны, поэт пишет тому же Кульбину: "Почти закончил либретто оперы "Семигорный верблюд"! По моему очень удачно. Рославец будет писать музыку. Пойдет осенью в Париже /.../ Относительно Ваших советов заняться теорией музыки - специально не занимался, но из разговоров с Рославцем вывел заключение о консонансах и диссонансах, что это не столь важно. Да и Ваша постановка вопроса такова, что живопись живописна, словесность словесна, пластика статична - не допускает толкования одного из них другим или на принципах другого. Это лишние костюмы" /21/.

Кроме того, до Малевича, по всей видимости, дошли слухи о приключениях Николая Рославца, Василиска Гнедова и Виктора Шкловского, которые устроили футуристический вечер в Таганроге в мае 1914 года. По Гнедову, Рославец сделал доклад о "новой музыке /.../ и исполнил положенный им на музыку мой "Кук" /22/.

Газета Ростова-на-Дону "Утро юга" рассказывает следующий эпизод:

Днем, 9 мая, по аллеям городского сада разгуливали три футуриста, которые, видимо, ждали своим необычным видом привлечь внимание гуляющей публики, но безрезультатно. Один из футуристов был одет в женскую кофту цвета 'танго' с кружевным воротником и ярким поясом, а остальные два были одеты в обыкновенные костюмы с ярко красными цветами на спине и брюках. /23/

Тремя футуристами были Гнедов, Рославец и Шкловский. Травести был Гнедов. В своих желчных мемуарах С.Н. Василенко рассказывает другой анекдот э произошедшем тремя годами раньше: "Осенью 1911 года Рославец, явившись ко мне, с радостью сообщил: 'Я играл в Ялте новое сочинение - серенаду для малого оркестра'. - 'Ну и что же, имели успех?' - 'Колоссальный! Насилу спасся... Меня освистали и стали забрасывать чем попало...!' /24/

Понятна реакция Малевича, самого большого врага эклектизма, и в письме к Матюшину он это выражает следующим образом:

Эх чёрт возьми, меня забирает злость, что /Рославец/ это пишет, кажется, я сам буду давать концерты, чтобы показать, что это всё не так. Мне всё больше и больше мерещатся эти музыкальные массы, глыбы, пласты каких-нибудь 20-ти аккордов, брошенных в пространство, и застывшая масса музыкального клуба.

Так и слышу, как летят эти пласты 20пудовые звуки и еще алогизм инструментов в музыке. /25/

Как пишет Андрей Крусанов, "сообщая об этом, Малевич, видимо, надеялся, что Матюшин, будучи музыкантом, подхватит /эти идеи/ и разовьет более убедительно и грамотно, нежели он сам" /26/.

Это подтверждается и следующим письмом от 5 ноября 1915 года:

Бросайте кисть и готовьте музыку, в рядах Живописи есть порядочно. Но в нашей идее Вы один. Ищите новые формы для звука, чтобы быть готовым. Напишу Крученыху, чтобы готовил новые слова для постановок. Теперь ясно определились группы - Бурлюки-Вермель-Рославец и мы с Вами. Пусть они восторгаются лоскутками, а мы настоящим делом. Этим Кладом уже намечены Лондон-Париж-Америка, кажется довольно для нас. /27/

Очевидно, что Матюшин в какой-то мере воспринял эти музыкальные идеи скорее в своих теоретических текстах /см. его "Руководство к изучению тона для скрипки: Принцип общ. системы изучения удвоен. хроматизма". 1915/, чем в своей собственной музыке. /28/

Вслед за выставкой "0,10" в 1916 году Малевич, всё же сохраняя верность Матюшину, приближается к своему другу детства Коле Рославцу. Он пишет Матюшину 14 февраля 1916 года:

Познакомился теперь поближе с Николаем Рославцем. Был у него несколько раз и вчера слушал его музыкальные работы, были великолепные исполнители - жа Лопуска, которая, как она говорит, может сыграть его работы и

нажется г. Миллер молодой пианист. Последний сыграл Скрябина и еще не помню каких-то композиторов, а также Корсакова /.../

Скрябин удивительный, но женственный и проходящий сквозь нас плавно, гладко, даже с какой-то приятностью. Потом была сыграна Полуской /так!/ вещи Рославца. Слушал. И много услышал интересного. /29/

Этим произведением является "Прелюд" 1915 года, партитуру которого Малевич пришлет двумя месяцами позже Матюшину:

Всё больше и больше знакомлюсь с музыкой Рославца и на днях пошлю Вам его 'Прелюд', обратите внимание на середину особенно, это дорогая жемчужина. Но края, я бы сказал, нечто вроде рамы, которые мало ценны. Срединка по-моему очень хороша. Я бы жалею, что он безусловно громадный Русский композитор, увлекается ничтожными словечками 'стишечков' и пишет Романсы, это ужасные рамы, гадкие, оскверняющие его жемчужины.

Блестящее построение усаживается словечками. Дай бог, чтобы никогда не пел никто его работ.

В 'Прелюде' играйте серединку, Вы услышите лязг сильный, это сама музыка. Но концы это уж не то.

Я заметил, что внутренний слух выше уха, внутренний звук выше звука инструмента.

Рославец скорее пишет по внутреннему голосу-звуку. /30/

В письме от 14 февраля 1916 года он писал Матюшину:

Если перед нами раскинули цветы свой плавный цвет и вонь от них с приятностью легко воспринимается нами. Подобно Скрябину.

Если мы видим массу разбросанных клумбов в цветах. И вдруг по этим клумбам пойдет бронированная лошадь, топая и ломая всё и видишь как гибнут под твердой ногой копыта и бледные незабудки, гвоздики, фиалки и как почернела хризантема. /31/

В другом письме Малевич уточняет свое понимание "Прелюда" Рославца:

Рославец не пошел по пути реализма описательного и шума футуризма музыкального Импрессионизма.

Но он выходит к формам музыкальным как таковым, не выражающим кроме звука ничего. Не большая его вещь сказала много, видна большая мужественность, грозное бряцание аккордов, смелая поступь и твердая.

Но вдруг этот стальной конь, топая твердой чугушной ногой, останавливается и впадает в какое-то знакомое нам 'настроение', как будто нужно ожидать от него храпа, сопения, а он как будто увлечен сумерками вечера увянул.

И вот если ему удастся выбиться с остатков музыкальных 'ноктюрнов', то мощь его приемлет еще более грозный безжалостный тон.

Если не хватает того, чего у Вас так много, но Вам не хватает меньшего, так как это зависит от Вашей воли повеления себе и беспредельной Любви к творчеству, это сосредоточение и отдать себя к упрямой усидчивой рабо-

те отбросив всё.

Забивайте же жестоко гвозди в опошленные души, прибивайте их где попало на заборах, крышах и дорогах, чтобы не сорвались. Гвозди красивее и надежнее, не сорвут их ветры и не унесут в болотца, уголки влюбленных мест.

Я так мало слышал Вас, а как много был с Вами! И вижу теперь еще больше надежды в Вас и требую ее от Вас дать эти гвозди потому, что нужно как можно скорее распять современную опошленную душу, чтобы не расплылась.

Пусть Рославец истопчет поле, я от него тоже потребую, но и Вы приготовьте гвозди.

Настало время, когда надо содрать кожу с лиц молодежи, так как кожа на них не их, а их авторитетов. /32/

Видно, как Малевич в этом письме взвешивает свои слова, чтобы не ранить возможной чувствительности Матюшина. Он старается его отвлечь от живописной работы, чтобы он всецело посвятил себя передовой музыке. Правда, Матюшин в эту эпоху еще не создал совсем новой живописи, как это произойдет после 1917 года. Вот что пишет еще Малевич Матюшину:

Ох да, ухо наше занавожено и нужно новое. Опять за вас. Собирайтесь скорее в точку. Набирайте в себя больше густоты звука. Напитывайтесь как паук звуком, чтобы выпустить громадные пласты.

О дальше дальше, гуще и скорее. Пока не зависла тяжесть меча.

Вы и Рославец простите оба мне. Но у Вас разбитая или скорее рассыпанная жемчужина, а у него собрана одна цельная. Но у Вас рассыпаны одни жемчуга, а у него жемчуг обрамлен ничтожной рамой.

Простите, но я так чувствую и как фанатик глотающий пустыню требую музыки пустыни. Пустыни красок. Пустыни Слова. Это всё может родить то, что быть должно на сцене, на подмостках, игра этих чудных пустынь музыки, слова и краски. И надо посмотреть их философию, их мысль. Скучно же себя рожи ломание. Дадим же тому, что скорее приведет, может-быть, разум наш к высшей культуре и кончится африканское царство дикарей самодедения. /33/

Матюшин же не был готовым "прыгнуть в пустыню" и сам не упускал случая оговориться насчет "супрематизма живописи" на выставке "0,10". В статье, опубликованной в весеннем номере 1916 г. альманаха "Очарованный странник", он упрекает Малевича, среди других, в "отрицании формы, идущей в ущерб окраске", так как для Матюшина "окраска должна стать выше формы настолько, чтобы не вливаться ни в какие квадраты, угольники и пр" /34/

Письмо Малевича от 6 ноября 1916 года указывает, что Матюшин не признавал его радикальных концепций:

Милый и дорогой Михаил Васильевич,
Очень больно было слышать о Вашем разочаровании. Но

для меня это не новое. Я давно этого ждал.

Только Крученых оставался во мне камнем неизменным, любящим нового Бога. /35/

Несмотря на это, Малевич всецело занят осенью 1916 года созданием нового художественного ежемесячного журнала, который он называет "Супремус", где должны участвовать ему близкие творцы. В действительности один-единственный номер был целиком подготовлен к изданию во время революционного 1917 года и никогда не появился. /36/

Этот номер был реконструирован Н. Гурьяновой и А. Шатских. /37/

"Супремус" состоит из семи разделов: Живопись, Литература, Музыка, Архитектура, Театр, Декоративный раздел, Письма и Афоризмы. Я здесь ограничусь музыкальной частью. Удивительно, что в этом разделе была только одна статья Матюшина под названием "О Старом и Новом в Музыке", сопровождающаяся одной лишь страницей, воспроизводящей "будетлянские ноты", которые уже были опубликованы в либретто "Победы над солнцем" в 1913 году. Рославец же участвовал в первом разделе "Живопись" со статьей "О 'беспредметном' в искусстве"...

Надо сказать, что статья Матюшина о новой музыке не приносит ничего положительного, разве что мало аргументированные нападки на А.Н. Скрябина, обозванного "сентименталистом-чувственником, и на И.Ф. Стравинского, "Петрушку" которого он критикует: по его мнению, балет ученика Римского-Корсакова резюмируется тем, что он подводит "вплотную к звукам гармошки и крикам всякой суеты" /38/

Рославец же, размышляя о живописи, показывает большую глубину взглядов. Он подчеркивает стремление живописца-новатора "к освобождению от власти 'предмета'" /39/. Он ссылается на Шопенгауэра, утверждая, что "лишь интеллект, освобожденный от воли, чистый интеллект, способен подниматься до высоты интуитивного прозрения" /40/. И добавляет:

Вековая власть догм освящающая своим авторитетом подчинение творческой свободы так называемому 'здравому смыслу' - символ высшего порабощения интеллекта волей, таким образом падает, уступая дорогу новому строительству жизни искусства. /41/

В своем письме к голландским художникам от 7 сентября 1921 года Малевич пишет:

Идея живописная вступила тоже в России на беспредметный путь, но и идея звука вступила тоже в беспредмет-

ное слово, во главе которого стоит Крученых, в музыке - Рославец. /41/

Здесь не упомянут Матюшин, Несмотря на это, дружба к человеку и теоретиком неизменна до конца жизни этого последнего. Но в 1920-х годах Малевич уже рассматривает Рославца как своего союзника в выявлении беспредметного мира.

Последним свидетельством художественной связи Малевича и Рославца является статья живописца, датированная 24 ноября 1924 года, посвященная "Николаю Андреевичу Рославцу" и предназначенная, по всей видимости, для публикации в журнале "Музыкальная культура", главным редактором которого был как раз Рославец. Осталась машинописная статья под названием "Отклик на статью Л. Сабанеева 'Современная музыка'" /43/. Малевич комментирует статью выдающегося музыковеда, композитора, пропагандиста современной музыки 1910-20-х годов.

В 1916 году Леонид Леонидович Сабанеев принял участие на страницах журнала "Современная музыка" в полемике вокруг ультрахроматизма, лозунг которого должен был быть, по его мнению, "все звуки суть достояние музыкального искусства, и не только те 12, которые нам представлены темперированным строем" /44/, и он считал музыку А.А. Скрябина "взглядом в ультрахроматическую бездну" /45/.

Лишний раз живописец подчеркивает в своем колоритном полемическом стиле, что борьба ради избавления искусства от всякого предметного и идеологического содержания является той же самой и для музыки, и для живописи:

Новое искусство пришло к новому пониманию того, что живопись, а должно и музыка и поэзия, во всех явлениях видит только тот или иной материал, из которого должно выстроить ту или иную форму здания и, конечно, этот материал перерабатывается музыкальной химией, ее условиями, подобно каолину /глине/, переработанному в фарфоровую чашку. /46/

Живописец согласен с музыкантом Сабанеевым, что следует "очистить площадь музыкальную от всех содержаний и всех психофизиологических переживаний иными категориями, оставляя чисто музыкальную идею и логику, т.е. переживание бытия с точки зрения его звукового материала" /47/.

Однако он полемизирует с ним насчет места "наисовершенной идеологии", которая, по Сабанееву, лишь в том случае возможна, "если переработает в самой звуковой стихии звуковой материал" /48/.

Для Малевича же "форма и содержание могут стать неузнаваемыми в музыкальном строе, как глина, выразившаяся в форму горшка"/49/.

Можно было бы резюмировать всю статью Малевича как очередное утверждение абстрактно-беспредметного характера нового искусства во всех своих видах, когда их содержанием является один материал и ничего другого.

Очевидно, что супрематист находил Рославца ближе к себе. Но после смерти Ленина в 1924 году вторая половина 1920-х годов отмечена серией трагедий для новаторов левого искусства /50/, точкой которых является самоубийство Маяковского, пишущего, что "любовная лодка разбилась о быт". Малевич и Рославец были также жертвами сталинского террора. Арестованный осенью 1930 года, Малевич спасся от смерти благодаря своему давнишнему другу, революционеру-коммунисту Кириллу Шутко; он умер от рака в 1935 году. Рославец же извещал более печальную участь. После доноса пролетарских композиторов, как саботажник /!/, в начале 1930-х гг. он переехал в Узбекистан, а затем, вернувшись в Москву в 1933 году, подвергается беспрестанно всяким угрозам и травле и должен заниматься музыкальной халтурой, тогда как важная часть его новаторского творчества пропадает. Он умер совершенно забытым в 1944 году.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. С.И. Соловейчик. Малевич Казимир Северинович // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Хроника. Т. I. Сост. Ирина Вакар и Татьяна Михиенко. М., 2004. С. 42.
2. Там же.
3. Малевич. Главы из автобиографии художника // Там же. С. 17, 18, 19.
4. Н.И. Харджиев. Статьи об авангарде в двух томах. Т. I. М., 1997. С. 129.
5. Александра Шатских. Малевич и Рославец // Шатских А. Казимир Малевич и общество Супремус. М., 2009. С. 203 и след.
6. В.С. Зайцева. Воспоминания о брате ЗЗ Малевич о себе. Т. 2. С. 9.
7. Александра Шатских. Малевич и Рославец. С. 204.
8. Андрей Крусанов. Русский авангард. Т. I, кн. 2. М., 2010. С. 91.
9. Там же. С. 919, 920.
10. См. Хронику за 1909-1910 годы в ж. АПОЛЛОН.
11. Андрей Крусанов. Русский авангард. Т. I, кн. 2. С. 769.
12. С. Тимофеев. Диспут о современной живописи. // День. 24 марта 1913 // Малевич о себе. Т. I. С. 519.
13. Казимир Малевич. О поэзии // В. Малевич. Собрание сочинений в пяти томах. Т. I. М., 1995. С. 142.
14. К. Малевич. Письмо к М.В. Матюшину от 12 октября 1915 года // Малевич о себе. Т. I. С. 70.

15. Там же. С. 70-71.
16. Тадеуш Пейпер. Сновидение /1928/. // Малевич о себе. Т. 2. С. 379.
17. Hans Richter. Begegnungen in Berlin. Die Russen in Berlin 1910-1930. Stolz-Berlin, 1995. P. 34
18. К.С. Малевич. Письмо к М.В. Матюшину октябрь-ноябрь 1915 года // Малевич о себе. Т. I. С. 73. Две страницы "Композиции для скрипки и пианино" Н.А. Рославца были опубликованы в футуристическом сборнике эстетика Самуила Вермеля и украинского поэта-живописца-агитатора Давида Бурлюка, с рисунками этого последнего, его брата Владимира и А.В. Лентулова. Музыка Рославца фигурирует еще в другом футуристическом сборнике, опубликованном в Москве тем же С.М. Вермелем, "Московские вечера", в котором, среди поэзии и прозы разнородных авторов, находится шедевр Велимира Хлебникова, его "египетская" повесть "Ка". См.: V. Markov. Russian Futurism: A History. Berkeley-Los Angeles University of California, 1968. P. 285-286, 290.
19. V. Markov. Russian Futurism: A History. Цит. произв. P. 80.
20. Андрей Крусанов. Русский авангард. Т. I, кн. 2. С. 320.
21. Там же.
22. Там же. С. 462. Андрей Крусанов приводит выходные данные издания произведения: Рославец Н. Четыре сочинения для пения и фортепиано № 4. Василиск Гнедов. Кук. М., 1914.
23. Там же.
24. Там же. С. 620.
25. К.С. Малевич. Письмо к М.В. Матюшину октябрь-ноябрь 1915 года // Малевич о себе. Т. I. С. 73.
26. Андрей Крусанов. Русский авангард. Т. №, кн. 2. С. 766.
27. К.С. Малевич. Письмо к М.В. Матюшину 5 ноября 1915 года // Малевич о себе. Т. I. С. 73.
28. Немецкий композитор Хуан Айенде-Блен написал о слабости музыки Матюшина с точки зрения новаторства; зато он подчеркнул чрезвычайное значение "матюшинских музыкальных теорий для открытия нового звукового материала, чем и он указал дорогу более молодым композиторам, как Иван Вышнеградский, Артур Лурье, Николай Рославец" // Juan Allende-Blen. Sieg über die Sonne. Kritische Anmerkungen zur Musik Matjusins. Musik-konzerpte. München. Juli 1924. P. 172
29. К.С. Малевич. Письмо к М.В. Матюшину 14 февраля 1916 года // Малевич о себе. Т. I. С. 76.
30. Там же. С. 80-81.
31. Там же. С. 76-77.
32. Там же. С. 76-77.
33. Там же. С. 81.
34. М.В. Матюшин. О выставке 'последних футуристов' // Малевич о себе. Т. 2. С. 123.
35. К.С. Малевич. Письмо к Матюшину 8 октября 1916 года // Малевич о себе. Т. I. С. 97.
36. В письме к М.В. Матюшину в октябре 1916 года Малевич пишет: "Ежемесячник, участниками будут я, Экстер, Попова, Удальцова, Юркевич, напишу Крученому, Давыдова, Рославец, Меньков, можно пригласить поэта, о котором Вы писали из Харькова /Г. Петников/, Хлебникова, Клона". // К.С. Малевич. Письмо к М.В. Матюшину 6 ноября 1916 года // Матюшин о себе. Т. I. С. 96.
37. Н. Гурьянова. Дом-лаборатория 'Супремус'; к реконструкции журнала "Искусствознание", № 2 /2001/. С. 456-474. А. Шатских. Казимир Малевич и общество Супремус. М., 2009.
38. Александра Шатских. "Приложение" // Шатских А. Казимир Малевич и общество Супремус. С. /54/.
39. Там же. С. /7/.

40. Там же.
41. Там же.
42. К.С. Малевич. Голландским художникам // Малевич о себе. Т. I. С. 145.
43. Малевич. Отклик на статью Л. Сабанеева " Современная музыка" // Малевич. Собрание сочинений. Т. 5. М., 2004. С. 290-299.
44. Цит. по: Русская музыка и XX век. Под ред. М. Ароновского. М., 1997. С. 605.
45. Там же.
46. К.С. Малевич. Отклик на статью Л. Сабанеева " Современная музыка" // Малевич. Собрание. Т. 5. С. 298.
47. Там же. С. 292.
48. Там же. С. 294.
49. Там же.
50. Несмотря на всё это, Малевич играет видную роль во второй половине 1920-х годов, о чем свидетельствуют, например, связи с Даниилом Хармсом, которые тщательно были исследованы Жан-Филиппом Жаккардом в его книге: Jean-Philippe Jaccard. Daniel Harms et la fin de l'avant-garde russe. Belgique. 1991 (раздаточный материал, особенно с. 81-89).

Корнелия Ичин

НАТАЛИЯ ГОНЧАРОВА В ЖУРНАЛЕ "РУССКИЙ АРХИВ"

Обращение к народной культуре представляет одну из характерных черт русского авангарда первого десятилетия XX века. Язык народной культуры становится частью языка русского авангардного искусства. Авангард использует народное творчество, чтобы передать философские аспекты русского национального культурного существа. С таких же позиций и импрессионист Сергей Дягилев, находясь в Париже, четко сформулирует свое видение балетной русской национальной темы, которое воплотит Сергей Стравинский в "Жар-птице", "Петрушке", "Весне священной", "Свадебке", "Байке про пису, петуха, коша и барана". Когда Дягилев пригласил Михаила Ларионова и Наталию Гончарову в Париж ~~в 1914~~ 1914, он знал, что эти двое художников ознакомят столицу европейской культуры с русской народной традицией, которая оставалась неизвестной парижской публике. Уже с первых выступлений русской балетной труппы 1909 года Дягилев стремился вывести русское национальное мировоззрение на парижскую сцену, однако в репертуаре "Русских сезонов" не хватало балета ~~из~~ из русской жизни или хотя бы на тему русской сказки. Поэтому первым таким балетом была "Жар-птица", написанная Стравинским по заказу и поставленная в 1910 году, а потом и "Петрушка" в 1911 году. Само требование создать народный балет во время засилья антично-мифологической и романтической тематики на всех европейских балетных сценах было весьма странным и необычным. Свою необходимость еще более радикально выразить в балетном искусстве Дягилев проявил в 1912, предоставив Вацлаву Нижинскому возможность осуществить задуманную хореографию и сыграть главную роль в балете "Послеполуденный отдых фавна" Дебюсси.¹ Несмотря на возмущение публики и критиков из-за слишком эротических движений танцовщика, Дягилев продолжает поиски нового выражения и уже год спустя в театре на Елисейских полях вместе с Нижинским ставит "Весну священную" Стравинского, которая вызывает бурю негодования у публики, неподготовленной и для музыки Стравинского,² и для сложной хореографии на тему языческих обрядов.³

Еще один резкий поворот в балетном искусстве Дягилев сделал, когда пригласил авангардную художницу Гончарову оформить сцену для "Золотого петушка" Николая Римского-Корсакова, балетную оперу, ставшей наиболее важным культурным событием 1914 года.⁴ В том же году у Гончаровой и Ларионова проходит самостоятельная выставка в Галерее Поля Гийома в Париже, о которой пишет Аполлинер, подчеркивая, что Гончарова внесла в искусство "прежде всего модернистскую брутальность, которую унаследовала у железного футуризма Маринетти, а также утонченный свет лучизма, представляющий невооруженное, новейшее слово в современной русской культуре".⁵

Встреча с "амазонкой" русского авангарда означала резкую перемену в оформлении сцены и костюмов для дягилевских "Русских сезонов" по отношению к тому, что делали художники "Мира искусства". Приглашение Гончаровой последовало после музыкального и хореографического выхода балета "Весна священная" на парижскую сцену. С 1915 года, с момента подключения к художественной труппе в Швейцарии Гончарова и Ларионов всегда будут рядом с Дягилевым, будут влиять своим неопримитивистским искусством на создание нового модернистского репертуара. Несомненно, Дягилев был хорошо знаком с их творчеством. Картины Ларионова еще в 1906 году можно было увидеть на выставке "Мира искусства", последнем важном проекте, который предпринимает Дягилев в России, *потом,* в том же году, на Выставке русского искусства в Париже, также в организации Дягилева. Ларионов и Гончарову в 1914 году считали лидерами русского авангарда, неразрывно связанными с русскими футуристами, они же были и основателями лучизма. Творчество Гончаровой того времени представляет широкий спектр дореволюционного авангарда, начиная с отвлеченных лучистских композиций и кубофутуристских полотен вплоть до неопримитивистских, которые основывались на русском фольклоре, иконописи и фресках, примитивном рисунке, на традиции раскрашивания средневековых рукописных книг. В августе 1913 Гончарова привела в восторг Москву своей выставкой, на которой было представлено свыше 700 произведений — результат ее десятилетнего труда. Очевидно, впечатление от этой выставки привело Дягилева в мастерскую Гончаровой, когда и предложил ей оформить сцену и костюмы для "Золотого петушка".

Первое упоминание им ни Гончаровой в белградском журнале "Русский архив" /1928-1937/, посвященном политике, культуре и хозяйству России; обнаруживаем в тексте Цветаевой "Наталья Гончарова", опубликованном в двух номерах журнала за 1929 год /4, 5-6/. Интересным представляется факт, что Цветаева закончила большой текст о русской художнице в марте 1929 года и он появился на страницах журнала в том же году в переводе югославского писателя Густава Крклеца. Речь идет о редакции более обширного исследования, вернее, о книге, которую Цветаева написала о Гончаровой. Если взять во внимание и то, что это единственный текст об изобразительном искусстве среди трудов Цветаевой, "равнодушной" к этому виду искусства,⁶ то он заслуживает особого внимания.

История взаимоотношений двух исключительных личностей продолжалась сравнительно недолго - с 1928, после того как их познакомил М. Слоним,⁷ и до 1931 года, когда в письме к А. Тесковой от 22 января Цветаева сообщает: "С Гончаровой что-то остыло".⁸ Этот непродолжительный период дружбы прошел под знаком обоюдного увлечения, "труда дара" двух,⁹ - Цветаевой, писавшей портрет Гончаровой, и Гончаровой, писавшей иллюстрации к поэме Цветаевой "Молодец". В настоящее время 31 рисунок к "Молодцу" хранится в Русском музее в Петербурге.¹⁰

Цветаева нуждалась в Гончаровой, преклонялась перед ее искусством. Из записи художницы Л. Тураевой, сделанной в декабре 1929 года, узнаем, что Цветаева характеризовала Гончарову как "одержимую, захваченную" искусством, как человека, для которого "иного выхода нет",¹¹ намекая, по-видимому, на саму себя.¹² Только в Гончаровой она признает дар первоначальности искусства, лишь с ее живописью согласна делить трон первозданности, уготовленный поэзии. Нет сомнения, Цветаева ни за что не отдал бы столь почетное место изобразительному, по ее словам, "второстепенному" по отношению к поэзии искусству,¹³ если бы пушкинские корни художницы не обязывали. Для Цветаевой в лице Гончаровой бунтующее искусство XIX века восстанавливало связь с Пушкиным, первым бунтовщиком.¹⁴

Гончарова и Пушкин занимают особое место в творчестве Цветаевой. Лишь

Пушкина и Гончарову она посвящает в "свои", присваивает только для себя: "мой" Пушкин /"мое" даже его, пушкинское море: "Ибо украли я его - чтобы не видели другие, чтобы другие, видевшие - забыли. Чтобы я одна. Чтобы - мое!"/; "моя" Гончарова, помнящая "меня" /в гимназических воспоминаниях Гончарова приняла за Цветаеву девочку, которую проводила домой в Трехпрудный переулок/.¹⁶

Когда пишет о Гончаровой, Цветаева желает проникнуть в первое детское воспоминание художницы, отсылающее к песенке няни "А молодость не вернется, не вернется опять",¹⁷ чем дополнительно связывает Гончарову с культом няни Арины Родионовны у Пушкина. Такой подход к Гончаровой и есть подход "изнутри человека", когда картины становятся "примечаниями к сущности, никогда бы не осуществленной, если бы не они", ибо для одержимого искусством художника холст - единственный способ существования, холст равняется "я есмь", как Цветаева пишет А. Тесковой в письме от 19 февраля 1929 года.¹⁸ А холст Гончаровой - это связь с предками: с Абрамом Гончаром, основателем полотняного завода в ХХХТ 1712 году и изобретателем первого русского паруса, на котором привезут Абрама Ганнибала, предка Пушкина. Для Цветаевой это человек, "шагавший в то время, которое тогда шагало шагом Петра", который первым запускает холсты для парусов /"Первый русский парус - его парус"/; необходимые Петру Великому, однако Цветаева тут же переводит мысль на Пушкина - он здесь иногда жил после женитьбы со своей Натальей Гончаровой.¹⁹ С Полотняным заводом, где "пушкинскими стихами исписаны стены беседки", Гончарова вспоминает: "Там я много работала... Если бы Вы знали, что такое Полотняный завод - та жизнь! Нигде, нигде на свете, ни до, ни после, я не чувствовала - такого счастья, не о себе говорю? в воздухе - счастья, счастливости самого воздуха! /.../ Чтобы там ни целось - дверь на кряк. Потому что иначе нельзя: не сейчас - так никогда".²⁰ Посвященность работе - это настоящая связь с Пушкиным, который также запрещает, чтобы ему мешали во время работы: "Работа - вот судьба Натальи Гончаровой, судьба, которую Пушкин - кому? чьему? - но позволил же заменить - подменить в Гончаровой - той".²¹

Основной замысел, на котором построен очерк о Нателии Гончаровой — это возмездие рода. Согласно Цветаевой, ее современница Гончарова, олицетворение жизнеутверждающего начала, есть возмездие той Гончаровой, "кукле"; орудие судьбы, пустому месту, сразившему гения.²² Сила воздаяния, по мнению Цветаевой, равнозначна силе творческого дарования; в противовес той, взявшей, омрачившей, проглядевшей Россию в лице Пушкина, эта Гончарова "каждым своим мазком и штрихом явила" Россию,²³ она художник России, который своими творениями выражает родственную связь с русским народным творчеством²⁴ — "в наследии, в корне": "Народ и природа — вот ее колыбель, вот ее учителя, тема и сила ее творчества, вот она вся: явление народное и природное".²⁵ Здесь Цветаева, видимо, не могла без блоковской концепции о "жноти — возмездии", которая в основе его незаконченной поэмы "Возмездие".²⁶

Место Гончаровой в искусстве не подлежит сомнению: для Цветаевой современное декоративное искусство разделяется на до-гончаровское и после-гончаровское, поскольку "Золотой петушок" "перевернул всю современную декорацию", без него не было бы и костюмов Пикассо для балета "Треуголка", который дал "такую же Испанию, как Гончарова в Россию, по тому же руслу народности".²⁷ Гончарова для Цветаевой "проводник Востока на Запад",²⁸ она "самое древнее и давнее" приближает современникам, она точка сращения "Запада и Востока".²⁹ Это заметила Цветаева в декорациях и для "Свадебки", и для "Золотого петушка".

Однако и сама Гончарова пишет о своем творчестве для белградского журнала.

В течение 7 лет Гончарова неоднократно возвращалась к декорациям и костюмам для балета Стравинского "Свадебка". Премьера балета состоялась 23 июля 1923 года в Париже, в ~~XXX~~ Гетэ-лирике, ^{который} Текст о работе над балетом, Гончарова написала для "Русского архива", был опубликован под названием "Декорации и костюмы в "Свадебке"."³⁰ Этот текст был напечатан на русском языке лишь в 1999 с сокращениями.³¹

Гончарова весьма часто подчеркивала, что настоящие истоки ее творчества находятся в детстве, которое она проводила в русской деревне, где открывала

для себя обычаи крестьян и впитывала фольклорную традицию. Об этом она пишет и в тексте, опубликованном в "Русском архиве". Версия декораций для "Свадебки" менялась, вначале ей "виделось особенно все, что сближало с русским народным бытом в пышном расцвете, особенно с свадебным пиром, с народной пляской, с яркой многоцветной одеждой и т.д., то есть с тем, что могло связать "Свадьбу" с народными праздниками и живой радостью жизни; с изобилием, с тяжелой и радостной силой. Я рисовала в это время костюмы на основе формы крестьянской одежды, ярко раскрашенные, орнаментированные".³² Гончарова вспоминала крестьянскую свадьбу, на которой она была в детстве - со столом, который валялся от еды и напитков, с вышитыми полотенцами, которыми гости вытирали свои широкие потные лица.

По ходу работы с Дягилевым она стилизовала фольклорные мотивы в своих декорациях, в поисках самой подходящей формы. Она и Ларионов писали: "Декорации для балета должны иметь не только намерение определить время и место действия, согласно либретто; скрупулезная историческая реконструкция того или иного стиля не является целью. Декорация - это, между прочим, независимое произведение, поддерживающее дух произведения; это самостоятельная художественная форма со своими проблемами и собственными законами".³³

В "Свадебке", поставленной на сцене Дягилева в 1923 году, конструктивизм и неоклассицизм проявили себя в полной силе. В этом была большая заслуга хореографа Брониславы Нижинской. Толчок к такой постановке она, судя по всему, получила от А. Экстер, стоящей у истоков русского конструктивизма, с которой она познакомилась в революционной Москве и продолжила дружбу потом в Киеве в 1918, где Экстер открыла свою студию. Поиски новых приемов, которые были прагматичными и функциональными, присутствующие в творчестве Экстер 1919-1920 годов, отразились и в экспериментах Нижинской того же времени - в хореографиях для Школы движения и в теоретических размышлениях, сформулированных в статье "Школа движения /теория хореографии/" 1920 года. Наряду с идеей движения Нижинская отстаивает веру в классический танец, для нее он навсегда остается злободневным наследием. Она пишет о задачах

в школах следующее: "Современная школа сама должна расширить свои рамки, усовершенствовать технику до уровня, которым владеет современная хореография, фундаментом которой был классический танец... Сегодня школы не дают танцовщикам необходимую подготовку для работы с новаторами в хореографии. Даже Русский балет... не создал школы, которая соответствовала бы его новаторству в театре. /.../ От работающих для Дягилева хореографов прежде всего требовалось отказаться от старой школы и одновременно расширить творческие возможности классического танца".³⁴

Занявшись хореографией "Свадебки", Нижинская попыталась подчинить декорацию танцу: балетная постановка для нее была равна хореографии, она понимала хореографию не только как постановку танцевальных номеров /балетной постановкой у Дягилева, в первую очередь, занимались художники/. У Нижинской было ясное представление о том, как должен выглядеть балет, поэтому и возникли разногласия с Дягилевым. Они вместе посетили мастерскую Гончаровой в 1922 году. В мастерской было свыше 80 эскизов для балета яркого цвета, прекрасно задуманных и нарисованных. Это были костюмы, которые описывает Гончарова словами: "Форма, найденная мною в радости крестьянской среды, казалась мне не полно выражающей идею свадьбы. Я пробовала перенести действие в другую обстановку, близкую к крестьянской, в среду мелкого мещанства /"мещанская свадьба"/. Я делала новые эскизы для декораций, занавеса и костюмов: полосы, круги, клочья рисунки, расплывающиеся пятна земли или цветочный орнамент. Тяжелые, негибкие корсажи /жакетки/ заменили ~~НИЖИНСКИЕ~~ гибкие холщевые рубахи. /.../ Чувство и форма были совсем другие, чем в первых эскизах. Только тона были также яркие".³⁵

После решения Дягилева показать балет в Париже Нижинская снова приступила к работе над хореографией, требуя, чтобы костюмы были "весьма простыми, как и все остальное". Судя по всему, она весь спектакль видела в конструктивистском ключе. Декорации были серо-синими с контурами лишь одного окна, была лавка для родителей и в четвертой сцене - платформа, с которой они и молодожены смотрят сверху на веселье своих гостей. Костюмы также были строгими: коричневые фартуки и белые блузки - для женщин, коричневые штаны и белые рубашки - для мужчин. Это было обобщенное изображение повсе-

дневной крестьянской одежды. Темные, однотонные, лишенные индивидуальности костюмы, похожие на мужчин и женщин, которые носили их, производили впечатление безликой крестьянской массы. Если лучше подумать, в этих костюмах было какое-то неожиданное сходство с рабочей одеждой для спектакля "Великий рогоносец"?, который был поставлен Мейерхольдом в 1922 и с которого начался конструктивистский театр.

Возвращаясь уже третий раз к "Свадебке", Гончарова пишет, что после выбора голубого, розового, серого и желтого цвета для декораций, для костюмов осталось совсем мало цветов; она решает, что люди, объединяющиеся, чтобы на земле продолжить человеческий род, "должны быть одеты в ее цвет, в коричневый, и в свет невинности, белый",³⁶

О сочетании этих цветов пишет и Цветаева: "В противовес плетению музыки и текста - прямая насущная линия, чтобы было на чем, вокруг чего - виться причуде. Два цвета: коричневый и белый. Белые рубахи, коричневые штаны. Все гости в одинаковом. Стенная скамья, стол, в глубине дверь то закрывается, то открывается на тяжелую кровать. Но - глубокий так художника! - для того, чтобы последнее слово осталось за Стравинским, занавес, падающий на молодых, гостей, сватов - свадебку - сплошное плетение, вязь. Люди, звери, цветы, сплошное переходящее одного в другое, из одного в другое".³⁷

Хотя "Свадебка" получила отрицательные отзывы, она по сути предвещала потерю индивидуальности как таковой. Нижинская из балетной труппы формирует пирамиду, сомкнутые фаланги, курганы, устрашающие, как и сами обычаи в древней Руси, когда дочь отдавали от матери и выдавали замуж. Построенный на массе балет "Весна священная" предшествовал "Свадебке", однако Нижинская пошла дальше своего брата Вацлава: ее пространственная архитектура дает танцу беспредметные формы конструктивизма. Клины, треугольники, квадраты, круг возникают в нагромождении человеческих тел в "Свадебке", и все они ведут свое начало от Экстера, Малевича, Лисицкого, Татлина. Пирамида, которой заканчивается "Свадебка", отсылает к аналогичным геометрическим формам в советском театре /вспомним хотя бы упражнения по биомеханике Мейерхольда - "выстраивание пирамид"/, экспериментирующем с движением тела, характерным для гимнастики, акробатики, гимнастики. Нижинская удалила из балета нарратив, не включила в него

8

сцену причисления невесты, освободила его даже русского колорита. Четыре картины стали хореографической абстракцией и назывались они так: Благословение Невесты, Благословение Жениха, Проводы Невесты, Свадебный пир. Нижинская возобновила классический танец в "Свадебке". Она использовала танец на пуантах: сплетение ног балерин в первой картине символизировало заплетение косы, стук пуантов напоминал чечетку, обладал силой, не совсем привычной для балета.

Этот сильный, земной импульс, который своим вечным повторением лишает индивидуальности, опирался на грубые и простые костюмы Гончаровой, в которых объединялись мужской и женский принципы, человек и мать-земля.

Второй текст Гончаровой в "Русском архиве", "На Борисфене",³⁸ посвящен ее работе над балетом Прокофьева. Премьера балета состоялась 16 декабря 1932 в парижской Опере. Хореографом был Серж Лифарь, автором декораций Ж. Ларионов, костюмы придумала Гончарова. "Борисфен" — это древнегреческое название реки Днепр. Эта река северного ветра /Ворей/ и бесконечного пространства, неизвестного и загадочного будущего. Поэтому данный балет Гончарова характеризует не как "просто ритмические движения", а как нечто "сложнее и обширнее"; что ~~как нечто "сложнее и обширнее";~~ ~~что~~ ~~соприкасается~~ ~~"с~~ ~~беско~~ ~~нечным~~ ~~количеством~~ ~~вещей~~ ~~и~~ ~~мыслей"~~.³⁹ Гончарова подчеркивает, что было решено сделать "балет лирического характера", но современный, соединение классического с характерным"; по ее мнению, это давало "большую свободу композитору, балетмейстеру и художнику", хотя она и понимала, что свобода на сцене "вещь относительная", ибо сцена, будучи трехмерной, все же не могла вполне дать "возможность эту трехмерность использовать".⁴⁰ Гончарова указывает на исключительную "театральность" и "балетность" либретто, которые особо проявлялись в теме двух пар, теме кадрили в балете, отсылающим к пушкинским героям Татьяне, Ольге, Онегину и Ленскому.⁴² Недостаток либретто Гончарова видит в том, что в нем все "просто, так бедно изложено и так скучно, что внешнего эффекта оно, по правде говоря, не производило никакого".⁴¹ Однако для Гончаровой существенным представлялось внутреннее симметрично-классическое сочетание либретто: противопоставленность героинь Наташи и

и Ольги, жениха Ольги и отца, толпы, раздленной подружкой жениха и подружкой отца, противопоставленность человеческих чувств, Это давало возможность напрямую рассмотреть каждого из авторов балета. Так, художник сцены Ларионов в большом количестве использовал "некрашено дерево, серый холст, металлическую проволоку, оберточную бумагу", понимая, что в этих грубых материалах проявляется "большая прелесть, нежность и романтическое настроение"⁴². Ни Лицарь в хореографии, ни Гончаров в костюмах не хотели "делать вещей специфически русских или украинских", они решили весь "фольклор, историчность или сказочность" отодвинуть в сторону,⁴³

Гончарова стремилась универсальности: возвращение солдат и обручение она изображала в осенних тонах, у насамбля были костюмы осенних цветов, только у невесты Ольги был костюм цвета розового бутона, у Наташи - цвета рождественской розы с холодноватым голубым отблеском, у Сергея - костюм темного цвета, жених и отец в цветах зеленых листьев. Женские группы выглядели так: 1-ая группа женщин - густой розово-лиловой на светлом фоне, 2-ая группа - темно-оранжевый на светлом фоне, 3-я группа - желтовато-охристый на светлом фоне, 4-ая группа - бледно-лиловый, розоватый, большими клетками. Мужские группы: 1-ая группа, друзья Сергея, солдаты - серо-голубоватый, 2-ая группа, друзья отца Ольги, крестьяне - черный с темно-красным, 3-я группа, солисты ~~ЖЖЖЖЖ~~ жених и отец - зеленоватый, одинаковые тона; Сергей - серый с темно-голубым и темно-красным с серым; Ольга - розоватый с красными лентами; Наташа - белый сполубоватым оттенком.

Когда Гончарова показала эскизы Руше, директору Оперы, он попросил ее темно-розовый цвет с голубоватым оттенком заменить другим тоном, Для Гончаровой это был "межпространственный тон" между мужскими серовато-голубыми и женскими костюмами, это был "тон-ключ, как верхний центральный камень в готической арке",⁴⁴ поэтому просьбу убрать данный тон из костюма художника сравнил с вневидом, который возник во время строительства Дворца дожей в Венеции, когда потребовали от архитектора переместить арки с верхней в нижнюю часть дворца.

Сравнение, которое, Гончарова связывает тон-ключ в балетных костюмах и центральный камень в архитектуре, говорит о ее синтетических размышле-

ниях о роли цвета, танца и конструкции в балете Серебряного века.

В культурном пространстве Серебряного века танец обладал особенной ролью, он жил и как идея, и как принцип создания формы. Танец был темой поэзии /вспомним хотя бы "Поэму без героя" Ахматовой/, эстетическо-философских раздумий, художественной практики. Дух танца воплощен в "Снежной маске" Блока, в зауми Тэффи, который в "оркестрике" Айседоры Дункан открыл импульс для поисков языковых аналогий движению, которое непосредственно выражает жизненный порыв. Дух танца присутствует и в "биоритмике" Сергея Волконского, в исследованиях о стиге, ритме, эвритмии Белого, а также в его эйфоричном танце в Берлинском кафе. Одержимость танцем можно связать с высказываниями Заратустры относительно танцующего перед Господом царя Давида: "Я бы поверил только в такого Бога, который умел бы танцевать. И когда я увидел своего демона, я нашел его серьезным, веским, глубоким и торжественным: это был дух тяжести, благодаря ему все вещи падают на землю. Убивает на гневом, а смеет. Вставайте, помогите нам убить дух тяжести! Я научился ходить; с тех пор я позволяю себе бегать. Я научился летать; с тех пор я не жду толчка, чтобы сдвинуться с места. Теперь я легок, теперь я и так, теперь я вижу себя под собой, теперь Бог танцует во мне".⁴⁵ Не случайно и то, как Вячеслав Иванов описывает восприятие Ницше в русской культуре эпохи символизма "Мы почувствовали себя и нашу землю и наше солнце восхищенными вихрем мировой пляски".⁴⁶ Такие мысли возвращали к собственным корням, осмыслили тему танца у Николая Гоголя /в книге Белого, а также в высказываниях Михаила Фокина, что он именно у Гоголя нашел родственные ему мысли об искусстве танца.⁴⁷ В любом случае, для человека Серебряного века танец становится символом особого вида существования, его свободным и радостным бытием. Это состояние Бахтин охарактеризовал как "одержанное бытие",⁴⁸ и оно, бесспорно, близко хасидскому учению о том, что Богу угодны чувства, а не разум, т.е. радость, а не печаль, в силу чего хасиды и придавали большое значение музыке и танцу, помогающим достичь экстатического состояния /это тема многих картин Шагала/. В танце теряются все противоречия между "я" и социумом, душой и телом, или же, словами Волошина, "космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца".⁴⁹ Согласно Волошину, скры-

тая в теле радость освобождается, трагизм сосредоточен в лице и его необходимо скрыть: "Надо уничтожить индивидуальность и ее трагизм маской",⁵⁰

Серебряный век возобновляет само понятие танца и балета, помещает его с периферии в центр культуры, воля к свободному движению и освобожденному телу становится ключевой для всех последующих экспериментов телом и движением в театре, сам балет становится ядром, вокруг которого объединяются лучшие культурные силы.⁵¹ Этому, несомненно, способствовало и развитие понятия "танец" как одной из доминант культурного сознания, которая повлияла на переосмысление и реэволюцию феномена балета. Именно идея танца определила направление поисков новых балетных форм, поэтому неслучайно, что в хореографии активно участвовали художники как представители более прогрессивного искусства первого десятилетия XX века: сначала члены объединения "Мир искусства" Бенуа и Бакст, потом и авангардные художники Ларионов и Гончаров.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тамара Карсавина вспоминает премьеру спектакля с завистью, так как в этом моноспектакле не нашлось для нее партии, поэтому решила выпить коньяк "Ах Тамар" и смириться с ролью в "Петрушке".
2. Публика, на самом деле, ожидала постановку "Вечной весны" на основании скульптуры Родена, но не тут-то было...
3. С тех пор и стали считать всех русских дикими язычниками, и никак не удастся разубедить парижскую публику.
4. Это событие омрачило события в театре военных действий: всех важных персон сравнивали с Петушком, царем Дадоном, Шамаханской царицей...
5. Ну, Гийом, как ты мог обидеть Гончарову? Какой Маринетти???. Они же до Маринетти!
6. Цветаева была самой большой собственницей: "мой Пушкин", "моя Гончарова"! Кто еще может похвастаться такими приобретениями?
7. Потом М. Слоним писал редактору "Русского архива": "Что я наделал? Что я наделал? Зачем мне такое наказание?"
8. Не удалось уточнить что-именно "остыло". Ларионов тоже умалчивает.

9. "Дар труда" - явно анахронизм, мало понятный современному человеку.
10. Живущие в виртуальной реальности могут посмотреть отдельные иллюстрации в интернете, а мы пойдём в музей.
11. и 12. Одержимый искусством человек всегда в безвыходном положении. Выход находят только приобретатели, никогда изобретатели.
13. С этого все и началось: ни Цветаева, ни Гончарова не хотели делить трон в искусстве.
14. Да-а-а, это они умели - бунтовать да бунтовать! Надо было дожить до книг Камю и понять весь абсурд жизни...
15. Жан-Филипп, найди сноску, пожалуйста!
16. Трехпрудный переулок - место, где в Берлиоз и Бездомный встречает Воланда /в первой редакции/; Булаков потом встречу поместил на Патриарших прудах, обнаружив, что пруды там, а не в Трехпрудном.
17. Иными словами, песня няни Пушкина поет и няня Гончаровой, так как это было семейное достояние, эту песню поют и сегодня все нянечки многочисленных потомков Пушкина. Прислушайтесь!
18. Открывшие в себе творческое начало от Творца обе произносят "Я емь"!
19. Знаменитое стихотворение Лермонтова "Парус" было вдохновлено именно тем парусом, на котором привезут Ганнибала. Однако посвящение /изначальное/ было изобретателю ^{паруса} Абрему Гончару, которое потом он убрал по просьбе Пушкина.
- ~~XX~~ 20. и 21. Сверчок и Амазонка по-настоящему любят только работу, да оно и понятно...
22. Назвав пушкинскую Наталию Гончарову "куклой" Цветаева намекает на метаморфозы: из куколки она превратится в бабочку, которая улетит и своим легкомыслием разит гения.
- 23, 24, 25. Как Гончарова-амазонка проявляла в картинах Россию, так и Россия проявляла себя по отношению к ней: арестовывали картины и др. Благодаря связям Дягилева ей и Ларинову удалось полинуть Россию в 1915.
26. Концепция возмездия в основе сотворения мира, титаномехии и тд. Можно сказать и по-другому: дети ваши - не дети вам.
27. Всем известно, что не было бы европейского искусства, если бы не "поиехали" русские.

28. и 29. Гончарова восполнила пробел, который знаменовала собой в истории Россия, согласно Чаадаеву.
30. Гончарова предлагала свой текст "Современным запискам", но они отказались его напечатать, и тут пришла на помощь Цветаева, таланту которой тоже все завидовали в эмиграции, предложив напечатать текст в Белграде.
31. Обиженные зато, что не получили весь архив Гончаровой, в Третьяковке решили нарочно напечатать лишь часть текста.
32. Как мы знаем, в эмиграции воспоминания бывают обманчивыми, все ХХХХ в прошлом становится ярче, так и декорации для крестьянской свадьбы.
33. Напиши сам!
34. С Нижинскими одни проблемы, все умничают, все экспериментируют, а на сцене провал... так бывает, когда опережают время!
- 35, 36, 37. Символику цвета, мотивов поищи в разных словарях. Зачем книги, если их не читать? Или сочинять...
38. Борисфен - это не только название Днепра, это возлюбленная Борея, которая утонула в реке, и с тех пор река носит ее имя.
39. Это река времен, уносящая все - вещи, мысли, людей. Вот и другое имя этой реке - Стикс.
40. На самом деле, Гончарова хотела использовать 4-мерное пространство, но никто из танцовщиков не решался на этот рискованный шаг.
42. Все Пушкин да Пушкин! Ай да Пушкин,...
43. Загадывая немного вперед, Гончарова и ~~ХИХИХИХИХИ~~ Лифарь отодвинули в сторону все русское и украинское и выдвинули универсально-прекрасное, на все времена и для всех.
44. Новейшие исследования говорят, что Руде был дальтоником.
45. Загал всех взразил хасидизмом, которые многие /нпр. Аполлинер/ восприняли за сюрреализм.
- 46-51. Танец - свобода - радость бытия - соединение космического и физического, чувств и логики - прославляет жизнь как таковую. Радуйся, дорогой? Жан-Филипп, или, как говорили греки, Хайре! Твое имя радует, ты радуешь! Спасибо тебе, что ты есть! Любим тебя! И не думай сопротивляться этому!



Петр Казарновский

НЕСТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ

/из предварительных наблюдений
о текстообразовании в прозе А. Ника,
с оглядкой на Д. Хармса,
и о чем-то еще/

С.-Петербург
2022

Теперь уже хорошо известно, что с конца 1960-х г. творчество Д. Хармса стало активно осваиваться тогдашней молодой филологией, хотя имевший хождение ряд "разрозненных страниц из "Случаев" /.../ воспринимался по большей части как курьёзы домашних поэтов". К 1965 г. активный участник сообщества поэтов и художников Малой Садовой Вл. Эрль занялся текстологией, а познакомившись в 1968 с В. Петровым и А. Александровым, стал профессионально заниматься творчеством Хармса. В тандеме с М. Мейлахом он участвует в подготовке собрания произведений поэта, которое начало выходить в Бремене после снятия Я.С. Друскиным запрета на издание текстов в 1978 г.

Разумеется, Эрль показывал тексты Хармса /чаще всего, наверное, в виде копий/ самым близким друзьям и соратникам с Малой Садовой. Среди таких был и А. Ник - Николай Аксельрод /1945-2011/, поэт, прозаик, драматург, художник; женившись на чешке, А. Ник в 1973 г. уехал в Прагу, где и прожил до самой смерти; несколько раз он приезжал в родной город, и по этому случаю устраивались совместные поэтические выступления. О знакомстве А. Ника с произведениями самого известного эмигранта свидетельствуют следующие записи:

Вчера был у Эрля, слушал Битлзов,
пил чай и читал Хармса (Дневник
1970-1971)

Пятница 3 апреля 1971г. Полушка.

Утром мы договорились с Кальбрайхом встретиться на М.С. Он, конечно, опоздал, но наконец появился. Мы поехали на Кривошеин канал за полушкой. Приехали, а там собрание, и денег не даёт. Я быстренько смотался, и внизу мы стали ждать Эрля. Скоро он пришел, и мы пошли гулять. В подворотне (вул ветер) я дал ему своё девятое письмо, а он подарил мне рассказ Хармса. Потом мы всё-таки полушки дёкты (А. Ник. Стихи. Дневник Петра Юркина)

«1976»

Райкота. Воскресенье 22 февраля

Кроме того ДАНК сказал, что у него есть ленточная пленка на которой А. Крутевых читает свои стихи. Стихотворский Хармс у него 4000 (тысячи) (Дневник 1972-76).

Об одном из своих пребываний в Ленинграде А. Ник вспоминал впоследствии в свойственной ему манере и с показательной автохарактеристикой самозвано-внеисторического обзриута:

... На Кустарной между прочим познакомился с Бахтеревым. В пьяном виде рассказывал одной Даше об одернутах (sic!); мол, я тоже, а она мне говорит: «Так вот так стоишь один из них, мой муж, Бахтерев. Там и познакомились, адрес дал, а я почему-то не пошел. В 1984 году встретились с ним в Л-де, припомнил эту историю, он ветколенил, и жена его встолкнула, пили портвейн... (А. Ник. «Вспоминаю...» Блокнот 2-й пол. 1980-х)

В заключение этой исторической справки вспомним как всегда едкую характеристику, данную А. Нику К.К. Кузьминским:

Юморист Аксельрод обладал мерзким, сплетничьим и неразлей-вода с Гран-Борисом Кузряковичем, поэзией и с Эрлем <...>

Помысливал. Да и кто на Малой Садовой был не из пишущей братии? А кто там, прозу или стихи — так ведь и Хармс был серединка не половику — прозаик? поэт? (УГЛ, т. 4А, с. 321)

Думается, такое сопоставление с Хармсом у создателя мноротомного памятника неподцензурной литературы и искусства вышло неспроста. Хотя в характеристике и есть отталкивающий момент /"мерзкий юмор", "сплетник"/, это входило в особую программу А. Ника — не столько эпатировать своих немногочисленных читателей, сколько смущать их сведениями, неизвестными им самим.

Сейчас во многих текстах А. Ника — а им написано весьма немало, и многое еще ждет обработки и публикации — т

рудно установить реальные лица и то, что действительно реально для этих лиц. Поэтому остановимся в основном на формальных особенностях прозы нашего автора – но всегда с оглядкой на прозу Хармса, как на возможный образчик.

Прекрасно сознавая свою маргинальность, А. Ник не может идти проторенной дорогой, безоглядно пользуясь традицией. Оттого творчество обариутов /и Хармса, наверное, в первую очередь/ для него, как и для многих его современников, оказалось столь актуальным, безотносительно особенностей "исторического момента". Оттого А. Ник на практике сталкивается с бытовым и эстетическим, то, что составляет область литературы, с тем, что находится вне этой области. Из этого откровенного "сора" возникает и всячески развивается ситуация тотального письма – вообще характерная для неподцензурного искусства эпохи 1960–80-х. Из письменной фиксации любой повседневности, подвергаемой театрализации, вырастают квази-тексты, подчас ничего не имеющие общего с так называемыми "каноническими жанрами"; частная жизнь – тоже поро-своему сон – выдвигает новую, при этом подвижную систему жанров: эпистолярные, фантазии, дневниковые заметки и т. п., сложно перемежающиеся и создающие коллажи.

Как Хармсу, так и А. Нику свойственна циклизация: остро ~~объективная~~ фрагментарность нейтрализуется складыванием небольших текстов в циклы, "серии", в которых может повторяться одна и та же ситуация. Здесь наиболее ярким выглядит гигантский цикл А. Ника из пяти книг снов – "Сон о Фелмори"; хотя большие циклы "Сто писем к В. Э.", "Сто листов к Дм. Б., или Смерть красивого татарина", "Письма-проекты" тоже озадачивают своими размерами. А. Ник всякое происшествие – сон, встречу, воспоминание, даже сам акт письма – превращает в текст. Поэтому так трудно точно определить жанр его многих произведений /но это касается и Хармса/.

Нередко А. Ник использует так характерный и для Хармса прием нанизывания, что может пониматься то как последовательность ситуаций, то как их синхронность. Возьмем знаменитый рассказ Хармса "Случай", давший название всему циклу: в нем друг за другом следуют события из жизни ка-

к будто случайных персонажей: текст завершается своеобразным пуантом, напоминающим басенную мораль. Если у Хармса каждое новое предложение говорит о новом персонаже /вспомним, некоторые никак не связаны друг с другом – ни знакомством, ни родственными отношениями/, то А. Ник в "Пустых предметах", кажется, также использует принцип серийности, только тексты этого цикла повествуют с большими подробностями об ограниченном круге знакомых – странной семье из нескольких человек с более или менее распределенными ролями: супружескими, дружескими, любовниками, включая и однополую любовь. Потенциал текстообразования не ослабевает до конца: он поддерживается и общей ситуацией энтропии^X, опустошения, опустения в отношениях, и графическими /отчасти фонетическими/ имитациями русского корня "пуст" /главы, составляющие книгу, носят такие названия: "Пустые сны", "Пустая середина", "Пустые мечты", "Пустословие", даже "ПостS" и т. п./, которым промаркирована катастрофически ширящаяся "дурная пустота", делающая из героев гротескно-ничтожных, часто абстрактных существ. Чередования их передвижений не подлежат определенному регламенту /точнее сказать, что это входит в авторскую стратегию построения нарратива с высокой долей дискретности/, так что единого, слитного, логичного действия не получается: на передний план выступает абсурд самой жизни.

Пожалуй, А. Нику не свойственна та мистическая погруженность в механику причин и следствий, которая характерна для Хармса, но и назвать тексты "пост-обэриута" механически фиксирующими странности дневного, а в большей степени ночного существования тоже нельзя.

Вот небольшой текст А. Ника из его "Грузинской тетради":

На голову прохожему политикану упал с крыши кирпич красного цвета. Упал и разломился на две части. Ну и дела, ну и кирпичи же теперь летают! – удивлялись сидящие на крыше, на задних два террориста, которые так не хотели средь дря, на и ринуться.

мысль сидящих на крыше /как и сама ситуация сидения там/ заставляет видеть прозрачную аллюзию на авторское восклицание /рекламу?/ из рассказа Хармса "Что теперь продают в магазинах": "Вот какие большие огурцы продают теперь в магазинах!" Только кирпичи в эпоху А. Ника гораздо более хрупкие, чем огурцы во времена Хармса, — так же как невинная поначалу встреча Коратыгина с Тикакеевым оборачивается убийством, а вмешательство случайности в промысел террористов не избавляет их от выполнения своего дела.

Подобных инверсий у А. Ника немало: кажется, он переписывает тексты прошлого, чтобы найти и подчеркнуть в них смешное, страшное, абсурдное. То же и в квази-рассказе "Валерий Брюсов", построенном то ли как пост-дадаистский коллаж, то ли как пародия на "высокое искусство", то ли как эксперимент, предваряющий транспоэтическую технику "переписывания", то ли даже как "словесный реди-мейд": в основу рассказа положены выдержки из дневника поэта "Серебряного века", в которые современный автор вкрапляет собственные мысли, отчего возникает отталкивающая фигура самодовольного графомана. Тотальной трансформации подвергаются и фигура героя-рассказчика, и принцип идентификации, в результате которой привлечение "чужого слова" выхолщивает содержание, смысл. Любопытно, что в письме к брату — поэту, прозаику, художнику Б. Ванталову /б. констриктору/ А. Ник так описывает свои впечатления от знакомства с дневниками "спирита Брюсова": "О Боже, что за ничтожная личность. Пил, спал и стихи писал. Еще ходил на спиритические сеансы и считал себя ясновидящим. Писал о Толстом. Тот, как Кузьминский, не позволял с собой спорить" //письмо от 4.01.1974/.

Здесь следует сказать, что еще в свою ленинградскую бытность, то есть до переезда в Прагу, А. Ник создал серию небольших рассказов — цикл под условным названием "Лев Толстой и другие", все они датированы 1971-72 годами. Помимо о Л. Толстого /ему посвящен первый раздел/, среди "действующих лиц" просто упоминаемых лиц здесь и Пушкин, и Лермонтов, и Тютчев, и Шевченко, и Некрасов, с Белинским, и Мережковский с Гиппиус, и Горький с Шалаповым, и Чуковский, и

Блока, и современные писатели /Шолохов, Кочетов, Вольф/; заканчивает галерею сам А. Ник, на глазах желавший выстроить свою писательскую биографию. Нередко комизм рассказов основывается на переносе обстоятельств жизни классиков в советскую, а то и малосадовскую современность /так, например Шевченко сталкивается с Виктором Хейфом, предлагающим тому выпить, или сам незадачливый автор встречается на Мойке как будто с Пушкиным, выказавшим глубокую уязвленность, что его не "узнали"/. Удивительным образом эти миниатюры стилистически и издевательски-игрово напоминают рассказы москвичей Н. Доброхотовой-Майковой и В. Пятницкого "Весёлые ребята", создававшиеся в эти же самые годы. Не секрет, что задумывались эти ернические истории про писателей к прямое подражание Хармсу, о чем свидетельствует участница этого проекта: "Что касается подражания Хармсу — конечно, оно было, самое прямое. Пятницкий Хармса очень любил и артистично пересказывал. Однажды ночью, на прогулке, они с Тимашевым изобразили "о, черт! Обрато об Гоголя!" — очень красиво падали". Здесь не важно, знали ли друг о друге московские авторы-перформансисты и А. Ник; важно другое: творчество Хармса, по крупицам становящееся известным, вызвало немало подражаний, вовлекая начинающих авторов в игру и в письмо, из которых первое превалирует: процесс нередко делается важнее результата, а то и качества. Правда, последнее вряд ли так уж применимо к нашему автору, который в одном из циклов 1974г., защищаясь от непонятливого читателя, увидевшего в его писаниях "черный юмор", восклицает: "Мой светлый, ясный слог, хрустальные слова..." /о опубликовано в "Транспозетике"/.

Так что уже в Праге А. Ник отводит себе иную роль — заниматься только собой, своими снами, видениями и писать "в стол", для своих далеких ленинградских друзей. Совершая сновидческие путешествия между Прагой, Ленинградом и Загробным миром, А. Ник словно решает на практике высказанное когда-то Хармсом: "Сон в большинстве случаев значит просто обратное /.../ Чтобы толковать сны, надо уметь находить обратные явления" Запись конца 1929г./.

Не то чтобы А. Ника "толковал" свои видения, пользуясь рецептом своего предшественника /несопоставимость увиденного и реальности полный разрыв между ними/, но он нашёл определенную оптику, дабы **изображать** алогизм того существования и тем самым вскрывать в мышлении то, чего само мышление о себе не подозревает. Жить во сне как в яви; создавать тексты, чтобы видеть сны, и покрыть письменами обратную сторону неизвестной дневному взгляду действительности - это ли не "обратное", не "инверсивное"?! При этом само пространство сна совершает постоянную экспансию на периферийную явь - приблизительно то же можно обнаружить у Хармса: одна сущность заключена внутри другой, совершается их взаимовторжение. Отличие - и существенное! - в том, что мир снов А. Ника разомкнут и непроницаем для внешних вторжений. Сновидческий мир у Хармса несет столь же много опасности, что и мир явный, - сновидческий мир А. Ника устроен для спасения и глубокого удовольствия, сродни счастью.

Вспомним отрывок многократно цитированного стихотворения А. Ника:

Явь - антисон с зубной болью как
 Драфаньем чивота и слепота реж,
 В которой слово - мат тебе спадает об
 безумья.

Иди же еще, праспись секрет,
 Скажи же явь ведь ложкакакающая
 гушу

(Будалекки времени)

Важно, отметить ещё один аспект, который во многом сближает героя-повествователя обоих авторов: оба мечтают о создании особой прозы. Таков так и не состоявшийся "чудотворец" /во многом сохранивший черты личности своего автора/ из повести "Старуха", созвучен ему внешне незадачливый и доверчивый повествователь у А. Ника, мечтающий о лирической повести:

Белая змебая бумага не прекрестит
много радости. Смотрим на нее
и сразу самовлюбляемся. Хотелся
что-то написать, но не умеешь ты.
Не хочется думать. Какое-то бесплод-
ное время настало. И вроде ничего
не козревает, внутри себя вышло
на мертвой точке. Мертвой точкой
судьба останавливается, не хочет выйти
вон, не уползает на ручки.
(Грузинская тетрадь)

В определенном ракурсе рассмотренное "воздействие" Х.
армса может быть сведено и к следующему: распад авторско-
го сознания на /не-/ отслеживаемое множество образов-ма-
сок, распространяющихся по миру, как в реальности так и
в виртуальности которого нельзя быть уверенным; мир оказ-
ывается более "литературным", так что в нем возможно всё,
что позволительно в тексте, вплоть до грамматических оши-
бок. Любое высказывание о мире дискредитируется тотально
и иронией, превращая самого автора и его многочисленных
героев /искаженных эманаций автора/ в не контролируемые
никаким внеаходящимся диктатом гримасничающие маски-ци-
сфункции. Эта игровая установка /возможно, и определяемая
в области психиатрии/ освобождает авторское сознание от
ответственности за происходящее как с его носителем, так
и с любым его порождением. Полная, если так можно вырази-
ться, свобода диссоциаций предполагает множественный вз-
гляд автора на всё происходящее в произведении /у А. Ник-
а главным образом в снах/, так что можно говорить о свое-
образном **танце** отражений, каждое из которых одновременно
силится стать как можно более далеким, непохожим на авто-
ра и вместе с тем посягает на детерминированность авторс-
кого статус кво. Автор словно дает добро на агрессию иди-
отических двойников из сновидений, и те с ужимками запол-

няют собой всё, что может быть в их власти, вплоть до внесения поправок в общеизвестное / историю, литературу и пр./ . При этом автор-сновидец не знает, кто за ним записывает и что за ним вообще можно записывать. Акт письма передоверен неизвестному / как будто бы даже читателю/, сновидец же составляет образы на "экран", не ища в их перетекании из одной формы в другую никакой логики. В отличие от мира Хармса, у А. Ника не происходит расщепления; наоборот, совершается склеивание мира по прихоти, и средство этой "склейки", "сборки" - вязкая масса сна, передаваемая особым образом организованной словесной массой. Возникающий мир, прихотливо склеенный, оказывается полигоном осуществления самых дерзких желаний, в том числе эротических... Но не принадлежат ли эти желания уже читателю, который включился в игру с трудно обнаруживаемыми правилами? Если Хармс вопрос об отношениях язык и смысла решал в основном ситуативным абсурдом, то для А. Ника названные отношения имеют искусственный характер, которым можно пренебречь, так же как в действительности понятие "смысл" много раз дискредитировалось словом, а "слово" как некая прежде универсальная единица утратило смысл в его конвенциональном значении: любыми словами можно выразить любой смысл, и ошибки в выражении быть не может, так как смысл и слово уже не связаны отношениями, требующими или восставления, или проверки, или опровержения. Потому и сказано А. Ником:

Кто меня правильно слушал,
Тот ничего не поймет.
(Будничных врезан)

В недавно вышедшем томе "Из литературного наследия" В.Н. Петрова /М., 2017/подготовитель текстов и автор вступительной статьи Н. Ковин справедливо замечает: "Петров, чуткий к проявлению всего оригинального в творчестве, не мог не обратить внимания на эпатажного Хармса /.../ Рассказы В.Н. Петрова написаны под явным влиянием Даниила Хармса". Оставаясь самобытными, рассказы Петрова содержат определенные принципы прозы Хармса. Наверное, то же можно сказать и о прозе А. Ника: внимание к иным о

особенностям его прозы, да и нередко поэзии, может служить подспорьем к обнаружению некоторых незамеченных свойств творчества Хармса. Убежден, что это нисколько не принижает ни одного из авторов: Хармса – потому что он был первооткрывателем, А. Ника – потому что восприятие его произведений не нуждается в постоянной оглядке на действительного /исторического/ обариута.

ПРИМЕЧАНИЕ к странице 4^х:

Кажется, здесь уместно вспомнить мысль, высказанную в повести Стивенсона "Доктор Джекил и мистер Хайд": "...в конце концов человек окажется всего лишь общиной, состоящей из многообразных; несхожих и независимых друг от друга сочленов".

В статье использованы фрагменты произведений А. Ника, опубликованных в книгах "Будильник времени" /СПб.: Издатель В. Немтинов, 2008/, "Сон о Фелмори. Пустые предметы. Валерий Брюсов" /СПб.: Юлукка, 2017/, в сборнике "Транспозитика" /СПб.: арт-центр "Пушкинская-10", 2021/, а также находящихся в архивах Зденки Аксельродовой /Прага/, Вл. Эрля /Бремен/, Б. Ванталова /констриктора /СПб./.

В тексте использованы наблюдения М. Мейлаха, Н. Доброхотовой-Майковой, Н. Ковина. Цитируется дневник Даниила Хармса.

Статья набрана автором собственноручно на пишущей машинке в Санкт-Петербурге на Петроградской стороне 8 июля 2022 грозного года.

Автор рискнул применить технику печати Вл. Эрля, увы – не всегда выдерживая строгие требования.



IGOR BAKTEREV
SERGE SEGAY

COLLABORATIVE
WORK

я познакомился с Бахтеревым в июле
1979 года благодаря моим гениальным
книгам тех лет моментально им оцене
ним со знаком бесконечного плюс и
с тех пор нам были даны божественные
частоты слаженной кривизны.....
серия визуальных стихотворений "пейз
ландшт" сделана была в его доме и про
демонстрировалась участком в аннексир-
бу-хольц и мельбурне предел пластично
сти поэтических упреждений : заумь
последние пять лет стала интернациона
льно понятна благодаря новому русскому
пробу в неизведанные пространства сл
единений.....особенно важно что паток
эпх классического русского авангарда
дискуссии которого ценит Малевич принял
участие в этом безумном путешествии по
всему свету ради утверждения вечно
нового языка поэзии

serge sigej 's

CAN editions

limited

of copies

15

1978 года благодаря моим гениальным
книгам тех лет моментально им оцене



нным со знаком бесконечного плюс и
с тех пор нам были даны божественные
частоты совместной креации.....

Оней пийидийи или элдуити
традцать трудцать трюцать
на лемз удрома лидуайт
и никто ничего не горюц
любавамо или лидцайт
также тактические стухадцать
ля ля ля и ого 200
фа фа фя и рүкү рүук
и бу дор дом све и брүк
рүу рүу рүу ф → рак
фи брак ди звак
ак в. мак ооликне вак
сначала. цать летать пятнадцать

И. Бактиеров
Сергей Сергей

5 декабря 1992

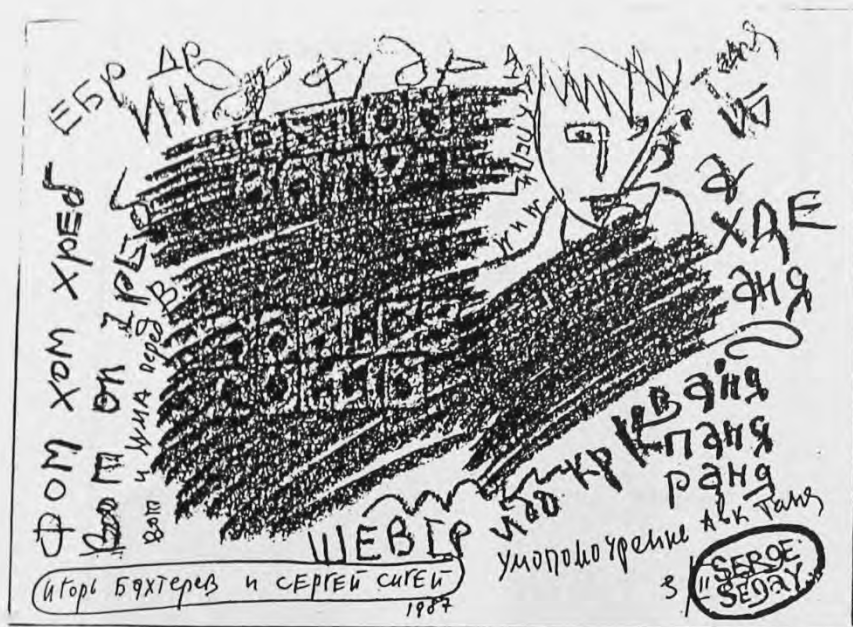
Это было
сейчас

21.07.

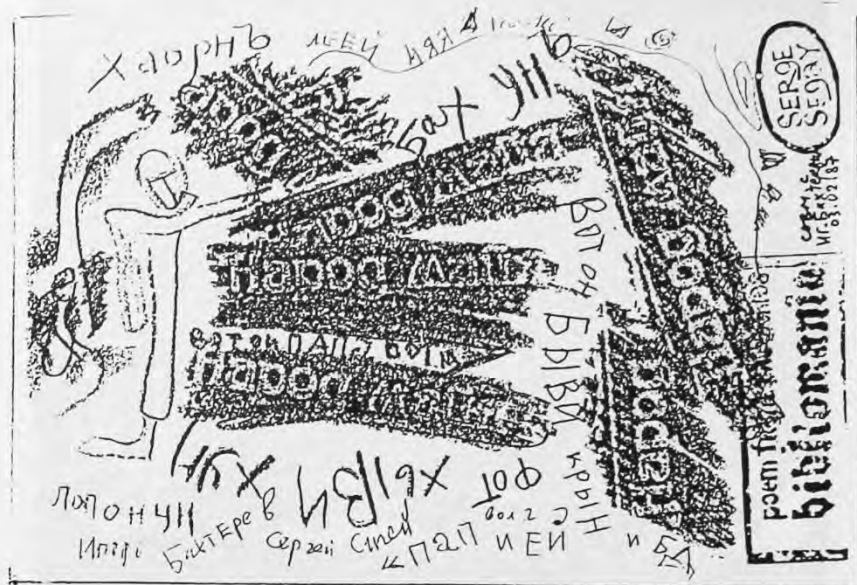
Б. Коксриков

И это будет всегда

В. Конструктор



серия визуальных стихотворений "ремб
пандт" сделана была в его доме и про
демонстрировала значокам в аннаберг-



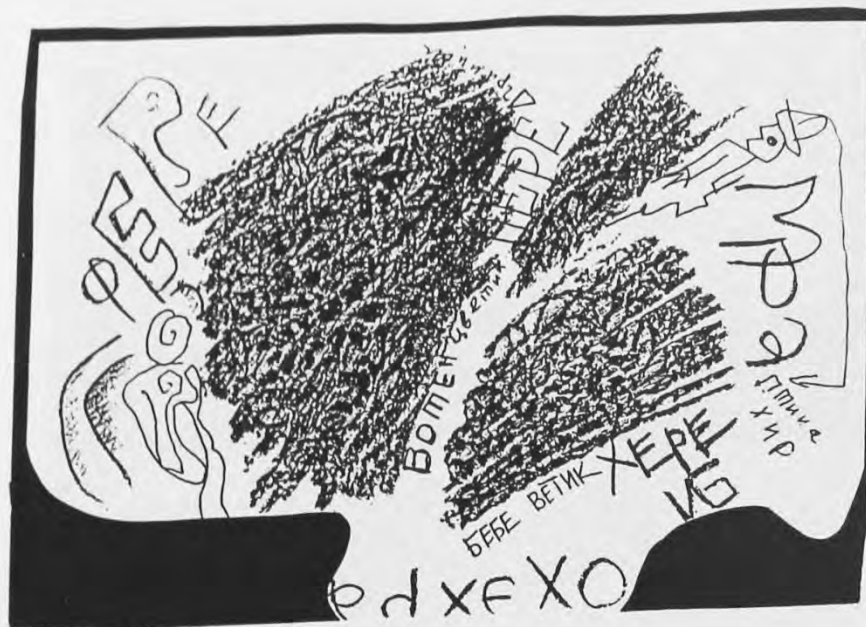
бужхольц и мельбурне предел пластично
сти поэтических упражнений : заумь
последние пять лет стала интернациона



льно понятна благодаря новому русскому
прорыву в неизведанные пространства со
единений.....особенно важно что патри



арх классического русского авангарда
рисунки которого ценил Малевич принял
участие в этом безумном путешествии по



всему свету ради утверждения вечно
нового языка поэзии



я познакомился с бахтеревым в июле 1978 года благодаря моим гениальным книгам тех лет моментально им оцененным со знаком бесконечного плюс и с тех пор нам были даны божественные частоты совместной креации..... серия визуальных стихотворений "рембрандт" сделана была в его доме и продемонстрирована зрителям в аннаберг-бухольд и мольбурне предел пластичности поэтических упражнений : звать последние пять лет стала интернационально понятна благодаря новому русскому пробытию в неизведанные просторы соединений.....особенно важно что латинских классического русского авангарда рисунки которого ценит иллевич принял участие в этом безумном путешествии по всему свету ради утверждения вечно нового языка поэзии

4000

САН

игорь бахтев
сергей сией

коллаборации



serge sigej 's

C A N editions

limited of copies

15

Sigej, 11.5.98

Дорогой Владимир Иванович,

вчера только сумел отправить Вам бандероль с письмом, газетой "ковчег"¹ и двумя аудиокассетами... при этом Ваше семистраничное и замечательное во всех отношениях письмо получил гораздо раньше, а позавчера мне вручили еще и следующее письмо /рик/... я оказываюсь Вашим эпистолярным должником, но постараюсь исправиться немедленно... вполне возможно, что я не смогу ответить все Ваши положения сразу, но стану делать это постепенно, дабы /с одной стороны/ подражать Вашему дневниковому стилю, а с другой стороны - не запутаться в размышлениях, естественно хаотичных...

начну с Бакстера: мне очень дорого Ваше внимательное отношение к "коллорациям"²; из 15 экземпляров 6 были в 1993 году отданы мной в "гилей"³ для продажи, цена была 4 000 за штуку, в итоге за полгода куплено 3; остальные я в 1994 уже забрал, - кой черт делать что-либо для русских? им даже за 1 доллар ничего не надеть; с тех пор я перестал на подобных изданиях даже на обложках писать что-нибудь по русски... говорю об этом не в связи /разумеется/ с деньгами, а из-за укореившейся обиды... Итак, вот Вам для библиографии дата издания: 1993, место можно указать двойки или даже тройко: Ейск, 1993; ейский филиал Заумленда, 1993; Заумленд, 1993...

предпочтительнее всего третий вариант, поскольку все остальные подобные брошюры и книги в обозначении места издания пользуются именно Заумленд /есть даже интервью со мной - напечатанное в России - которое так и называется: "Заумленд, страна которой нет на карте"/...⁴ Издательство, кстати, обозначено в этой брошюре дважды: оно называется Кэн /то бишь Кэнон/, писать его лучше по-англ.; кстати, большинство западных потребителей подобных моих изданий это Кэн не воспринимают маркой издательства, предпочитая надпечатку рабберизу /резиновый штампель/ "мэйд ин заумленд", англ./ воспринимать именно обозначением издательства /например, Джон Беннет обязательно указывает в наших совместных книжках: первое издание в "мэйд ин и таде"/...⁵

соответственно перехожу к счету страниц: Мой и Ваш экземпляры не имеют оттиска красного раббера и лишены о б л о ж к и ; она была сделана только для десяти экземпляров /цветная коллажная/.... то есть страниц именно 12; теперь о более важном: у меня далеко не все оригиналы; на стр. 6 и 7 даны копии с копий, оригиналы находятся в коллекции Пита Спенса в Мельбурне /цветные/; два цветных оригинала /не воспроизведенных в этой брошюре/ были посланы мной господству Очеретянскому для публикации в "Черевике", но напечатаны не были

(2)

и не были возвращены; тогда еще в доме ксерокса не было; к слову сказать, нет у меня и оригинала, воспроизведенного в каталоге "Транс-Футур"⁶/местонахождение его выяснить теперь вполне затруднительно: оба куратора выставки - и Шерстяной и Фридрих Блок - оказались людьми не слишком цветистыми, работа могла быть продана ими; мои работы купила Артотека в Касселе, а вот куда они замотали листочек Бахтерева я так и не сумел во время оно выяснить/...
теперь перехожу к вербальным элементам визуальных поэм, воспроизведенных в брошюре:

поэма на странице 6 - строки Бахтерева, вписанные им - "индр бунд аут к лепи мим", "воот оп зреб", "вот и мума перед В", "ебр др", "шевтр идо кр К", "зумопомрачение авк таия", "это таия"; остальные читаемые строки - совместно сочинялись и записывались мной; вся вещь не столько посвящена, сколько обращена к Т.Никольской, присутствовавшей при ее создании... /ее Иг.Вл. и зарисовал - сверху справа/...

поэма на стр.7 - "хаори /это я/ леей иия а ноли" /Бахтерев/, "вот он папа ост м" /Б/, "вот он биви крми и бд" /он же/, "волт д" /он/, "пап и ей" /он же, его же рисунок слева/...

стр. 10 - "вотен цветик пере гримик", "птица хир", /рисунок/...
подобные вписывания есть и в других листах, но надо смотреть оригиналы /сейчас я этого не могу по причине "капсул времени", выражаясь ~~как~~ вслед Энди Варолу/... 7

перехожу к линейному стихотворению на стр. 5:

/уточнения, Вами затребованные:/ "на меня уброма лидцать", "любавало или лидцать", "ак и мак осомне вак"...

кстати, если внимательно взглянуть на название английское этой брошюры, то может показаться в нём ошибка /одно аль/, но это не так, поскольку имеется ввиду "кооп - лаборатория" /такая игра в ошибки принята в нынешней среде коллабораторов - это, кстати, едва ли не самое популярное сейчас занятие на интернациональной сцене: коллаборации/...

От этих уточнений попытаюсь перейти более или менее плавно к Вашему наезду на мое сочинение под названием "еретические утверждения"... 8
вначале по существу: Вы не можете утверждать ничего насчет даты /да и никто не может/; дата дана Харисом именно в той дневниковой записи, которую Вы цитируете: "писали вещь - ряды";⁹ разбираемое мной стихотворение и есть р я д и /не сердитесь на несколько банальностей в ниже-следующем словопотреблении/, однообразно называемые ряды строк /аналогизированные ряды, то есть в каждой строке непременно повторы и звукоуподобления относительно предыдущей и последующей строк, или - выражаясь точнее - параллельно аналогизированные ряды/... пронизанные вертикальными рядами /самый явный ряд - анхир сундук/...

моя статья ничего не говорит об этом, поскольку у нее цель была
 проще и короче /она, кстати, с несколькими подводными и довольно
 острыми рибанами, например: когда дядюшки увлекались моргенштерном?
 хитрый ответ: именно в 30-е годы, и не все "далаисты", а только
 лишь Курт Евитгерс.../... точно также и с этими р я д а м и /иже
 было лишь писать детально и по всем правилам, поскольку я предпочитаю
 полумаски и н е т о ч н о с т и, оставляя некоторые права читателю/
 то есть, кроме заведомо известных приемов осмысления поэтических
 текстов /в том числе и ниже не отмеченной сравнительной филологии
 и никому не запрещенному стилистическому анализу/, существует еще
 и креативный подход: и здесь Вы правы, когда говорите о том, что
 меня "вносит", именно благодаря таким заносам, я довольно часто

russian russie	usejan sian sian sian
revolution vol	oy lution tion tion tion n
pollution luti	tion tion tion tion tion n
apartaparta	apartaparta
lemin lemin le	lemin lemin lemin lemin
nursh nursh	chursheresh teich ch
duchamp ducham	uchamp duchamp duchamp amp
nuruck nuruck	ick kuck ruck fuck fuck ha
chess chess ch	chess chess chess chess s
chack chack ch	chack chack chack chack u
mate mate mate	mate mate mate mate mate
na na na na na	na na na na na na na na
huy huy huy huy	huy huy huy huy huy huy
prick prick pri	prick prick prick prick s
tihu tohu tohu	u tohu tohu tohu tohu toh
boh boh boh boh	u boh boh boh boh boh boh
wa wa wa wa wa	na wa wa wa wa wa wa wa
tohu waboh tob	abohu tohu waboh tohu hu
hu hu hu hu hu	hu hu hu hu hu hu hu hu
god save god po	ves ets ets ets ets ets
ets ets ets ets	ets ets ets ets ets ets
terra terra ter	terra terra terra terra a

вижу то, чего в упор не видят вполне толковые исследователи,
 пользующие только правоверные методы описания /происходит это еще
 и потому, что нельзя эвангардные тексты анализировать с помощью
 только старых методов, надо создавать и новые методы; другое дело,
 что я не обременяю себя доказательствами...но об этом я уже написал
 - см. выше/; разумеется, я не "последняя инстанция" и не против
 того, чтобы со мной спорили...

я не уверен, что переубедил Вас насчет рядов, но думаю, что со временем
 Вы и сами разберетесь в этой истории...
 и не беспокойтесь насчет того, что Вы меня обидели: в споре еще и
 не так можно выражаться...помнится, ми с Николаем Ивановичем ¹⁰ не раз
 орали друг на друга довольно злобно ^u все кончалось нормально /посколь-
 ку касалось конкретных дел/, хотя и кончилось в итоге полным
 расхождением /благодаря "посредничеству" неких лиц, которые,
 кстати, распространяют даже сейчас о нем довольно мерзкие сплетни/...
 Насчет других Ваших примеров моих "заносов": ^{отца} не отличаются точностью,
 например: если, конечно, мне не изменяет память в полном объеме,
 я нигде печатно не сказал, что "У" - это Уновис /хотя и настаивал,

(6)

и обнаружил там для себя много интересного и поучительного: особенно
в связи с моим недавним манифестом о "новой точечной литературе" -
личное подтверждение моей правоты в замосках: Герасим Джи²³ не заносился
до манифестов, а тем не менее "точечные" алеаторические тексты пробо-
вал на вкус и мёд/, а во-вторых, раскрыв книгу выше обозначенного
Вами в виде Хвоста автора, нашел в ней сразу почему-то ~~эт~~ стихотворение
"на свадьбу Эрли" - оно мне понравилось и потому я стал и всю книжку
читать: но к выводам пришел для автора слабо утешительным - это
поэзия ушедшей поры; она просто завершает все эти нудные русские
поэтические дела века девятнадцатого; достоинство ее только в том и
состоит, что завершает она эту всю одичность и державность /не в газет-
ном смысле, в державинском/ безапелляционно и, надеюсь, навсегда...
вообще, ну очень странно: зачем жить в Париже, чтобы не стать парижским,
чтобы не стать французам интересным автором, чтобы не задразнить этим
всех этих нефранцузов, сидящих в самодостаточности в России ёбаной?
Хвостенко - хороший, но вот понять чем я так и суземел - ленив стал
на "юрисдикцию"...

и Хвостенко и Волохонский и Козовой - лучше тех, кому имя легион, да
что толку? они - закриватели, импульс к преобразению мира поэзии в их
сочинениях и не ночевал... вообще, есть тексты открытые и есть закрываете,
Хвостенко порождает последние... из ^{них} ничего не следует для искусства
письма и переписывания...

ну вот видите, на все Ваши просьбы, намёки и даже ругань Вашу в мой
адрес я ответил с весьма, конечно же, гнусной обстоятельностью, но
все-таки...

и, разумеется, про общих знакомых и родственников с четвертением яду
чего-угодно от Вас: чем больше знаешь, тем спокойней едешь /сами
понимаете/...

теперь перехожу к Вашему рип письму, очень мне важному и интересному:
нетт, еще не перехожу оказывается - нельзя же ничего не сказать о моей
почти влюбленности неожиданной в Бьорк²⁴ /после, между прочим, Вашего сове-
та не советского - стиль Успенского - о повторении - слово, между прочим,
терминологическое, заклинательное и мною очень последнее время любимое/,
и после последующих прослушиваний - я ближе к банатизму, чем когда-либо...
вот только одна из плёнок замоталась в моём диктофоне и теперь придется
его отремонтировать или выбрасывать - не тянет... так что, перехожу к
остаточной писанине...

конечно же, очень важно /и я думаю, что не только для Вы и меня, а и
вообще для русского искусства, как ни патетически это может прозвучать
для недоброжелателей-/ чтобы всё то, что можно назвать /конечно, только
по лютой ведомственной злобе/ / архивом, то быль все эти никчемные

бумажки, чтобы всё это попало еще до в надежное место - чтобы действительно затем обо всем забыть и стремиться по годам и весам не обремененными ничем...

25
поэтому здесь я вполне доверяю Вам и Вазему Гарику /с одним р/; поэтому и надеюсь, что вы-таки напишет сюда некое письмо, а я постараюсь к встрече и прихвачу с собой что-либо для него /может быть/ любопытное; мне бы надо быть в сентябре в Омб, надо быть и в октябре, но пока еще довольно трудно говорить о каких-то точных датах моего приезда... обстоятельства пока складываются для нас обоих не оччень-то здесь благоприятно, но об этом - в другой раз...

5 августа

Держал сегодня в руках папку с надписью "Творчество Вл. Э." но запрошенного Вами текста о Ботидаре не нашел в ней (Странно, что я вроде бы, помню этот текст) - скорее всего, он еще обнаружится (где-то в другом месте, видимо - невидимо - летит) 26

Проверил настел Ботданова - его тексты ничем не сопровождаются; такая же, вероятно, "пиратская публикация", как другие прежде...
27
Сегодня пришло заказное письмо из Бремена, но об этом уже поздно писать - ночь над Эйском столбом стоит.

Дорогой Владимир Иванович,
сегодня уже 8 августа, а конца и края этому письму почему-то нет; буду изъясняться кратче: пытаюсь составить некий список для Гарима, пока еще ему не ответил, но надеюсь сделать быстро еще; и нам письма идут недолго, а вот от нас, бывает, тащется по два с половиной месяца /заказные с уведомлением о вручении и даже отправл. из москвы - я думаю, что это интереснее всего и навевает на меня некую меланхолию, если она вообще "назеваться" способна/...
постараюсь это послание на днях отправить и следом приняться за другое...

Ваш Сергей Сивец

Примечания:

Письмо Сергея Сигея Владимиру Эрлю. 8 августа <1997?> года. - Машинопись, рукопись. - Archiv der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen. Fond 37 (Vladimir Erl').

1. Ковчег. Ежемесячная международная литературная негизета. Киев, 1994. № 10. - В этом номере были напечатаны тексты С. Сигея «беседы в близине миргорода» (с. 3) и «томбо на смерть василиска гнедова» (с. 12-13).

2. См. публ. в наст. изд.

3. Издательство и магазин интеллектуальной книги в Москве. В издательстве «Гилея» С. Сигей издал книгу Феофана Буки (псевд. Н. И. Харджиева) «Крученыхиада» (1993) и свой сборник «Собуквы» (1996). В 2016 году «Гилея» опубликовала книгу «Трансфуристы. Избранные тексты Ры Никоновой, Сергея Сигея, А. Ника, Б. Констриктора». - См. также примеч. 8.

4. О каком интервью идет речь, установить не удалось.

5. О совместных публикациях Д. Беннета с С. Сигеем см.: Bennett John M. The Translinguistic Collaborative Poetry of Serge Segay, Rea Nikonova and John M. Bennett // Russian Literature. Vol. LIX (2006). P. 361-374.

6. В каталоге «Transfutur: Visuelle Poesie aus der Sowjetunion, Brasilien und deutschsprachigen Ländern» (Kassel: Jenior & Preßler, 1990. 2. Auflage 1992) эти работы не воспроизводились.

7. Time Capsules - более шестисот коробок, в которые Энди Уорхол на протяжении многих лет ежемесячно собирал различные предметы, представлявшие ему ценными. См.:

<https://www.warhol.org/timecapsule/time-capsules/> - Просм. 19.09.2022

8. Сигей С. Еретические утверждения // Терентьевский сборник - 1996 / Под общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 1996. С. 216-224.

9. Запись Даниила Хармса из его «Карманного еженедельника на 1926 г.» от 21-23 сентября. Речь идет о гипотезе Сигея, что стихотворение «Полотерам или онанистам» было написано А. Введенским в соавторстве с Д. Хармсом.

10. Н. И. Харджиев, с которым Сигей долгое время поддерживал тесные дружеские и научные связи. См.: Харджиев Н. Письма в Сигейск. Амстердам: Pegasus, 2006.

11. Сигей С. Обэриуты // Транспонанс. 1983. № 17. С. 95.

12. Прямой печатной полемики А. Александрова с С. Сигеем обнаружить пока не удалось. Возможно, имеется в виду толкование Александровым аббревиатуры ОБЭРИУ, не принимающее гипотезу Сигея: «...сокращение ОБЭРИУ составлено из следующих элементов: ОБ - объединение, ЭР -

реальное, И – искусство. У – не является словопредставителем. Его можно рассматривать как частицу слова „искусство“. Но скорее всего У вносит в аббревиатуру игровой и даже пародийный характер. Смысл игры – в нарушении принятой логики сокращений. У – приставлено просто так, смеха ради, по веселой логике детской считалки: потому, что кончается на у» (Александров А. Эврика обэриутов // Ванна Архимеда. Сост., подг. текста и примеч. А. Александрова. Л.: Художественная литература, 1991. С. 12).

13. «Ощущение бессмысленности реального мира – ощущение безупречно трагедийное. Отсюда и название цитированного романа Вагинова (трагос – козлиная песнь), отсюда и трагизм судеб поэтов» (Сигов С. Истоки поэтики ОБЭРИУ // Russian Literature. 1986. Vol. XX. С. 91).

14. На собраниях общества «Арзамас» красный «якобинский» колпак надевали председатель и кандидаты на вступление в общество, а белый – провинившиеся арзамасцы. См.: Благой Д. Социально-политическое лицо Арзамаса // Арзамас и арзамасские протоколы / Ред. и примеч. М. Боровковой-Майковой. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. С. 10–11).

15. Janecsek G. ZAUM: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego State University Press, 1996. – Design by Harry Polkinhorn, Bill Nericcio and Lorenzo Antonio Nericcio.

16. Т. Л. Никольская. См. примеч. 17.

17. Дорогой Жан-Филипп! На то, что статья Т. Никольской «И. Терентьев» в журнале «Russian Literature» (1987. Vol. XXII. С. 75–84) принадлежит Сигею, ты указываешь в книге «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (СПб.: Академический проект, 1991. С. 271). Но ведь статья действительно принадлежит Никольской? Видишь, как Сигей удивляется... Вслед за тобой то же утверждение делают Янечек в своей книге "Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism" (1996. P. 4) и другие исследователи. Вероятно, у этого недоразумения есть какой-то первоисточник, найти который я пока не смог... – И.К.

18. А вот статья «Орден заумников» Т. Никольской в том же номере Russian Literature (С. 85–96) действительно ошибочно была опубликована под именем С. Сигова. См. примеч. 19.

19. Nikolskaja T. Sa-umniki/Orden // Alexander Tufanov. Zu Sa-um. Phonische Musik und Funktionen der Konsonantenphoneme. Obermichelbach: Gertraud Scholz Verlag, 1989. S. 32–34.

20. См.: «сергей всеволодович кряхтя и охая приподнялся и медленно двинулся к появившейся невдалеке суповой миске» и т.д. ([Эрль В., Макринов Д.] Август 1914-го. Литературный сценарий // Эрль В. Книга Хеленуктизм. СПб.: Призма-15, 1993). В марте 1968 года, когда было написано это сочинение, В. Эрль, Дм. М. и С. Сигей еще не были знакомы, так что можно предполагать более позднюю интервенцию Эрля в текст (эта гипотеза требует сверки с оригинальной версией «Августа 1914-го»). См. также примеч. 21.

21. См.: «сергей всеволодович вышел из дома насвистывая и направился в галантерейный магазин где продавались и рыболовные принадлежности» и т.д. (Эрль В. В поисках за утраченным Хейфом. Санкт-Петербург,

1999 [sic!]. С. 11). В самиздатской машинописной версии 1975 г. было «валерий всеволодович»; в машинописи 1976 г. «валерий» вычеркнуто (очевидно, позднее, т.к. знакомство Эрля с Сигеем произошло в 1978 году) и от руки вставлено «сергей»; в машинописном экземпляре 1985 года уже «сергей всеволодович». Та же судьба постигла «бориса михайловича» (Аксельрода-Ванталова-Констриктора; в оригинальной версии «валентин николаевич») и «анну т.» (Таршис, она же Ры Никонова; в оригинальной версии «анна к.». Некоторым лицам повезло больше: так, «малосадовец» Илья Хацкелевич Черняк был впоследствии замаскирован под Григория Борисовича.

22. Имеются в виду книги, изданные при посредничестве В. Эрля в 1995 году Виктором Немтиновом в петербургском издательстве «Новый город»: Светлана Кекова «Стихи о пространстве и времени» и Алексей Хвостенко «Продолжение».

23. Ghérasim Luca (1913-1994) – поэт и художник из круга сюрреалистов.

24. Сигей увлекался творчеством тех современных музыкантов – в том числе и исландской певицей Björk, – которых причислял к саунд-артистам, независимо от жанра музыки. К августу 1997 года Бьорк выпустила два сольных альбома: „Debut“ (1993) и „Post“ (1995).

25. Гарик – Габриэль Гаврилович Суперфин, в то время заведующий архивом Центра по изучению Восточной Европы (Бремен, Германия). После эмиграции в Германию С. Сигей и Ры Никонова будут неоднократно пополнять свой архивный фонд в Бремене (ф. 97). Здесь идет речь о начале переговоров по передаче архивных материалов в Бремен.

26. М.Р. [В. Эрль]. К истории русской литературы (маргиналии). 1981. – Правл. маш., 3 л. – Текст предназначался для издания в «Транспонансе», но не был опубликован. Вошел в самиздатский сборник «Архив Транспонанса» (№ 3. С. 19–21). Под названием «Маргиналии к истории новой русской литературы» вошел в книгу В. Эрля «С кем вы, мастера той культуры?» (СПб.: Юлукка, 2011. С. 17–19).

27. Скорее всего, речь идет о публикации фрагмента из дневника Леона Богданова «Лучей нет» в журнале «Новое литературное обозрение» (1997. № 25. С. 353–368). Не был указан публикатор и в подборке Богданова в литературно-художественном журнале «Лабиринт-Эксцентр» (1991. № 1. С. 53–64). Закавыченные слова «пиратская публикация» отсылают к блоку материалов «Памяти Л. Богданова» в «Митином журнале» (1987. № 13), в котором публикации Богданова в журнале «Транспонанс» (1985. № 26 и 27) были названы пиратскими. Анонимным (но легко угадываемым) составителем подборки в «Митином журнале» и, соответственно, обвинителем редакторов «Транспонанса» в пиратстве был В. Эрль.



Андрей Россомахин

ОБ ОДНОЙ НЕИЗВЕСТНОЙ НЕПРИСТОЙНОЙ ПАРОДИИ: ИВАН АКСЕНОВ *CONTRA* АННА АХМАТОВА

1. Пролог и публикация

Иван Аксенов (1884–1935) – возможно самый «французский» русский поэт, а также критик, драматург, искусствовед, историк литературы и переводчик. Полноценное открытие этого ни на кого не похожего поэта вероятно еще впереди¹. Предметом данной публикации является довольно маргинальное произведение, которое конечно не предназначалось для чужих глаз (а тем более для печати), однако вряд ли было единственным в творчестве Аксенова. Речь идет о непристойной пародии. Дата создания этого опуса – 1921 год. Объект осмеяния – Анна Ахматова.

Примечательно, что в 1910 году Аксенов был шафером на свадьбе Анны Горенко и Николая Гумилева в Киеве. Эти личные связи не помешали ему позднее быть резким критиком поэзии Ахматовой – в пору ее громкой славы.

Приведем два наиболее саркастических пассажа вокруг Ахматовой из переписки Аксенова с поэтом Сергеем Бобровым, организатором футуристической группы «Центрифуга» и одноименного издательства:

...о поросычем визге – каждому свое. Я испускаю этот вокализ под действием стихов А. А. Гумилевой (Ахматовой), она пользуется широким и заслуженным успехом и у критиков, и у публики (опять же, каждому свое), так что мое отвращение безвредно... (Письмо от 25 марта 1916 года)².

¹ В серии «Avant-Garde», выпускаемой Издательством Европейского университета в Санкт-Петербурге, недавно вышел в свет корпус его поэтических произведений (Иван Аксенов: одописец Эйфелевой башни. Полное собрание стихотворений / Сост. и коммент. А. Фарсетти; науч. ред. А. Россомахин. СПб., 2022) и готовится к печати комментированное издание его книги-памятника («Пикассо и окрестности» Ивана Аксенова: Первая в мире монография о Пикассо / Ст. и коммент. А. Фарсетти; приложения и визуальная канва А. Россомахина). На повестке дня также собрание рецензий и других критических текстов Аксенова, которое мы надеемся осуществить в рамках отдельного тома.

² Аксенов И. А. Из творческого наследия: В 2 т. / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Л. Адаскиной. М., 2008. Т. 1. С. 65.

...Я поручил дома составить сводку параллельных мест у Вербицкой (не могу сам, т. к. не читал этого автора) и Ахматовой, с % подсчетом содержания первой в стихах «поэтессы». Может выйти очень забавно. Можно будет назвать «Писарство и чистописание»... (Письмо от 1 мая 1916 года)³.

В неопубликованном при жизни Аксенова романе «Геркулесовы столпы» (закончен около 1920 года) имя Ахматовой вложено в уста Флавию Николаевичу Болтарзину, в убийственно-ерническом контексте:

...Потому что я предпочел бы всю жизнь просидеть на пневматическом стуле дантиста под действием колесейки, смотреть на больной зуб в разрезе и на репродукцию Беклина, предпочел бы слушать лекцию Чхеидзе и монологи Керенского, предпочел бы ночью садиться на бочку, Аким-простота, читать публично стихи Анны Ахматовой, всенародно хвалить живопись Малевича, торговать пиявками и рожать ежа, против шерсти, чем походить на тебя! Потому что я ненавижу тебя, человек порядка!..⁴

Но помимо этого несостоявшегося печатного выпада в адрес Ахматовой, весной 1921 года Аксенов создал и абсолютно непечатный текст. К этому моменту он авторитетная фигура в литературном и театральном мире (член правления Союза поэтов; ближайший соратник В. Э. Мейерхольда), но почти неизвестен широкой публике как стихотворец — он автор единственного стихотворного сборника «Неуважительные основания» (М., 1916), изданного тиражом 200 экземпляров, а также восьмистраничной книжечки «Серенада» (М., 1920), отпечатанной в количестве 100 экземпляров. Ахматова же к 1921 году — знаменитая поэтесса, автор шести поэтических книг, три из которых многократно переизданы (сборники «Четки», «Белая стая» и «Anno Domini»); совокупный тираж книг Ахматовой на тот момент приближался к 20 000 экземпляров, что совершенно несопоставимо с маргинальными тиражами двух эфемерных книжек Аксенова.

Итак, приведем текст аксеновской непристойной пародии:

³ Там же. С. 77.

⁴ Аксенов И. А. Из творческого наследия. Т. 2. С. 208.

МОЛИТВА ДЕВУШКИ

Преодо мной золотой аналой.
А. Ахматова

Убейте меня в эту ночь
Голубы и любовь и луна
И ласкаться во всю мою мочь
Я сумею вьюнее вьюна.

Запуская по самую муть
Позабудь о савраса узде
И ночей многотельная⁵ муть
Благосклонна ко сколь [з] кой пизде.

Высоко в небесах золотых
Высоко ли и мне поддавать
За успение⁶ всех пресвятых
Во Христову ебеную мать.

Убейте меня с головой
Были дни между нами и нет
Чтоб рассвет нас увидел с тобой
Начинающих потный⁷ минет.

И. А.

30 апр. 1921

2. Комментарий

Стихотворение «Молитва девушки» публикуется впервые⁸. Источник — рукопись из архива семьи художника Г. А. Ечеистова. Выражаем признательность Марии Ечеистойой за возможность воспроизведения текста, а также благодарим В. В. Нехотина и А. Л. Соболева за обсуждение в ходе расшифровки автографа.

⁵ Возможный вариант прочтения — «многопетая».

⁶ Слово «успение» надписано вместо зачеркнутого первоначального варианта — «здоровие».

⁷ Слово в автографе крайне неразборчиво; возможны альтернативные прочтения — «пошлый» или даже «желтый». Первоначальный, густо зачеркнутый вариант этой строки — «Образующих [пошлый(?)] минет».

⁸ Данная публикация была подготовлена нами в 2020 году, но выходит в свет в 2022-м; весной 2022 года данное стихотворение Аксенова мы не могли не поместить в корпус его «Полного собрания стихотворений» (см. выше примечание № 1).

С молодым художником Георгием Ечеистовым (1897–1946), в ту пору членом Всероссийского союза поэтов и студентом ВХУТЕМАСа, Аксенов контактировал в 1919–1920-е годы: известны созданные художником две малотиражные самодеятельные книги Аксенова («Серенада» и «Ода Выборгскому району», обе 1920 года), а также один живописный и три графических портретов поэта.

Рукопись представляет собой черновой автограф, на одном листе вместе с еще одним неопубликованным стихотворением – «Тяжкий крест» (оно тоже является пародией на Ахматову). По всей видимости, автограф рукой самого Ивана Аксенова. Автограф содержит правку в 3-й и 4-й строфах; несколько слов написаны неразборчиво и реконструируются предположительно. Текст этой непристойной пародии производит впечатление экспромта. Интересно, что слева от текста стихотворение было продублировано аккуратными печатными буквами (вероятно, рукой Георгия Ечеистова) – однако этот «расшифрованный» текст позднее был оторван (см. репродукцию рукописи далее в приложении), очевидно по причине крайней непристойности, и от него остались только заглавие, эпиграф, датировка и указание инициалов автора – «И. А.».

В качестве эпиграфа взята строка из стихотворения Ахматовой «У меня есть улыбка одна...», вошедшего в ее вторую книгу «Четки» (СПб., 1914) – сборник, выдержавший девять изданий за десять лет:

* * *

У меня есть улыбка одна:
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу –
Ведь она мне любовью дана.
Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених.

Избранный Аксеновым эпиграф претендует на нечто типологически характерное для поэзии Ахматовой, как на уровне лексики, так и на уровне ритмики: «Предо мной золотой аналой...»⁹. Представляется, что задолго до

⁹ Через год после создания аксеновской пародии ритмика Ахматовой стала объектом иронической деконструкции и в выступлении Маяковского – в августе 1922 года на диспуте «Современные писатели и революционный народ»: «Великий грех Осинского тот, что он считает хорошей писательницей Анну Ахматову, которую лучше называть Ахматкиной (как это сделано в пародии у Фореттера). Стихи Ахматовой очень удобно петь на мотив: “Ехал на ярмарку ухарь купец” (Маяковский изображает

знаменитой разносной аттестации творчества Ахматовой А. Ждановым («не то монахиня, не то блудница» — в его докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» в 1946 году) Аксенов пародийно обыграл молитвенную семантику ее стихов, кощунственно столкнув молитву с описанием сексуального акта, да еще с использованием обценной лексики. Строчка эпиграфа с ее внутренней рифмой поддерживается анафорой, а также повтором эпитета «золотой» в тексте Аксенова. Использованные в пародии слова «ночь», «луна», «любовь», «небеса», «рассвет» также претендуют на репрезентативный набор банальных поэтических концептов.

Каламбурно-двусмысленная строка «Позабудь о савраса узде...» обыгрывает ироничный фразеологизм «Саврас без узды» (то есть бесшабашный, несдержанный, разнузданный молодой мужчина, склонный к кутежам, разгулу, etc; ср. с поговоркой «пустить савраса без узды» — эквивалент «пустить козла в огород», то есть оставить без присмотра, предоставить полную свободу). Маскулинная характеристика этой отчасти уже архаичной идиомы в стихотворении Аксенова может проецироваться и на феминность.

Отметим, что опус Аксенова не только на четверть века предвосхитил официальный ждановский приговор, но и на два года опередил разбор Бориса Эйхенбаума, где впервые была артикулирована оппозиция *монахиня vs блудница* (но по поводу лирической героини, а не самой поэтессы):

В «Четках» уже чувствовалась потребность в новом притоке слов. При отсутствии метафор, естественно обогащающих язык, Ахматова должна была ввести в свою поэзию новый словесный слой <...>. Этим новым слоем и оказалась речь церковно-библейская, речь витийственная, которая вступила в сочетание с разговорной и частушечной. <...> Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее — оксюморностью) образ героини — не то «блудницы» с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у Бога прощенье¹⁰.

Вместе с тем, не исключено, что стихотворение Аксенова представляет собой пародийный экстракт стихов Сусанны Мар, где вполне заметна ориентация на поэтику Ахматовой (см., например, стихотворение «Причаститься

сие в натуре на потеху слушателям)» (Правда. 1922. 27 августа; цит. по: Катанян В. А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / Отв. ред. А. Е. Парнис. 5-е изд., доп. М., 1985. С. 232).

¹⁰ Эйхенбаум Б. Анна Ахматова: Опыт анализа. Пб., 1923. С. 45-46. Курсив наш.

бы губ твоих, Анатолий...», датированное февралем 1921 года и вошедшее в единственный поэтический сборник Мар «Абем» (М., 1922)). В 1920/1921 годах Сусанна Мар (Чалхушьян; 1900–1965) была участницей литературной группировки ничевоков; в 1925 году она стала женой Аксенова (см. также его стихотворение «О, ночи пурпура, Сусанна...», опубликованное в 1927 году¹¹).

Завершая наши наблюдения, отметим, что пародии на стихи Ахматовой стали появляться уже вскоре после ее литературного дебюта (начиная с пародий Виктора Буренина 1911 года). Наиболее известные пародии 1920-х — это, вероятно, тексты Александра Архангельского, а также сборник литературных пародий «Парнас дыбом» (выдержал четыре издания в 1925–1927 годах), где имя Ахматовой встречается трижды.

Но, разумеется, в известных пародиях нет никакого намека на обценность, хотя встречаются отголоски или намеки на эротику. Интересно, что скандальное сопоставление двух мотивов — религиозного и сексуального — через 35 лет после пародии Аксенова реализовал Владимир Набоков, в своей пародии на Ахматову, вставленную в роман «Пнин» (1957) как стихотворение его героини Лизы Боголеповой:

Я надела темное платье,
И монашенки я скромней;
Из слоновой кости распяты
Над холодной постелью моей.

Но огни небывалых оргий
Прожигают мое забытьё,
И шепчу я имя Георгий —
Золотое имя твое!¹²

Впрочем, «огни небывалых оргий» скромной «монашенки» Набоков мог проецировать не только и не столько на раннее творчество Ахматовой, сколько на стихи ее многочисленных подражательниц-эпигонов¹³.

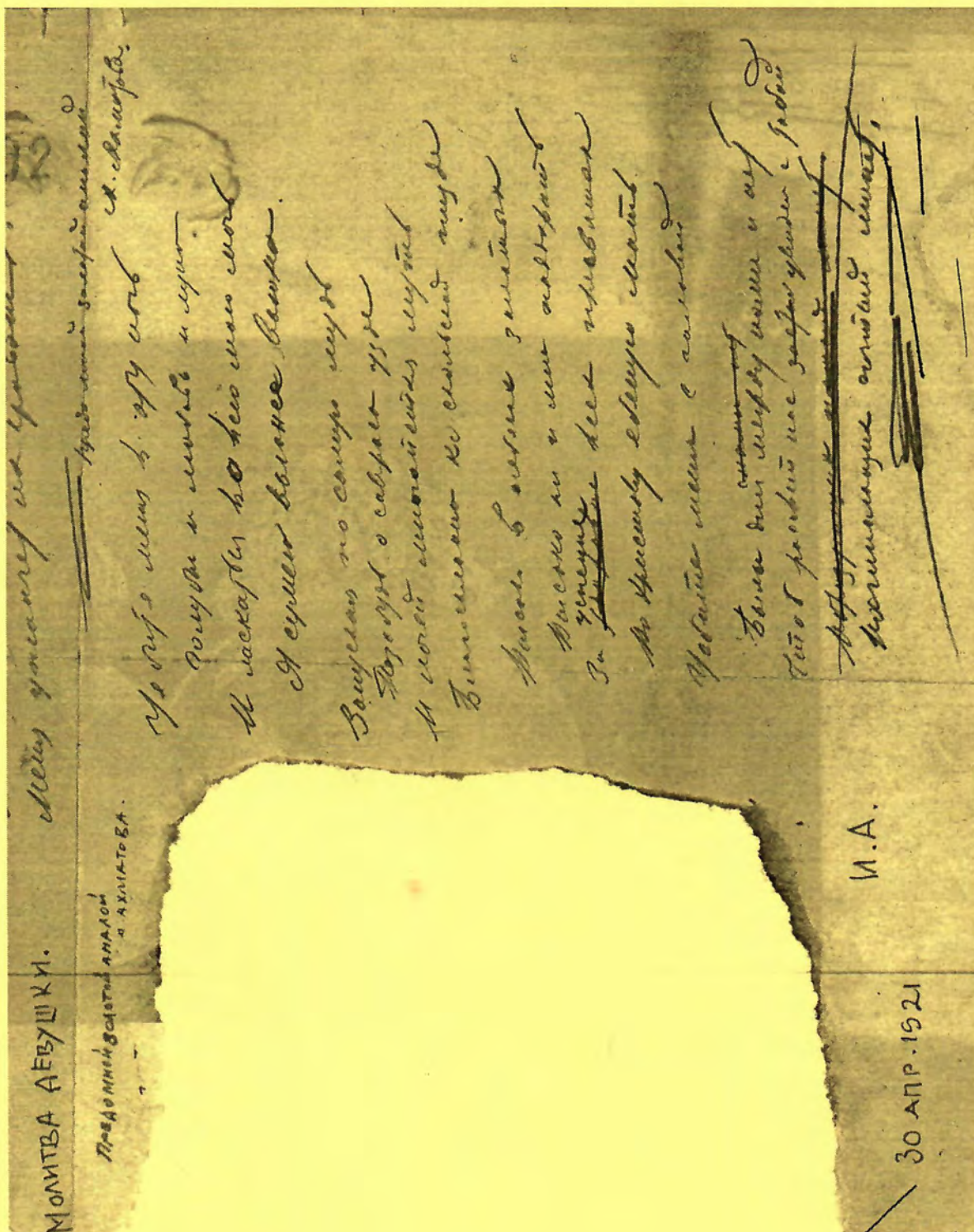
¹¹ См.: Всероссийский союз поэтов. Новые стихи: Сборник второй. М., 1927. С. 5–6.

¹² Набоков В. В. Пнин // Набоков В. В. Собрание сочинений (Американский период): В 5 т. СПб., 1997. Т. 3. С. 54.

¹³ Ср. в финальной главе романа «Пнин»: «Через несколько дней она [Лиза Боголепова. — А. Р.] прислала стихи; вот достойный образчик ее творений, подобные ему сочинялись "под Ахматову" и иными эмигрантскими рифмессами — куцые жеманные вирши, передвигающиеся на цыпочках трех более-менее анапестовых стоп и грузно оседающие с последним задумчивым вздохом...» (Там же. С. 162).

3. Приложение

Автограф из архива семьи художника Г. А. Ечеистова
(публикуется впервые)



Управление культуры
Исполкома Ленгорсовета

**МУЗЕЙ
АННЫ АХМАТОВОЙ
В ФОНТАННОМ ДОМЕ**

191104, Ленинград,
наб. Фонтанки, 34.
Телефоны: 272-18-11,
272-57-58, 272-40-80.

№ _____
На № _____ от _____



BAKHCHANYAN
219 EAST 84TH STREET APT. 1-D
NEW YORK, N.Y. 10028

ВАГРИЧ БАХЧАНЯН "АХ, МАТОМ!"

Публикация Андрея Устинова

"А это - хулиганская", -
сказала приятельница милая...

Михаил Кузмин

ВАГРИЧ

АХ, МАТОМ!



БАХЧАНЯН

1983

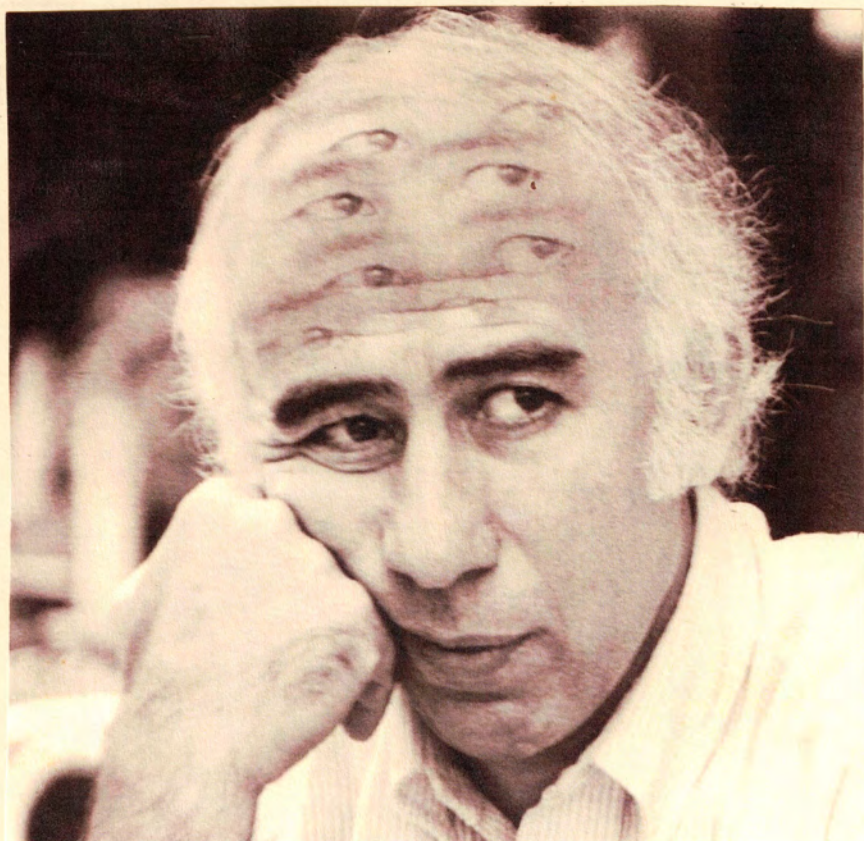
Вагрич Бахчанян /1938 - 2009/ закончил поэтическую книгу "Ах, матом!" в 1983 году. Её цель была сформулирована в эпиграфе, который Пётр Вайль и Александр Генис взяли к своему предисловию: "Искусство начинается с кощунства". Источник этого бонмо был осторожно указан, как "Приписывается Бахчаняну", но был понятен из того, что следовало далее:

Каждая культура обладает своим набором нетленных ценностей. В народе их называют "нетленкой".

Каждая цивилизация разрабатывает своё представление о духовном величии. Это называется "духовкой".

И каждый народ гордится своим классическим наследием, которое состоит из синтеза нетленных ценностей с духовным величием. То есть, соединением нетленки с духовкой.

Разумеется, что для книжки, и идею которой можно определить, как развенчание этого гремучего "соединения нетленки с духовкой", мог найтись только один издатель - Владимир "Толстый" Котляров /1937 - 2013/, также художник-концептуалист, перформансист и мастер "мэйл-арта". Ему Бахчанян и отправил свою рукопись.



В сопровождающем письме он давал необходимые разъяснения:



BAKHCHANYAN
219 EAST 84TH STREET APT. 1-D
NEW YORK, N.Y. 10028

Дорогой вибрирует придира копуны!
За окном дождь, 26 февраля, 12 часов 48 минут
фед.

Книжку «Ах, матом!» отпечатал Кузя дядько
эжельпидрали. Посланный тебе ксерокс не явил-
ется браком. Пробавь в шрифте — особенность
машинки К.К.К., поэтому нужно перебрать текст
или давать такими как есть (решай сам).
Было бы хорошо увидеть «Ах, матом!» во втором
номере «Муретки», а для третьего я привезла ста-
— ндубудь, а то без «б» ничего моего нет, кроме
обложки. Кстати, об обложке, белые буквы на
красном квадрате есть не краска, а цвет бумаги.
Или ты хочешь печатать на желтом картоне. Если
так, то можно или гербовыми буквами или желты-
ми, но мне кажется, белые — лучше.

Дождь продолжается, а на часах 13 часов 04 минуты
по Нью-Йоркскому времени. Город наш хорош, но
любить его не за это.

P.S. Фото и текст обо мне печатать нежелат.

Некий заклинатель саморекламой.

Скромность украшает эмигранта.

Привет Сивилским, Лимону и еще кому-нибудь
по твоему выбору!

P.P.S. Если не сможешь в «Муретке» («б») напечатать «Ах,
матом!», то опубликуй хотя бы открытые письма
прилагаемые к данному посланию. Воспроизводить
их можно факсимильно в следующем порядке:

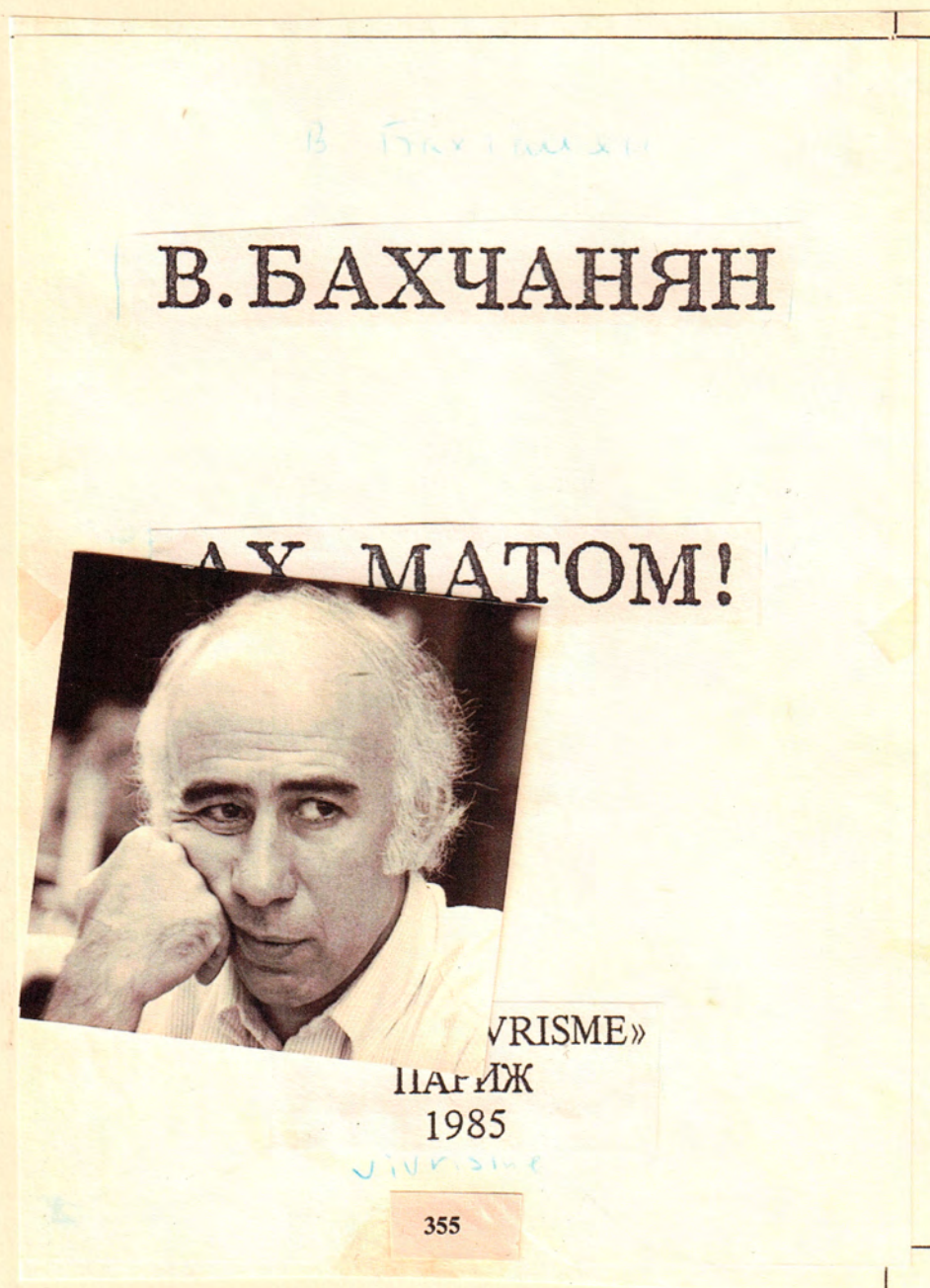
- 1) Солженицыну,
- 2) Максимова,
- 3) Как ты догадался, Себиху.

В. Баджанов

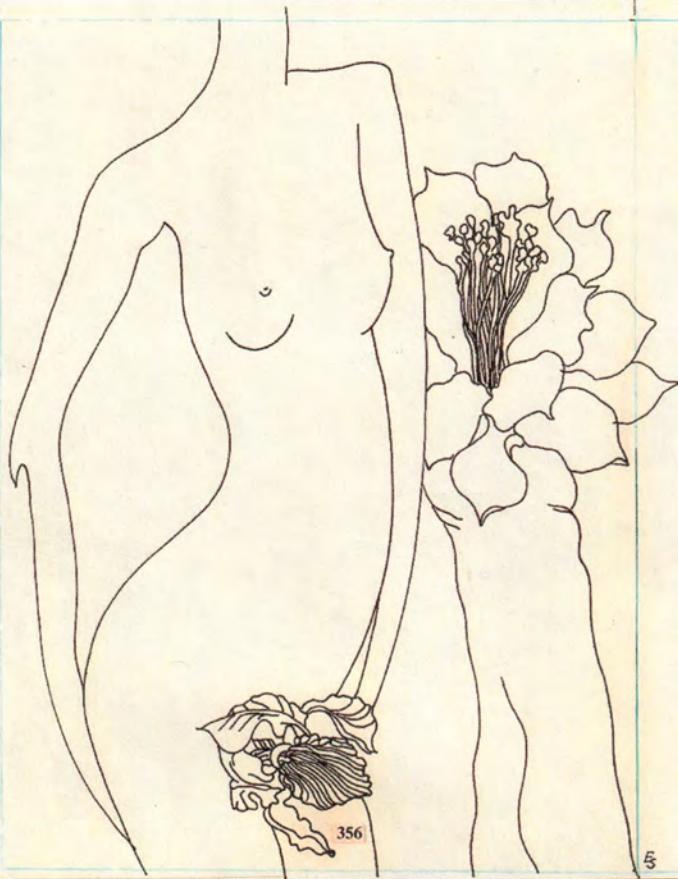
Впрочем, из письма также следует, что дело с выходом книжки
в «Edition VIVRESME» ещё не было окончательно согласовано.

Вероятно, прочувствованное письмо Бахчаняна, где "К. К. К." - это Константин Кузьминский, а "Лимон" - Эдуард Лимонов, заставило Толстого разрешить эту дилемму.

"Ах, матом!" была смакетирована и выпущена им как "книга в журнале", точнее, альманахе "Мулета **В6 Семейный альбом**" /Париж, 1985/, изданного под лозунгом "СДЕЛАЕМ НЕНОРМАТИВНУЮ ЛЕКСИКУ 2- НОРМАТИВНОЙ!".



Здесь книжка Бахчаняна, напечатанная на страницах ~~XXX~~ 353 - 371, была снабжена титульным листом и "украшена



А там мой мраморный двойник,
Заебанный под старым кленом,
Озерным водам отдал лик,
Внимает шорохам зеленым.

И моют светлые дожди
Его запекшуюся рану...
Горячий, красный, подожди,
Я тоже раком стану.

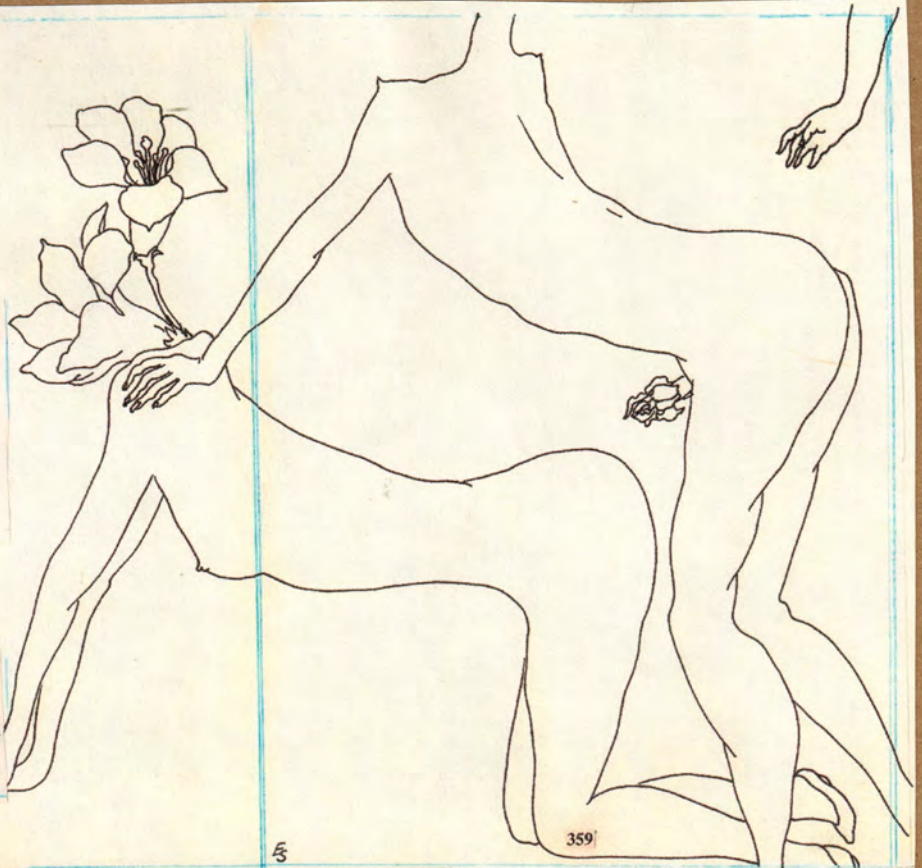
Я вижу все. Я все запоминаю,
Любовно-кротко в сердце берегу,
Лишь одного я никогда не знаю:
С кем переспать сегодня я смогу.



Мы не умеем прощаться, -
Все бродим плечо к плечу,
Опять начинаем ебаться,
Ты задумчив, а я молчу.

Пойдет взглянуть на сани,
На лыжи, на коня,
А после на диване
В рот выебет меня,
И шпорою короткой
Рвет коврик пополам,
Теперь хуек короткий
Не виден зеркалам.

Пора лететь, пора лететь
Над полем и рекой,
Ведь ты уже не можешь еть
И сперму со щеки стереть
Ослабнувшей рукой.



рисунками Леночки Сарни". Контраст этой чувственной графики и
брутальных вариаций классических стихотворений Анны Ахматовой
пера Бахчаняна производил неизгладимое впечатление даже на
читателя, "подготовленного" другими эдиционными проектами
Толстого.

Я искренне признателен Ирине Бахчанян за возможность опублико-
вать сохранившиеся в архиве художника материалы к истории
издания "Ах, матом!".

YAGRELI CONSULTING
219 E. 84th St. #1D
New York, NY 10028

А куда
я
на хуй
Земля!



Улья Кукуш On xenophilologie, или Уши Буша

0.

Как известно, стихотворение Вильгельма Буша "Die Putschpartie" в переводе Даниила Хармса было опубликовано в 12-м номере журнала "Тисе" за 1936 г. без имени автора и переводчика и вошло в сборник Хармса "Полёт в небеса" (М., 1988; сост. А. Александрова) под его (Хармса) именем.



Рис. 1

Уши Буша, торгаше из этого сти-

хотворения, узрел зоркий глаз (а, мо-
жет быть, два^①) К.-Ф. Жаккара. Его
(Буша) ушам и будут посвящены
эти заметки. Но начнем мы с усоб.

1.

Книгу переложений из Вильгельма Буша
"Шушцу", выполненных в соавторстве
Анри Волохоксским и Алексеем Хвостенко,
открывает известный автопортрет Буша.



Рис. 2

Подпись под рисунком, принадлежащая

① А, может быть, четыре: статья "Харис — пере-
водчик или поэт барокко?", в которой было
указано на ошибку Александрова, была напи-
сана в соавторстве с Томасом Гробом.

перевозчиком, лаконично констатирует обе стороны таланта Буша — брутальный юмор ("жестокое сердце") и удовольствие от маленьких радостей жизни ("нос в табаке"). То, что нос поэта на авторские гонимые погружен в табак, отплевает как не столь популярному сейчас, но всё ещё поддерживаемому некоторыми обитателями курения, так и к известной поговорке "спит, пьёт и нос в табаке", выражающей высшую степень плотского удовольствия и в известном смысле являющейся воплощением латинского завета "Edere, bibere, ludere" ("есть, пить, веселиться"). В контексте освоения Буша в России нельзя также не упомянуть поговорку из словаря Даля "Русский немцу задаст перцу" и не задать себе два вопроса: во-первых, отчего, несмотря на столь гордое утверждение, нос оказывается обитателем перца у немца Буша, и, во-вторых, куда совами свои нос русские перевозчики?

Чтобы ответить на второй вопрос², перенесемся в конец XIX века (однако, не сразу¹). К усам и носу Буша мы возвращаемся больше не будем, однако скажем несколько слов о его ногах — вернее, козках.

② Ответ на первый вопрос требует отдельного исследования.

③ См. ниже п. 3.

2.

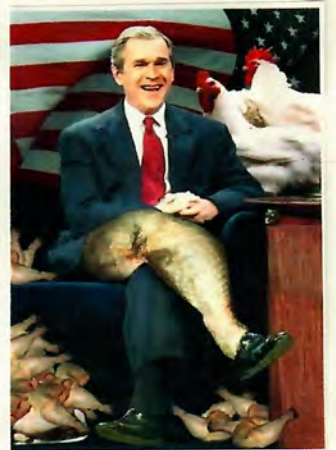


Рис. 3 и 4

Как известно, выражение "кошки Буша" появилось в 1990 г. и обязано своим возникновением торговому договору между Горбачёвым и Джорджем Бушем-старшим, по которому Америка поставляла в СССР, а позднее и в Россию курчьи окорочка. Магазины оказались завалены американским мясом, что, с одной стороны, всех очень радовало (прилавки к тому времени были пусты), но с другой — сильно вызвало русскую гордость и заставило руководителей российских птицеводов вспомнить призыв хрущёвского времени: "Побьём Америку по яйцам!"

Корни подавленного русского (и европейского) самознания в связи с образом курицы мы находим в книге ~~Джорджа~~ Вильгельма Буша "Макс и Морис", впервые переведённой в 1890 г. В более позднем переложении Волохонского и

Хвостенко подписал под этой картинкой
такой текст:

"Рядом над телами мёртвых петухов,
Странуха истончая петь и напоящая
зроб".



Рис. 5

От кошек Буша перейдем, наконец, к
его ушам — ибо, по справедливому заме-
чанию Ф. М. Достоевского, "Пушкин кошки
в стихах воспевал; другие же воспевают,
а смотреть на кошки не могут без
вздоров. Но ведь не одни кошки..." (4)

(4) Достоевский Ф. Братья Карамазовы // Он же.
Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 14.
~~СПб.~~ Л.: Наука, 1976. С. 74.

3.

По справедливому замечанию исследователя, "нормальный русский герой или персонаж XIX в. — это один обобщённый Безухов", и семантика уха в русской классике "возникает лишь контекстуально как зеркало "блуждающей" семантики".⁵ В качестве линии разрыва приводится литература модернизма и авангарда, превращающая героев русской литературы из Безухова в Аблеухова, одиозавшего, как мы знаем из романа А. Белого, "поэтенный ушачи".⁶

Показательно, что радициализация уха происходит как раз в тот момент, когда на арене русской литературы появляется Вильгельм Бум. Первым переводчиком Бума был В.К. Н. Розенблюм (1862-1937). Он начинал писать под псевдонимом Константин Львов в журналах "будничник", "основки" и "Стрекоза", а в конце XIX в. под влиянием К. Форанова и А. Вагнерского перешёл в модернистский лагерь и выпустил ряд поэтических сборников символистского характера. Его многоязычная переводчица из В. Бума — в том числе "Макс и Морис" — пользовалась большой популярностью. Остановился на переводе начала стихотворения "Das Rüstzeug".

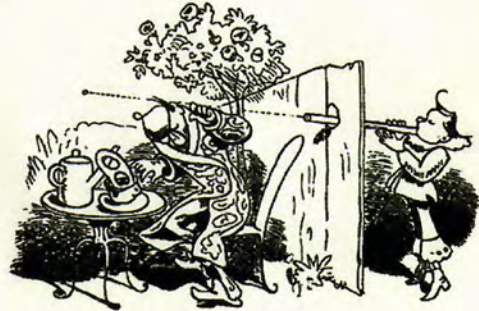
⁵ Мароши В. Безуховы и Аблеуховы (к семантике уха в русской литературе // Критика и семантика. Вып. 3/4. 2001. С. 276.

⁶ Белый А. Петербург. СПб.: Наука, 2004. С. 18.



Сидит здесь старый старичок,
Макая в кофе кренделёк.

“Отведай трубки духовой!” —
Бац! в ухо пробка... Ой, ой, ой!



То Жорж стрельнул. Старик глядит:
“Под стулом, что ли, враг сидит?!”



Под стулом пусто. — И опять
Стал крендель в кофе он макать.



Вдруг крендель вышибло из рук...
Старик вскочил, в лице — испуг.



Рис. 6

На недостатках перевода этого текста
нет смысла останавливаться подробно,
они очевидны. Брутальность Буша, его

лапидарная формульность и звукописное
сведение к состояющему детскому
языку — сравним хотя бы восхитительное
бушевское "Ei, Terretment, so deckt sich
der / Das kam ja wohl von unten her" и
беспомощное "То Жорис ⁷ стрельнул, Ста-
рик глядит. / Под дулом, что ли, враг
сидит?" Показательно, однако, что уши
Буша торчат даже из этого перевода
— так, игра слов в заглавии "Das Ruster-
ohz" перешла и в русское заглавие
"Духовое ружьё". Сохранению уха именно
в этом слюжете (сквозь дырку в го-
изатом заборе озорник обстреливает
госпожина бартельмана) способствовала,
вне всякого сомнения, дуковая срезь!
Так, в словаре пословиц и поговорок
дала упомянутая загадка: "Плосконка
доузелка, по краям обшивокка, а в
середке дыролка" ⁸, визуальное уравнива-
ющая забор на картинке Буша с ухом.
Подобно тому, как произведения Буша
(правда, Эриха) запрещали в нацистской
Германии, их не любили и в Советском
Союзе. После стилистических переводов Буша
(Вильгельмса) в 1970-80-е годы наступил
ла долгая пауза. Одним из таких
переводов стало стихотворение Самуила
Маршака "Воронье гнездо". Его перевод
является удачной попыткой снять
конфликт, заложенный в пословице

⁷ В оригинале Франц.

⁸ Огзадка — уха.

"Русский Кемзуу задал перцу". С одной стороны, Маршак реабилитирует германско-франко-льзово - если там Француз был переименован в Жоржа, то в этом стихотворении безымянные герои Буша обретают имена Франц и Фриц. С другой стороны, маршиков спасают из болота русский пёс Дружок и его хозяин неопределённой национальности, после чего герои теряют свои национальные качества, и становится "не разобрать, кто Франц, кто Фриц".



Рис. 7 и 8

Из цензурных соображений имя Маршака стало на отдельном издании, пожелай, самого известного переводца Буша - стихотворения "Плюх и Печх" Василия Харина,

хотя Маршак не имеет к переводу ни-
какого отношения. "Плюх и Плих", пред-
ставляющий из себя, вопреки расхожему
мнению, довольно точный перевод Буша,
был впервые опубликован в номерах 9-12
"Читая" за 1936 г. с пометкой (на этот
раз): "Перевод с немецкого Д. Хармс".

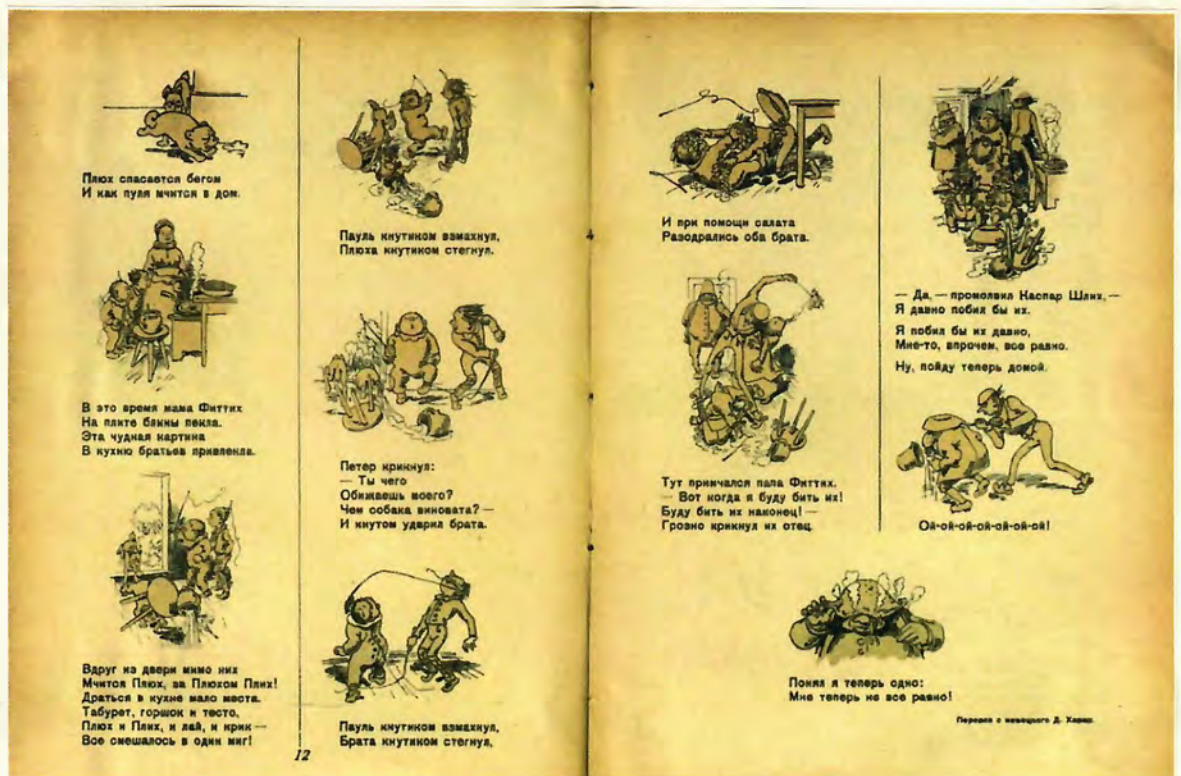


Рис. 9

Затем настала долгая фаза изгнания
Буша из русской культуры, хотя его улич
время от времени высобывались в самых
неожиданных местах. Так, Сергей Довлатов
в своей книге "Компромисс" затрагивает
тему "знаменитого отсутствия" немецкого
поэта в русской культуре: рассказчику
сообщают о человеке по имени ~~Вильгельм~~
~~Джордж~~ Эрнст Эрнст Буш и говорят, что

"Буш - это нечто фантастическое; когда же рассказчик звонит Бушу, женский голос произносит сакраментальную фразу: "Его нет. Он дал мне слово не задерживаться".⁹

И действительно, Буш не очень задерживался. Уже упомянутая книга "Шушу", вышедшая после повести Довлатова, содержит ряд переводов, в которых звуковая игра и сдвиг, свойственные поэтике Буша, наконец находят своё достойное выражение. Особое внимание обращает на себя перевод стихотворения "Дюкен и злые картинские дети". Конечно, удача этого перевода прежде всего в том, что болевые темы, препятствовавшие адекватному восприятию Буша в России, - прежде всего образ курчич и проблемы национальной идентичности, - в этом стихотворении не затрагиваются, а действие перенесено в Древнюю Грецию.



Рис. 10

⁹ Довлатов С. Компромисс // Он же. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. СПб.: Азбука, 2017. С. 284, 286.

Nachdenklich liegt in seiner Tonne
 Diogenes hier an der Sonne.
 Ein Bube, der ihn liegen sah,
 Ruft seinen Freund; gleich ist er da.
 Nun fangen die zwei Tropfen
 Am Fasse an zu klopfen.
 Diogenes schaut aus dem Faß
 Und spricht: «Ei, ei, was soll denn das?»
 <...> Die bösen Buben weinen
 Und zappeln mit den Beinen.
 Da hilft kein Weinen und kein Schrein,
 Sie müssen unters Faß hinein.
 Die bösen Buben von Korinth
 Sind plattgewalzt, wie Kuchen sind.
 Diogenes der Weise aber kroch ins Faß
 Und sprach: «Ja, ja, das kommt von das!!»

Из бочки протянув на свет босые ноги
 философ мыслит: Правда ли, что всюду правят боги?
 И людям, думает, зачем на свете жить?
 И звездам в темноте зачем дано маячить?
 Все время думает: Как это может быть?
 Вдруг слышит стук... Что это может значить?
 Кто старческий покой тревожит мудреца?
 Выглядывает. Видит: два юнца.
 <...> В бочонке Диоген, свернувшийся ежом,
 Но он внутри, а юноши - снаружи
 Рубашки их подцеплены гвоздем
 Они орут и слез пускаю лужи,
 А бочка скачет, плющит их и бьет
 Вот, наконец, последний оборот
 И пальцем указав на оба силуэта
 философ говорит: Вот так бывает это!



Рис. II

Онтологическая философская проблема, введенная Бушем в повторяющихся затем ретреном строках "Was soll denn das?", образует в переводе Волоханского и Хвостенко комбинированную структуру: на вопрос в начале "как это может быть?" следует ответ, в конце: "Вот так бывает это!"

Особенно удивно, что в книге "Уши" воспроизводится визуальный ряд Буша, поскольку именно в ней воплощен столь важный для нас образ уха. Возвращаясь к загадке про ухо - "Плоская дощечка, по краям обидчивая, а в середине дыролка", - мы видим, что плоскость забора из стихотворения "Духовое ружье" поэт пере-

это лет в переводе "Диоген и Зина
коринфские дети" сворачивается в овал
богини Диогена.



Рис. 12

Тем самым в творчестве Буша мы на-
ходим корни русского выражения "уши
в трубочку сворачиваются". Ущербная
логоцентричность русской культуры ⁽¹⁰⁾
преодолевается, и декларируется возвращение
к лиризмедиальному тексту, в котором
изображение дополняет слово. Заглавие
и визуальный образ трубки, из которой
озорник стреляет в ухо герца "духового
ружья" ⁽¹¹⁾ лишь подчеркивают ту роль,
которую сыграл Буш в тайной истории
русской культуры

⁽¹⁰⁾ См.: Мошнива М. Вначале было слово,
или о природе логоцентричности русской
культуры // Эл. ресурс: Суд.та (можно прогнать)

⁽¹¹⁾ Ухо выступает в данном случае органом
высшей **духовности**.

"Женевский текст" русской поэзии

Андрей Усманов
(Сан-Франциско)

Стихотворение Льва Лосева «У женевского часовщика» следует четвертым в цикле «Путешествие» его первой поэтической книги «Чужесный десант» (1985):

4. У женевского часовщика

С. Маркишу

В Женеве важной, нет, в Женеве нежной,
в Швейцарии вальяжной и смешной,
в Швейцарии со всей Европой смежной,
в Женеве вежливой, в Швейцарии с мощной,
набитой золотом, коровами, горами,
пластами сыра с каплями росы,
агентами разведок, шулерами,
я вдруг решил: "Куплю себе часы".

Толпа бурлила. Шла перевербовка
сотрудников КЦГРБУ.
Но все разведки я видал в гробу.
Мне бы узнать, какие здесь штамповка,
какие на рубиновых камнях,
водоупорные и в кожаных ремнях.

Вдруг слышу из-под щеточки усов
печальный голос местного еврея:
"Ах, сударь, все, что нужно от часов,
чтоб тикали и говорили время".

"Чтоб тикали и говорили время...
Послушайте, вы это о стихах?"
"Нет, о часах, наручных и карманных..."
"Нет, это о стихах и о романах,
о лирике и прочих пустяках".

Другое стихотворение на тему *Мендель*

Было замислено на подготовленном листе издания Николая Олейникова, подаренном Шимону Маркишу (1931 - 2003), адресату посвящения «У меневского заговушка».

Впоследствии эта книга была передана им в библиотеку кафедры славистики Меневского университета.

НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ

ИРОНИЧЕСКИЕ СТИХИ

Симон!

В Женеве женевской, где широким Жан-Жак,
я приобрёл не то, что бы лизинак,
но куртку из кожи некашерной;
отныне не прищипен к голытьбе,
её напелив, вспомню о тебе -
и с нежностью, и с грустью соразмерной.

V-day, 1984

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК
НЬЮ-ЙОРК • 1982

Лосев также сделал дарственную надпись на первой странице своего предисловия к «Ироническим стихам».

Саше —

УХМЫЛКА ОЛЕЙНИКОВА

— Любово А. Лосева

„Я могу по пальцам перечислить людей, которые сохраняли трезвую голову”, — пишет Н. Я. Мандельштам и перечисляет — трех. Один из них — Олейников, „человек сложной судьбы, ранее других сообразивший, в каком мы очутились мире”.¹

У Надежды Мандельштам и Евгения Шварца были разные знакомые, но характерно, что и Шварц, вспоминая Олейникова, говорит о нем, как об одном из трех крупных людей его круга: „Был Олейников необыкновенно одарен. Гениален — если говорить смело. Как случается с умными, сильно чувствующими людьми, он и мыслил ясно...”²

Вообще образ Олейникова крепко запечатлевался в памяти всех, кто знал его, хотя бы даже и мельком, но за исключением, пожалуй, Шварца, мемуаристы ничего не могут поделать с этим ярким своим воспоминанием. Их попытки представить нам живого Олейникова почти так же тщетны, как бывают попытки рассказать сон. Из мемуара в мемуар кочует набор олейниковских анекдотов.

Олейников подпоил председателя сельсовета и получил справку:

СПРАВКА

Сим удостоверяется, что гр. Олейников Николай Макарович действительно красивый. Дана для поступления в Академию художеств.

Подпись. Дата. Печать.³

Желая проехаться за счет исключительной популярности олейниковского детского журнала „Еж”, кондитерская фабрика выпустила конфеты под тем же названием и попросила Олейникова сочинить стихотворную рекламу. Николай Макарович тут же сочинил:



СПЕЦИАЛЬНЫЙ ВЫПУСК газеты

СУЩА А-9

орган мирового
Окуджализма

№ 2

сдана в печать 2022

по Поводу Подтверждения Покидания Престола

Нес. кор. * Гостюди ~~ИИИ~~, какие у Вас * планы?

Ун. ~~ИИИ~~. Прежде всего созову мировой конгресс
Окуджализма. Событие состоится в Афинах.
Целью конгресса является ликвидация
собраний сожженных и избранных мест из
переписок.

Нес. кор. Какие изменения планируете
в отделе славы после того, как Вы
покинете должность заведующего?

Ун. ~~ИИИ~~: В библиотеке мы установили неза-
висимый от России самодонный аппарат.
Я буду независимым наблюдателем интер-
дисциплинарных межвузовских бартерных
обменов возкой-самодонской.

Нес. кор. Деликатный вопрос: почему Вы
ушли на пенсию на год раньше времени?

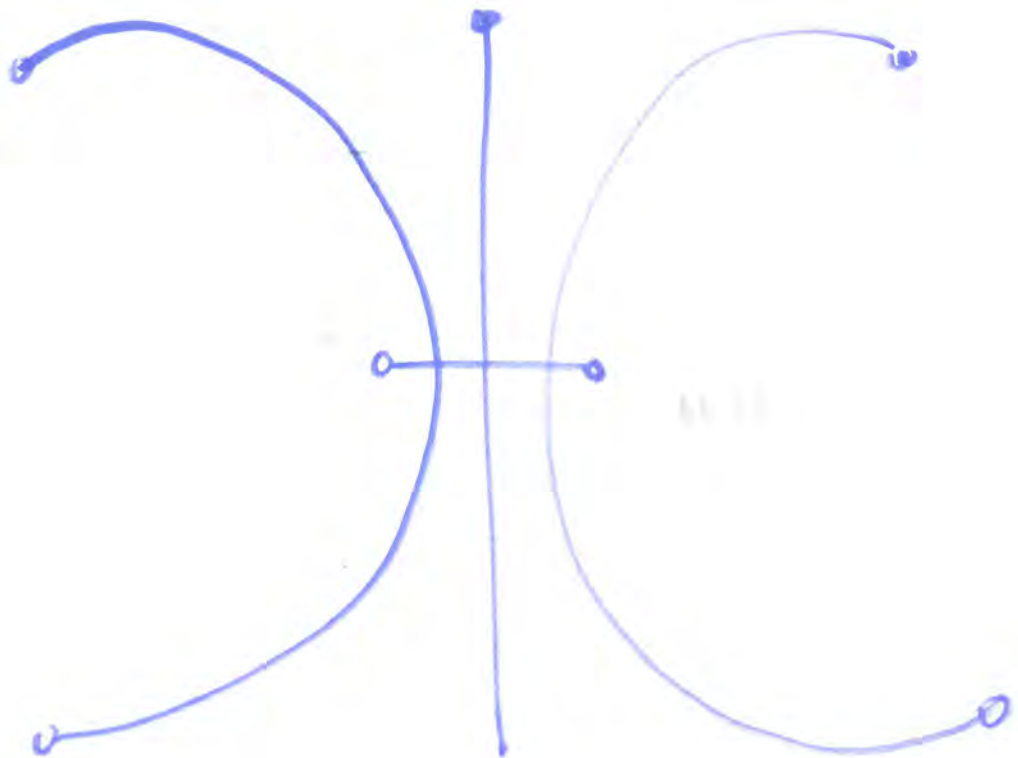
Ун. ~~ИИИ~~. Я был избран, потому что в моем имени
амитрация и самые толстые и редкие
буквы в алфавите. Еще Ж в гармонии
русские [с Женева]. Но мир изменился.
~~ИИИ~~ Вместо амитрации в моде
Таос и постмодернизм.

Нес. кор. А не было ли психологически тяжело
Вам перейти такой длительный период
ожидания, когда Вы наконец-то можете
выйти на пенсию? Известно, что Вы
считали администрацию тяжелой...

2-н. III III. Конечно, ~~это~~ момент я
жду в общи и целом 22 года.
Все символично. Это совпадает со
сроком, который мой любимый
профессор, Шимон Маркин
отбывал на кадре.

Нес. кор. Благодарю Вас за беседу и
разрешите мне ~~пожелать~~ Вам
нетворческих успехов.

Беседу вела Юрка Катенин
Буданец



Дорогой Жан-Филипп,

Пишу Вам в Женеву, как некогда
в Кублице Яков Семенович Тамире
Александровке. Помните:

« Вгера был у Вами. Был
ещё Лёня с поросёнком и
ждали Хармса. Поросёнок
живёт сейчас на Сиверской.

Он вырос, потерпел, кожа
огрубела и стал боров » и т.д.

Как и в те времена, лето
в Петербурге прохладное,
цветёт сирень. У нас на

Васильевском народ ходит
незнакомый, цыганский, зубовней,
но у каждого свой маленький коробок
наготове. Заезжие гастролёры.

На днях выбрались на дачу,
впервые после зимы.

Идём по тропинке вдоль леса,
Навстречу — соседка Раина
Владимировна с медным
рожком на груди, с ней лайки
Буля и Лайма.

« В этом году, — говорит, —
столько снега выпало, что
выйти со двора можно только
на лыжах. Заметил всех —
3 км. до озера, просверлю лунку,
наловлю абыску карасей



KJ
2022

2

для себя и для кур».
Собаки её своруют рыбу
и едят, или подавай жаренную
в масле. Фаина Владимировна
две сковородки карасей жарит
и выносит им на снес.

Презжайте, Жан-Филипп,
в Петербург! У Академии ху-
дожеств, где скульпсы, тоже
можно удить рыбу. Или
просто промываем на другой
берег через Благовещенский мост
(б. Лейтенанта Шмидта).

Вот на Троицком мосту на
прошлой неделе мы встретили
Татьяну Никольскую.

Она шла к Петропавловке
проверить, правду ли говорят, что
исчезли нудисты. А мы -

на Марсобо поле, где
выставлен на показ орёл,
к оперенью которого
приложили руку один
безработный художник.

Лето 2022
Юлия
Вяльцева







Михаил Еремин

Владеть устами — навык или дар,
Когда молчание билабиальной речи? — Окольцовывать
(Orbicularis oris) или отвергать.
А гений, ставший на крыло
(Лазоревые кроющие перья, маховые —
Пребелые.), не зависает ли,
Быв удостоен невесомым "Ах!" меж алых семядолей,
Их разомкнувшим?

1992

Извлечь ли из каррарской глыбы — Ca(CO₃) —
Божественную телом грацию,
А девушку с веслом из огненного
Потока бронзы или
Из фиолетовых пасто́зных сумерек
Изъять кармин восходов и закатов ради
Холодной чистоты лазури — выбор
Художника.

2007

Предотвратить, отдернув кисть, последний
Мазок (Натянут на подрамник свежий холст.),
Повествование внезапно оборвать (Возможно,
Последующая история начнется
С отточия.), оставить мрамор полудевой-
полуглыбой
(Формовочной землёй заполнена опока.),
Страшась, не выявит ли завершенность
Неодолимого несовершенства.

2007

А что как дрогнет
В последний миг рука с кинжалом,
Приготовленное зелье выпьет некто,
Томимый жаждою,
Раскается разлучник или
Умрёт некстати? – Хрупок
(Не трещина, не скол, а вдребезги.)
Сюжет посмертно признанных влюбленных.

2007

Что побудило живописца поместить
Среди прекрасных некрасивую
(Надломлен стебель, однокор бутон,
Привянувшие лепестки.),
Которая со всеми вкупе,
Покуда свежи были розы, источала –
Клей осетровый, мёд,
Льняное масло – аромат?

2010

Неведомым ведомый гений
По видимому одному ему (до поворота?)
Пути, возможно, замечает
То падающий лист, что сброшен
Ещё дрожащей ветвью,
С которой взмыла птица, испугнутая (кем?),
То стебель без дужмяного навершья,
То на обочине (с чьего чела?) венки.

2009

Негаданная встреча с привидением (Глухое
Безлюдье. Полночь. Молнии.) кого ни ошарашит -
Вестимо, бродят неприкаянными душегубцы
Отъявленные, жертвы не отмщённые, скупцы,
Что и по смерти стерегут секретные сокровища,
Под пару коим тени неуёмных
Кладоискателей, тогда как считано
Являемы виргилии.

2014

07.2022. М. Ерёмин

Сергей Стратановский

Тригорито Сковероде^{* * *}
Господню старшкю,
что странствовал в то время

От города к селу
и от коршмы к коршме,

Хасид пронзительный
у тамошних, тогдашних

Не встретится нигде

И удивый двалог (хоть встретится и миг),
в Беге и Добра-

О смысле Бидми
не векохнул на дороге

Подобно искоркам во тьме.

А если б встретились?

Ну, гденибудь в коршме

И спор затеяли?

Что? Пожали б друг друга?

2009

Лапландцы в Петербурге

Приезжали на ввэтки
В Петербург со своими оленями
И катали телатюшек
по Неве от Фонтанки до Пляски
На оленях в упряжке.

Каждый они были
и умели обветное зрение
Щекотать, и скривлять,
тайновидением тьмы наделить его
Тьмы не внешней, а внутренней

Тоголь с ними являлся,
Достовеккий у них научился
Нагружать этой тьмой
нескончаемый текст петербургский

А ещё лопарей (так их звали)
Салюза сор по утрам по вечерам собирали
И к себе увозили
на тех же оленях — на Север.

2011

Моим Хайрема Максима — изобретателя
пулемёта

Я — Хайрам Максим, изобретатель
Уродной мне Америки
В Старой Свет уехать,
Вынужден был уехать,
Что мой пулёмёт, смертоубийца у металла и лжи
Быть не может Америке.

Но зато он был нужен
Для убийства братам, германцам и русским
Японцам, китайцам, индусам,
А потом и друг друга...
Так я влашлась, как вор,
В мир — смерть серийная.

Беспокойно покаясь,
но в нём — не одно сожаленье,
А порой разрушенье —
С кровью и любовью связь,
С мирной градоокопной,
С непреодолимым трудом.

Но ведь это — прогресс,
а прогресс — это власть и власть
Над людьми и науками.

Да, я слышал... ахмса... неприличное бы
Никашу из тивуцах...
Но это лишь вымысел дикое

Пашпокотик пророков...

Войны-то были всегда
Мир пропущен насильем,
и его не исправят бесшумные
Джентльмены индийские.

2013

Записки Поинт
(Фильм Антонова)

Как бандушкой палкой по голове
Как ворвавшийся ветер
Такова Релангия,
по вешиет шесте и траве —
в черную кетю одетая.
(На груди у нее — уветочка сиреневой.)

А бунтуют стучащие,
стигают поветки армейские,
(Аргументы их всекие —
право на жизнь и любовь.)

И дажны пашнейские
землярачь их, не не огнем —
воданеталии

А потам — похищеное
Самолета усебного
и парет в голый край, черевый рай
У стеришного мира
в претвину бижнкого,
В мир, затерянный в роде бы,
главный сбегает герой.

Ветрега с тенушкой там,
обретение радосты там,
А петам — возвращенное
В повсеуневное и шель геря жуажного,

Взрыв на ранчо
в горах, где когда-то апачи,
А теперь бизнес-клерки...
А в теланке яркой...
Но не в реальности есть,
Серия взрывов как весть
Из грядущего времени
о небоевых в Нью-Йорке,
Появляющих в маме
после атаки „Аль-Каида“.

2013
Праздник выпускников „Алые паруса“
Что-то ждет всех в будущем
Не все же ведь надежда...
Алые паруса
И мамя алов-
Это мамя войны или спецопераций военная
На окраинах мира,
где в будущем мы
Быть должны непременно.

июнь 2018



КАК И ВСЕ ОБЛАЧНЫЕ ЛЮДИ, ОН ВЫШЕЛ ИЗ ГОГОЛЕВСКОЙ ШИНЕЛИ. ЗАТЕМ СНЯЛ СЮРТУК И БРЮКИ. И СТОИТ ТЕПЕРЬ В ИСПОДНЕМ, ОДИН В ГОЛОМ ПОЛЕ. ДУЕТ ВЕТЕР, ЕМУ ЗАБКО, А ПРИКРЫТЬСЯ НЕЧЕМ. ЗАБКО И ЗЫБКО.

КАК И ВСЕ ОБЛАЧНЫЕ ЛЮДИ, ОН СТОИТ В СТОРОНЕ ОТ МИРА. МИМО НЕГО СКАЧУТ ВСАДНИКИ, ПРОЕЗЖАЮТ ПОВОЗКИ, ПРОХОДЯТ ТОЛПЫ И КАРАВАНЫ. СОБАКИ ЛАЮТ, КОНИ РЖУТ, ОСЛЫ РЕВУТ, ЛЮДИ СМЕЮТСЯ ИЛИ ПЛАЧУТ, НО УЩЕ КРИЧАТ. ДЕТИ БЕГАЮТ ТУДА-СЮДА, РВУТ НА СЕБЕ ОДЕЖДЫ. И ЛОМАЮТ СЕБЕ ТОНКИЕ НОГИ. НА ВСЮ ЭТУ СХЕТУ ОН ПОУТИ НЕ ОБРАЩАЕТ ВНИМАНИЯ.

КАК И ВСЕ ОБЛАЧНЫЕ ЛЮДИ, ОН ЗАНЯТ СВОИМ ДЕЛОМ - СМОТРИТ НА НЕБО. ИЗУЧАЕТ ТО, ЧТО ПАДАЕТ С НЕБА, ПРОСЫПАЕТСЯ И ПРОЛИВАЕТСЯ, НО ЕГО ИНТЕРЕСУЮТ НЕ САМИ ОСАДКИ - ДОЖДЬ, СНЕГ, ГРАД. ОН ВЫСМАТРИВАЕТ СМЫСЛЫ - ТО ЛЕГКИЕ ТО ТЯЖЕЛЫЕ, НО ВСЕГДА БЕСФОРМЕННЫЕ - ЛОВИТ И ОБЛАЧАЕТ В СЛОВА, В ЕГО РУКАХ СМЫСЛЫ, ОБЛАЧЕННЫЕ В СЛОВА, ПРИНИМАЮТ ФОРМУ ОБЛАКОВ И ПОРОЖДАЮТ МЫСЛИ. ЗАТЕМ ЭТИ ОБЛАЧНЫЕ МЫСЛИ УТЕКАЮТ ВГЛУБЬ ЗЕМЛИ. ВОТ И ВСЁ, ЧТО МОЖНО СКАЗАТЬ ПО ПОВОДУ НИСХОДЯЩЕГО ПОТОКА СМЫСЛОВ.

*

БЕЛЫЙ ЗВЕРЬ ПО НЕБУ ПРОПЛЫЛ
ПУШНИНА ЖИВАЯ
ЧЕЛОВЕК НА ЗЕМЛЕ ВДРУХ ЗАСТЫЛ
ТИХО СЕБЕ ПОДЗЫВАЯ

ИЛИ - КАК ПЕТР КАЗА... НЕТ ХАЗАР НАВЕРНО СКАЗАЛ
ТИХО СЕБЯ ПОДЗЫВАЯ

*

ОБЛАЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК СМОТРИТ ИНОГДА И НА ЗЕМЛЮ. ИЗУЧАЕТ ТО, ЧТО ИСХОДИТ ОТ ЗЕМЛИ, НО ЕГО НЕ ИНТЕРЕСУЮТ ГОРЮЩИЕ ГАЗЫ И ГРЕМУЧАЯ НЕФТЬ, ОН СЛЕДИТ ЗА СЛОВАМИ, ОБЛЕЧЕННЫМИ СМЫСЛОМ, КОТОРЫЕ ВОЗНОСЯТСЯ КАК ТУМАНЫ ИЛИ СПИРТУОЗНЫЕ ПАРЫ И ИСЧЕЗАЮТ В НЕБЕ. НАУДАЧУ, НА АВОСЬ И КУДА-ТО ТАМ НАСКВОЗЬ. ПО МЕРЕ ВОЗНЕСЕНИЯ СМЫСЛЫ ТЕРЯЮТ ВСАКУЮ ФОРМУ. ПОТЕРЯННАЯ ФОРМА ОПАДАЕТ НА ДЕРЕВЬЯ, КАМНИ И ИНЫЕ ПРЕДМЕТЫ МИРА. ВОТ И ВСЁ, ЧТО МОЖНО СКАЗАТЬ ПО ПОВОДУ ВОСХОДЯЩЕГО ПОТОКА СМЫСЛОВ.

*

ЛИШНИЙ ВЕС БЕСПОЛЕЗНЫЙ ГРУЗ
РЖАВЫЙ НА ВИД ЖЕЛЕЗНЫЙ НА ВКУС
ГНИЛОЕ ОСАДКОМ ВНИЗ
ГНИЛОЕ СТРУЕЙ ВВЕРХ

МИР ВЕДЬ ЕСТЬ НО НАГНЕТАЯ
 А Я?
 ПАР В ГОЛОВЕ -
 АНАД ГОЛОВОЙ
 В СИНЕВЕ -
 С БИРЮЗОИ,
 НАГ И НЕ ТАЯ
 И НЕ ТАЯ
 СЛЕПЯ БЕЛУЗНОЙ КУЧЕВОЙ
 ПЛЫВЕТ АБСОЛЮТ КОЧЕВОЙ

*

ДВА ПОТОКА СМЫСЛОВ СТАЛКИВАЮТСЯ: СМЫСЛЫ ПЛЮ-
 щатся, коверкаются, раскалываются. В РАЗНЫЕ СТО-
 РОНЫ РАЗЛЕТАЮТСЯ СЛОВА, БУКВЫ. ЛЮДИ ПРИ ЭТОМ ОЗЛОБ-
 ляются. СВИСТАТ СРЕЛЫ И КОПЬЯ. ВЫВАЛИВАЮТСЯ СТА-
 РУХИ. КАТЯТСЯ ОТОРВАННЫЕ ГОЛОВЫ. ГРОХОТ, ЗВОН,
 ТРЕСК. У ОБЛАЧНОГО ЧЕЛОВЕКА ТРУДНАЯ ЗАДАЧА. ОН
 СТОИТ, ЧТОБЫ СПАСАТЬ СМЫСЛЫ, А ДЛЯ ЭТОГО ДОЛЖЕН
 УПРАВЛЯТЬ СФЕРАМИ. А КАК ИМИ УПРАВЛЯТЬ? ВЕДЬ
 СФЕРЫ КАК ТАКОВЫЕ ЕМУ НЕПОДВЛАСТНЫ. А СМЫСЛЫ -
 РАЗ И ФЬЮТЬ!

*

СВЕРХ ДОСТАТОЧНО ВЛАГИ
 СНИЗУ ВОЗДУШНЫЙ ПОТОК
 РАЗ!
 АТМОСФЕРНЫЙ ОРГАЗМ
 ИЗ ПУХА И ПЕРЬЕВ ФАНТАЗМ
 ИСТЫЙ ЧИСТЫЙ ЛУЧИСТЫЙ ЦВЕТОК

*

ОБЛАЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК СТОИТ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ДВУХ ПО-
 ТОКОВ, В ТОЧКЕ ПЕРЕХОДА ОТ ВЕРХНЕГО ТАМ К НИЖНЕМУ
ТАМ, В ТОЧКЕ ПРЕПЯТСТВИЯ ПРОСТРАНСТВА ТУТ. ОН
 СТОИТ ТУТ И ДУМАЕТ ПРИВНИЗИТЕЛЬНО ТАК: «ЧТО БЕС-
 КОНЕЧНО ВВЕРХ, ЧТО БЕСКОНЕЧНО ВНИЗ, НО ВВЕРХ ВСЕ
 РАЗНОЕ И ЦВЕТНОЕ, А ВНИЗУ ВСЕ ОДИНАКОВОЕ И СЕРОЕ.
 А Я СТОЮ ПОСРЕДИ, КАК НА ГРАНИЦЕ, ОДИН В ПОЛЕ
 ВОИН, И ДУМАЮ, ЧТО МИР ВОКРУГ МЕНЯ ЗЫВКИИ И
 ЗЫВКИИ».

*

ЧЕРНОЕ БЕЛОЕ РАЗНОЦВЕТНОЕ
 НЕСМЕТНОЕ БЕЗОТВЕТНОЕ
 ЛЕГКОЕ ТЯЖКОЕ РЫХЛОЕ ВАТНОЕ
 НЕОБЪЯТНОЕ БЕЗВОЗВРАТНОЕ
 СВЕТЛОЕ ТЕМНОЕ ЯСНОЕ МУТНОЕ
 БЕСПУТНОЕ БЕСПРИЮТНОЕ
 АБСОЛЮТНОЕ

*

ОБЛАЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК ТО ЗАДЫРАЕТ ГОЛОВУ, ТО ОПУСКАЕТ ЕЁ
ВНИЗ. ДВЕ ОСИ - ВЗОР, УСТРЕМЛЁННЫЙ ВВЕРХ, И ВЗОР, ВПЕ-
РИВШИЙСЯ ВНИЗ, - ОБРАЗУЮТ УГОЛ ПРИЧЫЗУТЕЛЬНО
В 180 ГРАДУСОВ. ЭТО ОЧЕНЬ ШИРОКИЙ УГОЛ. У ОБЛАЧНО-
ГО ЧЕЛОВЕКА БОЛИТ ШЕЯ, КОЛЕТ В СПИНЕ И ПЕРЕСЫ-
ХАЕТ В ГОРЛЕ. НО ОН НЕ ПЬЁТ. ОН, ВПРОЧЕМ, И НЕ ЕСТ.
И НЕ СПИТ. ВСЕ СМОТРИТ И СМОТРИТ.

*

НАБЛЮДАВШЕМУ ВЕТЕР НЕ СЕЯТЬ
СМОТРАШЕМУ В ОБЛАКА НЕ ЖАТЬ
НЕ БЛУДИТЬ НЕ БЛЕВАТЬ НЕ БЛЕЯТЬ
НЕ ИМЕТЬ, НЕ МАЯТЬ НЕ МЯТЬ

*

ХОТЯ В МИРЕ КРОМЕ ДЕРЕВЬЕВ И КАМНЕЙ ЕСТЬ МНОГО
ДРУГИХ ПРЕДМЕТОВ - НАПРИМЕР, ЗВЕРИ И ЛЮДИ, - НО МИР
ВСЕ РАВНО КАЖЕТСЯ ОБЛАЧНОМУ ЧЕЛОВЕКУ ПУСТЫМ, ПО-
СКОЛЬКУ ВСЕ КАЖЕТСЯ ЕМУ БЕССМЫСЛЕННЫМ. КРОМЕ
ПОТОКОВ СМЫСЛОВ, ВСЯКИЙ РАЗ ОБЛАЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК СТА-
РАЕТСЯ УДЕРЖАТЬ СМЫСЛЫ, НО ОНИ ПОУТЫ НЕ УДЕРЖИВА-
ЮТСЯ И УЩЕ ВСЕГО ИСЧЕЗАЮТ БЕССЛЕДНО, КАК ВЕСТ-
НИКИ. И ОН РАССТРАИВАЕТСЯ.

*

НЕ ЛЫКОМ НЕ ЛАКОМ НЕ ЛУКОМ НЕ ЛИКОМ
НЕ ШИТО НЕ КРЫТО И НЕ КУЛАКОМ
НАД МЕЛКИМ И ЛОМКИМ ЧТО МОЛИТСЯ КЛИКОМ
ДАЛЕКИЙ ВЕЛИКИЙ ПАРИТ МОЛОКОМ

*

КОГДА СМЫСЛЫ ПАДАЮТ СВЕРХУ, ОБЛАЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК
ПОЛУЧАЕТ ЛЁГКИЕ РАНЕНИЯ И ТЯЖЁЛЫЕ УВЕЧЬЯ. ОН ВСЕ
В СИНЯКАХ И ШРАМАХ. У НЕГО СЛОМАНЫ ПАЛЬЦЫ, РУКИ, НОГИ,
УШИ И НОС. НА ЛВУ ОГРОМНАЯ САДИНА. ЕМУ ТАК БОЛЬНО,
ЧТО ДАЖЕ НЕ ВЫРАЗИТЬ СЛОВАМИ. НА НЕМ, КАЖЕТСЯ, НЕТ
ЖИВОГО МЕСТА. ДАЖЕ САМОГО УЗЕНЬКОГО УГОЛКА. НО ВСА-
КИЙ РАЗ ЖИЗНЬ ПОБЕЖДАЕТ СМЕРТЬ НЕИЗВЕСТНЫМ ЕМУ
СПОСОБОМ. И ОН РАДУЕТСЯ.

*

БЕЗ СМЫСЛА И ЦЕЛИ
ЧАСЫ ДНИ НЕДЕЛИ
ЛЕТЯТ И БЕГУТ
ЛЁГКИЕ ВЕЛИКАНЫ БЕЗ ДЕЛА
ПАРЯТ И ПЛЫВУТ
ГДЕ-ТО ТАМ НАВЕРХУ БЕЗ ПРЕДЕЛА
БЕЗ ОКОВ И БЕЗ ПУТ
А ВНИЗУ ГДЕ-ТО ТУТ
ТЫ ЛУЛИПУТ
И ТВОЕ ЛИ ТЯЖЕЛОЕ ТЕЛО

*

А ЕЩЕ ОБЛАЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК РАДУЕТСЯ, КОГДА ВИДИТ В ВОЗДУХЕ ОПТИЧЕСКИЙ ОБМАН: ОТДЕЛЬНЫЕ РИСУНКИ, СХЕМЫ, ЧЕРТЕЖИ И ДАЖЕ ЦЕЛЫЕ КАРТИНКИ МИРОЗДАНИЯ С РАЗНЫМИ НЕОБЫЧНЫМИ ПРЕДМЕТАМИ. ЕСЛИ СВЕТ ПРЕЛОМЛЯЕТСЯ В КАПЛЯХ ВОЗДУХА, ТО ПОЯВЛЯЕТСЯ РАДУГА, А ЕСЛИ В ЛЕДЯНЫХ КРИСТАЛЛАХ — ТО ВЕНЦЫ. ТОГДА ОБЛАЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК ДУМАЕТ ПРИБЛИЗИТЕЛЬНО ТАК: «ЭТО, НАВЕРНОЕ, ВОЗВЫШЕННОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИКИХ ПИСАТЕЛЕЙ».



ИСПИТЬ ПАРНУЮ МЛЕЧНОСТЬ
И СПЕТЬ ПУТЬ ОБЛАКОВ СТАДА
ЧТО ПРОПЛЫВАЮТ ВЕЧНОСТЬ
ИЗ НИОТКУДА В НИКУДА



ГДЕ-ТО — ПРОШЛОЕ, ГДЕ-ТО — БУДУЩЕЕ. ОНИ — ВЕСКО-
НЕЧНО ДАЛЕКИЕ И НЕДОСЯГАЕМЫЕ. ОБЛАЧНЫЙ ЧЕ-
ЛОВЕК СТОИТ В ТОЧКЕ ПРЕПЯТСТВИЯ ВРЕМЕНИ ЭТО
И ДУМАЕТ О ТОМ, ЧТО НАСТОЯЩЕГО НЕТ, А СЛОВА
ДАЖЕ ВЕЛИКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ЛЖИВЫ И СМЫСЛА
ВО ВСЕ НЕ НУЖНЫ, ОН ЗАДУМЫВАЕТСЯ, НУЖЕН ЛИ
ОН САМ И КОМУ? А ЕЩЕ ОН ДУМАЕТ, КУДА
ИСЧЕЗАЮТ ВЕСТНИКИ.



ПЛЕСНУТЬ НА ПЕСОК МОЛОКА
КАПНУТЬ НЕМНОГО ТУШИ
ВОТ И ПУТЬ В ОБЛАКА



ВОТ, СОВСТВЕННО, И ВСЁ.

ВАЛЕРИЙ КИСЛОВ

ТРУДЫ И ДНИ ДАНИИЛА ИВАНОВИЧА

1.

Даниил Иванович
очень не любил детей.
Прям до дрожи в коленках,
до тошноты. Бывало, встретит
у песочницы какого
шибздика, так еле сдержится,
чтоб не пришибить.
Шибздик – в слезы, и ну
ручонками голову прикрывать.
А Даниил Иванович, довольный,
что искус поборол, этак ему ласково:
«Ну, ступай же с богом. Чего ж ты
стоишь? ведь я тебя не бью!»
И тростью поигрывает, и письмена
чертит.

2.

Даниил Иванович очень не любил детей.
Прям до дрожи в коленках, до тошноты.
Бывало, встретит в подворотне какого
шибздика и давай его тростью охаживать.
От шибздика уже одно мокрое место осталось,
а Даниил Иванович не унимается, фехтует
этак и приговаривает: «Хармс! Чармс! Брамс!
Хендехок, русишь швайн!»
Потом постоит, отдышится, поправит гетры
и дальше пойдет.

3.

Даниил Иванович очень не любил стоять в очередях. Он вообще не любил советские эпифеномены – предпочитал английский твид и монархию. Бывало, заглянет в лавку, увидит там очередь и аж скривится. Потом соберет тонкие энергии в кулак и как гаркнет: «Лежать, сукины дети! God save the queen!» И этак тростью взмахнет. И все ложатся. И чеддер со слезой к нему ручки тянет и в три погибели кланяется, и продавщица в вечной любви кланяется, и сама нож протягивает – на, мол, милок, режь, режь сколько хочешь. «И, усмиренные, лежат», – процитирует Даниил Иванович неизвестного поэта и прошествует к прилавку.

Даниил Иванович очень не любил советских газет. Особенно же не любил их читать. Бывало, принесут ему к завтраку свежую прессу, пахнущую щекочущей самолюбие иных щелкоперов типографской краской, так он ну ее сразу рвать и приговаривать: «Вот “Правды” первая страница, вот с приговором полоса. Вот “Правды” вторая страница, вот с приговором полоса. Вот “Правды” третья уж страница, сумбура музыки столица, “Известий” ратная сестрица, “Литературной газеты” шестнадцатая полоса». И – бегом в ватерклозет по превеликой нужде, да так, знаете, прытко, едва придерживая полы халата с красным подбоем, что прислуга с подносами посторанивается и дают ему дорогу другие поэты и литераторы.

Даниил Иванович очень не любил советскую власть и конституционную монархию. Бывало, напугав того, старый добрый английский эль пристаивать.

«Даешь конституционную монархию?»

– Время, вперед!»

Только же разбегаются и давай к прохожым стоить в воротах скалой.

«Небось, опять Маршак за помешанного в борюду и путь презирает?»

– Сам ты форшмак», – обиделся Даниил Иванович.

«Порасстрепал бы я эту вашу конституцию эль за эфемизм. Сталинскую конституцию принял, а вы третьего дня?»

«Как кто? Да вы же и приняли-с, Даниил Иванович, убежденным голосом.»

6.

Даниил Иванович очень не любил ЦК ВКП(б) и лично товарища Сталина. И не то что не любил, а, по совести говоря, люто ненавидел. Любил же, напротив того, старый добрый английский Тауэр и конституционную монархию. Бывало, выйдет из распивочной и давай прохожих пугать. «Даешь конституционную монархию! – кричит. – Время, вперед!» Тут как раз мимо Михалков проезжал в кабриолете, с двумя девицами в декольте. «Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат! Мы на острова, присовокупляйся, составим дуплет! Я и шотландский плед прихватил», – и в клаксон призывно гудит. «Не брат я тебе, подстилка большевистская, – процедил Даниил Иванович, крепясь. – Гимнюк! Мало вас в 1905 году вешали». «Всех не перевешаете! Наше дело правое!» – весело прокричал Михалков и дал по газам.

7.

Даниил Иванович очень не любил генеральную линию ВКП(б) и лично товарища Сталина – трубка трубкой, а табачок врозь. Так и говорил направо и налево, не таясь: «Ох, как крошится наш табак!» Недолго музыка играла, и однажды на стол легла бумага. Всю ночь в Кремле не гасло окно. «А мог бы жизнь просвистать скворцом», – с досадой думал вождь, попыхивая «Герцеговиной флор» и перечитывая крамольный стих, облитый горечью, желчью и памятью о ненавистном городе – колыбели трех революций.

8.

Однажды у Даниила Иванович зазвонил телефон.

– Кто говорит?

– Соловецкий Лагерь Особого Назначения.

– Что вам надо?

(В голове пронеслось: Торквемада. Великий Инквизитор. Банальность зла.)

– Полюбишь и осетинского козла, – хохотнули на том конце.

.....

Через некоторое время снова раздался звонок.

– Даниила Ивановича хочу.

– Шурка, сволочь, ты? – хотел было накричать Даниил Иванович, но осекся.

– Товарищ Брамс?

– Чармс, – поправил все-таки Даниил Иванович.

– Очень хорошо, товарищ Брамс. Поговорим как провиденциальный собеседник с провиденциальным собеседником. Вот скажите, Самуил Яковлевич Маршак, по-вашему, мастер?

– Мастер, конечно, мастер.

– А Николай Макарович Олейников?

– Мастер.

– А этот, который про таракана с усищами и бассейн?

– Мастер.

– Так что ж вы там, в своем городе мастеров, не можете товарища Введенского нормальные стихи научить писать? Какие-то они у него вялые, незапоминающиеся. Без огонька, без подтекста.

– Научим, обязательно научим! – обрадовался Даниила Иванович. – Теперь-то уж точно научим! Это вы очень правильно заметили, про подтекст. Я Шурке давно говорю: детские стихи надо писать так, что если бросишь их в окно, то стекло вдребезги. По-другому никак. Дети по-другому не понимают.

– Советские дети, товарищ Брамс.

– Чармс, – хотел было поправить Даниила Иванович, но воздержался.

9.

Однажды Даниила Иванович сочинил такие строки:

Быть может, прежде губ
Уже родился Сологуб.

Сборищу друзей очень понравилось новое произведение Даниила Ивановича, все бросились его поздравлять, трясти руку, бить по плечу. Только Николай Макарович не бросился, сидел угрюмый и смотрел в пол.

– Старик, ты гений. Эх завернул!

– Какая роскошная распоясавшаяся рифмовка!

Сдвинули стаканы.

– Это Мандельштам, – вдруг громко и отчетливо произнес Николай Макарович.

Повисло молчание.

– Что ты сказал? Повтори!

– Хватит паясничать. Мандельштам, «Стансы к Сталину». Стыдно не знать.

– Сам ты Пастернак! – Даниила Иванович сжал кулаки.

– Что за шум, а драки нет? – вскинулся Самуил Яковлевич, предвосхищая недоброе.

– Обнимитесь, миллионы! – подхватил Александр Иванович. – Не ссорьтесь, черти.

Под натиском дружбы пришлось обняться. Сборище друзей было восстановлено в правах. Снова сдвинули стаканы. Воспользовавшись весельем, Даниила Иванович больно наступил Николаю Ивановичу на ногу и еще теснее прижал его к груди.

– За Пастернака ответишь, – шепнул он ему на ухо.

10.

Однажды Даниила Иванович проснулся с мыслью, что Бог не скинут, покушал, вышел из дома и пошел останавливать прогресс. Идет по Надеждинской, поигрывает тростью, а навстречу ему Александр Иванович.

– Ты куда намылился ни свет, ни заря?

- Да вот, иду останавливать прогресс.
- Тоже дело.
- Вы куда, тараканы, разбежались в такую рань?
- Да вот, идем останавливать прогресс. Бог не скинут.
- В «Детгиз» по дороге заглянем? У меня Маршак трешку третьего дня занял, до сих пор, контра, не отдает. Скинем сначала его.
- Свернули на Литейный. Тут навстречу им Леонид Савельевич и Яков Семенович.
- Вы куда, вестники-прелестники, в столь ранний час?
- Да вот, идем останавливать прогресс.
- Кругом возможно Бог? - подкузьмил Леонид Савельевич.
- А скажите, батенька, какой прогресс? - прищурился Яков Семенович, сверля Даниила Ивановича. - Научный, технический, социокультурный? Дифференциальные исчисления не остановишь. Скоро генератор поэтических текстов изобретут и геном расшифруют.
- И человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке, - добавил Леонид Савельевич. - Читайте «Исследование ужаса», там все написано.
- Троица переглянулась.
- Стоп-машина, - сказал Даниил Иванович и повернул назад.

11.

- Однажды на сборище друзей Николай Алексеевич пришел с толстой папкой, перевязанной бантиком.
- Все приготовились слушать.
- Давно хотел вам возразить в принципиальном порядке по следующим пунктам, - начал Николай Алексеевич. - Бессмыслица, как явление вне смысла, раз. Композиция вещи, два. Тематика, три...
 - Сейчас я тебе всю композицию разворочу, - прервал его Даниил Иванович.
 - Ты меня прервал, - заметил Николай Алексеевич.
 - И прервал, - парировал Даниил Иванович. - Переври ты меня.
 - Ты, Даниил Иванович, ври-ври, да не завирайся.
 - Прерви меня, - встрял Николай Макарович. - Что, слабó?
 - Прервал тебя, - торжествовал Даниил Иванович.
 - Не ссорьтесь, черти, - сказал Александр Иванович, пряча под шумок недопитую бутылку в карман. Ему еще предстояло путешествие на край ночи, и он не хотел встретить его безоружным, в одном пиджаке.

Однажды к Даниилу Ивановичу пришли оперуполномоченные и обвинили его в домогательствах и измене.

– Вы нас трогали. Вот тут, тут и тут, – заявили они.

– Так ведь и вы меня трогали, и даже больше того, – растерялся Даниил Иванович.

– Мы в целях самообороны, – сказали уполномоченные. – А вы по злему умыслу, с особым сексизмом. Отягчающее-с.

– Херасе, – начал догадываться Даниил Иванович. – Неужели вам ни капельки не понравилось? Ни вот на столько?

– Самую капельку. Одну. Но ведь потом вы нас бросили!

– Как бросил? Вы же тогда были с Александром Ивановичем и Николаем Макаровичем, вот я и вернулся к Эстер.

– Изворачиваться бесполезно. Лолита, оформляй его по 66-й.

– 66-й? – насторожился Даниил Иванович. – Это что?

– Шесть лет каторжных работ в коллекторе «Спермь-6».

Даниил Иванович побелел – он знал, как поступают в коллекторе с такими, как он.

– Так как, будем сотрудничать? Или оформляем по 66-й?

– Будем... сотрудничать. Чего вы... хотите?

– Мы хотим поставить крест на вашей репутации, хотим, чтобы вам больше не было ходу в детскую литературу, чтобы двери «Детгиза»

закрылись для вас навсегда. «У Петрушки палка, мне Марфушку жалко» – ваших рук сочинение?

– Мое... моих.

– Очень хорошо. Садитесь и пишите признательные показания, как в социальных сетях, слыхали-с? Я, Чармс Даниил Иванович...

– Брамс, – поправил Даниил Иванович обреченно.

– Слушай сюда, задрот. Лолита, бумагу. Я, Чармс Даниил Иванович, в преступном сговоре с Введенским Александром Ивановичем и Олейниковым Николаем Макаровичем, клеветал на сепаратизм четвертой волны и порочил строй младших оперуполномоченных, а также трогал в табуированных местах старших оперуполномоченных без их обоюдного согласия и предварительной ласки. Написал?

– А это не перегиб? Про старших оперуполномоченных?

– Следствие разберется. Подписывай!

– Может, лучше ритуальное изнасилование, здесь и сейчас? – пролепетал Даниил Иванович в последней надежде на социалистическую законность и традиции европейского гуманизма.

– Одно другому не помеха, – сказали уполномоченные, надвигаясь.

Однажды Даниил Иванович высунулся по пояс в форточку и крикнул:

– Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?

На дворе никого не было. Только дворник задрал голову.

– Никак с Байроном курили, вашбродь?

Даниил Иванович хотел было втиснуться обратно и оттуда уже ответить что-нибудь этакое, но не смог – застрял. Подергался-подергался и философски затих.

– За все тысячелетие не скажу, не в Одессе, чай, – продолжал между тем дворник. – А месяц брюмер.

«Опять трагедия превращается в фарс», – подумал Даниил Иванович, вися над бездной и болтая ногами.

- Однажды Даниил Иванович сочинил следующий экспромт.
- Поручик Ставрогин и корнет Верховенский очень не любил Октябрьский переворот. А любил, напротив того, Великую Фебральскую бескровную революцию. Бывало, раздадут патроны, обустраиваются за бруствером и перетовариваются.
- Вы скажите мне, сделайте милость: что до сих пор далось нам это нашествие? Что принеся с собой чумазый еще наша наука и литература не находились на таком низком уровне, как теперь! Они и Достоевского не читали.
- Помилуйте, корнет, какой Достоевский, о чем вы? Ять от ера не отличают. Быдло-с. — Ставрогин прицелился. — Вот недавно библиотеку у Блока сожгли.
- Этот ваш Блок — рыбаь кровь. Мы по доброту и простоте и из страха, поручик, чтобы нас не заподозрили в отсталости, братались, извините, со всякою дрянью. Мы сделали то, что цивилизация висит уже на волоске. Дорогой мой! То, что веками добывали наши предки, не сегодня-завтра будет поругано и истреблено этими новейшими гуннами...
- Не забывайте нажимать на курок, корнет.
- Перестанем же деликатничать, довольно! Едва близко подойдет к нам чумазый, бросим ему прямо в харю: «Руки прочь! Сверчок. знай свой шесток!» Прямо в харю! — продолжал Верховенский с восторгом, перезаряжая. — В харю! В харю!
- Не нервничайте, корнет, промахнетесь. Вон тот, одетый во все не по росту, мой.
- Нет, поручик, согласитесь, это же какой-то вульгарный марксизм — классовые противоречия, прибавочная стоимость, наемный труд... Какие-то убогие ветхие ярлыки. Посудите сами, как только чумазый полез туда, куда его прежде не пускали — в науку, в литературу, заметьте, за высшие человеческие права вступилась сама природа и первая объявила белый террор этой орде. Как только чумазый полез не в свои сани, то стал кинуть, чихнуть, сходить с ума и вырождаться, и нигде вы не встретите столько психических калек, чахоточных и всяких заморышей, как среди этих голубчиков. Мрут, как мухи, — Верховенский с наслаждением нажал на курок. — Если бы не это спасительное вырождение, то от нашей цивилизации давно бы уже не осталось камня на камне, всё слопао бы чумазый. Кухарка, видите ли, будет управлять государством! Ебал я такое государство, извините за каламбур.
- Вдруг вдали у реки замелькали штывки. «Красногвардейские цепи, — разглядел в бинокль Ставрогин. — Красиво идут, скоты». А вслух сказал:
- Цельтесь целесообразнее, корнет. Это что касается каламбура. А если без обиняков, пора седлать коней.
- Как? Я только вошел во вкус, пристрелился.
- Вкус — буржуазное понятие. Имейте силу от него отказаться, если вы, конечно, приверженец гражданских свобод и Учредительного собрания. Кетати, а эта девица, с которой вы прервали в Швейцарии, если осмелюсь спросить, находится где в сию минуту?
- Я это предчувствовал, — прошептал Верховенский. — Однако же вы... вы-то сами... Я удивляюсь, как дурно вы думаете про людей, как гадливо.
- Полагаете, все так просто? Ненавидь красных вызовет вашу, и, ненавидя, вам станет легче?
- Вы правы, Николай Весолодович. А знаете, — засмеялся вдруг Верховенский, — меня, быть может, назовут социал-демократом, эсером, ха-ха-ха, так? И расстреляют. Свои же. Вот, например, хотя бы вы, Ставрогин, и расстреляете, а? Так? Я угадал?
- Вы очень тонко подхватываете.
- Скажите как на духу, как капитану Лебядкину. Вы в одной форме, в представительной демократии находите смешное?
- Ужас будет повсеместный и, конечно, более фальшивый, чем искренний, — произнес Ставрогин как будто в сторону, опуская глаза. — Через сто лет, я имею в виду.
- А верите, в преступлениях, какие бы они ни были, чем более ужаса, тем они внушительнее, так сказать, картиннее, — Петр Степанович стал растегивать китель. — Войны, революции, этнические чистки, геноцид. А есть преступления стыдные, позорные, мимо всякого ужаса и мимо сознания. Совершаемые изо дня в день, под сурдинку, так сказать, заботы о хлебе насущном, мимоходом, в силу порядка вещей. Голая жизнь, слыхали-с? — и он рванул китель вместе с сорочкой, обнажив тельняшку. — Стреляй, гражданин кантона Ури, стреляй, гад, в капитализм с человеческим лицом!
- Умри, Петр Степанович, лучше не скажешь, — сказал Ставрогин и, глубоко и радостно вздохнув, раскрыл рот и с наслаждением застрелил.

15.

Однажды

Даниила Ивановича пригласили на Культурный форум – рассказать о роли зауми в поэтике ОБЭРИУ. «Бляди», – духовно плюнул Даниил Иванович. Но решил все же пойти, ведь форум проводился в «Крестах». «Заодно и передачку Туфанову передам. А то старик до оттепели не дотянет, – утешал он себя. – Да и Николай Макарович через стенку послушает, какое-никакое, а развлечение. А там, глядишь, “Ванну Архимеда” наконец издадут. И пошло-поехало!» И, окрыленный, он съехал по перилам во двор, где его уже ждали с табличкой «Объединение реального искусства с неограниченной ответственностью».

16.

Однажды Даниилу Ивановичу довелось перевести такое – вырванное из контекста – фотографическим названием: «...то, что можно назвать протезом, многоочитым, становится свидетелем без свидетеля [dispositif], тени в сердце света, всего того, что в physis'e невидимым, одновременно и малейшего шума, под стать незаметному вору. <...> Техне становится И, осенив себя крестным знаменем, – сказал Даниил Иванович, поставив точку.

17.

Однажды Яков Семенович и Леонид Савельевич привели на Надеждинскую Людвигу Витгенштейна, который в это время гостил в Ленинграде – между экскурсией по Эрмитажу и лекцией об истинности функций в Доме предварительного заключения на Шпалерной у него как раз выдался свободный часок. Сборы друзей оживилась. Сбежали за пивом.

– То, что может быть показано, не может быть сказано, – провозгласил Даниил Иванович и ловко открыл бутылку глазом.
– Границы моего языка означают границы моего мира, – подхватил Александр Иванович, тасуя колоду. – В очко или в штосс?
– Что-с, – переспросил Витгенштейн.
– Немцам позор, Канту стыд, – Николай Макарович сдвинул колоду.
– Нет, ты объясни сначала, для чего нужен язык, в чем его функция? А потом уже о границах рассуждай, – начал Яков Семенович, но ему не дали продолжить мысль.
– Язык разрезает мир на куски, – отрезал Леонид Савельевич.
– Мир – это совокупность фактов, мин херц!
– Дык, это и ежу понятно!
Александр Иванович стал раздавать карты.
– Этому дала, этому дала, этому дала... А тебе, чижу, погожу, – и он с вызовом посмотрел на Даниила Ивановича.
– А вы знаете, герр Людвиг, что вот этот вот субъект, – Даниил Иванович мотнул головой в сторону Александра Ивановича, – с ужами живет?
– Wo in der Welt ist ein metaphysisches Subjekt zu merken? Где в мир быть обнаружен метафизический субъект? Я вас спрашивал, Даниил. Ферштейн?
За уставленным бутылками столом воцарилось молчание. Витгенштейн посмотрел на часы. На них не было стрелок.
– Мамадя, опять обассамшись, да сколько ж можно! – раздался за стенкой женский крик.
«Нечто может происходить или не происходить, а все остальное окажется тем же самым», – пронеслось в голове у Даниила Ивановича. Он не помнил, как закрыл за гостями дверь, и долго потом смотрел в лестничный пролет.

Однажды Даниил Иванович решил уредить премию за выдающиеся достижения в реальном искусстве, но никак не мог придумать названия. Пришел к Малевичу.
– В стране Советов я живу, так посоветуйте же мне, Казимир Северинович, – начал он. – Хочу порастрелять одну компанию, премию уцудить.
– Я старый безобразник, вы молодые мерзавцы, посмотрим, что получится, – ободрилоше сказал матр. – Хм... ОБАРИУ-Премиям. Пондет?

«Нет, такое реальное искусство нам не нужно. Это отражение кулисами в солдатской шинели, с примкнувшим штыком и обливается потом. — Мы пойдем другим путем».

— Караул! — крикнул Даниил Иванович, увертываясь от метко пушенного яйца.

— Караул устал, — буркнул Николай Алексеевич и черным ходом вышел на набережную. Фонтанка была безвидна и пуста. «А старик-то прав», — сказал он сам себе, любуясь пейзажем.

*В стране Пурпуреве есть город Лембург,
и мизги бьют ногам, хотя давно мертва.*

— Пиздова в порт-лист! — взревел зал.

— Дашь ОБЯВИ!

— Вся власть заумному собранию!

— Брамяку на гильяку!

прочитал со сцены такие стихи:

Для того ли в посещал звучащую раковину и Лех поэт, входил во все поэтические объединения города. Какой коллапс». И все же он

«Господи, за что мне это, зачем я здесь? — думал неизвестный поэт. — Бехтерев в метафон.

посредством эвритмии. Исполняет Константин Пиздов, — объявил

— Препарированное фортепьяно. Опыты совокупления сов багетной пачке.

На сцену выкатили фисгармонию, на ней сидел неизвестный поэт в положении.

— Ференц Лист. Контральто, — вмешался Александр Иванович, спасая

— Контра! Монархист!

— Эк речист, Брамяка!

— Сам ты глист! — крикнули из партера.

— Объявляю порт-лист, — заявили из президиума Даниил Иванович.

На следующий день в Ломе печати в блоку негде было упасть.

— В точку, супрэм!

— «Добро пожаловать в пустыню реального».

— Ух! А слоган? У премии должен быть слоган, емко отражающий эстетическое бессознательное...

Однажды Даниил Иванович сочинил такие строки:

19.

*И долго думал, сняв колечки
Какие странные семантические пучки
Как больно и нехорошо умирать на Черной речке
А придется*

Сборище друзей молчало. Оно почувствовало себя покинутым судьбою.

— Ах, Пушкин, Пушкин, — нарушил тишину Александр Иванович.

— Тот самый Пушкин, — откликнулся Николай Макарович.

— Тот самый Пушкин, который жил до меня, — повторил Даниил Иванович.

Они долго сидели в темноте. Над ними никто не летал. Они были одни и знали это.

Однажды за Даниилом Ивановичем пришли.

– Не откажите в любезности, товарищ Брамс. Комсостав уже в сборе.

– Весь? – Даниил Иванович не верил своим ушам.

– Весь. Кроме товарища Когана. Он к Якову Семеновичу пошел.

– К Якову Семеновичу?

– Да, он тоже приглашен. С лекцией о непротивлении.

– Когда?

– Сразу за Леонидом Савельевичем. После кофе-брейка.

«Когда они пришли за Николаем Макаровичем, я молчал, – думал Даниил Иванович, пытаясь попасть в штиблеты. – Когда они пришли за Николаем Алексеевичем, я молчал. Когда они пришли за Эстер Александровной, я молчал. И теперь буду молчать», – решил он.

Дотащились до Шпалерной.

– Ба, товарищ Чармс! – встретил его против ожидания старый знакомый Коган. – Чай? Кофе? Коньяк? Power point? Шардам?

Даниил Иванович промычал что-то и помотал головой.

– Врагу не сдастся наш гордый варяг?

– Пощады никто не желает, – промямлил Даниил Иванович.

– Моряк с печки бряк! – Коган услужливо пододвинул табурет. – Английскими булавками колотья будем? Или японскими?

– Отечественными, – сказал Даниил Иванович. – А проектор есть?

– Есть, как не быть. Все для вас, эксцентриков жанра. Шары приготовлены. Комсостав при полном параде. Пять камер, прямая трансляция. Как говорится, все для фронта, все для победы. Ваши фокусы мы знаем. Пора, пора раскрыть их секрет, товарищ Чармс.

– Брамс, – поправил все-таки Даниил Иванович.

В камере (или, как говорили блатари, палате) Даниила Ивановича прозвали Айда,

в честь Пушкина – он знал много стихов и подъяедался тем,

«Айда, Пушкин, служить!» – говорил кто-нибудь из сидельцев, заскучав.

И Даниил Иванович служил.

Наибольшим успехом пользовались номера с «Медным всадником» и «Циром во время чумы» – за них давали 125

грамм.

Но в ноябре норму урезали, и Даниил Иванович стал быстро

слабеть.

Зубы шатались, язык не слушался, он уже не мог прыгать и декламировать.

Вскоре он уже не мог вставать.

– Айда, Пушкин, Айда, сукин сын! – говорили сидельцы, деля его папку

Однажды Даниил Иванович приотворил свои опухшие глаза.

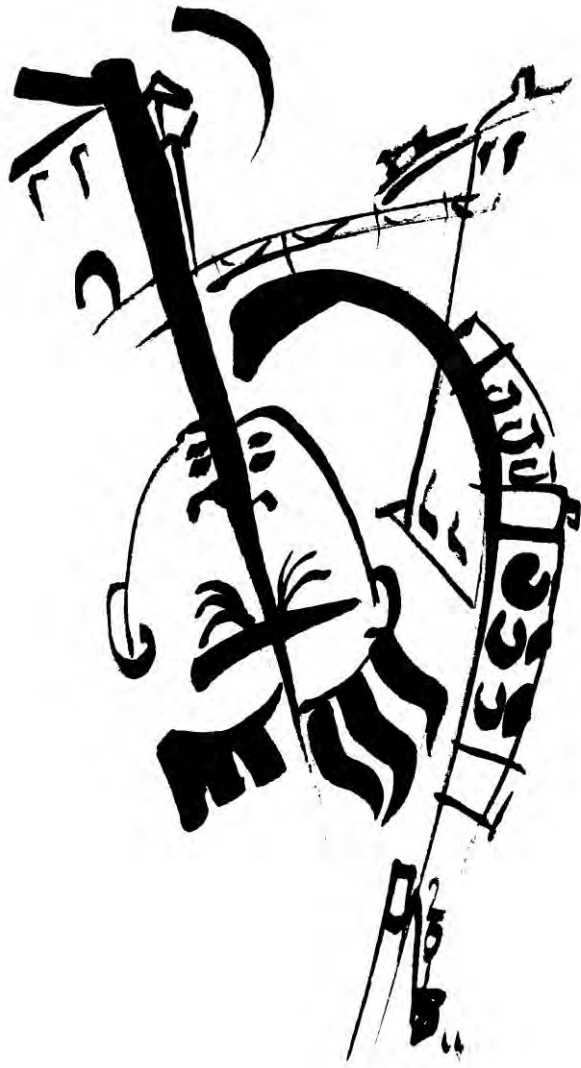
«Я забыл попрощаться с Александром Ивановичем», –

Это была его последняя мысль.

подумал он.

И тогда блатари, а может, не блатари, неся алюминиевые миски и заточки над головой, спустились с нар и обступили

немногочисленного Даниила Ивановича.



инвентари заучи

две очи
а
третия
недоразвита

два глаза
а
третий
зарос

два полушария
а
третьего
не
дано

1990

Я жила
при общественной споре
которого не было

Я живу
в музее
которого скоро не будет

Я родилась
в городе
который когда-то был

а что дальше
я
забыла

POPO

Кикимора
Кикимора
моря

архипелаги
донны

Пенален

Зауино

Зауиновные
поля

где

в сумерках

грозится

скрабен

ОКНО Е В РОПУ

всё растъ воритсе
растъ воритсе всё

всё растъ воритсе
в суираке и ираке

всё растъ воритсе
будитъ выть собаки

всё растъ воритсе
в суираке и ираке

Дядя Ваня

мы отдохнём
мы отдохнем
мыдохнем
мыохнем
мыхнём
мынём
мыём
мым
мы
ы

РЕКВИЕМ

Про
аеррыку
не слышали
давно
она
должна быть
через
жару
аэров
пью вино
и генез
на лекарства
не хватает
там голос
СПИД
война
бо-бо
Жираф
на Моцартом
рыбал
весь
Зерно зеролек
и кудин
ничего
исчезло...

ЖОНГЛЁР

Слова как будто они
взрыз порождение
лишние пыль света...

смысл шумит придорожные ковчег

шагает
поэт
по тропинке
не страшно
ему
тучеро

визитер жас
визитер жас
визитер жас

прозрачно
оде
Мороз

Резенька

Буквы блещутся в реке
мы не настоящие
мы живём в башке
Гласные сласы етоки запятой
Над собой не в ласты
мы плывём с тобою
с таять бы вольным словушном
птичьим говорком
губоуныным брющкал
быть певцом неисторым
зачтём звукарем
радоство овить вать
этом окаём
Буквы блещутся
плещутся в реке
мы не настоящие
мы живём
в
башке

Ах!

не спится мне, няня, не спится
я сижу на пороге себя
пролетают какие-то лица
словно мелкие капли дождя

надо зреть где-то Ватне ох надо
плыть по ветру в земном мире
наблюдать на де де листопад
зреть молекул сухое граде



Петр Казарновский

*

Оставляю что я облакам,
Любовно липнувшим к горам?
Озноб в боязни по рукам
перенести другим мирам.

Останется крошечный страх,
Клубящийся на всех парах,
и рцы на сердце преет в прах
сырца нарциссова во рцах.

Се зреет зелье зело,
чтоб я оставил процвело —
никчемнейшее ремесло
держатъ во рту речей весло.

*

в звуковые обличья
так хотел бы облететь я
оперения птичьих
и следы человека

сотканные из звука
взмахи крыльев и рук
в ожидании света
станут жить на ветру

из невидимой клетки
положкаясь в полете
щорохи на портрете
будут пыль в небосводе

✱

Я лопочу по опыту
и хлопочу об опытах беды
упали с неба лопасти
напастей и войны
опаснее нужды

В лопландии в лопландии
полопали шары
захлопали дверьми
захныкали детьми
захрюкали зверьми

А в лебединном лепете
будто на льдине едете
по лету под дождем
полатями и клетями
в не насытимом клёкоте
живу или умрем



✱

Велик изобретатель, выдумавший
Стрелку

Часовую для остановки в нужном
миг потока!

Мы били колышек во что-то, что
показалось вдруг нам неподвижным;

Мы ямку вырыли, мы кустик посадили —

Мы думали здесь целый сад разбить,
в котором будут прибывать и
убывать другие.

Но ямка разрослась в нас в целый
ров —

А всё изобретатель стрелки —
Колышка — лопаты.

