

Русский литературный авангард Материалы и исследования

Под редакцией Марцио Марцадури,
Даниелы Рицци и Михаила Евзлина



Dipartimento di Storia della Civiltà Europea
Università di Trento
1990

In copertina:

М. Le-Dantju, *Ritratto di I. Zdanevič*.

На обложке:

Материалы издательства «Безкровное убийство».

М. Ле-Дантю, *Портрет И. Зданевича* (1916).

ЦГАЛИ, ф. 792, оп. 3, ед. хр. 15.

Testi e ricerche

n. 4

L'avanguardia letteraria russa

Documenti e ricerche

a cura di Marzio Marzaduri[†],
Daniela Rizzi e Michail Evzlin

Università di Trento
Dipartimento di Storia della Civiltà Europea
Via S. Croce, 65
38100 Trento
Tel. (0461) 881746

Русский литературный авангард

Материалы и исследования

Под редакцией Марцио Марцадури[†],
Даниелы Рицци и Михаила Евзлина

Департамент Истории Европейской Цивилизации
Университет Тренто
1990

От редакторов

Этот сборник был задуман профессором Марцио Марцадури задолго до его безвременной кончины. Он должен был явиться своего рода итогом его исследований о русском авангарде. К сожалению, эта книга стала не итогом, а эпилогом, последней работой этого замечательного ученого и человека. Окончательная редакция и подготовка к печати сборника были завершены его ближайшими сотрудниками в Университете Тренто.

В сборник входят последние работы профессора Марцадури, посвященные тому течению русского футуризма, которое принято называть заумным футуризмом. Другие статьи и публикации близко соотносятся с исследованиями, которые профессор Марцадури вел в последний период своей научной деятельности, и представляют собой, в своем роде, ее развитие и продолжение. Основное внимание авторов сосредоточено на таких деятелях русского футуризма, как И. Зданевич, А. Крученых и И. Терентьев, основавших группу «41°», в восстановление истории которой — как и истории других менее известных аспектов русского авангарда — профессор Марцадури внес неоценимый вклад.

Первый раздел, который полностью состоит из работ профессора Марцадури, открывается аналитическим обзором итальянской научной литературы последних трех десятилетий по русскому авангарду. Другие статьи и публикации этого раздела ярко отражают научный стиль про-

фессора Марцадури, разрабатывавшего в основном мало-изученные проблемы русского литературного авангарда путем архивного исследования неизданных текстов и материалов.

Во втором разделе публикуются воспоминания О. Сетницкой о последнем двадцатилетии жизни А. Крученых. Ему же посвящены статьи Н. Харджиева и С. Сигова, в которых публикуются неизвестные стихотворные опыты этого поэта-футуриста.

Личность третьего участника группы, И. Терентьева, в центре литературного конфликта грузинского поэта Т. Табидзе с двумя русскими литераторами, история которого представлена в публикации, подготовленной Л. Магаротто. А. Герасимова и А. Никитаев ставят вопрос об атрибуции И. Терентьеву поэтического текста, иногда приписывавшегося А. Введенскому. Раздел завершается статьей В. Шкловского, в которой подытоживается опыт русского литературного авангарда.

В Приложении помещены две работы, не относящиеся непосредственно к основной теме сборника: статья М. Филиной и Е. Кнасашвили, в которой рассматривается одна из сторон переводческой деятельности Б. Пастернака — его совместная работа с О. Ивинской, — и очерк М. Евзлина, посвященный русскому религиозному философу Н. Лосскому.

Редакторы выражают свою глубокую признательность Луиджи Магаротто и Елене Костюкович за помощь в редактировании и подготовке сборника.

Д. Р. и М. Е.

Тренто, июль 1990

Марцио Марцадури

Изучение русского литературного авангарда в Италии*

1.

Данное сообщение посвящено работам итальянских русистов о русском литературном авангарде.

Понятие "авангарда" до сих пор вызывает, хотя и в меньшей степени, чем в прошлом, замешательство и недоверие. Ему ставится в вину, что оно является слишком общей и абстрактной категорией, в то время как филологическое исследование всегда конкретно и специфично. На самом деле, этот упрек можно выдвинуть в отношении всех историко-познавательных категорий, имеющих своей задачей связывание частных аспектов на основании того общего, что они между собой имеют. Эта категория описывает соотношение, и потому всегда условна, изменчива, однако необходима.

* Этот доклад был прочитан на симпозиуме *La slavistica e la russistica in Italia e in URSS. Situazioni e prospettive*, который проходил в московском Институте Славяноведения и Балканистики 18—20 июня 1988 г..

Художественные течения, собранные под именем авангарда, имеют много общих черт: они состоят из внутренне сплоченных групп художников ("мы" футуристических манифестов); они выпускают манифесты, программы, стремятся к тесной связи между теорией и практикой, отрицают и борются с художественной традицией во имя нового эстетического вкуса и нового искусства, сознают себя в полемическом и провоцирующем отношении к обществу, стремясь вмешиваться в его жизнь с тем, чтобы изменить его. В этом отношении авангардные течения резко отличаются от символизма, в котором художник разрывает романтическую связь с народом: он стоит над или под народом, является эстетом или проклятым. Все авангардные течения стремятся предвосхитить будущее, которое в плане лингвистическом ассоциируется с созданием нового языка, соответствующего эпохе техники.

Авангардное искусство — "invention" и "aventure", пишет Аполлинер в одном своем стихотворении; и художники авангарда являются теми, которые борются "toujours aux frontières de l'illimité et de l'avenir".

В этом значении слово "авангард" имело успех главным образом в романских странах: во Франции, в Италии, в Испании, хотя и со значительными различиями, связанными с различиями культурных традиций. Во Франции, откуда слово "avant-garde" происходит, оно обозначает современное искусство, начиная с символизма. В Италии авангард отождествлялся с футуризмом, который своей бурной полемической позицией подчеркнул воинственный характер термина.

В последние два десятилетия этот термин распространился также и в Германии ("Avangarde"), в Англии и Соединенных Штатах ("Avant-garde" или "vanguard"), главным образом для обозначения русского художественного авангар-

да.

В России и Советском Союзе и термин и означаемое им понятие, имеют сложную и драматическую историю.

Обобщающий термин "авангард" в дореволюционной России отсутствовал. Были "левые" и "новейшие течения". Иногда употреблялось в самом общем смысле слово "футуризм". После Февральской революции стало преобладающим определение "левые": «Левый блок» в Петрограде, «Левый берег искусств» в Тифлисе, затем «Левый фронт» в Москве.

Термин "авангард" появился в конце 20-х годов на Украине, в Харькове, где издавался журнал левой формации «Нова генерація», директором которого был украинский поэт-футурист Михаил Семенко. Редакция этого интересного, но достаточно эклектического, журнала пыталась установить связь с западноевропейским авангардом. В 1929 г. киевской группой «Нова генерація» был издан *Авангард — альманах № А*.

Год спустя группа и журнал исчезли, а с ними термин.

Для обозначения современного искусства стало использоваться понятие "модернизм", взятое из французской символистской традиции, но употребляемое в отрицательном значении. "Бегство от реальной действительности — таков лейтмотив модернизма", — вынес свой приговор ученый-марксист Владимир Фриче уже в 1909 г. в сборнике *Литературный распад*. С тех пор в марксистской критике, русской и советской, понятие "модернизм" применяется к нереалистическим течениям в современном искусстве. Этот термин дефектен в двух отношениях: он определяет предмет через отрицание и выражает враждебность к обозначаемому им понятию.

С началом серьезного, систематического и свободного изучения русского искусства этого века, в Советском Союзе

также начинает распространяться термин "авангард".

В 1976 г. в Швеции вышла книга *К истории русского авангарда* с неизданными текстами Малевича и Матюшина, с предисловием Николая Харджиева, крупнейшего исследователя русского авангарда. Несколько лет спустя Александр Флакер организовал в Загребском университете ежегодные встречи, посвященные изучению русского авангарда: их результаты публиковались в *Pojmovnik ruske avangarde*, явившемся одним из самых важных начинаний современной русистики. Эти сборники являют собой обширнейший обзор фигур, течений, понятий русского авангарда. В них сотрудничают, наряду с учеными разных стран, также и советские исследователи. Сборники выходят на хорватском языке. На английском языке статьи публикуются в журнале «Russian literature».

2.

Возобновление интереса к художественному и литературному авангарду первых трех десятилетий века теснейшим образом связано с рождением "неоавангарда", с теми художественными течениями, которые возникли между концом пятидесятых и началом шестидесятых годов под разными именами и в различных странах Западной Европы, быстро приобретя господство в культурной жизни, господство, которое они сохраняли до конца семидесятых годов.

Неоавангард искал свои исторические корни в авангардных течениях начала века, подвергнув их опыт критической переоценке. В этом открытии ударение ставилось на языковых аспектах, на формальных поисках, оставляя в тени все другие стороны. Гегемония неоавангарда совпала с успехом структурализма в лингвистике; многие ху-

дожники и теоретики неоавангарда восприняли структурализм как своего рода поэтику.

На открытие и переоценку авангарда начала века повлияли и другие факты, среди которых самым важным было распространение теорий франкфуртской школы (Адорно, Маркузе, Хоркхеймер, Беньямин), защищавшей отождествление художественного авангарда с политическим, покоившееся на убеждении, что традиционное искусство является формой социального консерватизма.

По этой причине в шестидесятые и семидесятые годы, годы великих политических сражений, на стенах захваченных университетов рядом с именами Мао и Гевара стояли имена Маяковского и Бретона.

В Италии интерес к литературному русскому авангарду был очень силен с самого конца пятидесятих годов. Поначалу внимание сосредоточилось на фигуре Маяковского, полное собрание сочинений которого в переводе на итальянский язык появилось как раз в эти годы. Знакомство с поэзией Маяковского было формой отказа от реализма, который характеризовал послевоенную итальянскую литературную жизнь.

В дальнейшем открытие русского авангарда расширилось и углубилось. Были по-новому оценены менее известные опыты русского авангарда, которые несправедливо считались второстепенными; внимание устремилось на аспекты наиболее разрушительные и анархические, во всяком случае не поддающиеся непосредственному политическому использованию.

В начале восьмидесятых годов интерес к авангарду уменьшился почти до исчезновения. И тем не менее, как это ни парадоксально, авангард победил, перейдя в свою противоположность — в массовую культуру. Как пишет один из деятелей итальянского неоавангарда, Умберто Эко,

техника и язык авангарда сегодня стали языком массовой рекламы и телевизионных фильмов.

3.

Изучение русского литературного авангарда в Италии после второй мировой войны (именно этим периодом ограничивается мой обзор) главным образом связано с именами трех ученых: Ренато Поджоли, Иньяцио Амброджо и Анджело Мария Рипеллино.

Ренато Поджоли — фигура единственная в своем роде в нашей культуре: утонченный знаток современной европейской поэзии, интеллектуал-космополит, связанный с самыми передовыми литературно-критическими опытами своего времени. В тридцатых годах он перевел на итальянский язык Есенина, Блока, Ремизова, Бабея; в конце сороковых годов он составил первый обширный сборник русской поэзии двадцатого века в итальянском переводе — антологию *Il fiore del verso russo* (1949), в которой были собраны стихотворения Бальмонта, Брюсова, Сологуба, В. Иванова, Блока, Кузмина, Гумилева, Ахматовой, Ходасевича, Балтрушайтиса, Городецкого, Г. Иванова, Мандельштама, Северянина, Хлебникова, Маяковского, Есенина, Пастернака, Цветаевой. Поэтические тексты были предварены обширным введением, которое десятилетием позже, в 1960 году, переработанное и расширенное, было опубликовано в форме книги в Соединенных Штатах под названием *The Poets of Russia 1890-1930*. В обоих сборниках одну главу Поджоли посвятил литературному авангарду.

В те же годы, между 1949 и 1950 годами, итальянский журнал «Inventario» опубликовал по частям *Teoria dell'arte d'avanguardia* того же Поджоли, которая вышла отдельной книгой — в другой редакции — только в 1962 году, явив-

шись одной из первых попыток организовать и описать систему идей, из которой исходило авангардное художественное творчество. Эта книга и поныне является полезнейшей, фундаментальной для всех тех, кто занимается этой темой.

К сожалению, эта книга, как и другие труды Поджоли, в Италии не получила того внимания, которого заслуживала. В конце тридцатых годов он эмигрировал в Соединенные Штаты, где остался до самой своей смерти, преподавая в американских университетах. В Америке Поджоли вступил в плодотворный обмен интеллектуальным опытом с выдающимися интеллектуалами, эмигрировавшими из Европы, такими как Роман Якобсон и Рене Уэллек.

Темы, которые он предлагал, оказались далекими от нашей литературной культуры, сосредоточенной на проблемах политических и идеологических.

В большей степени этим интересам соответствовала ориентация Иньяцио Амброджо, ученого марксистской формации. В Италии он перевел и ввел в обращение сочинения Чернышевского и Добролюбова. Он же задумал и отредактировал перевод сочинений Маяковского. Он испытал сильное влияние философа Гальвано делла Вольпе, пытавшегося создать антиидеалистическую эстетику, которая соединила бы рационалистическую традицию с социологической. Делла Вольпе в своих исследованиях придавал большую важность техническому и рациональному аспектам произведения искусства.

Амброджо занимался главным образом художественными теориями русского символизма и литературного авангарда. Его книги *Formalismo e avanguardia in Russia* (1968) и *Ideologie e tecniche letterarie* (1971) пользовались значительным успехом в итальянской культуре шестидесятых и семидесятых годов — в годы, к которым восходит наиболее

оригинальная часть его творчества. Вызывает сожаление, что на исследования Амброджо порой влияет не самым лучшим образом полемика в отношении иррациональной направленности авангарда.

Однако личностью, оставившей наиболее глубокий след как в руссистике, так и в итальянской послевоенной культуре, был Анджело Мария Рипеллино.

Он учился у Этторе Ло Гатто, сменив его в преподавании русской литературы в Римском университете, где оставался до своей безвременной смерти в 1978 году.

Талантливый поэт, друживший с художниками и композиторами, с которыми он активно сотрудничал, блестящий театральный критик, журналист; жизнь и творчество Рипеллино теснейшим образом переплетаются с историей послевоенной итальянской культуры, выдающимся деятелем которой он был. Долгое время он находился в оппозиции, поскольку всегда чуждался идеологических проблем, многие годы подавлявших итальянскую культуру. С 1945 года, несмотря на свою политическую принадлежность к левому движению (в течение многих лет он писал на страницах социалистических газет), Рипеллино противостоял всяким попыткам насаждения социалистического реализма также и у нас. Ему мы обязаны знакомством с художниками русского, чешского и польского авангарда. Еще в 1949 году Рипеллино написал статью о Хлебникове, которого мало кто знал в то время в Италии (*Chlebnikov e il futurismo russo*, «Convivium», 5).

В качестве переводчика Рипеллино явился главным в Италии популяризатором современной русской, чешской и польской поэзии.

В 1954 году вышла антология *Poesia russa del Novecento*, включавшая обширный набор имен — от Владимира Соловьева до Александра Твардовского. В хронологическом

отношении она была более полной, чем антология Поджоли, и доходила до пятидесятых годов. Кроме того, там были представлены поэты, несправедливо оставленные без внимания Поджоли, как Александр Добролюбов, Иван Коневской, Андрей Белый и т. д. Большой вкус в выборе текстов, высокое качество переводов оказали влияние на успех этой книги, несколько раз переиздававшейся.

За этой антологией последовали переводы из Пастернака, Блока, Хлебникова, Маяковского, другая антология русских поэтов шестидесятых годов и так далее.

Переводческий труд Рипеллино сочетал с критическими и научными исследованиями.

Для начала следует упомянуть книгу *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, которая появилась в 1959 году и ознаменовала собой целую эпоху в изучении русского авангарда. И действительно, она была сразу же переведена на немецкий, французский и испанский языки.

"Эта книга должна явиться защитой русского авангарда, который несколько лет тому назад был мишенью благомыслящих критиков и строгих идеологов", писал Рипеллино на первой странице своего труда.

Книга разделялась со всякой ложью о Маяковском реалисте. С театром Маяковского оживал мир русского авангарда во всех своих художественных проявлениях — от живописи и до архитектуры и музыки. Таким образом Рипеллино схватывал самую сущность русского авангарда, его синкретический подход, его желание преодолеть границы частного художественного выражения.

Авангард, в представлении Рипеллино, выступал изобретательным, веселым и провоцирующим.

Изучение русского авангарда Рипеллино продолжил в 60-х годах книгой *Il trucco e l'anima* (1965) — страстным исследованием о постановках русских театральных режис-

серов XX-го века, собранием хлебниковских стихотворений (*Poesie di Chlebnikov*, 1969) переведенных, прокомментированных и представленных в статье, написанной с любовью к поэту, которого Рипеллино предпочитал всем другим.

4.

Эти ученые проложили дорогу значительной группе исследователей.

Здесь я упомяну только о некоторых наиболее значительных работах, появившихся в последние два десятилетия — годы, когда в Италии появилось особенно много исследований о русском авангарде.

Начну с римской школы, то есть с тех ученых, которые были учениками Рипеллино и продолжили его труд.

Микеле Колуччи и Чезаре Дж. Де Микелис, оба ныне университетские профессора, исследовали отношения между итальянским и русским футуризмом, пытаясь навести порядок в области, в которой, несмотря на множество работ и свидетельств, имеется немало неточностей; доходит до того, что Маринетти приписывается вторая поездка в Россию, которая никогда не имела места.

В 1963 году Колуччи опубликовал статью *Futurismo russo e futurismo italiano*; ровно десять лет спустя Де Микелис выпустил антологию *Futurismo italiano in Russia 1909–1929* со своим предисловием. К этой теме Де Микелис неоднократно возвращался в своих работах вплоть до недавнего сообщения о политико-культурных отношениях между итальянскими футуристами и Россией, сделанного в Венеции в 1986 году, в рамках большой выставки, посвященной футуризму, «Futurismo & Futurismi».

Ученицей Рипеллино является также Серена Витале, опубликовавшая антологию *Avanguardia russa* (1978), в кото-

рую она поместила авторов до тех пор в Италии неизвестных, как Крученых, Зданевич, Филонов, Терентьев, обэриуты. Та же Серена Витале перевела различные произведения Марины Цветаевой. Затем следует назвать имена Микаелы Бемиг, занимавшейся художественными теориями авангарда, Антонеллы Д'Амелиа, опубликовавшей неизданные тексты Ремизова, Катерины Грациадеи, переводившей Цветаеву, Карлы Соливетти, изучавшей Хлебникова, Риты Джулиани и других.

Другая группа по изучению русского авангарда образовалась в Венеции при Департаменте евроазиатских исследований. В нее входят Луиджи Магаротто, Джованна Пагани-Чеза, Ремо Факкани и я. Все мы были учениками Евеля Гаспарини, замечательного ученого, который многие годы преподавал в Венеции. Во избежание недоразумений, скажу сразу, что Гаспарини никогда не занимался литературным авангардом.

Венецианская группа уже почти как два десятилетия занимается изучением забытых или вычеркнутых аспектов русского авангарда, стремясь восстановить правдивую картину этого течения во всем его богатстве и многогранности.

Л. Магаротто в книге *L'avanguardia dopo la rivoluzione* (1976) проанализировал драматические отношения между футуристическими утопиями и политической властью. Магаротто, Джованна Пагани-Чеза и автор данной работы восстановили историю наиболее крайней группы русского футуризма — «Компании 41^о», исследовав архивные материалы в Тифлисе, где эта группа образовалась, и в Париже, где некоторое время она продолжала свое существование. Результатом этих исследований явился сборник *L'avanguardia a Tiflis* (1982).

Следуя этому направлению исследований, я опубли-

ликовал сборник по преимуществу неизданных текстов русского дадаизма *Dada russo* (1984). В серии Департамента евроазиатских исследований, в которой появилась *L'avanguardia a Tiflis*, вышли также сборники *Georgica I* (1985) и *Georgica II* (1989) под редакцией Луиджи Магаротто и Джанроберто Скарчия, в которых были опубликованы неизданные тексты Ильи Зданевича, и первое *Собрание сочинений* Игоря Терентьева (1988), теоретика «41°». Эта книга, в которой опубликованы многочисленные неизданные тексты, была подготовлена и прокомментирована Т. Никольской и мной.

Венецианская группа уже много времени занимается собиранием материалов для тома о русском авангарде в Париже в двадцатых годах, самой интересной фигурой которого является художник, полемист, писатель дадаист Сергей Шаршун.

Другие ученые также написали ценные работы о русском авангарде; особо следует отметить Джорджо Крайски, большой заслугой которого является подготовка и перевод манифестов и теоретических текстов литературных и художественных групп русского двадцатого века (*Le poetiche russe del Novecento*, 1968), Витторио Страда, автора статей о Маяковском и русском футуризме, и многочисленных исследователей, занимавшихся авангардом в живописи, в музыке, в архитектуре и в театре.

И наконец я хотел бы упомянуть кафедру русского языка и литературы Бергамского университета, один из самых живых центров итальянской русистики; Бергамские симпозиумы, посвященные Андрею Белому, предоставляют ценнейшие материалы для всех тех, кто занимается русским авангардом.

Марцио Марцадури

Создание и первая постановка драмы *Янко круль албанской* И. М. Зданевича*

Драма *Янко круль албанской* знаменует собой литературный дебют Ильи Зданевича, который до тех пор выступал в роли теоретика и апологета наиболее крайних течений русского футуризма. Она открывает драматическую пенталогию *Аслаабличья*, одно из самых оригинальных творений футуристической и дадаистической драматургии.

От современников не ускользнуло значение этой драмы. В 1918 г. неизвестный тифлисский журналист писал: "Поэт футурист Илья Зданевич делает очень интересную попытку возродить театр, пожалуй не возродить даже, а уничтожив, по его мнению, давно прогнивший фундамент старого театра, построить на его месте театр новый — заумный театр веселый, благодаря своим простым, доведенным до нелепости сюжетам, праздничный, благодаря богатству звуковой инструментовки своей словесной части"¹.

* Этот доклад был прочитан на симпозиуме *Futurismo transmentale e dadaismo nella cultura russa*, который проходил в Роверето и Венеции, 8—11 ноября 1989 года.

¹ «Игла», №14, 23 июня 1918 г., сс.9—10.

Несмотря на ее важность, очень мало известно о возникновении этой драмы. Тифлиссские газеты дали о ней первое сообщение в ноябре 1917 г. по прочтении ее на одном футуристическом вечере, а затем весной следующего года после того, как она вышла из печати в очень ограниченном количестве экземпляров².

В 60-х годах в ряде неоконченных своих записок Зданевич сообщал, что он написал *Янко круль албанскай* осенью 1916 г. и поставил его на сцене в декабре того же года в Петрограде³.

Исследования, посвященные Зданевичу, использовали эти немногочисленные и отрывочные сведения, обогатив их гипотезами и предположениями, часто фантастическими, и во всяком случае, мало обоснованными.

Цель данного доклада — пролить свет на создание этой драмы и на первое ее представление. Для этой цели будут использованы главным образом неизданные письма Ольги Ивановны Лешковой к художнику Михаилу Ле-Дантю и другие малоизвестные ее работы.

Имена Лешковой и Ле-Дантю теснейшим образом связаны с драматической пенталогией Зданевича, посвятившего первой *Янко круль албанскай*, а второго сделавшего героем драмы *Ледантю фарам*, что свидетельствует о том значении, которое он придавал идеям Ле-Дантю.

Михаил Васильевич Ле-Дантю — одна из самых интересных фигур русского авангарда. Оригинальный и талантливый художник, образованный и изобретательный теоретик, он обладал также чутьем и хваткой главы школы. Поначалу Ле-Дантю был последователем Ларионова, вместе

² И. Зданевич, *Аслаабличья 1. Янко круль албанскай*, Тифлис 1918. Книга вышла в мае 1918 г.

³ См. особенно заметки И. Зданевича: *50 ans après; 50 années du 41°; Notes sur Mané-Katz*. Fonds Zdanevitch, Paris.

с которым участвовал в московских выставках «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913), «№4» (1914) и подписал манифест *Лучисты и будущники* (1913). Затем собрал вокруг себя группу молодых художников, в которую входили: Николай Лапшин, Николай Янкин, Вера Ермолаева, Екатерина Турова. К художникам присоединились несколько литераторов, среди которых были Зданевич и Янко Лаврин. Война разбросала Ле-Дантю, Лапшина, Зданевича и Лаврина по разным фронтам. Однако группа продолжала существовать.

Группа Ле-Дантю имела собственный журнал, «Безкровное убийство», 10 номеров которого вышли между 1915—1916 гг.. Его редактировала Лешкова, и сотрудничали в нем главным образом Ле-Дантю, Янкин, Лапшин и Ермолаева. Журнал печатался на гектографе в очень небольшом количестве экземпляров, не имея ни резонанса вне группы, ни какого-либо значения в культурной жизни Петрограда. В этом журнале, почти неизвестном, предвосхищается та абсурдистская линия, которая в 20-х годах расцветет в произведениях Вагинова и обэриутов.

Название «Безкровное убийство», по всей вероятности, намекало на судьбу искусства, ставшего болтовней, сплетней, шуткой и игрой. В 30-х годах Лешкова определит установку журнала в следующих словах: "«Безкровное убийство» возникло из самых низких побуждений человеческого духа: нужно было кому-нибудь насолить, отомстить, кого-нибудь скомпрометировать, — что-нибудь придумывалось, записывалось, иллюстрировалось [...] События окружающего мира разумеется отражались так или иначе и на темах и на трактовках разных явлений, но как правило — все преувеличивалось, извращалось"⁴.

⁴ О. И. Лешкова, *Безкровное убийство возникло...*, ЦГАЛИ, ф.194, оп. 1, ед. хр.182.

Излюбленной целью насмешек и нападений был Янко Лаврин, журналист и ученый, бывший ярым панславянофилом. По происхождению словенец, он несколько лет прожил в Петербурге, сотрудничая в журналах. Его статьи и переводы печатались в журнале «Славянский мир» (1908—11). Вместе с поэтом Сергеем Городецким он подготовил литературный альманах «Велес» (1912—13).

И именно книга Лаврина явилась поводом для событий, приведших к написанию драмы Зданевича.

Военный корреспондент на балканском фронте от газеты «Новое время», Лаврин рассказал о своих впечатлениях в книге *В стране вечной войны. Албанские эскизы*. Эта книга большей частью была посвящена обычаям албанцев, представленных алчными и бесстрашными разбойниками, которые живут в домах-крепостях, не уважают никаких законов, не признают никакой власти вне семьи и клана. Вот несколько строчек Лаврина, в котором он дает образ этого народа: "Албанцы убивают друг друга во время ссоры, убивают из обиды, из кровавой мести, убивают с целью грабежа, а часто и без всякой цели — просто из любви к искусству [...]. Это 'искусство' дошло у них до крайней виртуозности"⁵. Лаврин был смущен и восхищен этим варварством в центре Европы.

Книга Лаврина, появившаяся в Петербурге между весной и летом 1916 г., сразу же вызвала выход номера «Безкровного убийства». Это был самый содержательный и прекрасный номер серии, состоявший из 12 больших страниц, с семью рисунками Ле-Дантю и двумя Ермолаевой.

Текст, составленный Лешковой, повествует о жизни "Его Величества бывшего Короля Албании Янко Лаврина", который, случайно оказавшись на албанской земле, был

⁵ Я. Лаврин, *В стране вечной войны. Албанские эскизы*, Пг. 1916, с. 74.

избран королем этого народа и приклеен к трону по местному обычаю. Затем перечисляются различные дела Янки в качестве правителя, первым из которых была "лавринизация" страны: "На всех домах, деревнях, людях и животных Его Албанское Величество приказало начертать: 'Собственность Янки Лаврина'" ⁶. Это приказание он распространил также и на 10 миллиардов блох страны, вызвав тем самым неудовольствие населения, по причине которого Янко был вынужден бежать вместе с сидением трона, приставшим к его штанам. Следуют далее другие его приключения в Черногории и Петербурге.

Албанский номер «Безкровного убийства» был подготовлен, весьма вероятно, летом 1916 г.. Осенью вернулся в Петроград Илья Зданевич, после двух лет, проведенных на Кавказе в качестве военного корреспондента от газеты «Речь».

10 ноября Зданевич отправился к Ольге Лешковой, которая сразу же написала Ле-Дантю, офицеру на украинском фронте: "Вчера произошла очередная сенсация: придя со службы домой, я застала у нас Ильюшу Зданевича"⁷.

Зданевич ничего не знал о журнале «Безкровное убийство». О его существовании он узнал только 30 ноября непосредственно от Лешковой, которая в другом письме писала: "Между прочим я имела смелость показать Ильюше «Безкровное убийство»"⁸. Это имело неожиданный результат, как о том свидетельствует последующее письмо Лешковой, из которого приведу наиболее существенные выдержки:

⁶ «Безкровное убийство», № 11, ЦГАЛИ, ф.794, оп.1, ед. хр.190, л. 4.

⁷ Письмо О. И. Лешковой М. В. Ле-Дантю от 11.XI. [19]16, ЦГАЛИ, ф.792, оп. 3, ед. хр.16.

⁸ Письмо О. И. Лешковой М. В. Ле-Дантю от 2.XII. [19]16, там же.

Сколько помнится, я остановилась в прошлый раз на вторичном появлении Ильюши Зданевича и на том, что имела смелость показать ему наше «Безкровное убийство». Вы себе представить не можете, какой восторг вызвало оно у него и в особенности Ваши рисунки в номере о Янке и о Коле Лапшине. Рисунок на обложке Яночного номера, где Вы и «Новое время» посредством блоков регулируете убеждения Янки, Ильюша прямо не хотел выпускать из рук. Название — такое экзотическое и 'ударное', он тоже весьма одобрил и собирает сделать его названием большего предприятия в области разных видов искусства. Самое интересное — это то, что вышло с текстом. В тот вечер он прочитал только Янкин номер и впечатление было совершенно неожиданное: он хохотал до слез, т.е. они у него действительно лились по щекам. Этот неожиданный эффект был первым ценным гонораром моего юмора [...] но когда окончилось чтение, начался целый поток порицаний: это-де не литература, это-мол не юмор, не то сделано, что надо, не так сделано, как надо и т.д. [...]. Можете себе представить мое изумление, когда в субботу 3-го дек[абря] утром мне сообщили по телефону, что на назначенный на этот день вечерник в мастерской Бернштейна будет исполняться *Янко I, король албанский, трагедия на албанском языке 28.000 метров с уч[астием] австрийского премьера министра, 10.000 блох, Брешко-Брешковского и прочей дряни*. Зданевич-же был у нас в среду, пьеса была написана в 1^{1/2} дня, оказалась забавной инсценировкой эпизода албанского царствования Янки с введением нескольких добавочных ролей⁹.

Далее в письме рассказывается о вечере в студии художника Михаила Давидовича Бернштейна:

⁹ Письмо О. И. Лешковой М. В. Ле-Дантю от 8.XII. [1916], там же.

Мы поехали в мастерскую, где я застала деятельные приготовления к трагедии. Так как вечеринка должна была быть торжественной, то стены были обтянуты золоченым холстом с широким по верху стены фризом, изображающим неистовые, исступленные рожи, оставшиеся от какого-нибудь предыдущего торжества. Вдоль стены, где входная дверь из корридора, была развешена декорация Албании, футуристического характера — работы Коли Лапшина, Веры Мих[айловны] Ермолаевой и Ильюши. Костюмы были сделаны так: на целые квадратные куски картона были наклеены и частью разрисованы куски цветной яркой бумаги, вплотную, плоско, и такой лист надевался посредством веревочной петли на одном из узких концов, — на шею актеру. Актеры должны были быть все время фасом к публике и только высовывать руки с картонными же мечами, короной и проч. в сторону и действовать всем этим в плоскости. Не знаю, представляете ли вы себе эту комбинацию? Когда собралось много публики, — началась трагедия: Зданевич — замечательный конференсье — заявил публике, что-мол организуется замечательное, самое передовое артистическое предприятие под названием «Безкровное убийство», первую театральную постановку которого он сейчас представит публике. Пьеса, правда, пойдет на албанском языке, но он по первому требованию публики будет переводить ее на русский, с которым албанский имеет много созвучных разнозначных слов; например, когда народ кричит албанскому королю "Осел, осел, осел" — это обозначает в переводе: "Ave, Caesar, morituri te salutant!" [...] Так как у нас не хватало актеров и постановка по словам Ильюши была экстренно-спешная, то он помимо исполнения роли короля Янко, обещал играть роль за отсутствующих и вообще все объяснять публике. За неимением статистов публике было предложено исполнять роль "толпы албанских свободных шкипидаров", на что публика с восторгом согласилась и началось действие. Два албанских

разбойника — они же избиратели, увидев в горах Янко и сообразив по костюму, что убивать его не стоит за маловыгодностью этого предприятия, — решают выбрать его королем. Янку схватывают, приносят трубу синдетикона в $1\frac{1}{2}$ аршина длины и привлекают его к трону. Перед приклеиванием он произносит тронную речь на специальном Зданевичем Волапюк, состоящем вначале из одних гласных, и потом из одних согласных; музыка в лице приглашенного специально для этой цели гармониста-латыша [...] с гармонией играет в высшей степени комическую чухонскую музыку — албанский коронационный марш. Затем король — Ильюша — исполняет албанский коронационный танец с одной из во всех отношениях декольтированной натурщицей, — танец оказывается чистойшей 7-й фигурой кадрили, т. е. подлинным резвым канканом. Потом появляется австрийский премьер-министр, граф Эдинбург, одобряющий все это предприятие — Коля Лапшин с картонкой из под фуражки с разрисованным мордой дном, что замечательно гармонировало с 'плоским' костюмом, страшно забавный и объясняющийся на немецком Волапюк и наконец Брешко, записывающий всю эту комбинацию для корреспонденции. Вся пьеса состояла из сплошного общения публики с действующими лицами, особенно много комментариев из публики вызвало появление Брешко. Зданевич великолепно парировал все реплики публики. Наконец появилась огромная блоха, которую Янко поймало и начало на ней выводить 'собственность', что заставило австрийского министра прислушаться и предсказать революцию в стране. Так как конца пьесы Зданевич написать не успел, то публике было предложено самой закончить ее и публика решила кончить ее большим албанским дивертиссментом с танцами, что исполнялось более чем добросовестно до $9\frac{1}{2}$ час. утра, когда временная хозяйка и фактотум мастерской некая латышская

девица Эссен насилу выгнала из мастерской албанских свободных шкипидаров¹⁰.

Письмо продолжает описание других подробностей вечера, который собрал совершенно различных людей по своему происхождению и деятельности: буржуа и аристократов, художников и купцов, военных и спекулянтов. Почти все были переодеты в самые причудливые костюмы.

Из других писем Лешковой мы узнаем, что Зданевич во второй половине декабря 1916 г., побуждаемый одним издателем, переработал и завершил свою драму, подготовив ее для печати вместе с музыкой, написанной специально Лешковой, и рисунком Ле-Дантю, взятым из албанского номера «Безкровного убийства». Зданевич долго искал типографию, которая располагала бы самыми разнообразными шрифтами. 23 февраля 1917 г. Лешкова объявляла: «Янко пошло в печать, наконец»¹¹.

И тем не менее книга не вышла. В одной заметке от 1935 г. Лешкова писала, что публикация была запрещена цензурой¹².

Драма вышла в Тифлисе только в мае 1918 г.

Окончательный текст драмы немногим отличается от поставленного в Петербурге, который нам известен из рассказа Лешковой. В этом представлении наличествовали уже все основные элементы произведения: структура драмы, сюжет с историей короля Янки, главные персонажи, некоторые из которых меняют свои имена в окончательной редакции (так австрийский премьер-министр граф Эдинбург становится князем Пренкбибдада), заумный язык. Отсутствовал конец, где Янко умирает. Однако определение

¹⁰ Там же.

¹¹ Письмо О. И. Лешковой М. В. Ле-Дантю от 23.II. [19]17, там же.

¹² О. И. Лешкова, *Албанский вып.* ..., ЦГАЛИ, ф. 794, оп. 1, ед. хр. 190.

драмы как трагедии, содержащейся в названии, заставляет думать, что Зданевич уже имел в виду это завершение.

Таким образом, Зданевич позаимствовал персонажей, ситуации и интригу для своей драмы из сатирической биографии Янко Лаврина, написанной Лешковой. Самый образ Янко, как существа бесполого, происходит из шутивого обычая членов группы «Безкровного убийства», говоривших и писавших о Янко только в среднем роде¹³.

Даже идея драмы как "вертепа или театра марионеток"¹⁴, по выражению Терентьева, была подсказана, весьма вероятно, рисунком Ле-Дантю в «Безкровном убийстве», где Янко был изображен в виде марионетки, наряженной на албанский манер, которой управляет Ле-Дантю.

У Лешковой отсутствовало представление об албанцах как об ужасных разбойниках и убийцах; Зданевич, возможно, позаимствовал его из книги Лаврина. Во всяком случае, это представление соответствовало его установке на примитивизм.

Ряд заимствований и трансформаций персонажей, тем и элементов интриги, которые выше были подробно реконструированы, проливает свет на генезис драмы Зданевича и способствует ее пониманию, позволяя уяснить смысл и значение тех или иных типов и ситуаций, которые иначе остались бы совершенно непонятными.

Однако не следует забывать и о существенном отличии драмы от ее источников, а следовательно, и о той новой функции и о том новом значении, которые в ней приобретают заимствованные, по видимости, элементы.

Во время своих первых встреч с Лешковой Зданевич рассказал о своем опыте в Тифлисе, где летом 1916 г. вместе с Крученых задумал книжку чистых звуков, в

¹³ Там же.

¹⁴ И. Терентьев, *Рекорд нежности*, Тифлис 1919, с. 8.

которой "не было ни единого русского слова"¹⁵. Он с восторгом говорил об "окопном альбоме", который составлял его брат Кирилл, художник группы Ларионова: "наклеивает на случайно попавшуюся ему еврейскую библию куски рисунков из иллюстрированных журналов, фотографий, афоризмов, географических и игральные карты"¹⁶.

Зданевич, таким образом, уже до сочинения своей драмы о Янке ориентировался на творчество, основанное на использовании звуков, освобожденных от смысла, на комбинирование контрастирующих материалов, на поиск случайного. С помощью этих новых художественных приемов он желал выявить те глубокие и подлинные значения, которые обычно скрыты в языке и в традиционных художественных формах.

Примером подобного подхода является использование и трансформация истории о Янке, которая составляет костяк драмы и от которой зависит ее главное содержание.

В отличие от сатиры Лешковой, драма оканчивается смертью Янки, который, зарезанный албанским разбойником, умирает с глухим свистом: "фью".

Смерть Янки, обмякающего, как проколотый бурдюк, несомненно является намеком на эмблему группы — бескровное убийство, но также и свидетельствует о намерении придать этой истории структуру мифа.

И действительно, сюжет о Янке в известной степени восходит к древнейшему мифу о царе, силой возведенном на трон, а затем принесенном в жертву, к мифу, актуализованному в интеллектуальном обиходе Дж. Фрэзером, чей труд *Золотая ветвь* значительно повлиял на литературную атмосферу начала XX в.

¹⁵ Письмо О. И. Лешковой М. В. Ле-Дантю от 2.XII. [19]16, цит.

¹⁶ Там же.

Царь, предаваемый смерти своими подданными, соотносится с существенным для современной поэзии мотивом осмеиваемого, убиваемого толпой или врагами поэта. Книга *Le poète assassiné* Гийома Аполлинера появилась в 1916 г.

Принесение царя в жертву — не единственный мифологический мотив драмы.

После торжественной тронной речи короля Янки, свободные шкипидары кричат ему "Осел". Это обращение вызывает в памяти вакхические культы и мистерии преобразования, символически представленные ослом — животным, посвященным Дионису. Образ осла в драме связан также с жертвоприношением и смертью, согласно интерпретации Зданевича, которая приводится в письме Лешковой.

Эти мифы имеют в драме двойную семантику, трагическую и комическую, в соответствии с моделью 'вертепа'.

Используя звуки, освобожденные от оков обычных чувств, телесные движения и танцы, общение с публикой, Зданевич обнаруживает мифические архетипы и пытается выявить архаическую природу человека, которая, по убеждению многих русских футуристов, заново выявлялась в его современной природе.

По этой линии и развернется впоследствии драматическая пенталогия *Аслаабличья*, которая в своих основных чертах предвосхищена в *Янко круль албанскай*.

Письма О. И. Лешковой к И. М. Зданевичу

Предисловие, публикация и примечания
М. Марцадури

Эти письма посылались петербургским композитором Ольгой Ивановной Лешковой эмигрировавшему во Францию поэту-футуристу Илье Михайловичу Зданевичу. Они дают правдивую картину двадцатых годов: упадок Петербурга, ставшего теперь уже Ленинградом, и его великой культуры; и, по контрасту с настоящим, с ностальгией воскрешают образы навсегда ушедшего Петербурга с его артистической богемой, кабаре, авангардистскими выставками, футуристическими вечерами.

В этом Петербурге Илья Зданевич, Ольга Лешкова и ее жених художник Михаил Васильевич Ле-Дантю были главными героями одного многозначительного эпизода, ныне, к сожалению, позабытого.

К этим событиям необходимо обратиться для того, чтобы понять упоминания, содержащиеся в письмах Лешковой.

Михаил Ле-Дантю приехал в Петербург из Тверской губернии в начале 900-х годов. Осенью 1909 г. он поступил в Академию художеств. В 1910 г. он примкнул к «Союзу молодежи», группе, созданной Михаилом Матюшиным, в которую входили художники-авангардисты Давид и Владимир Бурлюки, Михаил Ларионов, Казимир Малевич, Оль-

га Розанова, Владимир Татлин, Павел Филонов. Ле-Дантю был задумчивым и волевым молодым человеком, неудовлетворенным традиционной живописью и желающим найти новые пути.

Илья Зданевич приехал в Петербург из Тифлиса осенью 1911 г., имея намерение изучать право в Университете. Ему было семнадцать лет, но он уже был страстным, почти фанатическим последователем Маринетти, чьи манифесты он знал наизусть. Через своего брата Кирилла, учившегося с 1910 г. в Академии художеств, он познакомился с молодым художником Виктором Бартом и у него, в первых числах января 1912 г., впервые встретился с Ле-Дантю.

Об этой встрече спустя несколько лет Илья Зданевич рассказывал следующим образом:

Одно событие, характерное в судьбах новой русской живописи, произошло в эту эпоху. Три молодых художника, ученики Академии художеств по классу Ционглинского — Барт, Ле-Дантю и Сагайдачный — были исключены из Академии за левизну артистических идей.

В вечер этого события я был у Барта. В комнату [...] вошел застенчивый молодой человек, русский, с козлиной бородкой и говоривший почти шепотом. Это и был Ле-Дантю [...] Ле-Дантю был не только превосходным художником, но он был и самым зрячим художником своего времени. Он никогда не говорил много или громко. Но несколько почти шепотом брошенных фраз, сопровождавшихся застенчивым жестом нежных рук, разили, разбивали, рушили и вместе с тем приподнимали завесу. Я с ним быстро сдружился¹.

¹ Из архива, с. 162. (Список сокращений см. в конце предисловия, с. 53).

Спустя несколько дней, 18 января, Илья Зданевич участвовал вместе с Ле-Дантю в дискуссии о новом искусстве, организованной «Союзом молодежи» в Троицком театре, и выступил со страстной защитой футуризма. Это выступление определило его судьбу или, как он сам пишет, "так определилась на многие годы моя профессия"².

И действительно, Илья Зданевич становится пророком и поборником футуризма в России. Себе в заслугу он ставил, что "первым вынес футуризм на улицы"³.

Ле-Дантю и братья Зданевичи примкнули к «Ослиному хвосту», группе, созданной Михаилом Ларионовым в 1911 г. и устроившей свою первую выставку в Москве 11 марта 1912 г. В ней участвовали К. Зданевич, М. Ле-Дантю, В. Барт и Е. Сагайдачный. После закрытия выставки Ле-Дантю отправился в Тифлис, где прожил в доме Зданевичей до конца лета. Главным образом его заслугой является открытие грузинского художника Нико Пиросманашвили⁴.

В группе Ларионова, наиболее полемической, задиристской и экстремистской в русском авангарде, Ле-Дантю и Илья Зданевич играли первостепенную роль. Ле-Дантю был наиболее одаренным и верным учеником Ларионова, которому он немало помог в организации выставок. Илья Зданевич был теоретиком группы. Он дал форму интуициям Ларионова, составлял манифесты, вводил полемические формулы, резкие и агрессивные, изобретал скандальные выходки. Замечательный и дерзкий оратор, способный провоцировать бешенство буржуазной публики и обуздывать буйства художников, он был наиболее деятельным пропагандистом группы. Ларионов сразу же почувствовал величайшее доверие к нему. В письме к Ле-

² Там же.

³ *Iliazd*, с. 44.

⁴ См. *En approchant*, с. 45.

Дантю от 1913 г., рекомендуя ему И. Зданевича для дискуссии о лучизме, Ларионов писал: "он вообще великолепно может развить всякую мысль"⁵.

1913 г., год споров и успехов ослинохвостовцев, достиг своего пика летом, когда был опубликован сборник *Ослиный хвост и Мишень*, в который входил манифест *Лучисты и будущники*, и прошла грандиозная московская выставка Наталии Гончаровой. После закрытия выставки в ноябре Илья Зданевич прочитал доклад о «всечестве» — художественной теории группы, в выработку которой внес свой значительный вклад также и Михаил Ле-Дантю.

23 марта 1914 г. в Москве открылась выставка «№ 4». В старой группе Ларионова оставались только Гончарова, Шевченко, Ле-Дантю и К. Зданевич. Выставка имела своей целью обновление группы через привлечение молодых и новых сил, вроде гениального художника Василия Чекригина, и одновременно явилась прощанием Ларионова с Россией и ее художественной жизнью. В мае 1914 г. Ларионов и Гончарова вместе с труппой С. Дягилева отправились в Париж. Они вернулись с началом войны, затем опять уехали в 1915 г., на этот раз окончательно.

Михаил Ле-Дантю стал наследником Ларионова, особенно после петербургской выставки весной 1915 г., на которой были выставлены многие его работы и он приобрел авторитет маэстро. В Петербурге, где он в бедности жил с матерью, между концом 1914 г. и первыми месяцами 1915 г. он собрал вокруг себя группу молодых талантливых художников. В нее входили Николай Федорович Лапшин и Николай Петрович Янкин, выставившие свои картины на выставке «№ 4», Вера Михайловна Ермолаева, Екатерина Ивановна Турова. В группе принимали участие также

⁵ См. Харджиев, с. 41.

словенский журналист и ученый Янко Лаврин и братья Зданевичи. Эти последние скоро покинули Петроград: Кирилл был мобилизован, а Илья летом 1914 г. отправился на Кавказ и оставался там в качестве военного корреспондента петербургской газеты «Речь» до осени 1916 г. Близок к группе был также художник Михаил Давидович Бернштейн, изучавший живопись в Мюнхене, Париже и Лондоне. По возвращении в Петербург он открыл частную школу, которую посещали, кроме Лапшина, Ермолаевой и Туровой, также и Н. Альтман, В. Татлин, В. Шкловский.

Группа собиралась в частных домах или в студии Бернштейна, она не выпускала манифестов или прокламаций, но публиковала, начиная с 1915 г., рукописный журнал «Безкровное убийство», вдохновителем которого был Ледантю. Делался он практически Ольгой Лешковой, в задачу которой входили, кроме составления текстов, сопровождавших рисунки, организация и подготовка отдельных номеров, размножение их на гектографе и распространение.

«Безкровное убийство» было своеобразным журналом, напоминавшим по внешнему своему виду футуристические публикации Крученых. Он состоял из больших листов бумаги, на которые наносились литографическими чернилами рисунки и затем приклеивался текст, написанный на машинке. Количество листов менялось. Журнал выходил без установленной периодичности в зависимости от прихоти сотрудников или от благоприятных обстоятельств и распространялся среди ограниченной группы друзей.

Осенний выпуск 1916 г. «Безкровного убийства» под названием *О возврате на лоно* представлял в серии рисунков весь кружок «Безкровного убийства»: по раздельности те, кто активно участвовал в жизни журнала, и те, кто ограничивался только его чтением. Среди первых были Ледантю, Лапшин, Янкин, Ермолаева, которые готовили

рисунки для всех номеров журнала, Лешкова, Турова, Бернштейн и Лаврин. Ко вторым принадлежали художник В. А. Кузнецов, археологи Н. А. Иванов и К. Н. Фридберг, композитор В. О. Лидтке, музыкант Е. И. Гурженко, Р. Левинсонд и М. А. Кузнецова. В другом номере журнала изображен философ и писатель Н. Н. Бархатный. Этими именами ограничивался круг «Безкровного убийства».

В одном из первых номеров журнала под названием *В тылу* были опубликованы *Условия сотрудничества в издательстве «Безкровное убийство»*. В восьми правилах, составлявших *Условия*, излагалась программа и поэтика группы.

Сотрудникам «Безкровного убийства» ставилось одно только условие: они должны были быть гениальными, более того, должны были принадлежать к "сливкам гениальности". Заслужить это звание можно было одним только способом: входить в группу «Безкровного убийства», гарантировавшего своим членам талант в избытке. Кроме этого условия, не требовалось соблюдения никаких других принципов. Журнал был безразличен к темам и идеологии публикуемых работ. Восьмое — и последнее — правило, установленное для сотрудников, гласило: "Сюжеты и темы безразличны, ибо «Безкровное убийство» никогда нельзя было упрекнуть в узости кругозора и задач. Всякий сюжет и всякая тема становятся достойными, как только «Безкровное убийство» коснется их"⁶.

Каждый номер посвящался одной только теме. Речь шла о странных и необычайных происшествиях, случившихся с каким-нибудь членом группы, о бытовых фактах тех военных дней. Выбор тем из личных историй или странных случаев жизни и парадоксальная их трактовка составляли

⁶ *Безкровное*, 5.

основное содержание журнала. Это эстетика незначительного, где кошачий хвост, на который наступили на музыкальном вечере, женская провинциальная гимназия, превращенная в казарму для офицеров, варьете или цена колбасы приобретают важность больших литературных тем. Это также — эстетика алогичного, в которой опровергается аристотелевский принцип непротиворечия и утверждается право на непоследовательность, как о том свидетельствуют правила для сотрудников. Самые интересные номера журнала повествуют и иллюстрируют события, которые отдаляются от вызвавшего их конкретного факта, превращаясь в фантастические и сюрреалистические рассказы, как, например, *Албанский выпуск*, посвященный Янко Лаврину и его удивительным приключениям на албанской земле. Страсть к путешествиям Янко Лаврина, его мания величия, его книга об албанцах (*В стране вечной войны*, 1916), изображенных как варварский народ, и сложное прохождение этой книги через русскую цензуру, задерживавшую публикацию, — все это явилось отправной точкой для одного сатирического номера журнала. С этими реальными фактами переплелся, весьма вероятно, комический мотив, популярный в то время в петербургских кабаре, — албанцев в поисках короля. Из этого родилась фантастическая биография Янко, которого силой заставили сделаться королем албанцев, рассказанная в сказочной форме лубка, со всякого рода преувеличениями, непоследовательностями и эффектами. В другом номере журнала, в выпуске, посвященном островам Фиджи, полемика авангардной культуры против буржуа-филистера, презирающего модернистское искусство и единственно только набивающего свой живот сосисками, принимает жестокое и фантастическое звучание. Две картины Ле-Дантю, вызвавшие скандал, завлекают буржуев в

ловушку: они попадают в управляемую Ле-Дантю адскую машину, которая по закону возмездия измельчает их и превращает в колбасу. Это был "первый опыт применения художественной эмоции к продовольственному вопросу"⁷.

Не все номера «Безкровного убийства» столь же удачны. При неизменно высоком качестве рисунков, литературный текст порой довольно слаб: ему недостает изобретательности, а приемы слишком очевидны — в духе комических рассказов.

Несмотря на то, что «Безкровное убийство» вызвало интерес редакторов «Нового Сатирикона», предложивших дать ему место на страницах своего журнала⁸, оно осталось тем не менее фактом, касавшимся группы и не имевшим никакого отклика в петербургской культуре тех лет.

Главный дефект журнала, согласно Лешковой, состоял в том, что ему недоставало писателя, который мог бы готовить тексты.

Возвращение Ильи Зданевича в Петербург осенью 1916 г. казалось, должно было восполнить этот недостаток.

Зданевич не знал о существовании «Безкровного убийства». О нем он узнал 30 ноября во время посещения своей приятельницы Ольги Лешковой. Она показала незадолго до того вышедший номер, посвященный Янко⁹. Зданевич с энтузиазмом отнесся к журналу, особенно к рисункам Ле-Дантю. В отношении же текста Лешковой он высказал несколько критических замечаний. Чтение *Албанского выпуска* подсказало Зданевичу интригу его драмы *Янко круль албанскай*, написанной менее чем в два дня и представленной 3 декабря на вечере в студии Бернштейна. Лапшин и Ермолаева декорировали студию и подготовили

⁷ *Безкровное*, 6.

⁸ См. *Лешкова*, в приложении.

⁹ См. *Создание*.

костюмы для актеров. Драма исполнялась Зданевичем в роли Янко, Лапшиным, художником Мане-Кацом и другими актерами-дилетантами. В действие могла вмешиваться публика, которую сам Зданевич приглашал придумать концовку драмы, оставленной им в незавершенном виде. Потом был устроен маскарад с танцами, который продолжался до самого утра.

На вечере в студии Бернштейна Зданевич объявил, что он намеревается организовать "самое передовое артистическое предприятие под названием «Безкровное убийство»"¹⁰. Этот проект состоял из двух частей: основание издательства и оборудование подвала, где должны были быть росписи Ле-Дантю, Лапшина и Ермолаевой. Зданевич сильно увлекся проектом, и в какой-то момент он даже казался близким к осуществлению. 20 декабря Лешкова писала Ле-Дантю, который был на фронте: "Не знаю [...] слышали-ли про идею «Подвала Безкровного убийства»? Ну так вот, представьте себе — Ильюше кажется удастся организовать компанию, которая даст денег на объявление и открытие этого предприятия"¹¹.

Тем временем Зданевич пытался опубликовать свою драму *Янко круль албанскай* и вместе с Лешковой составлял план новых двух номеров «Безкровного убийства»: один номер предполагалось посвятить его грузинским приключениям летом 1916 г., главным образом восхождению на одну кавказскую вершину¹², другой — парижскому путешествию Ларионова и Гончаровой.

Ни один из этих проектов не осуществился.

Последние сведения о «Безкровном убийстве» содержатся в письме от 23 декабря О. Лешковой к Ле-Дантю, в

¹⁰ Письма Лешковой (8.XII.1916).

¹¹ Там же.

¹² См. Западный.

котором, имея в виду два номера, задуманные Ильей Зданевичем, она писала: "О судьбе «Безкровного убийства» могу сообщить, что оно находится в состоянии застоя. Хотя Ильяша страшно горячо ухватился за него, но пока еще ничего не сделал. Оба номера так и лежат без текста"¹³.

Зданевич, после того, как блестяще окончил юридический факультет, стал редактором литературного и политического журнала «Северные записки».

Февральская революция взбудоражила мир русских литераторов и художников. Внезапно раскрылись новые и неожиданные перспективы: пришла свобода.

Свобода, ее завоевание и защита стали главными темами бурных собраний петербургских артистов и литераторов в марте и апреле, когда создавались первые профессиональные ассоциации и остро дискутировалось предложение Максима Горького и Александра Бенуа о создании Министерства изящных искусств с целью охраны художественного наследия. Это предложение многие художники и литераторы восприняли как новую форму ущемления художественной свободы.

Именно эти споры о проекте Горького и вызванное им противостояние имели своим следствием создание первых ассоциаций русского авангарда, которые преодолевали расслоение на школы и группы.

Одним из главных действующих лиц бурных собраний тех месяцев был Илья Зданевич. В своей борьбе за свободное искусство в свободной стране и в своих попытках создать группу, которая объединяла бы всех художников авангарда, он опирался на членов «Безкровного убийства», в особенности на Веру Ермолаеву.

¹³ Письма Лешковой (23.XII.1916).

11 марта 1917 г. по инициативе Зданевича была создана «Свобода искусству» — общество, которое объединяло представителей всех искусств. Под манифестом, который появился в петроградских газетах, подписались, кроме Зданевича, также Н. И. Альтман, К. Л. Богуславская, Л. А. Бруни, В. В. Воинов, В. М. Ермолаева, А. Е. Караев, А. С. Лурье, Н. Н. Пунин. Манифест начинался словами, которые в сжатой форме излагают принципы группы:

Товарищи-граждане. Великая русская революция зовет нас к делу. Объединяйтесь. Ратуйте за свободу искусства. Боритесь за право на самоопределение и самоуправление. Революция творит свободу. Вне свободы нет искусства. Лишь в свободной демократической республике возможно демократическое искусство¹⁴.

На следующий день в Михайловском дворце состоялся большой митинг деятелей искусств всех отраслей, в котором приняли участие человек 1400. Зданевич произнес короткую речь, в которой выступил с защитой принципов, утверждавшихся в манифесте¹⁵.

Ценным источником сведений о спорах тех дней, особенно о левом лагере, являются письма Ольги Лешковой к Михаилу Ле-Дантю. 13 марта Лешкова писала ему:

Вчера днем в Михайловском театре был колоссальный митинг художников [...], на котором героем дня Ильюша [...] там Илья говорил какие-то речи и была принята его резолюция, были очень горячие дебаты. Вер[а] Мих[айловна Ермолаева] говорит, что их там чуть не побили, но Илья все-таки победил¹⁶.

¹⁴ «Русская воля», 11.III.1917.

¹⁵ См. *Выступление*, в приложении II.

¹⁶ *Письма Лешковой* (13.III.1917).

В другом письме она подробно рассказывала ему:

Только что от меня ушел Ильюша, который приходил, чтобы дать отчет о состоявшемся вчера в Мих[айловском] театре митинге Деятелей искусства. Публики собралось много, и партия Бенуатистов пришла с готовой программой будущего Министерства изящных искусств [...] но не тут-то было; как снег на голову обрушился на них Илья, только накануне собравший себе партию в 11 человек и успевший организовать их, настолько, что они помогли ему сорвать осуществление этого Министерства в настоящее время [...] Илья выступил в самом начале митинга и сразу свел с рельс чуть-чуть не осуществленное Министерство. Вас конечно интересует состав этой небольшой, но громкой Ильюшиной партии. Вот он, насколько я припоминаю: Илья, Маяковский, Кузмин, Пунин, Лапшин, Вер[а] Мих[айловна] Ермолаева, Ка[терина] Ив[ановна] Турова и еще несколько лиц [...]. На самом митинге поддержку оказали Альтман, Бруни и мно[гие] другие. Маяковский против обыкновенного говорил сдержанно, дельно и веско. Поддерживал Илью даже Мейерхольд¹⁷.

Группа левых художников, которая примкнула к союзу «Свобода искусству», около тридцати человек, 17 марта собралась в квартире Левкия Жевержеева, а затем, 20 марта, — в студии Мейерхольда с тем, чтобы выработать стратегию борьбы против проекта Бенуа. На первом из этих собраний всплыло расхождение мнений между Зданевичем и Маяковским¹⁸, которое превратилось в прямое столкновение на публичном собрании, проходившем в Троицком театре 21 марта.

¹⁷ Там же (13-14.III.1917).

¹⁸ См. VIII, 6.

Лешкова, присутствовавшая на собрании в Троицком театре, дает о нем подробный отчет, из которого приведем только части, касающиеся выступлений Зданевича и Маяковского:

Сначала Илья доложил собранию историю возникновения «Федерации свободного искусства», во главе которого он стоит, ее отношение к «Комиссии 8-ми» (А. Бенуа [Р. Неклюдов, Ф. Шаляпин, М. Горький, К. Петров-Водкин, М. Добужинский, Н. Рерих, И. Фомин]) и дальнейшие намерения этой группы. В его докладе все было ясно, был энергический призыв спасти искусство, которое в опасности, и предложены меры и способы к тому. Первым после него выступил Маяковский, который заявил, что никаких выступлений он не признает и никого знать не хочет, на всех плюет и хочет, чтобы федерация издавала газету, 'директором' которой он будет, и намерен писать в ней только то, что ему захочется и покажется забавным. Эта декларация вызвала искренний и добродушный хохот среди публики. Пунин заявил весьма иронически, что эта платформа поражает своей широтой замысла [...] Опять вылез Маяковский и начал орать, что он никого не хочет знать и ни с кем считаться, т[ак] к[ак] он признает только Бурлюка, и он с ним самые левые и это важнее всего. На это кто-то возразил, что есть полее, в живописи Ларионов, и в поэзии Хлебников [...] Последнее заявление так взорвало Маяковского, что он заявил, что уходит из федерации. К моему удивлению, Илья просил его взять свои слова обратно до личного с ним по этому поводу переговора [...] Маяковский все время впутывался, мешал говорить и наконец довел публику до того, что все стали ему шикать и

гнать его, что вызвало его на грубую иронию по адресу всех выступивших и ругань с публикой¹⁹.

В конце своего письма Лешкова высказывала сожаление, что «Безкровное убийство» "под натиском событий перестало освещать разные стороны художественной жизни: сюжетов теперь невероятное количество, как общественных, так и частных: например, комиссия 8-ми (это с Горьким) заседает в Зимнем Дворце на разных отставных тронах. Маяковский носит шикарный френч с солдатскими погонами"²⁰.

В конфликте между Зданевичем и Маяковским Лешкова решительно встала на сторону Зданевича, в выступлении Маяковского подчеркивая исключительно скандальные и плебейские ноты. По существу ее передача событий была точной. Отзывы печати и воспоминания участников митинга сходятся в утверждении, что Маяковский резко выступил против федерации «Свобода искусству» и угрожал организовать новую группу, еще более левую, под своим руководством²¹.

Причины конфликта между Зданевичем и Маяковским были подлинными и глубокими. В первую очередь они были личными, касавшимися характеров того и другого. Кроме того, они были связаны с борьбой за первенство и руководящую роль в левой группе. По этому поводу Маяковский справедливо и с гордостью возрождал в памяти свое прошлое футуриста и бунтаря. Существенно было также несходство идей, противоположность программ, различие в понимании авангардного искусства, его функции и отношения с политической и государственной

¹⁹ Письма Лешковой (22-24.III.1917).

²⁰ Там же.

²¹ См. Динерштейн, с. 548; Катанян, с. 127; Лапшин.

властью. По существу своему деятельный демократизм Зданевича, который боролся за самоопределение и самоуправление художников и их профессиональных организаций, его вера в свободное искусство в свободном и демократическом государстве были чужды, во всяком случае далеки, мысли Маяковского и многих других левых поэтов и художников.

На собрании в Троицком театре художник Василий Денисов объявил 14 тезисов, которые должны были лечь в основание союза «Свободу искусству». В них провозглашались принципы независимости искусства от государства, демократического управления академиями, музеями, консерваториями и т. д., свободной конкуренции между институтами, автономии и полнейшей децентрализации управления, поощрения местной инициативы. Это предложения, представлявшие большой интерес. Они привлекли внимание также и Сергея Маковского²², директора «Аполлона», который другом левых ни в коем случае не являлся. К сожалению, они так и остались идеальными предложениями, которые никогда не воплотились в конкретной программе, точной и последовательной. Федерация Зданевича потеряла свою силу и распалась.

В конце марта вместе с членами «Безкровного убийства» В. Ермолаевой, Е. Туровой и Н. Лапшиным, к которым присоединились художники Лев Бруни и Надежда Любавина и критик Осип Брик, Илья Зданевич создал общество «Искусство. Революция», предполагавшее, как то было записано в уставе, "содействовать революционным партиям и организациям в проведении путем искусства революционных идей и политических программ"²³. 28 марта газета «Русская воля» опубликовала "обращение" общества

²² Маковский, с. XV.

²³ Устав, в приложении III.

«На революцию» "к рабочим и солдатским организациям и политическим партиям", в котором предлагала свою помощь в подготовке плакатов, мероприятий, знамен и т. д. Организационное бюро состояло из Брика, Бруни, Ермолаевой, Зданевича, Любавиной и Е. Лассон-Спировой, М. Ле-Дантю, А. Лурье, В. Маяковского, Вс. Мейерхольда, В. Татлина, С. Толстой, В. Шкловского²⁴. Это было практически повторение общества «Искусство. Революция», как свидетельствовали программа и преобладающая роль, отведенная Зданевичу и Ермолаевой.

В последующих апрельских битвах на стороне Зданевича часто выступал Шкловский. "Самые главные ораторы и деятели левого искусства и поборники его — Илья Зданевич и Шкловский", — писала О. Лешкова²⁵. После неудачных попыток Зданевича организовать отдельные группировки петроградские левые объединились в большую группу, которая называлась «Левый блок» или «Блок левых» и к которой примкнули также Зданевич со своими единомышленниками Ермолаевой, Туровой и Лапшиным.

В конце апреля борьба против проектируемого министерства изящных искусств была выиграна. Ольга Лешкова писала Ле-Дантю: "Успех, как видимо, полный, и огромную долю его нужно по справедливости приписать инициативе и энергии Ильи. Без него, пожалуй, посадили бы нам Министерство Бенуа [...] Послезавтра Илья уезжает на Кавказ на лето [...] Боюсь, что без него дело потеряет свою жизнеупругость"²⁶.

Зданевич уехал в середине мая. В Петроград он не вернулся больше никогда.

²⁴ См. «Русская воля», 28.III.1917.

²⁵ Письма Лешковой (6.V.1917).

²⁶ Там же (12-14.V.1917).

В августе, возвращаясь с фронта, погиб в железнодорожной катастрофе Ле-Дантю.

И тем не менее группа «Безкровного убийства», руководимая энергичной и активной Верой Ермолаевой, продолжала существовать. Летом 1918 г. она основала артель художников «Сегодня».

В артель «Сегодня» входили художники В. Ермолаева, Е. Турова, Н. Лапшин, Н. Любавина и Ю. Анненков, предполагавшие публиковать иллюстрированные издания левых поэтов. Издательская деятельность разделялась на четыре сектора: книги современных авторов, книги для юношества, лубки и ноты. Артель выпускала книжки небольшими тиражами (125 экземпляров), иллюстрации гравированы на линолеуме, иногда раскрашивались от руки. Вышло пятнадцать книжек: С. Есенина, М. Кузмина, Е. Замятина, А. Ремизова, Н. Венгрова и др.

Издательская деятельность сопровождалась другими начинаниями: организовывались детские утренники — в зале, украшенном громадными рисунками зверей и статуями из папье-маше, декламировались стихи, читались рассказы и исполнялась музыка.

9 июля 1918 г. в помещении «Искусства молодых» на Фонтанке артель «Сегодня» реализовала первую Живую газету. Его открыл Борис Эйхенбаум, затем выступили А. Ахматова, М. Кузмин, Н. Венгров, Е. Замятин и В. Шишков с чтением стихов и рассказов. Приняли в нем участие также театральный режиссер В. Соловьев и О. Брик. Живая газета имела успех, и за первой последовали еще две.

Группа художников артели «Сегодня» была близка к Виктору Ховину, который в своем журнале «Красный угол»

дал краткое сообщение об артели²⁷, а также к Осипу Брику и его группе «Искусство молодых».

Осенью 1918 г. деятельность «Сегодня» завершилась. Между концом 1918 г. и началом 1919 г. Вера Ермолаева уехала из Петрограда в Витебск, где стала наиболее близким и верным сотрудником Казимира Малевича.

Шесть лет спустя, весной 1924 г., Илья Зданевич из Парижа, где он обосновался, прислал Ольге Лешковой, Вере Ермолаевой и Николаю Лапшину вместе с письмом, адресованным Ольге Лешковой, три экземпляра книги *Ледантю фарам*, вышедшей в Париже в октябре 1923 г. и посвященной памяти Михаила Ле-Дантю. Завязалась переписка, которая продолжалась до середины тридцатых годов.

За эти шесть лет многое изменилось²⁸.

Авангард потерпел поражение и ушел со сцены. Начинаясь *Rappel à l'ordre* (призыв к порядку), согласно резкой формуле Жана Кокто, точно описывающей культурную атмосферу тех лет.

В своем дневнике летом 1923 г. Илья Зданевич писал:

10 лет назад мы начинали разукрашивать себе лица, организовывая манифестации, печатая каждый день прокламации и книги. Мы бросали вызов, желая перевернуть мир, переделать землю, и превозносили новый дух. Одним росчерком пера мы создавали шедевры, писали поэмы, состоящие из чистых листов. Во всех маленьких и случайных фактах, в чернильных пятнах и разбитых стаканах мы обнаруживали законы, принимаясь за строительство. Мы отправлялись от мира ономотопей с тем, чтобы достигнуть мира зауми, абстрактного, игры духа, видений холодных и грандиозных;

²⁷ «Книжный угол» 1918, № 2, с. 33.

²⁸ См. *Zdanevič; Dada*.

проводили дни, работая над словами, которые сплетали в узоры [...].

Сейчас мы знаем, что все осталось на своем месте, что ничего не изменилось; знаем, что наша юность прошла бессмысленно [...] наш новый дух оказался старым и наше новое искусство было старым и бесполезным. Нам не удалось открыть новую истину, не говоря уже о том, что мы напрасно потеряли десять лет²⁹.

Это горькие строчки, полные отчаяния, передающие атмосферу распада авангарда.

Также и другой миф — миф политического авангарда, руководящего революцией и изменением мира, который, казалось бы, вышел победителем, в действительности также потерпел поражение.

Ольга Лешкова, в Ленинграде, ежедневно отмечала трудности этого авангарда, его противоречия и провал.

Два этих мифа были теснейшим, драматическим и трагическим образом друг с другом связаны.

Таким образом, когда начиналась эта переписка, Ольга Лешкова и Илья Зданевич были побежденными. Ольга Лешкова напрасно изнуряла себя в бесполезных, утомительных и неинтересных трудах. Илья Зданевич потерпел неудачу в своих попытках возродить «41°» или создать в Париже группу русского художественного и литературного авангарда. В 1927 г. он уехал из Парижа в провинцию, в городок Аниер, где работал для знаменитой портнихи Коко Шанель.

И тот и другая стремились спасти прошлое от забвения.

Илья Зданевич в своем аниерском одиночестве с неистовством работал над воспоминаниями, которые не окончил, над книгами, которые затем оставил. Ольга Лешкова

²⁹ *Iliazd*, с. 60.

пыталась опубликовать «Безкровное убийство», передала его Николаю Пунину; а также подготовила к печати письма Ле-Дантю. Ничего из этого не было опубликовано. И тем не менее, благодаря ей, часть этого опыта сохранилась. Она снабдила точными и подробными примечаниями номера «Безкровного убийства» и другие материалы прежде, чем передать их в архивы — для потомков.

Ольга Лешкова умерла в 1942 г. во время блокады Ленинграда.

Письма Ольги Лешковой находятся в «Fonds Zdanevitch» в Париже.

Материалы, которые мы публикуем в добавление к письмам О. Лешковой, хранятся в ЦГАЛИ, ф. 794, оп. 1 и ф. 792, оп. 3.

Сведения для этой работы я получил от: М. Гаспарова, И. Дзуцовой, Д. Золотницкого, Е. Кумпан, К. Кумпан, Ю. Молока, М. Мейлаха, В. Мордерер, А. Никитаева, Т. Никольской, Д. Сарабьянова, Н. Трифонова, R. Gayraud, I. Verç, H. Zdanevitch, которым хочу выразить благодарность.

Список условных сокращений

Артель

О. И. Лешкова, *Артель художников Сегодня*. ЦГАЛИ, ф. 792, оп. 1, ед. хр. 196.

Безкровное

«Безкровное убийство». ЦГАЛИ, ф. 794, оп. 1. Цифры после слова *Безкровное* указывают номера "перечня материала" Лешковой.

Выступление

И. М. Зданевич, [*Выступление на митинге в Михайловском дворце*]. ЦГАЛИ, ф. 792, оп. 3, ед. хр. 18.

Динерштейн

Е. А. Динерштейн. *Маяковский в феврале-октябре 1917*, в сб. *Новое о Маяковском*, «Литературное наследство», 65, М. 1958.

Западный

Западный Гюрджистан. Итоги и дни путешествия И. М. Зданевича в 1917 году. Публ. Л. Магаротто, в сб. *Georgica II*, a cura di L. Magarotto e G. Scarcia, Roma 1988.

Жевержев

Воспоминания, в сб. *Маяковскому*, М. 1940.

Из архива

Из архива Ильи Зданевича, публ. Р. Гейро, в сб. *Минувшее* 5, Париж 1988.

Каталог

Кирилл Зданевич, Илья Зданевич. Каталог выставки. Тбилиси-Париж, [Тбилиси 1989].

Катанян

В. Катанян, *Маяковский. Хроника жизни и деятельности.*, М. 1985.

Лапшин

В. П. Лапшин, *Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году*, М. 1983.

Лешкова

О. И. Лешкова, [Журнал «Безкровное убийство»]. ЦГАЛИ, ф. 794, оп. 1, ед. хр.182.

Маковский

Министерство искусств, «Аполлон», 1917, № 2-3.

Письма

Письма А. А. Крученых к И. М. Зданевичу, публ. М. Марцадури в данном сборнике.

Письма Лешковой

Письма О. И. Лешковой к М. В. Ле-Дантю. ЦГАЛИ, ф. 794, оп. 1. Цифры в скобках указывают на дату письма.

Программы

А. Парнис, Д. Тименчик, Программы «Бродячей собаки», в кн. Памятники культуры. Новые открытия. 1983. Л. 1985.

Создание

М. Марцадури, Создание и первая постановка драмы «Янко Круль албанской» И. М. Зданевича, в данном сборнике.

Терентьев

И. Терентьев, Собрание сочинений, составление [...] М. Марцадури и Т. Никольской, Bologna 1988.

Устав

Устав общества «Искусство. революция». ЦГАЛИ, ф. 792, оп. 3, ед. хр. 20.

Харджиев

Н. Харджиев. *Поэзия и живопись*, в сб. *К истории русского авангарда*, Stockholm 1976.

Эверт

А. И. Эверт, *Прелюды*. ЦГАЛИ, ф. 794, оп. 1, ед. хр. 201.

Dada

Dada russo. L'avanguardia fuori della rivoluzione, a cura di M. Marzaduri, Bologna 1984.

En approchant

I. Zdanevitch, *En approchant Eluard*, in *Les Carnets de l'Iliazd Club*, I, Paris 1990.

Fonds

Fonds Zdanevitch, Paris.

Gontcharova

Gontcharova et Larionov. Cinquante ans à Saint Germain-des-Prés, par T. Loguine, Paris 1971.

Iliazd

Iliazd. Centre G. Pompidou. Musée National d'Art Moderne. 10 mai — 25 juin 1978, Paris 1978.

Una lettera

I. Zdanevič, *Una lettera a M. Philips Price*, a cura di M. Marzaduri, in *Georgica II*, a cura di L. Magarotto e G. Scarcia, Roma 1988.

Zdanevič

I. Zdanevič, *Le degré 41 sinapisé* in *L'avanguardia a Tiflis*, a cura di L. Magarotto, M. Marzaduri, G. Pagani Cesa, Venezia 1982.

В отсылках римская цифра указывает на номер письма, к которому отсылает, арабская, которая следует за запятой, указывает на примечание к этому письму. Страницы указаны арабской цифрой, предваряемой буквой "с."

Например:

см. X, 1, означает: смотри примечание 1 к письму X;

см. X и 1, означает: смотри отрывок письма X, которому соответствует примечание 1;

см. с. 10, означает: смотри страницу 10.

I

[Ленинград, 22. 4. 1924]

Спасибо, дорогой Илья Михайлович, за присланные книги¹, кот[орые] я получила еще в феврале. Они произвели тут фурор и сенсацию. В нескольких местах Вас собирались ругать. Когда это осуществится — пришлю Вам образцы здешней современной критики. Вере Михайловне² я вручила ее экземпляр. Коля же Лапшин³ уехал недели за полторы до Вашей посылки, — за границу⁴. В настоящее время у меня нет его адреса, но могу его достать, если Вы будете настаивать на вручении ему этого экземпляра немедленно. Считается, что Коля Лапшин уехал за границу на 1/2 года, но сколько он там пробудет, не знаю, а пока его экземпляр два раза гастролировал в Институте Истории Искусств⁵ и побывал в многих литературных гостиных. О содержании — мнения, разумеется, самые разнообразные, внешность же единогласно признана прекрасной. Впрочем, кроме нас, троих, кой-кто в Петрограде получил уже эту книжку от Вас. На днях она пойдет погостить к Татлину⁶, который теперь заведует Музеем материальной культуры⁷. Он живет там же, Исаакиевская пл., 7, и Малевич⁸ тоже там обретается. Быть может, Лапшин сам побывает у Вас и расскажет Вам о современных новостях, которых у нас не мало. От Кирилла Михайловича⁹, кот[орый] был у нас летом, узнала, что *Янко* было напечатано в Париже¹⁰ и узрела его среди прочих Ваших «opus»'ов, перечисленных на одной из первых страниц *Ледантю Фарам*. Если можно, пришлите мне эту вещь, дорогой Илья Михайлович. С ней

связано столько веселых воспоминаний. Больше ничего просить не буду, но эту вещь мне очень хочется иметь. Кстати, не слыхали ли Вы чего-нибудь об Янке¹¹, где оно и что с ним? Последние вести о нем были года 2—3 тому назад: оно было в Лондоне и читало там какие-то «лекции» (???) на каком волапуке — молва умалчивает.... Принимая во внимание 'вооруженное сопротивление', которое оказывают все европейские языки (см. Албанский № Безкр[овного] убийства¹²), когда оно пытается на них говорить, этот вопрос не лишен интереса, особенно на фоне Лондона. Года 2—3 тому назад я писала в сербские консульства Лондона, Парижа и Рима запрос об Янке, но ответа не получила. Говорили, будто оно было в Париже, но в виду того, что оно Вас боится, оно постарается не попасться в Ваше поле зрения. Кстати о лекциях. В виду долгой блокады и громадного интереса ко всему заграничному, все побывавшие или пожившие за границей, читают тут лекции. Недавно приехал Эренбург¹³ и выступал тут с 2-мя большими лекциями и целым рядом частных по высш[им] учебн[ым] заведениям. Почему бы Вам не заехать к нам и не прочесть такую лекцию?!!! Думаю, что антрепренеры найдутся. Шкловский¹⁴ тоже недавно выступал тут. В. Р. Ховин¹⁵, в компании с кем-то еще, опять стоит во главе большого книжного дела.

Среди сенсаций есть еще одна: появился в Петрограде брат Миши Ле Дантю¹⁶, тоже художник декоратор. Вера Мих[айловна]¹⁷ решила познакомиться с ним. Я писала ему, когда было к нему дело, но лично не встречалась, но кажется, придется познакомиться. Если Вы получаете русские газеты, то Вы вероятно знаете, что из художников особенно пошел в ход Ю. П. Анненков¹⁸, — ставит пьесу за пьесой. Ну что касается худож[ественных] новостей, то попрошу написать Вам Веру Мих[айловну]. Писательских

новостей тоже немало, но я не в курсе дела т[ак] к[ак] занята служебными делами до 18 час[ов] в сутки: служу теперь в Отделе Народного Образования, секретарствую в 6-ти научных организациях. Пишу Вам страшно усталая, потому не осудите... Шлю Вам сердечный привет и еще раз благодарю за книги.

О. Лешкова

На конверте почтовый штемпель: Ленинград 22.4.24, и адрес: Франция, Париж. France, Paris V^e. 20, rue Zacharie. Monsieur Ilia Zdanévitch. На конверте Зданевич написал дату получения письма: 8.5.24. И. Зданевич послал О. Лешковой 3 экземпляра *Ледантю фарам*.

¹ См. *Письма* III, 2.

² Вера Михайловна Ермолаева (1893—1938?) — живописец, график. Училась в частной школе живописи, рисования и скульптуры М. Д. Бернштейна. В 1917 г. окончила Петроградский Археологический институт. Сотрудничала в журнале «Безкровное убийство» (см. III, 17). После февральской революции примкнула к группам «Свобода искусству» и «Искусство. Революция», затем вошла в «Левый блок». В 1918 г. была одним из основателей артели «Сегодня», где исполнила книгу Н. Венгрова *Сегодня* и другие. Для Петроградского городского музея собирала вывески. В 1919 г. уехала в Витебск и начала работать с К. Малевичем, став его близкой сотрудницей. С 1920 г. член группы «Унивис»; сотрудничает в *Унивис Альманахе* № 1. В феврале 1920 г. вместе с Малевичем ставит *Победу над солнцем* Крученых, для которой подготовила костюмы и декорации. В 1922 г. вернулась в Ленинград и преподавала в Гинхуке (см. I, 7) с 1923 г. до его закрытия. В конце 20-х годов посвящает себя иллюстрированию детских книг со значительными художественными результатами. Работала для журналов «Ёж» и «Чиж». Иллюстрировала и оформляла книги Н. Асеева: *Тот-тор-топ* (1925) и *Красношейка* (1927); Д. Хармса: *Иван Иванович Самовар* (1929); А. Введенского: *Рыбаки* (1930) и *Подвиг пионера Мочина* (1931) и др. Она была арестована в 1934 г. по обвинению в религиозной пропаганде; умерла в лагере около Караганды. Ее работы экспонировались на выставках «Унивис» в Витебске и в Москве (1920, 1921), на «Erste russische Kunstausstellung» (Берлин 1922), на «Выставке картин петроградских художников всех направлений» (Петроград 1923). Выставка ее живописи и графики была устроена в Ленинграде в 1972 г..

³ Николай Федорович Лапшин (1888—1942) — живописец, график. Учился в школе Общества поощрения художеств (1911—1912) и в частной студии Я. Ф. Ционглинского и М. Д. Бернштейна (1912—1913). Он был среди наиболее активных сотрудников «Безкровного убийства». После февральской революции примкнул к группам «Свобода искусству» и «Искусство. Революция». Был одним из основателей артели «Сегодня». В начале 20-х годов Н. Пунин считал его одним из самых интересных художников нового поколения. В эти годы Лапшин принял участие в выработке теоретических идей левых художников. В статье Н. Пунина *Обзор новых течений в искусстве Петербурга* («Русское искусство», 1923, № 1) есть примечание: «Многие положения этой статьи выработаны в совместной беседе с художником Н. Ф. Лапшиным» (там же воспроизведен супрематический портрет Пунина работы Лапшина). Во второй половине 20-х годов и в 30-х гг. Лапшин получил известность как иллюстратор детских книг. Кульминацией его книжно-графической деятельности было американское издание *The Travels of Marco Polo*, 1934. Затем Лапшин занимался главным образом живописью. Он был большим мастером акварельного пейзажа. После Лапшина остались неизданные записки, среди которых имеются *Автобиографические записки*. Его работы экспонировались на различных выставках: «№ 4» (Москва 1914), «Выставка картин петроградских художников всех направлений» (Петроград 1923) и др., но, к сожалению, персональной выставки у него при жизни не было. В 1956 и в 1989 гг. в Ленинграде были организованы две небольшие выставки его работ.

⁴ О поездке Лапшина, отправившегося из Ленинграда в феврале 1924 г., свидетельствуют также корреспонденции о новых течениях в европейской живописи, которые он посылал из Праги и Риги в журнал «Жизнь искусств» (см. №№ 12 и 15 от 1924 г.).

⁵ В 1912 г. граф Валентин Платонович Зубов открыл, в своем дворце на Исаакиевской площади 5, первый русский Институт истории искусств, после революции ставший Государственным институтом истории искусств. В 20-х гг. и до своего закрытия он был одним из наиболее важных культурных центров страны. В Отделе словесных искусств, которым руководил В. М. Жирмунский, преподавали В. В. Виноградов, Г. А. Гуковский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, В. М. Енгельгардт. В январе 1924 г. при этом отделе был открыт Комитет современной литературы для обсуждения наиболее значительных произведений и направлений современной литературы. Не имеется сведений об обсуждении текста Зданевича.

⁶ Владимир Евграфович Татлин (1885—1953) — художник.

⁷ Речь идет о Музее художественной культуры, основанном Н. И. Альтманом в феврале 1919 г. Музей находился в особняке Мятлева на Исаакиевской площади 9. Он был открыт для публики в апреле 1921 г. Это был первый большой музей современного искусства в мире. В августе 1923 г. директором музея был назначен К. С. Малевич. В октябре 1923 г.

по инициативе Филонова и Малевича при музее были открыты несколько исследовательских отделов: формально-теоретический отдел под руководством Малевича; отдел материальной культуры, которым до 1925 г. руководил Татлин, когда он был замещен Н. М. Суетиным; отдел органической культуры под руководством М. В. Матюшина; отдел общей идеологии, которым руководил до января 1924 г. П. Н. Филонов, впоследствии замещенный Н. Н. Пуниным; отдел по технике искусства под руководством П. А. Мансурова. В феврале 1924 г. были образованы экспериментальный отдел Мансурова и фонологический кабинет И. Г. Терентьева. В октябре 1924 г. Музей был преобразован в Институт художественной культуры, который в марте 1925 г. стал государственным. С 1925 г. Гинхук стал подвергаться яростным нападкам со стороны печати и политических органов. Малевич был снят с поста директора в 1926 г. И в конце того же самого года Гинхук был ликвидирован. Несмотря на финансовые трудности и враждебную атмосферу, в которой приходилось работать, Гинхук был одним из главных центров теоретических поисков и экспериментального творчества в искусстве этого века.

⁸ Казимир Северьянович Малевич (1878—1935) — художник и теоретик искусства.

⁹ Кирилл Михайлович Зданевич, старший брат Ильи. Он был в Петрограде в мае 1923 г. (см. IV и 6). Он писал брату Илье: "Сегодня я приехал из Питера [...] В Петрограде тебя вспоминают с нежностью — Кузмины, Пунин, Лапшин, Ермолаева" (Письмо из Москвы, 5.5.1923, Fonds). О нем см. *Письма II*, 5.

¹⁰ Книга И. Зданевича *Янко круль албанской* вышла в Тифлисе в мае 1918 г. Не существует никакого парижского издания книги.

¹¹ Янко Лаврин (1887—1986) — славист. По происхождению словенец, приехал в Петербург для завершения своего образования в 1908 г. Был соредактором журнала «Славянский мир» (1908—1911), имевшего программой "культурное общение и взаимное ознакомление славян между собою". Вместе с С. М. Городецким подготовил альманах *Велес* (1912—1913). Около 1914 г. познакомился с Ле-Дантю и вошел в его группу, члены которой относились к нему иронически, но с привязанностью, сделав из него предмет шуток и розыгрышей (см. *Лешкова*). В 1915 г. он стал корреспондентом «Нового времени» на балканском фронте. В 1916 г. опубликовал в Петербурге книгу *В стране вечной войны. Албанские эскизы*. Книга вызвала к жизни так называемый 'албанский номер' «Безкровного убийства». В 1917 г. Лаврин окончательно оставил Россию и обосновался в Англии, гражданином которой он впоследствии стал. В 1918 г. начал преподавать русский язык и литературу в Ноттингемском университете; в 1921 г. стал профессором в этом же университете, где преподавал до 1953 г.. Написал многочисленные книги, эссе, статьи о русской литературе и других европейских литературах, пользуясь методом, сочетавшим психоанализ и

социологию. Несколько его работ было переведено на разные языки. В архиве Зданевича нет писем Лаврина, с которым, по-видимому, он не возобновил отношений.

¹² *Албанский выпуск* «Безкровного убийства» вышел в 1916 г. Он состоял из 12 листов с текстом О. Лешковой, 5 рисунками М. Ле-Дантю и двумя В. Ермолаевой. В номере рассказывалась фантастическая биография Янко Лаврина, короля Албании (см. I, 11). В заметке от 1932 г. Лешкова писала: «Албанский вып[уск] «Без[кровного] уб[ийства]» посвящен журналисту Янко Ивановичу Лаврину [...] Янко было любимцем всей компании и в то же время хронической мишенью для нападок [...] По национальности Янко полу-серб полу-словенец, талантливый лингвист и знаток литератур всех народов, в настоящее время читает лекции о русской литературе в Оксфордском университете. Когда была объявлена тема этого выпуска, все художники пожелали его иллюстрировать; пришлось сделать нечто вроде конкурса и выбрать лучшие рисунки. Этот выпуск вышел самым толстым и самым богатым, как по количеству, так и по качеству рисунков. Выпуск имел серьезные последствия. Поэт, романист, журналист Илья Михайлович Зданевич, ознакомившись с этим выпуском, просил позволение взять тему этого выпуска, как сценарий для его пьесы на заумном (албанском) языке. Пьеса была написана и поставлена в художественной мастерской М. Д. Бернштейна. Декорации и костюмы к ней были сделаны художниками В. М. Ермолаевой и Н. Ф. Лапшиным. Попытка напечатать ее в Петрограде окончилась неудачей, так как усиленная по случаю войны царская цензура не пропустила ее, но И. М. Зданевич через несколько месяцев напечатал ее в Тифлисе под названием *Янко круль албанский*. Пьеса посвящена О. М. Лешковой» (*Безкровное* 11).

¹³ Илья Григорьевич Эренбург (1891—1963) — прозаик и поэт. Одним из первых советских граждан он получил паспорт и отправился в апреле 1921 г. во Францию. Изгнанный из Парижа, он поехал в Берлин, где стал одним из деятелей русской эмиграции. Возвратился в Москву в феврале 1924 г.. 9 марта 1924 г. в ленинградском Комитете современной литературы (см. I, 5) прочел отрывки из своего нового романа *Любовь Жанны Ней*. Ленинградские лекции Эренбурга, на которые намекает Лешкова, вызвали к жизни полемическую статью Н. Стрельникова (*Эренбург по Эренбургу*, «Жизнь искусств», 18.III.1924). Что касается суждения Зданевича о Эренбурге, см. Письма I, 4.

¹⁴ Виктор Борисович Шкловский (1893—1984) — прозаик. Вернулся в Москву из Берлина в сентябре-октябре 1923 г.. 13 февраля 1924 г. в Ленинграде принял участие в заседании Комитета современной литературы (см. I, 5). В том же Комитете 23 марта прочел отрывки из своих книг *Сентиментальное путешествие* и *Зоо, или письма не о любви* (см. «Русский современник», 1924, № 2). Быть может, на это чтение намекает Лешкова. Об отношениях между Зданевичем и Шкловским, см. Письма III, 9.

¹⁵ Виктор Романович Ховин (1891—1940/45?) — критик. Издатель эгофутуристического журнала «Очарованный странник» (1913—1916). После революции публиковал журнал «Книжный угол» (1918—1922), который назывался по имени книжного магазина Ховина на Фонтанке. В «Книжном угле» имелся весьма полемический раздел под названием *Безответные вопросы*. После закрытия журнала он продолжал писать и распространять машинописные листки под тем же названием. После революции опубликовал три брошюры: *Сила от В. В. Розанова*, Пг. 1918; *Сегодняшнему дню*, Пг. 1918, и сборник *На одну тему*, Пг. 1921. Он был в дружеских отношениях с художниками артели «Сегодня». О. Лешкова пишет: «Артелью художников «Сегодня» для Книжного угла впервые в Петрограде была написана художественно-декоративная выставка, и в витрине декоративная реклама издательства «Очарованный странник», наделавшая много шума в городе» (*Артель*). В 1925 г. (?) Ховин эмигрировал в Париж, где открыл книжный магазин и продолжил с малым успехом свою издательскую деятельность, публикуя тексты советских авторов в дешевых изданиях. Издавал также журналы «Напролом» (1925) и «Звонарь» (1928), сотрудничал в «Нашем огоньке» (1925 и далее). Был арестован немцами и умер в лагере.

¹⁶ Младший брат М. В. Ле-Дантю. О нем нам не удалось найти сведений.

¹⁷ В. М. Ермолаева, см. I, 2.

¹⁸ Юрий Павлович Анненков (1890—1974) — живописец, график и театральный художник. Он был одним из активных деятелей художественной жизни Петрограда в непосредственно послереволюционные годы. Сотрудничал в артели «Сегодня», где опубликовал книгу *1/4 девятого*. Иллюстрировал тексты Блока, Кузмина, Замятина, сделал серию знаменитых портретов писателей, художников, артистов, политических деятелей. Кузмин и Замятин считали его наиболее значительным художником тех лет (см. Ю. Анненков, *Портреты*, Пг. 1922). Он был очень активен и в театре. Поставил *Взятие Зимнего дворца* (вместе с Н. Н. Евреиновым, 1920), *Первый винокур* Л. Н. Толстого («Эрмитажный театр», 1920), оформлял массовые инсценировки и пьесы *Самое главное* Евреинова и *Здесь славят разум* В. В. Каменского («Вольная комедия», 1921), *Газ Г. Кайзера* и *Бунт машин* А. Н. Толстого («Большой драматический театр», 1922 и 1924). Конструктивистские декорации этих двух последних спектаклей вызвали большой шум. В 1924 г. покинул Советский Союз и поселился в Париже. Был другом Зданевича.

II

[Ленинград] 8. VII. [1924]

Ваше письмо, дорогой Илья Михайлович, доставило большую радость, во-первых потому, что оно от Вас и еще как дуновение с запада, недоступного по обстоятельствам нашего времени и потому особенно загадочного. Ждала с нетерпением обещанного Вами *Янко*¹, но до сих пор оно не пришло... Стараюсь успокоить себя мыслью, что Вы его еще не послали, иначе, если оно пропало, — отчаянию моему не будет предела. Немыслимо, чтобы Вы послали его не заказным и подвергли бы его опасности пропажи... Какие же еще предположения... Цензура, но ведь оно вне цензуры, как и всякая заумь. Успокойте меня скорее...

Современный Париж в Вашем описании² меня только сначала удивил; вдумавшись, я осознала в нем явление исторического ритма, отдых после подъема, реакцию — возвращение к природе после чрезмерного увлечения механизациями и искусственностями всех видов. Вижу в этом веку, указание направления, куда вероятно скоро (пока еще нет, мы ведь отстаем всегда), свернем и мы. Попробуйте вообразить себе "стилек", когда мы, Россия, начнем отдыхать от великих потрясений... Ведь это будет такое, что, как говорил Иванов 7-й³ (помните, Вы автор великой проквы), — "некуда будет прыгнуть" и "стилец такой, что не продохнешь"... В основу всего ляжет превалирующий в эпохе "Вшивый Бульвар", а дальше... Отжеванные выжимки механизаций... Мы ведь страшно боимся отстать, бьем на сов-

ременность и как составной элемент механизации попадут и в стиль нашего отдыха... Дальше... пожалуй довольно.

Не уясняю себе вполне Вашего отношения к новому Парижу, но мне он до некоторой степени импонирует. Не знаю, понятно ли Вам это. Быть может, нужно было столько пережить, сколько пережили мы все за эти годы, чтобы понять. Впрочем, мне неизвестно, что было за это время с Вами, дорогой Илья Михайлович. До меня дошли слухи только о Ваших Константинопольских похождениях⁴. Похождения были настолько зданевичьи, и по существу и по стилю, что интерпретация передатчика вне подозрений. Из них и из Вашего письма ясно, что и Вы тоже кой-что пережили, но все-таки, уверяю Вас, не то и не столько, сколько мы все, а суть то вся именно в сумме и элементах пережитого. Так вот, вероятно, из-за этого самого Ваше описание нового Парижа не вызвало ни у меня, ни у моих друзей, которым я читала Ваше письмо, никакого осуждения, а наоборот заставило нас сладко жмуриться. Уж такие мы отсталые или лучше сказать усталые, что отдых от потрясений с талантами, сложностью, изяществом и вдохновением кажется нам царством небесным, особенно после всех затрепанных новшеств пресловутых механизаций и пр[очего].

Жаль-жаль, что невозможно видеть "банальный" бал художников⁵ с Ильяздом во главе банды парижских свободных шкипидаров. И тот бал-крошка в студии Бернштейна⁶, на котором ставилось *Янко* под Вашим вдохновением⁷, был так мил, что невозможно его забыть. Мил и сам по себе и по массе последствий (помните центр-хвост на Екатерингофском проспекте⁸), а уж если к Вам да приложить парижский масштаб, так от такого представления опять зажмуришься. Простите за раскопки, но, право, так мало хорошего в тутошнем настоящем, что взоры невольно обра-

щаются в прошлое... Поймите, что у Вас есть уже отдых, а мы еще дожевываем жвачку обязательных, академических, высочайше утвержденных новшеств, измов, аций и азмов, от которых совершенно откровенно несет тухлецей.

Писать Вам о том, что у нас тут делается? Думаю, что Вы все-таки читаете русские газеты и вероятно знаете, что у нас творится. Сейчас свирепствует Мейерхольд — механизует, ритмизирует и пр[очее] Островского, Мольера⁹ и т[ак] д[алее]. Между прочим добрался и до Эренбурга, несмотря на открытое письмо последнего в газете с убедительной просьбой не портить его вещей при его жизни. Тем не менее, Мейерхольд взял *Даешь Европу*, перепутал ее с Келлермановским *Тоннелем* (почему он не взял еще таблицу логарифмов и "чижика") и создал агит-пьесу высшего напряжения, которая шла вчера¹⁰. Все это видите-ли "дерзания"... Но горе-то в том, что эти дерзания нам до боли надоели. Ведь мы имели их во всех масштабах, начиная от политического, а на литературно-театральные просто-напросто перестали уже реагировать. Давно уже никто не возмущается, а вот то, что скучно от них и нашим и Вашим, так это уже симптом...

Я почему-то не боюсь реакции, возврата к старому в искусстве. Мне кажется, что это старое не может быть скучным старым, а будет как-нибудь оплодотворено недавними переживаниями и новыми ценностями, и будет некоторое время выглядеть посредственностью из-за отсутствия привычных глазу и уху эпатажей. Впрочем, это про Париж, где нет "Вшивого Бульвара"...

Ну что же еще сообщить? Вера Михайловна¹¹ с Малевичем, Матюшиным¹² и Мансуровым¹³ и еще несколькими им подобными выставили недавно результаты своих трудов¹⁴. Они предприняли достоуважаемый необъятный труд научного анализа элементов современной живописи (начиная

от Сезанна): изучают углы, линии, их взаимоотношения, делают таблицы красок по пропорции и взаимоотношению. В прошлом году при Институте Мозга проф. Бехтерева¹⁵ образовался Отдел Нормологии и рефлексологии художественного творчества. Там тоже начали заниматься вещами вроде этих, но т[ак] к[ак] Отдел состоял из совершенно негодной публики, то все это предприятие провалилось, но мода на "подведение научной базы" не остыла. Впрочем, это вполне естественно для нашей эпохи увлечения реализмом. Лейтмотивами современности провозглашены: реализм, коллективизм и активизм. Все, что вне этого — несовременно, а потому ниже внимания и оценки...

Писать о нашем быте не стоит. Это одна печаль: либо безработица и вопиющая нужда, либо "место" и тогда ужасающее переутомление и совсем новые формы заболевания от работы в невероятно тяжелых условиях. Вся наша публика живет "подхалтуриванием". За работы в Музее материальной культуры почти никто ничего не получает, за исключением помещения, которое предоставлено очень немногим. Тем не менее все привыкли к голоданию, необеспеченности, неопределенности положения и проч[им] современным условиям существования, выучились быть веселыми, энергичными, изобретательными даже и в такой обстановке. Думаю, что это личное свойство бывших членов «Левого Блока»¹⁶... Не знаю, кто Вас интересует персонально, да и не о всех имею сведения, но о ком знаю, сообщу. Екатерина Ивановна Турова¹⁷, та самая, которой Вы в последнюю нашу с Вами встречу Нового Года¹⁸ доказывали Ваше умение целовать женщин, сидит безвыездно в своем Житомире и ссорится с мужем. Вера Мих[айловна], как я Вам писала, работает в Музее и халтурит. Лапшин¹⁹ читал где-то полтора доклада в год и получил звание "красного профессора", чего — неизвестно — вроде Янки. Я

подчас невольно припоминаю, до чего пророческим было наше «Безкровное Убийство». Впрочем, есть совершенно фантастические истории, такие, до которых не додумалось даже и «Безкр[овное] Уб[ийство]» с его бескрайней фантазией и размахом. Помните Вы Надежду Ивановну Любавину²⁰, художницу, приятельницу Веры Мих[айловны]. Ну так вот, эта белобрысенькая женщина недавно вышла замуж за индийского поэта коммуниста-мистика, который, спасаясь от преследований английских империалистов, прилетел на аэроплане в Москву. Кроме всего перечисленного поэт еще и профессор и за ним явились вслед 20 'учеников'. Надежда Ивановна была приставлена к нему в качестве переводчицы, т[ак] к[ак] она знает английский язык и вот... дело окончилось счастливым браком. Несколько месяцев они прожили в Москве. Свита из 20-ти учеников готовила им обеды, ловила их желания и т[ак] д[алее], а потом вся компания улетела в Константинополь. Если они долетят до Парижа, — рекомендую познакомиться, т[ак] к[ак] такая разновидность коммунистов большая редкость. Вдобавок этот новый Рабиндранат Тагор²¹ очень интересен, талантлив и красив. Явись он несколькими годами раньше, само собой разумеется, он был бы в «Левом Блоке». Вообще, говоря о «Левом Блоке», нельзя не отметить, что из него вышла целая плеяда 'великих' современников и интересных карьер: целый ряд комиссаров: Альтман²², Пунин²³, Брик²⁴, Пучков (Анатолий Серебряный)²⁵, Лариса Рейснер²⁶. Натан Венгров²⁷ стоит во главе Губернского (если не Областного) Отдела Народного Образования. Про писателей и поэтов уже не говорю..., начиная с присутствующих... при чтении этого ужасного желтого письма. И только одна несчастная бывшая редакторша «Безкр[овного] Уб[ийства]» вынужденная по семейным обстоятельствам работать по 18 час[ов] в сутки присохла к своей работе. Но кажется, и у меня скоро

лопнет терпение и выпущу я еще один номер «Безкр[овного] Уб[ийства]» — новый, свежий, современный... Это будет "Вшивый" номер... После предпоследнего "Албанского"²⁸ это, право, вовсе уж не такая большая дистанция. Жаль, что нет художников.

Дорогой Илья Михайлович, простите мне стиль, темы, изложение и цвет моего письма. Это вовсе не случайно. Это естественно и современно. Не забывайте, что мы теперь глухая провинция во многих отношениях. Такую великолепную серую бумагу, как у Вас, разумеется, в Петрограде не найти. Да она была "не под-кадрель" такому письму. Пусть уж оно будет на такой, неприличной. "Красный профессор" Лапшин на этой неделе должен вернуться из заграницы. Передам ему Вашу книгу и попрошу написать Вам. А пока всего Вам лучшего. Если сможете и захотите написать, — будем рады.

О. Лешкова

Письмо датировано 8.VII. Год и место установлены из содержания.

¹ См. I, 10.

² Весьма вероятно, что в своем письме к О. Лешковой И. Зданевич высказывал разочарование художественной жизнью Парижа, которая показалась ему вялой и неоригинальной (см. *Iliazd*, с. 53—54).

³ Так в шутку звали Николая Антоновича Иванова, археолога, который входил в кружок «Безкровного убийства».

⁴ И. Зданевич жил в Константинополе с ноября 1920 по ноябрь 1921 г. Он описал свою жизнь в этот год в автобиографических записках, составленных в конце двадцатых годов, в форме письма к английскому другу Ф. Прайсу (см. *Una lettera*). Вероятно, О. Лешкова узнала о константинопольских похождениях Ильи Зданевича от его брата Кирилла (см. I и 9).

⁵ *Bal banal*, организованный парижским «Союзом русских художников», секретарем которого был Илья Зданевич, проходил 14 марта 1924 г. в Баль Булье, большом открытом зале, расположенном на авеню де л'Обсерватуар, в самом сердце Монпарнаса, бывшим в те времена центром русского авангарда в Париже. «Баль баналь» представлял собой оригинальный и непочтительный способ, которым приветствовалось "возвращение к порядку" во французском и европейском искусстве. "Мы желаем внести свой вклад в распространение 'art pompier' устройством Баль баналь и мы намерены побить рекорд пошлости 1924 года. Мы обещаем вам самые банальные сюрпризы, самые традиционные аттракционы, обыкновенный котильон, старую дверь любви, вульгарных клоунов, пошлые конкурсы и сентиментального Пьеро", говорилось в программе бала. Большой бал, который продолжался всю ночь, закончился живой картиной *Триумф кубизма*, написанной И. Зданевичем и поставленной М. Ларионовым и В. Бартом. Известный писатель и журналист излагал ее содержание в следующих словах: "Пролог: огромная куча книг. Эпизод: полный беспорядок. Мораль: больше ничего нет. Приказ: художникам поручено восстановить порядок и начать с банальности" (М. Georges-Michel, *Nuit sur-cubiste*, «Comœdia», 21.3.1924).

⁶ Михаил Давидович Бернштейн (1875—1960) — живописец и график. Учился в Лондоне, Мюнхене и Париже (1894—1901). В Петербурге открыл художественную школу (1907—1916), которую посещали художники В. Ермолаева, С. Лебедева, Е. Турова, Н. Альтман, Н. Лапшин, В. Лебедев, В. Татлин и В. Шкловский, который изучал там скульптуру. С 1917 по 1924 г. преподавал в Художественной школе в Житомире, с 1924 по 1932 г. — в Художественном институте в Киеве, с 1932 по 1948 г. — в Институте живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской академии художеств в Ленинграде.

⁷ Пьеса *Янко круль албанская* была поставлена самим И. Зданевичем 3 декабря 1916 г. в студии художника М. Бернштейна. См. *Создание*.

⁸ Ныне называется Проспект Римского-Корсакова; проходит рядом с Театральной площадью. Речь идет об одном эпизоде: две красивые, элегантные и таинственные барышни, участницы бала, дали своим поклонникам, среди которых был И. Зданевич, ложный адрес на Екатерининском проспекте, произведя таким образом ряд недоразумений. Эпизод рассказывается в письме О. Лешковой к М. Ле-Дантю; см. *Письма Лешковой* (13.12.1916).

⁹ Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874—1940) — театральный режиссер. Он поставил пьесы А. Н. Островского *Доходное место* (премьера состоялась 15 мая 1923 г. в московском Театре Революции) и *Лес* (премьера состоялась 19 января 1924 г. в ТИМе). В 1922 г. Мейерхольд представил в обновленном варианте свою старую постановку (1910) *Дон Жуана* Ж. Б. Мольера. Постановка *Леса* имела успех и вызвала полемику.

¹⁰ Пьеса *Д. Е.* была написана М. Г. Подгаевским и др. по мотивам романа И. Г. Эренбурга *Трест Д. Е.* (1923) и отчасти романа немецкого писателя Б.

Келлермана (1879—1951) *Туннель* (1913). Премьера состоялась 15 июня 1924 г. в Ленинграде. Эренбург энергично протестовал против того, как Мейерхольд использовал его роман. Мейерхольд презрительно ему ответил, что его театр знает только одну правду — революцию. См. «Новый зритель», 1924, № 8.

¹¹ См. I, 2.

¹² Михаил Васильевич Матюшин (1861—1934) — композитор и живописец. В Гинхуке (см. I, 7) он руководил Отделом органической культуры, где в сотрудничестве со своими учениками Борисом, Марией и Ксенией Эндер руководил опытами по зрительному восприятию.

¹³ Павел Андреевич Мансуров (1896—1983) — живописец. Учился в Училище технического рисования А. Л. Штиглица (1909—1911) и в школе Общества поощрения художеств (1911—1915). Работал с Татлиным в Москве в 1917 г. и последовал за ним в Петроград в 1919 г. В эти годы он выставлялся на: «1. Государственной свободной выставке произведений искусств», Петроград 1919; «Erste Russische Kunstausstellung», Берлин 1922; «Выставке картин петроградских художников всех направлений», Петроград 1923; «Biennale di Venezia», 1924. В 1924 г. опубликовал в «Жизни искусств» две своих декларации. В Гинхуке (см. I, 7), в котором он был одним из самых спорных и критикуемых деятелей, руководил экспериментальным отделом. В 1928 г. эмигрировал в Италию, а в следующем году переехал в Париж, где и поселился, живя в одиночестве и бедности. Он был вновь открыт в середине 50-х годов, начал принимать участие в международных выставках. В 1972 г. в Париже в Musée National d'Art Moderne проходила большая персональная выставка Мансурова, которая ознаменовала его всеобщее признание.

¹⁴ Непонятно, какую выставку имеет в виду О. Лешкова, «Выставку картин петроградских художников всех направлений» (май 1923) или отчетную выставку Гинхука 1924 г.

¹⁵ Владимир Михайлович Бехтерев (1857—1927) — невролог и психолог. В 1918 г. он основал Институт по изучению мозга и психической деятельности, в котором руководил отделом, упоминаемый О. Лешковой.

¹⁶ «Левый блок» объединял художников, музыкантов, писателей, поэтов, актеров, имевших отношение к авангардным течениям внутри «Союза деятелей искусств». Он образовался между концом марта и началом апреля в Петрограде. Ольга Лешкова в одном письме к Ле-Дантю перечисляла имена примкнувших к «Левому блоку»: "А. М. Аврамов, Н. И. Альтман, А. А. Андреев, Ю. П. Анненков, Д. М. Аргутинская, О. М. Брик, Д. А. Бруни, А. М. Бурдина, К. А. Богуславская, Б. М. Брюлов, Н. Венгров, В. В. Воинов, С. В. Воинов, В. А. Ворхоустинский, В. А. Денисов, Ю. Е. Деген, В. М. Ермолаева, И. М. Зданевич, Л. И. Жевержеев, О. К. Исаков, К. Ю. Ландау, Н. Ф. Лапшин, Н. В. Лешкова, А. С. Лурье, М. А. Лузин, Н. И. Любавина, А. А. Мгебров, Вс. Э. Мейерхольд, П. В. Митурич, И. А. Пунин, А. И. Серебряный, Е. К. Спандиков, Л. Р. Сокологуб, В. А. Степанов, В. Е. Татлин, С. Л. Толстая, Е. И. Турова, Н. А. Тырса,

И. А. Черкасов, О. Е. Чирикова, Е. Б. Чебышева, Л. Т. Чупатов, В. Б. Шкловский, Л. Ф. Шмидт, Ф. Н. Шихманова, Л. К. Эрберг, Н. М. Ясинский, В. А. Яковлева", см. *Письма Лешковой* (письмо без даты). Это неполный список — недостает несколько значительных представителей, таких как Н. Н. Пунин.

17 Екатерина Ивановна Турова — живописец. Училась в художественной школе М. Д. Бернштейна, за которого вышла замуж. Примыкала к группам «Безкровное убийство», «Свобода искусству», «Искусство. Революция», «Левый блок». В 1918 г. сотрудничала в артели художников «Сегодня», для которой иллюстрировала книги А. Ремизова: *О судьбе огненной и Снежок*; М. Кузмина, *Двум*; С. Есенина, *Исус Младенец*; Н. Венгрова, *Хвон*. В 1918 г. вместе с мужем переехала в Житомир, затем в Киев. Ее работы выставались на «Первой всероссийской выставке Ассоциации революционного искусства Украины», Харьков 1927. Далее ее следы теряются.

18 Имеется в виду встреча Нового 1917 года.

19 См. I, 3.

20 Надежда Ивановна Любавина — живописец. Член общества «Союз молодежи», участвовала в его последней выставке (Петербург, 1913—1914). Была связана с М. Матюшиным и Е. Гуро, ее знал и ценил П. Филонов. 1 декабря 1915 г. в своей петроградской квартире она устроила футуристический вечер, на котором В. Маяковский выступил с докладом и впервые прочел поэму *Флейта — позвоночник*. В 1917 г. состояла в группе «Зеленая птица», примкнула к обществу «Искусство. Революция», затем вошла в «Левый блок». В 1918 г. сотрудничала в артели «Сегодня», где исполнила книги Н. Венгрова, *Себе самому*, С. Дубнова, *Мать*, Е. Замятина, *Верешки*. В 1920 г. преподавала в Витебском художественном училище. В 1922 оформила обложку книги А. Владимировой *Кувшин синева*. Участвовала в «Выставке живописи 1915» (Москва 1915) и в «Выставке современной живописи и рисунка» (Петроград 1918).

21 Рабиндранат Тагор (1861—1941) — индийский писатель.

22 Натан Исаевич Альтман (1889—1970) — живописец.

23 Николай Николаевич Пунин (1888—1953) — искусствовед.

24 Осип Максимович Брик (1888—1945) — теоретик левого искусства, драматург и писатель.

25 Анатолий Иванович Пучков — поэт. Вероятно, автор поэтических книжек: *Первые созерцания* (СПб. 1912), *Стихотворения. Юные аккорды* (СПб. 1912), *Последняя четверть луны* (Пг. 1915). Участник группы «Чемпионат поэтов» (сб. *Чемпионат поэтов*, Пб. 1913, *Вседурь. Рукавица современью*, СПб. 1913). 17 апреля 1914 г. принял участие в дискуссии, которая последовала за докладом Зданевича в «Бродячей собаке» (см. VII, 5). Весной 1917 г. принял активное участие в митинге петроградских художников, представившись как «мировой футурист». Примкнул к «Левому блоку». После октябрьской революции оставил литературу для пар-

тийной деятельности, написал многочисленные книги по политике и экономике.

²⁶ Лариса Михайловна Рейснер (1895—1926) — писательница.

²⁷ Натан Венгров (псевдоним Моисея Павловича Вейнгорова, 1894—1962) — поэт и литературовед. Примкнул к «Левому блоку», одним из наиболее активных членов которого являлся. В 1918 г. был одним из создателей артели «Сегодня», где опубликовал несколько книжек стихов (см. I, 2; II, 17; II, 20). В 20-ых гг. работал для Министерства просвещения, занимаясь главным образом отделом детской литературы.

²⁸ См. I, 12.

III

[Ленинград] 7. II. [19]25

Дорогой Илья Михайлович!

Не знаю, в Париже ли Вы, почему-то думаю, что Вы в Тифлисе, словом пишу Вам наугад. Просьб Ваших не забыла, но до сих пор исполнить их не могла, т[ак] к[ак] осенью в Ленинграде не было Веры Михайловны¹, через которую можно было бы получить что-либо касающееся друзей и недругов. Снимки делать теперь очень затруднительно в виду всеобщего обнищания, отсутствия хороших фотографических материалов и дороговизны их, тем не менее Вера Михайловна обещала достать для Вас кой-что интересное. О характере работ компании, сгруппировавшейся около Малевича, — я Вам писала, — они занимаются научным анализом², остальными группами овладел конструктивизм и "естественный" агит-элемент. Замечается за последнее время уклон к поправению (реализму), т[ак] к[ак] работодательные инстанции первым условием ставят "чтоб без никакой футуры", поэтому, думаю, что вряд ли Вас что-нибудь особенно удивит. Мне лично эти элементы уже изрядно надоели, и я не без удовольствия читаю и смотрю сатиры на них. А разделявают их очень хорошо у Евреинова и в «Балаганчике». Если Вы в Париже, то Евреинов, вероятно, до Вас докатится, а может быть, уже и докатился, он месяца полтора тому назад уехал со своей труппой в Берлин и т[ак] д[алее]³. Что касается «Балаганчика» (это у нас такой сатирический театрик), он хотя и остался, но стал за последнее время часто получать

реприманды свыше и там решили заняться урегулированием его репертуара⁴, а это очень жаль-жаль, т[ак] к[ак] репертуар был 'бескровно-убийственным'... и теперь наступит опреснение его. Из авторов у нас в большом ходу А. Н. Толстой⁵ и Толлер⁶, а затем целый ряд переделывателей, обкрадывателей и инсценировщиков разного толка. Работать над чем-нибудь серьезным — нет ни времени, да и нет в этом надобности. О нашем 'темпе' жизни Вы, разумеется, знаете: останавливаться не полагается ни на чем, каждый день, каждый час выдвигает новые лозунги, на них надо откликаться и парить дальше... как — это не важно. А тут вдруг Луначарский взял да и крикнул театральной братье: — "Назад, к Островскому"⁷. Можете себе представить, какая образовалась сумятица... С одной стороны просовременились насквозь, с другой нельзя угодить начальству. В общем, времена у нас веселенькие: в области искусства можно делать решительно все, что угодно (в пределах политической цензуры), но прицепившись к какому-нибудь сегодняшнему лозунгу; можно порочить кого угодно, какими угодно средствами и способами, нагличать во всю. Но... все это, за редкими исключениями, ничем не оплачивается. Халтура в Ленинграде до такой степени нищенская для искусств и наук, что Вы не поверите, если я Вам приведу цифры. Вот например: за литературно-критический отзыв о книге научной или беллетристической в 300 страниц платят 1 рубль. А. Ф. Кони⁸ (он еще жив у нас) за 8 лекций 2-х часовых в месяц получает 24 руб[ля]. Врачи в больницах за 4 раза в неделю по 4-5 часов каждый раз получают по 23-36 руб[лей] в месяц и т[ак] д[алее]. Если приедете в Ленинград, — приготовьтесь встретить полное обнищание всех знакомых. А хорошо было бы Вам приехать в Ленинград, разумеется, только не надолго. Все-таки у нас теперь есть много весьма своеобразного и неожиданного.

Разница со старыми воспоминаниями будет огромная, разумеется. Уезжая, Вы оставили Петроград в некотором роде столицей, ну а теперь это форменный Дохлособаченск или Густопомойск*, но весьма своеобразный. И каждый день новости: недавно например мы стали вдруг ужасно как нравственны: у нас запретили сначала фокстрот и шимми, а потом и все танцы на общественных вечерах. Подумайте только, что стало бы с Вами, если бы Вы застали такую полосу при Вашем-то рекорде, кажется, 18-ти-часовых безостановочных танцев в Студии Бернштейна⁹ и с Вашим 5-ти-дневным плясом с Пахитой Гарсиа¹⁰ (О, я не забыла ее!). Кстати, как она поживает? Или вот еще например, вид города последним летом. Не помню, писала ли я Вам о том, что у нас вошла в моду античная нагота на улицах города. Уж я не говорю о массовых движениях спортивных отрядов, но и отдельные личности сколько угодно гуляют по улицам, как по пляжу. Вы никого не удивили бы, если бы прогуливались по Невскому проспекту в одних купальных 'трусиках'. Что касается взрослых женщин, то они устраиваются несколько иначе: они принимают солнечные ванны в городских садах. Дачные местности почти до тла разорены. Немногочисленные сохранившиеся дачи страшно дороги, солнечное лечение очень модно, и главное не стоит денег. Вот и греются. Что касается Стрелки на Елагином Острове¹¹, то она давно уже превратилась в баню. Вся трава покрыта голыми телами и вода кишит ими же. Думаю, что в этом году это урегулируют, в прошлом же году была непроходимая идиллия. К счастью, появился инженер по устройству солнечных ванн на крышах домов: это, может быть, разгрузит немного улицы города от античных идиллий. Полагаю, что таких эффектов ни в одном европейском городе не найдете. А вот еще своеобразность: в Ленинграде закрыта «Волфила» (Вольно-философская Ас-

социация)¹² и вообще все философские факультеты, кружки и пр[очие] учреждения и группы, занимавшиеся исследованием путей человеческой мысли, и этим постыдным занятием можно заниматься под сурдинку и в пределах собственной головы. Впрочем, всех наших особенностей не пересчитать все равно. Приезжайте к нам на побывку, сами увидите. Оставаться тут Вам, наверное, не захочется, но посмотреть на нас стоит. Я Вам писала, что Коля Лапшин ездил за границу, где пробыл около полгода. В Берлине ему не понравилось, в Югославии у матери и в Австрии тоже, тем не менее, по возвращении все-таки пожалел, что не остался там. Там он даже кой-какие заработки раздобыл. Здесь же чуть ли не редактирует «Жизнь Искусства»¹³ за 36 р[ублей] в месяц и получает чуть ли не по полтиннику за шаржи на артистов (правда, плохие и непохожие). Из Музея, где работает Вера Мих[айловна] он убрался, хотя от времени до времени читает кой-где лекции и числится чем-то вроде "красного профессора", на самом же деле такой же лиловый лентяй, как был прежде. Книжку Вашу¹⁴ я ему передала, он был очень польщен и хотел написать Вам. Было это в декабре и с тех пор я его не видала.

Недели две тому назад Вера Михайловна обещала мне дать письмо к Вам, чтобы послать его вместе с моим. Я ждала, но так и не дождалась, посылала к ней несколько раз, но письмо пока не готово. Я решила не ждать его и отправляю Вам мое.

Некто Герман А. Анайэн¹⁵ посвятил мне и Вам *Прелюды*, ряд философических сентенций, которые он в настоящее время развивает в небольшую книгу, которая, кажется, будет называться *2325 год*. Посылаю Вам эти *Прелюды* — по назначению, как адресату и зная, что Вы "человек с надсмешкой", предвижу вперед жестокую и ядовитую критику. Переписала я их, сохраняя приблизительно расположение

текста и пропустив только пером написанное на верху первой страницы несколько нежное посвящение, обращенное лично ко мне. Подлинник напечатан на двух отдельных страницах, я же для экономии воспользовалась оборотной стороной первого листа и за неимением латинского шрифта вписываю Вам его от руки. Не знаю, во что выльется этот Анайэн, но человек он довольно интересный в разных отношениях. По разным обстоятельствам не берусь его судить в отношении литературы, но в других отношениях он несколько забавен. Кстати о посвящениях — Янко так и не дошло до меня и это меня очень огорчает. Примите меры, дорогой Илья Михайлович, чтобы утешить меня. И потом напишите мне непременно и не считайтесь со мной письмами. Скажу Вам откровенно: потому ли что я сейчас больна (у меня тяжелая форма нервного истощения и с легкими не благополучно) или потому, что кругом все действительно дохлособаченское и густопомойское, но вижу вокруг себя только одну такую тусклятину, что и писать не о чем, а ворчать надоело. Ваши же письма я могу сравнить только с бокалами лучшего шампанского... И не только на меня, но и на всех других они так действуют. Ко мне все лезут с постоянными распросами: нет ли писем от Зданевича. Вашу книгу *Ледантю фарам* два раза брал в Институт Истории Искусств проф. Жуков¹⁶ — он вел там семинарий по новой литературе. К сожалению, он недавно отравился и умер. Кажется, хотел заняться исследованием Вас, но не успел приступить к этому. Ну пока, всего Вам лучшего, дорогой Илья Михайлович. Жду от Вас очередного бокала шампанского.

О. Лешкова

* Почтенные провинциальные города из Ассиро-Вавилонского номера «Безкр[овного] уб[ийства]»¹⁷.

Место написания установлено из содержания.

1 См. I, 2.

2 Формально-теоретический отдел, руководимый Малевичем, был наиболее важным в Гинхуке (см. I, 7). В него входили лаборатории цвета и формы под руководством В. М. Ермолаевой и Л. А. Юдина. В работе этого отдела принимали участие также практиканты и начинающие художники (А. А. Лепорская, К. И. Рождественский, В. В. Стергилов, Н. М. Суетин, И. Г. Часник). Коллектив Малевича приступил к углубленному изучению пяти фундаментальных элементов современного искусства: импрессионизма, сезаннизма, футуризма, кубизма, супрематизма. Результаты этого изучения лежат в основе теории прибавочного элемента в живописи.

3 Николай Николаевич Евреинов (1879—1953) — режиссер, драматург, теоретик и историк театра. Он вернулся в Петроград из Грузии осенью 1920 г. Занялся новым театром «Вольная комедия» и кабаре «Круглое зеркало». В 1925 г. вместе с «Круглым зеркалом» отправился на гастроли в Польшу и более не вернулся в Советский Союз. Поселился в Париже, где жил до самой своей смерти. И. Зданевич и Н. Евреинов познакомились в Петербурге в начале 10-х годов; в 1919 г. встретились в Тифлисе, а затем уже в Париже. Евреинов несколько раз собирался поставить *Янко круль албанскай*. Просил Зданевича также сделать театральную версию романа *Восхищение* для своего парижского театра «Бродячие комедианты». Но из этого ничего не вышло.

4 Осенью 1921 г. в помещении театра «Вольная комедия» открылось ночное кабаре «Балаганчик». Руководителями кабаре были писатель В. А. Азов и режиссер Н. В. Петров, который был его подлинным вдохновителем. Репертуар кабаре состоял из пародий, имевших своим объектом главным образом нэпманов. В 1925 г. «Балаганчик» прекратил свое существование.

5 Алексей Николаевич Толстой (1882—1945) — писатель. Жил в эмиграции с 1919 по август 1923 г.

6 Эрнст Толлер (1893—1939) — немецкий драматург. В первой половине 20-х годов был очень популярен в Советском Союзе. Московский «Театр Революции» поставил его драмы *Разрушители машин* (премьера 9.11.1922) и *Человек-масса* (премьера 26.1.1923). 15 декабря 1923 г. С. Е. Радлов поставил на сцене ленинградского «Академического театра драмы» *Еуген Несчастный*. К. Зданевич в Тифлисе в 1923 г. сделал декорации к пьесе *Человек-масса* («Театр им. Руставели»).

7 Анатолий Васильевич Луначарский (1875—1933) — политический деятель, комиссар народного просвещения. Призыв «назад к Островскому» был высказан им в юбилейные дни 1923 г. в статье *Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его* («Известия», 11 и 12.4.1923).

Этот призыв к старому порядку вызвал замешательство и полемику среди левых художников.

⁸ Анатолий Федорович Кони (1844—1927) — юрист, писатель.

⁹ Вероятно, имеется в виду бал-маскарад, который был устроен в студии М. Бернштейна. Он начался вечером 3 декабря 1916 г., после представления *Янко I, король албанский* Зданевича и продолжался до 9.30 утра следующего дня. Зданевич танцевал не останавливаясь. О. Лешкова писала: "Кто меня поразил — так это Ильюша: весь вечер почти безостановочно он танцевал буквально все что только играли и исполняли: Кек-уоки, матчиши, парагвеи, ки-ка-у, танго, от-ру, кан-кани, тремутарди, словом это был не человек, а сплошной вихрь", *Письма Лешковой* (8.XII.1916). Другой бал был устроен в студии Бернштейна 7 января 1917 г. Илья Зданевич был страстным танцором. В Париже он организовывал ежегодные балы «Союза русских художников».

¹⁰ Испанская танцовщица, приятельница И. Зданевича, о которой нам не удалось найти сведений.

¹¹ Парк на Елагином был превращен в Парк культуры и отдыха для трудящихся.

¹² «Петербургская Вольная Философская Ассоциация» открылась 16 ноября 1919 г. докладом Блока *Крушение гуманизма*. Руководили ей Андрей Белый (председатель), Р. В. Иванов-Разумник (пом. председателя), философ А. З. Штейнберг (ученый секретарь), критик К. А. Эрберг (псевдоним К. А. Сюннерберга). Своей кульминации ее деятельность достигла в августе 1921 г. на заседании, посвященном памяти А. Блока. Она была вынуждена прекратить свою деятельность в мае 1924 г. Последние заседания «Вольфилы» проходили в помещении «Русского географического общества» в Демидовском переулке.

¹³ «Жизнь искусств» — художественно-литературная газета, выходившая в Петрограде-Ленинграде с 1918 по 1929 г.

¹⁴ См. I, 1.

¹⁵ И. Зданевич не сохранил или не получил *Прелюды*. О. Г. А. Анайэн нам не удалось найти никаких сведений. Вероятно, это выдуманное имя или псевдоним. Это предположение подтверждается тем фактом, что *Прелюды* с посвящением О. Лешковой и И. Зданевичу находятся среди бумаг О. Лешковой и ею же самой атрибуированы поэту Александру Ивановичу Эверту. См. *Эверт*, в приложении IV.

¹⁶ Павел Дмитриевич Жуков (?—1924) — критик и журналист. До революции был преподавателем словесности в уфимской гимназии и редактировал гимназические сборники *Мозаики* (Уфа, 1912—1914). После революции переехал в Петроград. С 1922 г. сотрудничал в «Красной газете» и в журналах «Зори», «Литературный еженедельник» и «Жизнь искусств». Преподавал в Институте живого слова и в Институте истории искусств (см. I, 5). Входил в группу ленинградских писателей «Содружество». Он был среди составителей трех сборников *Горна* (1. *Металл*; 2.

Сельскохозяйственный труд; 6. Текстиль), Л. 1925, вышедших после его смерти (он умер 9.12.1924; некролог см. в «Красной звезде», веч. вып., 10.12.1924).

¹⁷ *Ассиро-Вавилонский выпуск «Безкровного убийства»* появился в марте 1916 г.. Он состоял из четырех листов с тремя рисунками и текстом. О. Лешкова излагает его содержание так: "Ассиро-Вавилонский выпуск «Безкр[овного] уб[ийства]», в то же время и великопостный, посвящен художнице Вере Михайловне Ермолаевой, с рисунками ее работы, изображает историю влияния на нее художественных методов М. В. Ле-Дантю. Этот выпуск совпал с окончанием В. М. Ермолаевой Археологического института". См. *Безкровное* 10.

IV

[Ленинград] 17. I. [19]27

Илья Михайлович! Милый, хороший, дорогой!

Страшно была рада узнать, что Вы живы, здоровы, счастливы, жизнерадостны по прежнему (в этом последнем я, положим, никогда не сомневалась) и позаботились во время о продлении Вашего милого и талантливой рода. Желаю Вам очаровательного бэбэ и всех радостей, связанных с ним. Вашей жене¹ передайте мой привет и восхищенное изумление перед ее решением иметь ребенка. Для француженки она, по-видимому, большая оригиналка.

Ну а теперь о делах. К сожалению, никаких вещей Нико Пиросманашвили² в моем поле зрения нет. Их нет ни в одном из Ленинградских музеев, их не осталось и среди вещей М. В. Ле-Дантю³. У Веры Михайловны Ермолаевой остались 2 вещи: 1) *Дама в красном с бокалом пива*⁴ и 2) *Сцена в духане* — трое человек за столом⁵. Эти две вещи увез 2 года тому назад в Тифлис Ваш брат⁶. Он же взял у Веры Мих[айловны] Ваш портрет работы Мих[аила] Вас[ильевича]⁷. Я знаю хорошо, что несколько вещей Пиросманашвили Мих[аил] Вас[ильевич] взял в Москву, но обратно они не вернулись. В последний год войны Мих[аил] Вас[ильевич] заезжал за оставшимися у Ларионова несколькими картинами своими и Нико. После отъезда М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой за границу масса оставленных ими картин и рисунков была свалена в две комнаты, которые были ими заполнены чуть ли не до потолка⁸. Провозившись там очень долго, не располагая временем

для дальнейших поисков, Мих[аил] Вас[ильевич] так и вернулся без этих картин. Как и он, я убеждена, что эти вещи остались у М. Ф. Ларионова, и думаю, что он отрицает это просто потому, что тогда не был в курсе этого дела или забыл, как это было. В прошлом году в Комиссии Социологии и Теории Искусств Б. В. Фармаковский⁹ делал доклад о Нико Пиросманашвили, после чего в газете появилась большая статья о нем. Если Вас интересует, то можно достать ее. Вот все, что я могу сообщить Вам о Нико.

Теперь о Мих[аиле] Вас[ильевиче]¹⁰. Весь материал, приготовленный для его монографии, т[о] е[сть] его статьи, заметки, переписка и биографические материалы так и остались неиспользованными отчасти из-за тугих времен, отчасти из-за некоторого охлаждения к его судьбе друзей и приятелей, старающихся поспеть за современностью и не имеющих времени на дружеские услуги особенно умершему другу. Ник[олай] Фед[орович] Лапшин по-видимому считает Мих[аила] Вас[ильевича] чем-то уже совершенно выдохшимся и слинявшим. Вера Мих[айловна] также не обнаруживает особого интереса к этому делу. Юрий Пав[лович] Анненков наоборот утверждает, что статьи Мих[аила] Вас[ильевича], хотя и заключают в себе полемическую часть устаревшую, но в чисто теоретическом отношении представляют собой интерес, делающий их достойными печати после некоторой переработки. Говорилось ли это искренно или из любезности — не знаю, почему и затрудняюсь оценить эту оценку. Взявшийся за это с самого начала О. М. Брик, как я Вам уже писала, сделал такую большую политическую карьеру, что почти перестал возиться с делами искусства, да и к тому же переехал в Москву, я ездила к нему в Москву. Он долго не давал ответа, потом оказалось, что он эти материалы попросту затерял. К счастью, они у меня были переписаны в двух экземплярах, что дает мне

возможность предложить Вам воспользоваться этим материалом для статьи о Мих[аиле] Вас[ильевиче]¹¹. Думаю, что это будет самым лучшим его употреблением, т[ак] к[ак] считаю Вас истинным другом Мих[аила] Вас[ильевича] и Ваше отношение к нему, как к художнику, более серьезным. Посылка Вам этих материалов, разумеется, ни к чему Вас не обязывает. Я хочу Вам помочь освежить в памяти образ мыслей Мих[аила] Вас[ильевича]. Быть может, Вы найдете нужным сделать кой-какие выборки из этого материала. Словом, предоставляю его в Ваше полное распоряжение и прошу только в случае полной ненужности Вам или после использования некот[орых] частей его не терять его, вроде Брика, а вернуть его мне, т[ак] к[ак] некоторые люди от искусства читают эти вещи с большим интересом и возможно, что когда-нибудь они увидят свет. У меня, правда, остаются подлинники, но в довольно неряшливом виде. Некоторые части переписаны и в случае надобности я Вам сообщу, что Вы можете оставить себе совсем, если это Вам будет нужно.

Теперь о снимках с его картин. В прошлом году М. Ф. Ларионов обращался ко мне с просьбой выслать ему снимки с вещей его, Н. С. Гончаровой и Мих[аила] Вас[ильевича] и др[угих]. Я выслала ему 24 снимка; среди них несколько с вещей Мих[аила] Вас[ильевича]. Быть может, Вы используете что-нибудь из них. Не помню, писала ли я Вам о судьбе его картин. На всякий случай повторяю Вам, что почти все имевшиеся у меня масл[яные] картины были взяты у меня в 1919 году Татлиным и свезены в Москву в открываемый будто бы там Музей современного искусства. Было обещано, что в этом Музее будет специальный зал Ле Дантю, где будут помещены все его картины. Музей так и не открылся. Принцип централизации уступил место принципу децентрализации и вещи его были разосланы в разные

Музеи¹². Сейчас в Ленинграде находятся (не считая моих) только 3 вещи: 1) *Счастливая Осетия* (у Веры Мих[айловны]); 2) *Сазандар*; 3) *Человек с лошастью* (кавказского периода). Обе последние привезены Верой Мих[айловной] и Малевичем из Витебска, куда они попали при децентрализации, и были помещены в Ленинградском Музее Худож[ественной] Культуры. После закрытия этого музея, все картины его были переданы в Русский Музей (бывший Музей Александра III), где и находятся теперь и среди них и две последние. Но они еще не повешены и в каталог не включены. Там организуется Отдел современного искусства, где они и будут находиться. По всей вероятности туда не попадет и *Счастливая Осетия*. Снимки с этих 3-х вещей можно будет сделать, если это Вам нужно, да еще с имеющихся у меня. Затрудняюсь выбором. У меня находятся: Масл[яные]: 1) *Зима*; 2) Академич[еский] старый этюд; 3) *Царская Славянка* (1915 г.); 4) Мой портрет (1914 г.). Акварели: 4 эскиза росписи каталога, 3 под-персидские миниатюры, *Георгий Победоносец* (икона, пользующаяся сейчас громадным успехом), 3 варианта кавк[азского] мотива: 2 людей кушают арбуз, 3 этюда акв[арели] (картины) видов Павловска, проект росписи Кинематографа (север, юг, восток и запад), рисунки и раз[ные] мелочи, общ[им] счетом около 40 шт[ук], точнее увидите по списку, отмечено красным.

Установить место нахождения остальных вещей 'децентрализованных' из Москвы в настоящее время чрезвычайно затруднительно и в скором времени это сделать конечно не удастся; но я предприняла уже ходы в этом направлении. Автор всей этой кутерьмы — Татлин — находится в Киеве.

Вот, дорогой Илья Михайлович, все, что я могу для Вас сделать. Да еще о Вашем портрете работы Веры Мих[айловны]¹³: он остался у Брика, и Брик сам не знает, где он

теперь находится. Вера Мих[айловна] неоднократно принималась разыскивать его, но безуспешно. Вам все это вероятно представляется домом умалишенных, но для нас это все привычно нормальные явления — явления современности. Не осуждайте нас издали. Вера Мих[айловна] написала Вам письмо, которое отправляю с этим¹⁴. Мне хочется написать Вам кое-что о Вас самих, но нет времени и тороплюсь отправить Вам. Известите меня о получении всего посланного и постарайтесь взять у Ларионова и самому утилизировать то, что я ему послала, но у меня где-то есть список. Напишите, что еще Вам желательно иметь. Посылаю то, что оказалось под руками. Пока, всего лучшего.

О. Лешкова

У меня нашлись еще снимки *Грузчиков* и *Дикарей*, но очень мелкие, приблизительно такого размера [далее проведена линия приблизительно длиной в 5 см — М. М.]. Если нужно, предоставлю Вам их. Сообщите, какого размера снимки для вас желательно иметь и с каких вещей из имеющихся в Ленинграде. У меня еще много рисунков из Кавказского альбома.

Место написания установлено из содержания.

¹ Аксель (Симона-Элиза) Брокер (1909—1978) — известная натурщица, подруга художников и поэтов. Аксель Брокер и Илья Зданевич поженились в Париже 19.9.1926 и развелись в 1939 г. От этого брака родились двое детей: Мишель (15.1.1927) и Даниель (19.2.1928).

² Нико Пиросманашвили (1862—1918) — грузинский художник. Кирилл, Илья Зданевич и Михаил Ле-Дантю были открывателями живописи Пиросмани в 1912 г.. Илья Зданевич посвятил ему статью *Художник-самородок* («Закавказская речь», 10.2.1913) и *Нико Пиросманашвили*

(«Восток», 22.6.1914). В 1913 г. Пиросмани написал портрет Ильи Зданевича, который был выставлен в том же году в Москве на выставке «Мишень». В начале 20-х годов Кирилл Зданевич начал собирать работы Пиросмани с целью организации выставки и публикации монографии о нем (см. *Из архива и Терентьев*, с. 396—397). Коллективная монография *Нико Пиросманашвили* вышла в Тифлисе в 1926 г. В апреле 1926 г. была устроена в зале Консерватории Тифлиса однодневная выставка произведений Пиросманашвили. 26 февраля 1927 г. в Тифлисе открылась большая выставка Пиросманашвили, где экспонировалось около 90 работ, из которых 40 происходили из коллекции братьев Зданевич. Илья Зданевич считал всегда своей великой заслугой то, что он открыл и познакомил публику с Пиросманашвили. Среди его бумаг остался дневник, в который юный Илья заносил сведения о Пиросманашвили и его картинах и различные записи на русском и французском языках, посвященные Пиросмани. Кроме того, очень интересные сведения имеются в письмах к Илье матери, брата Кирилла, друзей — Д. Шеварднадзе и К. Чернявского. Между концом 1926 и началом 1927 г. Илья, по настояниям также грузинского художника Д. Какабадзе, собирался писать работу о Пиросманашвили. Мать, к которой Илья обратился за советом, ответила: "Издать монографию Пир[османашвили] ты, конечно, можешь, но для чего? Если бы она была предпосылкой выставки, это другое дело, но едва ли выставка осуществима. С одной стороны, вывоз картин за границу воспрещен, с другой правительство само за это не возьмется: и денег нет и время неподходящее" (письмо В. К. Гамкрелидзе к И. М. Зданевичу от 28.3.1927, *Fonds*).

³ На выставке «Мишень», которая открылась 21 марта 1913 г. в «Художественном салоне» на Большой Дмитровке, 11, в Москве, были выставлены 4 работы Пиросманашвили: *Девушка с кружкой пива*, *Портрет Ильи Зданевича*, *Натюрморт* и *Олень* (эта последняя ныне известна под названием *Козулье на фоне пейзажа*). Однако Ле-Дантю привез в Москву на две-три работы больше, чем то было показано на выставке. В монографии 1926 г. (см. IV, 2) в списке картин названы работы из собрания Ле-Дантю: *Торжественный обед мушей*, *Портрет поэта Ильи Зданевича*, *Кутеж молокан*, *Женщина с кружкой пива*. Какие другие там были работы и что с ними случилось, установить нам не удалось.

⁴ Речь идет о знаменитой 'клеенке', обнаруженной Ле-Дантю в духане «Новый свет» в Сабуртало, которую он привез в Москву и выставил на выставке «Мишень» под названием *Девушка с кружкой пива*. Ныне она находится в Государственном музее искусств в Тбилиси.

⁵ Здесь может идти речь о 'клеенке' *Кутеж молокан*, обнаруженной Ле-Дантю в духане «Сави Ван» в Дидубе. Она вошла в коллекцию К. Зданевича. Ныне находится в Доме музее Н. Пиросманашвили в Мирзаани. Но вероятнее всего, что речь идет о *Торжественном обеде мушей Ханю, Амеба и др.*, которая принадлежала коллекции Ле-Дантю и была потеряна.

6 См. I, 9.

7 Речь идет о портрете Ильи Зданевича работы М. В. Ле-Дантю. Что с ним случилось, неизвестно. Два карандашных эскиза этого портрета остались среди бумаг М. В. Ле-Дантю (ЦГАЛИ). На выставке, посвященной братьям Зданевич (Тбилиси, октябрь-декабрь 1989) экспонировался *Портрет Ильи Зданевича* работы Кирилла Зданевича (холст, масло, 89х63. Собрание Д. Алания, Тбилиси. См. *Каталог*, с. 43 и 58). Р. Гейро полагает, что *Портрет Ильи Зданевича* принадлежит кисти Ле-Дантю. Гейро строит свою гипотезу, о которой он сообщил мне в письме, на стилистических соображениях и главным образом на сходстве портрета с эскизами. [Проф. М. Марцадури обратился с вопросом об авторстве этого портрета к Н. И. Харджиеву. Ответ от 5.6.1990 г. пришел уже после смерти проф. М. Марцадури. Н. И. Харджиев категорически отрицает авторство Ле-Дантю и настаивает именно на авторстве Кирилла Зданевича, сообщая что "никаких подготовительных рисунков Ле-Дантю в Государственном архиве литературы и искусства нет". — *Прим. ред.*].

8 Русские художники Наталия Сергеевна Гончарова (1881—1962) и Михаил Федорович Ларионов (1881—1964) покинули Россию в июле 1915 г. и отправились вслед за Дягилевым в Швейцарию. С труппой *Les Ballets russes* они работали в Швейцарии, Испании и Италии до мая 1919 г., до того, как поселились в Париже на rue Jак-Калло, 16, где в маленькой квартире на 4 этаже, в самом сердце Латинского квартала, они жили до самой смерти Гончаровой. Картины, о которых говорит О. Лешкова, частично были переправлены ими в Париж в конце 20-х годов, часть попала в Третьяковскую галерею, а остальные исчезли и разошлись по частным московским коллекциям. См. *Gontcharova, passim*.

9 Борис Владимирович Фармаковский (1870—1928) — археолог и искусствовед. Член Академии наук.

10 Михаил Васильевич Ле-Дантю (1891—1917) — живописец. Он родился в Тверской губернии, где его отец Василий Васильевич Ле-Дантю служил земским врачом. Учился в Петербурге в Третьем реальном училище, которое закончил в 1908 г.. Начал заниматься живописью в частной студии Я. Ф. Ционглинского. В 1909 г. поступил в Академию художеств. В 1910—1911 гг. он принимал участие в 2-х выставках группы «Союз молодежи» и в оформлении постановки народной драмы *Царь Максимилиан* (январь 1911, Петербург). В январе 1912 г. Ле-Дантю ушел из Академии художеств и переехал в Москву, где познакомился с художниками М. Ф. Ларионовым, Н. С. Гончаровой и В. Е. Татлиным. Он принял участие в выставке «Ослиный хвост» (1912). Лето 1912 г. Ле-Дантю провел на Кавказе, где был гостем своих друзей Ильи и Кирилла Зданевичей. В Тифлисе он открыл Нико Пиросманашвили. На Кавказе Ле-Дантю сделал серию рисунков, часть из которых была выставлена на выставке «Мишень» (Москва 1913). В 1913 г. подписал вместе с М. Ларионовым, Н. Гончаровой, К. Зданевичем и другими декларацию *Лучисты и будущники*, которая была опубликована в сборнике *Ослиный хвост и*

Мишень (Москва 1913). Весной 1914 г. на выставке «№ 4» экспонировалось несколько картин Ле-Дантю, написанных в Одессе в 1913 г. Весной 1915 г. в Петрограде была устроена выставка, на которой были представлены почти все работы Ле-Дантю. Осенью 1915 г. Ле-Дантю был мобилизован и поступил во Владимирское пехотное училище. Он был отправлен на фронт в июле 1916 г.. Погиб в железнодорожной катастрофе 25 августа 1917 г., возвращаясь с фронта. См. *Письма* III, 2.

¹¹ В архиве И. М. Зданевича имеются следующие тексты, посланные ему О. Лешковой: О. Лешкова, *Биографический очерк М. В. Ле-Дантю*, 2 стр.; О. Лешкова, *Список произведений М. В. Ле-Дантю*, 3 стр.; *Из переписки Ле-Дантю с Е. Сагайдачным, В. Оболенским, М. Фабри, О. Лешковой*, 3 стр.; М. В. Ле-Дантю, *Живопись всеков* (весна 1914), 20 стр.; М. В. Ле-Дантю, *Вставка в 'Живопись всеков'*, 8 стр.; М. В. Ле-Дантю, 2 доклада о всечестве, 2 и 14 стр.; М. В. Ле-Дантю, *Действенная декорация*, 1 стр.; М. В. Ле-Дантю, *Разные тексты*, 1 и 8 стр.. Среди бумаг И. Зданевича остались страницы воспоминаний о Ле-Дантю (см. *Из архива*, с. 156—164) и наброски работы о нем, которую Зданевич так никогда и не завершил.

¹² Музей живописной культуры был создан в Москве с целью собирания картин современных художников (соответствовал Музею художественной культуры в Петрограде, см. I, 7). В середине 20-х годов Музей был закрыт, а его собрание разбросано по провинциальным музеям. Работы Ле-Дантю разошлись по разным музеям: три его картины, среди которых портрет художника М. Фабри, находятся в куйбышевском музее, одна — в ярославском, одна — в орловском, одна — в Третьяковской галерее в Москве, 5 в Русском музее в Ленинграде и т. д.

¹³ В. М. Ермолаева написала портрет И. Зданевича между декабрем 1916 и январем 1917 г.. О. Лешкова пишет М. Ле-Дантю 23.XII.1916: "Вера Мих[айловна] пишет Ильюшу. Пока я видела только эскиз и он мне очень понравился. Поза такая: Ильюша стоит на своих коротеньких ножках с толстой красной головой, облокотившись на спинку стула. Характер рисунка трудно описать, что-то в роде художественного шаржа, но сходство большое". И в другом письме от 2.I.1917: "Вера[] Мих[айловна] кончает портрет Ильюши. Она изменила его относительно первоначального эскиза и сделала сдвиг небольшой и частичный. Тем не менее сходство большое, особенно в фигуре. Краски странные и я со своей невежественной точки зрения сказала бы, что тут не без Вашего влияния". См. *Письма Лешковой*.

¹⁴ Мы не нашли это "письмецо" в архиве Зданевича.

V

Ленинград 6 окт[ября] 1927

Дорогой Илья Михайлович!

Только на днях удалось мне с большим трудом снять фотографии с 2 вещей Мих[аила] Вас[ильевича]¹, находящихся в «Русском Музее» (*Сазандар и Человек с лошадыю*) и с *Счастливой Осетии*, находящейся еще у Веры Михайловны². Разумеется, такой темп в исполнении дружеских поручений не выдерживает никакой критики, но смягчающим обстоятельством да послужат мне обстоятельства нашей страны и эпохи вообще. Посылаю Вам эти снимки на всякий случай — быть может встретится в них надобность.

Была бы очень рада получить от Вас хоть несколько строк. Что делается у Вас на Вашем личном семейном горизонте, кругом и около? Не собираетесь ли Вы приехать в Россию. Каждый раз пишу Вам с опаской, что письмо не застанет Вас в Париже. Я и то удивляюсь, что Вы столько времени сидели в Париже, хотя нельзя не признать, что Вы избрали благую часть.

Я осталась верна своим вкусам и имею общение по преимуществу с богемой, ибо только там и бьет жизнь и чувствуешь себя человеком. Есть и тут кой-какие события и движения, но писать об этом нет времени. Нет времени ни на что, даже на издание журнала — достойного преемника «Безкровного убийства», хотя он и намечался. Он должен был в созвучии с эпохой называться «Печной горшок» — орган неукротимой производственности и неумолимого утилитаризма. Необходимость издавать его стала совер-

шенно неизбежной, когда Мансуров выставил на одной художественной выставке проект уборной на 2000 мест!!!³... Вот до каких коллективистских 'образов' доработалось во-ображение советского гражданина. Журнал пока еще не состоялся, но термин "Печной горшок" как направление искусства с моей легкой руки (лучше сказать, с легкой руки А. С. Пушкина⁴) пущен в ход и имеет вполне определенное приложение.

Очень интересно, чем Вы теперь занимаетесь? Ваши письма возбуждают тут такой интерес, особенно в одной худ[ожественной] мастерской, при которой имелась для лиц не уплативших во время за квартиру, ночлежка под названием «Ласки бегемота» и столовая «Голубой живот». В то время, когда Вы мне писали о "Пахите Гарсиа"⁵ — в «Ласках бегемота» даже учредили диван имени Зданевича, а в «Голубом животе» "стол имени Пахиты Гарсиа". Теперь всю эту публику за неплатеж выставили со всеми их ласками и животами, но память о Вас там живет, и при встрече меня спрашивают — нет ли писем от Зданевича? Кажется, достаточно Вам оснований и причин написать нам побольше о себе и о Париже.

Мать Мих[аила] Вас[ильевича] в каждом письме спрашивает о Вас и просила передать Вам привет, что я и делаю. Желаю Вам всего лучшего.

Что делает Ларионов ?

О. Лешкова.

Я до сих пор не имела Вашего уведомления о том, что моя посылка до Вас дошла и на что она пригодилась⁶.

Очень прошу Вас сберечь материалы, которые я Вам послала.

Не слышали ли Вы чего-нибудь об Янке Лаврине? Оно мне очень нужно!

¹ См. IV, 10.

² См. I, 2.

³ Павел Андреевич Мансуров (см. II, 13). Отчетная выставка Гинхука, которая проходила в июне 1926 г., подверглась грубым нападкам в печати, которая направила свои стрелы главным образом против предметов, выставленных Мансуровым, и против некоторых его 'скандальных' утверждений. Так оканчивалась эта похабная статья в «Ленинградской Правде»: "Сейчас [...] преступно содержать великолепнейший особняк для того, чтобы три юродивых монаха могли на государственный счет вести никому не нужное художественное рукоблудие или контр-революционную пропаганду" (Г. Серый, *Монастырь на госснабжении*, «Ленинградская Правда», 10.7.1926). Вскоре за тем Гинхук был закрыт.

⁴ "Печной горшок" — цитата из стихотворения А. С. Пушкина:
Печной горшок тебе дороже:
Ты в нем себе варишь.

⁵ См. III, 10.

⁶ См. IV, 11.

VI

[Ленинград] 16.VI. [19]28

Дорогой* Илья Михайлович.

Можно ли было не вспомнить Вас, если собрались давно не встречавшиеся три грации: Вера Мих[айловна] Ермолаева, Екатерина Ив[ановна] Турова и О[льга] И[вановна] Лешкова. Прежде всего, конечно, упрек. Где Вы и что делаете? После судьбы Нобиле¹ это самый интересный вопрос.

Все, что мы вспоминаем о Вас, вызывает у нас неудержимый хохот и самое искреннее веселье. Надеемся, что Вы не изменили Вашему настроению и отношению к жизни вообще и что когда-нибудь нам удастся возобновить наши дружеские встречи в другой обстановке, но те же по духу, забыв года, маститость, звания, чины и пр[очее]. Следуют подписи:

В. Ермолаева
[Е.] Турова
О. Лешкова

* Есть особые мнения и споры относительно цены...

Екат[ерина] Ив[ановна] Турова очень жалеет, что письмо вышло такое приличное и нет ни одной непристойности.

Почтовая открытка. Адрес: France, Paris V, 20 rue Zacharie, Monsieur I. Zdanevitch (Иязд). Этот адрес зачеркнут, очевидно почтальоном, и исправлен на: 2, avenue Solferino, Asnières. Maison Chanel.

¹ Умберто Нобиле (1885—1978) — дирижаблестроитель и генерал. В 1928 г. руководил экспедицией на Северный полюс на дирижабле «Италия», потерпел катастрофу близ Шпицбергена. Он был спасен в июне 1928 г. советским ледоколом «Красин».

VII

Ленинград, 23 Авг[уста] 1930 г.

Дорогой Илья Михайлович,

На днях получила Ваше письмо, которое меня очень обрадовало. Ваше *Восхищение*¹ я прочла с наслаждением, — это необыкновенно талантливая и свежая вещь. Этими именно свойствами и объясняется ее успех и тут в Ленинграде и у Вас в Париже и здесь у нас в особенности потому что она во всех отношениях отступает от трафарета высочайше утвержденного нашими верхами и успевшего нам осточертеть до последней степени. Этими же отступлениями объясняется то, что она не была оценена и принята Москвой. Там требуется в настоящее время "напористая агитность" в пользу сов-власти, что же касается художественных средств, то в этом отношении Москва не так уж разборчива. Чувство меры вообще нашей эпохе не свойственно и там не чувствуют, что публику уже давно тошнит от всего высочайше утвержденного. Очевидно такая уже судьба всех высочайших утвержденностей — не чувствовать, что от них тошнит...

Мы с Вами так давно не видались и я не могу восстановить в памяти, в каких аспектах Вы находились с Корнеем Чуковским², Евг[ением] Замятиным³, Н. Н. Шульговским⁴ и пр[очими]. Мне помнится, что в «Бродяче-Собачьи»⁵ времена Чуковский относился к Вам хорошо. Федора Сологуба⁶ к сожалению нет в живых; вот к нему первому я пошла бы с Вашим *Восхищением* и он-то уж конечно обрадовался бы ему. Сейчас большинство лит-людей в

разъезде и пока я отдала книжку одному Московскому кино-человеку (сценаристу) в Сестрорецке⁷, кот[орый] поделится ею с Чуковским. Затем вероятно покажу ее Евг[ению] Замятину и Шульговскому. Шульговский — это теоретик-критик, — Ленинградский Брик, только постарше и потухлее, но Вами интересуется, в пределах ли сенсации или глубже, — не знаю... В общем думаю, что, как Вам, так и мне с Вашей книжкой бояться нечего, т[ак] к[ак] я в высшей степени разделяю Ваш подход к оценкам 'масс' так просто и выразительно изложенный в одной фразе Вашего письма: "ободренный презрением, которым было встречено мое *Восхищение*" и т[ак] д[алее].

Затем надо будет пустить его в Институт Истории Искусств⁸, — там до истерики любят все новое, свежее и больше чем где-нибудь в другом месте, тяготеют сов-выс-утвержденностями... Слабо в общем на нашем лит-фронте... Мечется по нем целый выводок из полит-инкубатора "пролетарских писателей" из всех силенок старающихся воплотить инспирации 'верхов', но... книжки их, которыми забиты наши библиотеки, замусолены на первых 5-ти страницах и не разрезаны дальше... Разумеется невероятный спрос на иностранщину и на классиков несмотря на все ухищрения сов-критики и др[угих] рекомендующих инстанций дискредитировать эти элементы. Ф. Сологуб и близкие к нему изъятые, т[ак] к[ак] мистицизм и всякое приближение к нему окончательно запрещены. Ясно, что на таком-то фоне, если появляется Зданевич с черт-ни-братом, — так подпрыгнешь под потолок, а этого-то нам и не достает... От Вашей вещи идет аромат самобытности, — это то, о чем у нас никто и мечтать не смеет: все работают по 18 час[ов] в день халтуру в духе мелкого угодничества во всех отношениях, мучаясь затаенной и не воплотимой мечтой создать что-нибудь 'свое' — самобытное, для себя;

мельчают, сохнут, придушенные "лозунгами сегодняшнего дня", разводят агит-вонь, душат других и сами задыхаются в ней... Трудно описать, насколько бездарны и вымучены все эти вещи долженствующие "отображать революционное напряжение". Вот и с Мейерхольдом даже вышла скверная история: уж он угодничал-угодничал как только мог, но как только заговорил в нем художник, — наскочил на прокву. Оказывается, что недоугодничал. Обвинили его в недостаточной проникнутости революционным напряжением, хотели отнять от него театр его имени и т[ак] д[алее]⁹. Почти аналогичная проква вышла с художником Филоновым¹⁰. Истинные причины всего этого разумеется старенькие, как луна, интриги, но сов-оформление их именно такое... Какое счастье, что Вы находитесь вне зоны действия этой фарисейской сволочиады... Все мы очень, очень рады, что Вы пишете что-то еще и еще более не такое как следует. Пишите как можно больше, используйте Вашу счастливую возможность писать что хотите и как хотите...

Быть может на эту тему было бы и довольно, но в интересах Вашей орьентации прибавлю еще несколько слов, чтобы Вы имели представление о суши и протухлости тех инстанций, от которых зависят литературные судьбы. Первое, что напортило Вам дело с *Восхищением*, по словам одного москвича, — это то, что Вы "тот самый Зданевич, который писал что-то заумное". Второе — это то, что на первой же странице *Восхищения* появляется "брат Мокий". На мое возражение, что "брат Мокий" нужен Вам, как незаменимый материал и нужно же посмотреть в каком плане он у Вас взят, москвич ответил мне: "нам" никакие братья и ни в каких планах не нужны.

Несмотря на все это советую Вам от времени до времени все-таки напоминать о себе Москве, т[ак] к[ак] вообще ничего особенно устойчивого у нас нет; веяния и направ-

ления могут измениться, в настоящее же время все-таки большего и лучшего можно ожидать от того, что издается у Вас, а не у нас.

О нас и наших писать особенно нечего. Всем живется не легко. Вера Мих[айловна]¹¹ — иллюстраторша детских книг в Госиздате. Коля Лапшин там же занимает довольно приличное положение — кажется заведует детским Отделом. Ек[атерина] Ив[ановна] Турова вышла замуж за Бернштейна; оба преподают в худ[ожественном] техникуме в Киеве. Я, помимо моей скучной и прозаической службы в одном сов-учреждении, работаю в качестве бутафора в одном «Ансамбле» обслуживающем эстраду¹². Наша небольшая группа создала новый синтетический жанр эстрадной работы, т[ак] к[ак] эпоха выдвинула усиленное требование на нее. Несмотря на успех, выразившийся в переводе нашего репертуара на иностр[анные] языки и на приглашение на выставку в Льеж, — это дело дает нам так мало, что в настоящее время колеблемся, — продолжать ли нам эту работу или прекратить. Поездка Ансамбля в Льеж вероятно не состоится из-за невозможности достать материалы (для бутафории), необходимые для новых программ.

Развлекаемся редко, но метко. Об одном из наших развлечений, кажется, стоит поделиться с Вами.

Называется это развлечение «фото-Трестом». Строго говоря, — это не совсем развлечение, т[ак] к[ак] оно является в некотором роде упражнением в кино-режиссуре и результаты его направлены к тому, чтобы завести интрижку с кино-ведомством, но, в силу обстановки и всего прочего, «Фото-Трест» является занятием несколько освежающим нас от повседневной халтуры, прозы и оскомины. В состав шайки «Фото-Трест» из Ваших старых знакомых входят только Вера Мих[айловна] и я; потом еще 2 молодые художницы, мои сотрудницы по Ансамблю — также ил-

люстраторши из Госиздата. Эта инициативная группа кооптирует нужные персонажи извне, не останавливаясь ни перед какими способами их залучения. Красивые мужчины, желающие участвовать в съемках, передают свои портреты, кандидатура их обсуждается шайкой «Фото-Трест», которая отвергает или приглашает их. Сочиняется убийственный сценарий (в духе «Безкровного Убийства»), обстоятельно обдумывается, иногда репетируется, подготавливается весь материал для оформления и делается ряд фотоснимков, фиксирующих самые выразительные моменты сюжета, сочиняются объяснительные надписи. Все наклеивается в альбом и фото-фильм готов. При фиксировании моментов допускается решительно все. Остроумный текст полезен, но нужны главным образом остроумные снимки, хорошие по фото-технике. Наш первый фото-фильм *Цветочница из Монмартра* свезли в Москву и он имел там большой успех в соответствующих сферах. Сейчас 'работаем' над большим испанским фото-фильмом, пока еще не имеющим названия, но настолько нахальным, экзотическим и неприличным, что боимся, что не справимся с накопленным фото-материалом... Размах экзотики и богатство сюжета (лучше сказать нелепость его) таковы, что они опрокидывают все традиции и все установленные ценности: здравый смысл, логику, романтику, географию, этнографию, зоологию и все, что только можно опрокинуть. Выходит нечто из ряду вон головокружительное: на дальнем севере Испании водятся белые медведи, живут какие-то анахореты, в Мадриде водятся суфражистки. Несмотря на то, что действие происходит в современной, по-видимому, Испании (на Забалканском проспекте), появляются в фильме Дон-Жуаны, Дон-Кихоты, Веласкезовские карлики и всякая другая литературно-историческая нечисть. Это я изображала Санчо-Пансу при Дон-Кихоте,

карлика с большой собакой и какую-то испанскую старую дуру. Все эти достойные персонажи разумеется вдрызг осовдеплены. Дон-Кихот, например, в виду полного упразднения романтики в современности, подчиняясь одному из последних лозунгов сов-власти собирает с Санчо-Пансой на испанских помойках "утиль-сырье". Если в судьбу наших героев должно впутаться какое-нибудь высокопоставленное лицо, то берется портрет этого лица в натуральную величину, приставляется к фигуре живот человека и снимается. Так как пока что мы еще не 'кино', а только 'фото', то выходит прекрасно. Несоответствие выражения лица изображаемому моменту дает иногда такую остроту снимку, что лучше не надо. Романтике здорово приходится от нашей шайки. Заснят у нас например такой эпизод: мол[одой] человек, путешествуя по Испании, остается однажды ночевать в комнате, украшенной портретом одной прекрасной дамы. Он в нее влюбляется, соблазняет ее. Она вылезает из рамы и проводит с ним ночь. Когда через несколько лет он попадает опять в этот город и эту комнату, прекрасная дама изображена на портрете уже с ребенком...

Это все на снимках. Ну а в жизни случаются продолжения, кото[орые] не попадают на снимки, но подчас и просятся в фильм. Некоторые персонажи остаются недовольны тем, что им дали подержать в объятиях красивую женщину только перед аппаратом. Выходят истории вроде "Центро-Хвоста на Екатерингофском"¹³, случившегося в счет апофеоза одного из костюмированных вечеров в студии Бернштейна... может быть Вы помните какого именно и с чьим участием... Вообще красивые мужчины ведут себя странно: уходят от нас отравленные сознанием недостаточной оценки их, но всегда просятся участвовать в дальнейших снимках.

Все это полу-глупости полу-дело, но для того, чтобы вышло хорошо, нужно многое удумать, вообразить и сообразить. Есть у членов нашей шайки и изобретательность и размах, но как нужна и как полезна была бы нам "царственная наглость Зданевича"! Частенько мы с Верой Мих[айловной] вспоминаем Вас и вырывается у нас в затруднительные моменты вопль: "вот бы сюда Илюшу"... Само собой разумеется, что Мих[айлу] Вас[ильевичу] это такое занятие доставило бы массу радостей. У него ведь была театральная жилка. "В консе-консов" это та же почтенная деятельность «Безкровного Убийства», но перенесенная в фото-сферу.

Есть у нас сейчас подражатели, тоже художники, но мы пока еще как будто крепче их. Углублению и расширению почтенной деятельности «Фото-Треста» мешает все-таки страшная дороговизна фото-материалов и недостаток некоторых из них. Эта прозаическая фраза да будет точкой на этой теме.

Не знаю, кому были посланы экземпляры *Восхищения* и поэтому к сожалению не могу проследить их благополучный или неблагополучный доход к адресатам. Если напишете, — постараюсь выяснить как обстоит дело. Но не забудьте для облегчения поисков написать мне адреса адресатов. Если Вам не трудно, черкните мне тотчас по получении этого письма, дошло ли оно и не имеете ли Вы что-нибудь против плана распространения *Восхищения*. Я очень боюсь впасть в медвежью услугу.

Пока кончаю, т[ак] к[ак] давно пора это сделать. Шлю привет Вам, Вашей жене и деткам¹⁴, хотя и не имею удовольствия знать лично эту по всей вероятности очень милую компанию.

Бумаги хорошей, уж простите, в нашей пролетарской стране нет.

Только что получила известие о том, что *Восхищение* дошло уже до Чуковского.

О. Лешкова

На конверте адрес: France, Sannois (S. et O.), 2 rue d'Ermont, M. П. Zdanévitch (Илязд).

¹ Роман Ильязда *Восхищение* вышел в Париже в 1930 г. в издательстве «Сорок первый». Не найдя издателя, И. Зданевич опубликовал книгу за свой счет и посвятил ее «жене и дочери». Книга была оформлена русским художником В. С. Бартом. На роман написали очень благожелательные рецензии Д. С. Мирский («Nouvelle Revue Française», décembre 1931) и В. Ю. Поплавский («Числа», 1930, № 2/3). Он не имел коммерческого успеха, и большая часть из 750 экземпляров осталась нераспроданной. Русская эмиграция бойкотировала его, раздраженная лингвистической свободой и скандализированная сексуальными намеками. И. Зданевич надеялся опубликовать его в Советском Союзе, предложив его через брата Кирилла московскому издательству «Федерация» которое отказалось печатать роман, обвинив его в мистицизме. См. *Из архива*, с. 146-150.

² Корней Иванович Чуковский (наст. имя: Николай Васильевич Корнейчуков, 1888—1969) — писатель и критик.

³ Евгений Иванович Замятин (1884—1935) — писатель. Он подал прошение на выезд из Советского Союза в декабре 1929 г., но оно не было принято. Ему было разрешено эмигрировать в октябре 1931 г. Он приехал в Париж в 1932 г., где жил в стороне от русской эмиграции.

⁴ Николай Николаевич Шульговский (1880—после 1930) — поэт и стиховед. По образованию юрист, в 1907—1917 гг. печатал стихи и рассказы и опубликовал 3 сборника посредственных стихов (*Лучи и грезы*, СПб. 1912; *Терновый венец*, Пг. 1916; *Хрустальный отшельник*, Пг. 1917) и драму Аза (СПб. 1910). Его *Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения* (СПб. 1914) — лучший очерк традиционного учения о стихе, страдающий лишь многословием и устарелостью вкуса, застывшего на 1890-х годах. Так его и оценила критика. Другая его книжка *Занимательное стихосложение* (Л. 1926; под заголовком *Прикладное стихосложение* — Л. 1929) — популярная, научной ценности не имела. Он оставил многочисленные неизданные сочинения. В конце 20-х гг. был фигурой культурно анахронистической. Сравнение, которое делает О. Лешкова с О. Бриком, не имеет никакого основания.

⁵ Кабаре «Бродячая собака», созданное актером В. К. Прониным в декабре 1911 г., было вынуждено закрыться в марте 1915 г.. И. Зданевич, частый посетитель «Бродячей собаки», 9 апреля 1914 г. прочел там

доклад *Раскраска лица* и 17 апреля 1914 г. — доклад *Поклонение башмаку*. См. *Программы*, с. 233-234.

⁶ Федор Кузьмич Сологуб (наст. фам. — Тетерников, 1863—1927) — поэт и прозаик.

⁷ Сестрорецк — курортное место на границе с Финляндией.

⁸ См. I, 5.

⁹ Весьма вероятно, что О. Лешкова имеет в виду эпизод, происшедший в конце 1928 г.. Тогда В. Э. Мейерхольд с З. Н. Райх застрял во Франции, где он лечился, и поставил условием своего возвращения правительственную субсидию ГостИМу. В советской печати было много порицаний. Мейерхольда объявили "невозвращенцем", "дезертиром", требовали отстранить его от театра, им созданного, а трупку предоставить собственной участи на правах частного коллектива. Наконец, театр получил субсидию, и 2 декабря 1928 г. Мейерхольд вернулся в Москву. Выпады против него продолжались и в 1929, и в 1930, и в последующие годы.

¹⁰ Павел Николаевич Филонов (1883—1941) — живописец. Речь идет о персональной выставке Филонова, организованной Русским музеем Ленинграда в 1929 г. и так никогда и не открывшейся. Картины Филонова оставались в залах музея целый год, в то время как разгоралась полемика в печати по поводу уместности выставки Филонова. Каталог, уже готовый, со вступительной статьей В. Н. Аникиева, был заменен другим — со статьей С. К. Исакова, которая отрицательно оценивала живопись Филонова. Несмотря на это, выставка все равно не открылась.

¹¹ См. I, 2.

¹² Нам не удалось установить, о каком театре идет речь. В Ленинграде во второй половине 20-х годов существовал маленький театр, который так и назывался: театр «Ансамбль», или «Театр ансамбля». Он образовался весной 1926 г. после реорганизации студии А. Н. Морозова. Летом 1927 г. А. М. Морозов покинул «Театр ансамбля». Вместо него режиссировали В. Н. Соловьев, П. К. Вейсбер, позже И. М. Круль. Театр прозябал без серьезного художественного резонанса. Конец его теряется в тумане. Но сомневаемся, что это тот самый эстрадный ансамбль, о котором упоминает О. Лешкова.

¹³ См. II, 8.

¹⁴ См. IV, 1.

VIII

28. X. [19]35 Ленинград

Дорогой Илья Михайлович.

На днях я была очень обрадована вестями о Вас, которые принес художник Билит¹, направленный Вами к нам. К сожалению он был в мое отсутствие и уехал в Москву, так что поручение, о котором шла речь в оставленных им двух листках Вашего письма, очевидно относится ко мне. Я с удовольствием исполню его, но нужно Вам объяснить в чем дело. Сегодня в первый мой свободный день я была в Публичной Библиотеке и докопалась до рукописи, которая Вас интересует². Оказалось, что она была воспроизведена в одном из «Сборников Отд[ела] Русского Языка и Словесности Академии Наук» с комментариями и в свое время ее появление вызвало целый ряд статей на эту тему и рецензий на статью, в которой эта рукопись приведена полностью (полность относительная, т[ак] к[ак] она вообще существует в натуре без первых и последних страниц). При всем желании оказать Вам эту услугу самолично — я сделать этого не могу, т[ак] к[ак] крайне занята службой, необходимостью прирабатывать к этой службе и очень тяжелыми семейными обстоятельствами. Поэтому я посадила в Публичной библиотеке одну знакомую девицу списать самую рукопись и потом предоставляю ей мою машинку, чтобы переписать ее как следует. Но как быть с остальным материалом, который все же представляет собой интерес, т[ак] к[ак] там высказываются разные предложения о происхождении рукописи, ее авторе, мнения и

взгляды на паломничество и пр[очее], а также приводятся другие аналогичные материалы. На мой взгляд их не мешает прихватить вместе с самой рукописью. При Публ[ичной] Библиотеке имеется «Бюро обслуживания», которому можно заказать выписки и снятие фотографий. Вы предложили возместить расходы, так вот сообщите сколько Вы могли бы ассигновать на это дело и тогда я постараюсь сделать из этой суммы максимальное использование, как снятием копии, так и сфотографированием хотя бы первого листа, чтобы Вы имели представление об 'уставе', которым она писана. Сфотографировать ее всю разумеется будет невозможно, т[ак] к[ак] она оказалась больше, чем Вам кажется, т[ак] к[ак] та фраза, которая приведена Вами, как начальная, не есть начало. Сообщите мне как можно скорее Ваш ответ, а пока посмотрю и намечу, что можно будет взять для Вас.

Когда будет время черкну Вам о наших делах побольше. Пришлось так и мне работать слегка по истории искусств и возиться со всякими материалами. Сейчас вот в Ленинград приехали Брики³ и собирают материалы для биографии В. В. Маяковского, привлекли и меня, и я оказалась в слегка неловком положении, т[ак] к[ак] в свое время (в период после желтой кофты) я просила не приводить ко мне в дом В. В.⁴, несмотря на мое полное признание его таланта, просто из боязни, что он устроит в моем доме какой-нибудь скандал, даст кому-нибудь роялем по затылку, и я как хозяйка окажусь в неловком положении, а сейчас ко мне обращаются уже в 3-й раз за разными мемуарами. Пришлось перебрать письма, потряхнуть стариной и вспомнить разные встречи. В некоторых участвуете и Вы, например, на митинге в «Театре Миниатюр»⁵, в собрании у Жевержеева⁶, когда В. В. предложил открыть кабаре с программой общественной уборной, чтобы сваливать в это

кабарэ "отбросы своих настроений" и таким образом освободиться от излишних душевных и умственных нагрузок. Набралось еще несколько встреч, но... нужно их оформить. Это даже и интересно, но жизнь душит прозаической борьбой за кусок хлеба.

Не дадите ли Вы со своей стороны каких-нибудь материалов для Бриков. Ведь Вы были с В. В. близки и дружны¹. Или может быть они Вас уже использовали.

Пока кончаю. Шлю привет Вашей семье, хотя и не имею удовольствия знать, но думаю, что она достойна самых нежных приветов, и жду Вашего ответа как можно скорее. Сообщите также приблизительно какого характера Ваш труд о паломничестве, чтобы сообразить, что Вам требуется. В моей практике я всегда стараюсь прихватить 'окрестности' материалов и говорят, что это более или менее правильная историческая установка.

Пока, всего лучшего, дорогой Илья Михайлович.

О. Лешкова

Самое лучшее для скорости, — переведите сколько можете денег, а мы тут устроим что можно.

На конверте: France. Paris (6). Rue Seguin, 12. A M. I. M. Zdanevitch. От: О. И. Лешковой. СССР. Ленинград (5). 1-ая Красноармейская, д. 5, кв. 123.

¹ Яков Гершович Билит (1876— после 1935) — живописец и график. Окончил Одесскую художественную школу. В 1897 г. поступил в Академию художеств, учился у В. Е. Маковского. Участвовал в выставке «Нового общества художников» (1904) и в «Выставке эскизов и эстампов» (1908). Выставлял портреты, жанровые картины и графику, в частности иллюстрации к произведениям Л. Н. Андреева. Поселился в Париже приблизительно в 1910 г. В 1910-20 гг. выставлялся в «Осеннем салоне», в 1927—29 гг. — в «Салоне Зависимых». В 1928 г. три его картины экспонировались в русском отделе выставки «Современного французского искусства» в Москве. Билит был членом «Союза русских

художников в Париже», его фамилия находится в программах *Grande bal des artistes travesti transmental* (Большой заумный костюмированный бал художников, Париж 22.2.1923) и *Bal de la Grande Ourse* (Бал Большой Медведицы, Париж 8.5.1925).

² В 20-х и 30-х годах И. Зданевич интересовался русскими паломниками, пешком дошедшими до Константинополя. Как раз в 1935 г. он написал текст под названием *Церковь святой Ирины в книге паломника Антона*, оставшийся неизданным. В том же дневнике находятся записки о паломничестве Степана Новгородского. Материалы, которые он просил у О. Лешковой, несомненно, относились к этой теме. Очень вероятно, что он не получил их, так как в архиве их нет. И, может быть, поэтому Зданевич забросил свои изыскания о паломничестве.

³ Осип Максимович Брик (1888-1945) и Лиля Юрьевна Брик (1891-1978) собирали материалы для *Первого полного собрания сочинений В. В. Маяковского в двенадцати томах*, под общей редакцией Л. Брик, М. 1934-1938.

⁴ В. В. Маяковский.

⁵ Речь идет о митинге, проходившем 21 марта в Троицком театре, на котором Маяковский и Зданевич резко столкнулись.

⁶ Левкий Иванович Жевержеев (1881-1942) — искусствовед, коллекционер и меценат. В 1911-15 гг. председатель общества художников «Союз молодежи». В декабре 1913 г. субсидировал постановку трагедии *Владимир Маяковский*. После революции работал в Изо, затем в Музее академических театров Ленинграда. Речь идет о собрании, которое проходило в квартире Жевержеева 17 марта 1917 г.. В нем участвовали человек двадцать, среди которых были: Вс. Э. Мейерхольд, В. В. Маяковский, П. В. Кузнецов, И. С. Школьник, Е. К. Спандиков, И. М. Зданевич. На этом собрании выявились первые расхождения между Маяковским и Зданевичем. О. Лешкова писала Ле-Дантю: "Откровенно говоря я побаиваюсь раскола по причине излишней задорливости Ильи, с одной стороны, и с другой, из-за нелепости Маяковского, который сам не знает, чего он хочет, иногда противоречит Илье, а потом, подцепленный каким-нибудь остроумным выпадом Ильи, переходит на его сторону". См. *Письма Лешковой* (20.III.1917). Об этом собрании см. также Жевержеев, с. 136.

⁷ После весенних столкновений 1917 г., Зданевич и Маяковский встретились только в 1922 г. в Париже. 24 ноября, на банкете, устроенном «Союзом русских художников» в Париже и редакцией журнала «Удар» в честь Маяковского, Илья Зданевич произнес приветственную речь. Встреча с Маяковским побудила Зданевича и Сергея Ромова, директора «Удара», создать группу русских художников и поэтов Монпарнаса, которую они называли «Через». Зданевич вновь встретился с Маяковским в Берлине в первых числах декабря 1922 г. (см. *En approchant*, с. 42). Об отношении Зданевича к Маяковскому см. *Письма*, предисловие, прим. 9.

Из архивных материалов

Публикация и примечания М. Марцадури

1.

Ольга Ивановна Лешкова

[Журнал «Безкровное убийство»]¹

«Безкровное убийство» возникло из самых низких побуждений человеческого духа: нужно было кому-нибудь насолить, отомстить, кого-нибудь скомпрометировать, что-нибудь придумывалось, записывалось, иллюстрировалось. Например, чтобы скомпрометировать сербского журналиста Янку Лаврина и отравить ему жизнь был сочинен и прекрасно иллюстрирован сборник стихов *Лахудра*. События окружающего мира разумеется отражались так или иначе и на темах и на трактовках разных явлений, но как правило — все преувеличивалось, извращалось. Мало по малу «Безкровное убийство» стало как-то оформляться, хорошие рисунки привлекли к нему внимание, завелся круг его потребителей, а потом и почитателей и в 1916 году слава о нем докатилась до «Сатирикона», которому кто-то посоветовал немного омолодиться и освежить свой состав.

В результате переговоров явилось предложение «Безкровному убийству» перейти на общественные темы и арендовать у «Сатирикона» для начала две страницы каждого номера (еженедельно). Принять это предложение не было никакой возможности, так как «Безкр[овное] уб[ийство]» не имело постоянного состава. В виду военного времени все художники были на фронте и только наезжали по временам в Петроград. Вдобавок во время этого предложения у «Безкр[овного] уб[ийства]» не было ни одного писателя, ни одного поэта. Предложение И. М. Зданевича (ныне известного парижского поэта и романиста) войти в состав сотрудников «Безкр[овного] уб[ийства]» поступило в самом конце карьеры этого журнала, но и он в то время был корреспондентом на Кавказском фронте и не мог бы работать регулярно. «Безкр[овное] уб[ийство]» чрезвычайно понравилось И. М. Зданевичу. Он тотчас переделал в пьесу Албанский Н[омер] этого журнала и поставил эту пьесу в студии Д. М. Бернштейна. Он решил во что бы то ни стало расширить фирму «Безкр[овного] уб[ийства]», превратить его в настоящий официальный орган левых течений искусства, завести при нем кабаре, театр, свою типографию и т. п.. В состав его сотрудников должны были войти художники Ларионов, Гончарова и ряд молодых поэтов и писателей. Были приготовлены материалы для парижского выпуска (посвященного Ларионову и Гончаровой), Кавказского выпуска (посвященного Зданевичу) и на другие более общественные темы. Но... война и революционные события сильно сократили планы И. М. Зданевича. На войне погиб главный сотрудник, художник Ле-Дантю, остальных судьба разбросала в разные стороны и вместо [того, чтобы] расцвести, «Безкр[овное] уб[ийство]» замерло. «Безкр[овное] уб[ийство]» замерло, но... "высокие литературные и художественные традиции",

которые оно установило, как оказывается, пережили его, когда в 1918 году вышла в свет «Чертова перечница»... во всяком случае наследница его по духу и по стилю: та-же наглость, та-же манера навязывать обществу свои интимности, та-же само-влюбленность ...

23.V.1935

¹ Эта заметка О. Лешковой предваряет "перечень материала" кружка «Безкровного убийства» в ее владении, переданного затем в ЦГАЛИ (ф. 794, оп. 1).

Лешкова сохранила 10 номеров журнала «Безкровное убийство», которые, весьма вероятно, являются всеми вышедшими. Журнал не имел прогрессивного номера. Иногда у него был титул. Часто не ставилось даже даты.

Лешкова в своем перечне именует различные выпуски так (номер — тот самый, который проставлен в перечне):

1. Иллюстрированная повестка-приглашение
4. Военный выпуск [15 октября] 1915
5. Выпуск *В тылу* 1915
6. Выпуск Островов Фиджи 1915
8. Дагестанский выпуск
10. Ассиро-Вавилонский выпуск
11. Албанский выпуск
14. Галицийский выпуск апрель 1916
15. Эвакуационный выпуск
17. Выпуск *О возврате на лоно*

Кроме журнала сохранились другие издания «Безкровного убийства»:

7. Иллюстрированное меню...
18. Конкурс «Безкровного убийства» на самые скверные стихи 6 февраля 1916.

Журнал «Безкровное убийство» выходил почти ежемесячно с осени 1915 г. по осень 1916 г..

Литературно-художественная и общественно-политическая газета «Чертова перечница», которую упоминает О. Лешкова, выходила в Петрограде в 1918 г.. Вышло 11 номеров газеты. Руководил ею А. А. Шапченко. Она определяла себя: "Газета до бешенства беспартийная, явно-литературная, грустно-экономическая, метафизическая, почти сверхъестественная" (1918, № 5).

2.

И. М. Зданевич

[Выступление на митинге в Михайловском дворце]¹

Товарищи, да здравствует русская революция!

Благодаря ей, мы ныне решаем судьбу искусства. И оттого товарищи я взошел на кафедру с сознанием великой нашей ответственности. Эта мысль волнует меня, я буду громким и неистовым. И от имени Союза художников, поэтов, актеров, музыкантов «Свобода искусству», возникшего вчера для защиты нашего одного достояния, я, футурист, говорю: да революция совершилась, отечество свободно, но искусство — искусство в опасности.

Товарищи, Максим Горький сказал, что русской революции выпала честь идти рядом с искусством. Нет, больше; французская революция провозгласила отделение церкви от государства, мы провозглашаем отделение искусства от государства [аплодисменты]. Товарищи, сплывайтесь, скажите, наконец, что искусство свободно и свободно от политики, что мы вольны и независимы. Образование Союза деятелей искусств — мало, требует большего — прав художественного гражданства, созыва российского учредительного собрания деятелей искусств, правомочного решить вопрос об устройении автономной художественной жизни, не так ли господа ? [аплодисменты].

Товарищи, вы знаете, что у нас всего два города с искусством — Москва и Петербург, что провинция обеспокоена столичными академиями. Боритесь же с монополией государства в искусстве, вместе, с художественными империалистами, с попытками воскресить восемнадцатый век, учредить ведомство для давления на Россию, боритесь за самоуправление областей и художественный демократизм, товарищи, минута велика, мое сердце бьется, его слышно. Объединяйтесь, опрокинем уготовленный нам порядок. В дни свободы кое-кто решил ввести министерство искусств и узурпировал власть [аплодисменты]. Мы не возражаем в принципе против образования некоторого органа, да, он необходим, но противимся всеми силами образованию его теперь же келейно и под шумок [аплодисменты]. Опасность надвинулась. На организационном собрании Союза деятелей искусств люди уже читали по бумажкам о делении будущего министерства искусств на департаменты и предлагали провести министерство по 8-й статье. Но есть художники иномыслящие и я пришел сюда не плакать и жаловаться, но сказать господам выписывающим из Парижа министра искусств [аплодисменты] нет, мы не допустим министерства [браво, аплодисменты]. Потому выбирайте временный комитет для созыва учредительного собрания и текущих дел, боритесь за право художников на самоопределение, самоуправление, протестуйте против министерства искусств и захвата власти, свобода искусству! [шумные аплодисменты].

¹ Стенограмма выступления Зданевича на митинге 12 марта в театре Михайловского дворца. Находится среди бумаг М. В. Ле-Дантю в ЦГАЛИ (ф. 792, оп. 3, ед. хр. 18).

Кандидат в министерство искусств, находившийся в Париже, на которого намекает Зданевич в своем выступлении, был С. П. Дягилев.

3.

Устав общества «Искусство. Революция»¹

1. Общество находится в Петрограде.
2. Общество может открывать отделения в провинции.
3. Цель общества содействовать революционным партиям и организациям в проведении путем искусства революционных идей и политических программ.
4. У общества есть печать и марка с надписью «Искусство. Революция».
5. У общества есть свой флаг.
6. Члены общества могут быть деятели искусств, принадлежащие к революционным политическим партиям и левым школам искусства.
7. Члены общества выбираются на общих собраниях. Выбранным считается получивший большинство двух третей общего собрания.
8. Члены вносят один рубль в месяц в кассу общества.
9. Члены общества могут привлекать сотрудников.
10. Общество распадается на партийные секции и курии по родам искусства.
11. Собрания бывают общие, курильные и секционные.
12. Собрания созываются по инициативе Совета, старшины или пяти членов.

13. Общие собрания выбирают председателя общества и революционную комиссию из троих членов сроком на один год.
14. Секции и курии на секционных и курительных собраниях выбирают по старшине и по секретарю.
15. Собрания действительны при всяком числе явившихся.
16. Старшины с председателем общества образуют совет общества.
17. Секретари по очереди несут обязанности общих секретарей.
18. Секретари ведут журналы работ и заказов.
19. Совет общества представляет готовые ответы общему собранию.
20. Общество исполняет заказы революционных партий и организаций на составление возваний, прокламаций, докладов, исполнение плакатов, афиш, организацию манифестаций, празднеств, увеселений, украшение домов, помещений, улиц и т. п..
21. Работа членов общества безвозмездна. Заказчики покупают материал.
22. Если заказчик все-таки пожелает уплатить за работу — деньги поступают в распоряжение общего собрания.
23. Изменение устава проводится на общих собраниях большинством двух третей. Параграфы 1—6 перемене не подлежат.
24. Общество закрывается, если в нем остается менее трех членов.
25. При ликвидации общества имущество поступает в пользу жертв революции и войны.

Ермолаева Вера Михайловна, Басков пер. 4
Бруни Лев Александрович, Академия художеств
Зданевич Илья Михайлович, Фонтанка 18
Лапшин Николай Федорович, Сампсоньевский пр. 16
Любавина Надежда Ивановна, М. Посадная 14
Турова Екатерина Ивановна, Спасская 39
Брик Осип Максимович, Жуковская 7

¹ Документы находятся среди бумаг М. В. Ле-Дантю в ЦГАЛИ (ф. 792, оп. 3, ед. хр. 20). О деятельности этого общества нам не удалось найти сведений. Весьма вероятно, что оно было создано в марте 1917 г.. И действительно, 28 марта этого года газета «Русская воля» напечатала обращение общества «На революцию», где высказаны те же самые идеи и в тех же самых выражениях, что и в уставе. Среди подписавших это обращение были также Маяковский, Мейерхольд, Татлин и Шкловский, но главными организаторами были Зданевич и Ермолаева. Весьма вероятно, что речь идет о том же самом обществе, расширенном известными и престижными именами, в соответствии с политикой широких союзов левых сил, которой следовал тогда Зданевич.

Этот устав был составлен, вероятно, Зданевичем, незадолго до того окончившим юридический факультет.

Он интересен предварением эстетических принципов и практических установок (см. параграфы 3, 6, 20, 21), которым будут следовать левые начиная от «Искусства коммуны» и кончая «Новым Лефом».

4.

Александр Иванович Эверт

Прелюды¹

*из секстета для вешалки, граммофона, трех меццо-сопрано
с ножками и восьми фаготов.*

Посвящается Ольге Лешковой
Илье Зданевичу

Трзинь ...

Грзинь ...

Утро

Хафо ... о

Внутренно

Ты - ли вы - ли я - ли

Где заковывали ...

Хафо ... о

Утро уж

Утро уж

Милый

Проснись

Светится

Высь

Огнись ...

Так началась моя этрусская карьера

Если женщина живет втроем, а мужчина ни с кем, то из них и получается двое.

Не говорите: денежное обращение.

Говорите: женское обращение.

Если бы что либо в жизни не определялось ценою женского тела, то ничто вообще не имело бы своей цены.

Слово дано нам для того, чтобы издеваться. И женщины тоже. Так говорит история человечества и тому подобная зоотехника.

А Убигановская парфюмерия пахнет детскими трусиками и не помогут никакие Синклеры.

Женщина всегда была неподражаемо терпимой. Она даже позволяла облекать себя мифом товарищества. Вежливость всегда скупается и мы ею наэлектрифицированы.

Одна и та же пыль в Сорбонне и Ватиканской библиотеке, а тут ... И все это по роковому недоразумению, по незнанию того, что свершилось. Теперь 86 и 12498 год. И воротит пыль там или здесь, удивительно все равно.

Я уже несколько лет жую старинный фолиант — *Vom leben Franciski Petrarchi (Aus seinen selbst und anderen Shriften gezogen)* Anno 1559 Frankfurt am Main. Громадный моралистический труд, испещренный гравюрами. И жую себе в назидание. Мало чувствуюсь.

Ну, чтобы еще сказать ? — говорит тот, кто не хочет (чтобы его слышали, слышит тот, кто слышит себя). И это — правда. Ну-ка, Ницше, или кто там, жарь по этому образцу книжки две.

Будьте спокойны. Гент не знает, что ему писать в книгах. А если пишет, то по смирению и состраданию (и из-за этого сострадания написано слишком много чепухи).

Материнство полигамично. Оно — женская таможня общения-моногамия, логическое начало полигамии и ненарушимо в Совоположном.

Моногамия Совоположного есть космический комбинированный организм, основанный на биосоциальной ответственности. И здесь нами давно уже осмеяно прошлое.

Личность есть то, что ограничило собою женщину. Будучи по существу социальной и не одинокой, она в основной своей общественной функции в материнстве ограничивается. Личное требует себе безличного Изводства.

На этом кончаются прелюды

¹ Прелюды находятся среди бумаг О. И. Лешковой в ЦГАЛИ (ф. 794, оп. 1, ед. хр. 201). Об авторе этих *Прелюд*, поэте Александре Ивановиче Зверте (см. III и 15), нам не удалось найти сведений.

Вместе с *Прелюдами* Ольга Лешкова сохранила рукописный томик Зверта *Поэзия. Утро в Магдале*, Петроград 1924, и сентенции "рабочего Вашилова — человека всякого образования, самородка, художника, поэта и мыслителя", которые переписал "поэт А. И. Зверт".

«41°» — из Тифлиса в Париж

Илья Зданевич покинул Батуми в ноябре 1920 г. на корабле, груженном скотом и турецкими военнопленными, возвращавшимися на родину. Он ничего с собой не взял, кроме манифестов и книжек «41°», имея намерение возобновить деятельность «41°» в Париже, художественной столице мира, в городе, который он знал с детства по рассказам отца и брата Кирилла, Паоло Яшвили и других грузинских художников, там побывавших.

Прожив год в крайней нищете в Константинополе в ожидании визы, в первых числах 1921 г., он наконец прибыл во Францию, а вскоре за тем и в Париж, поселившись у Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой на rue de Seine, в Латинском квартале, в двух шагах от rue Mazarine, где он провел почти всю свою парижскую жизнь.

Пятнадцать дней спустя, 27 ноября, Зданевич прочитал свою первую публичную лекцию в Париже, в Студии Марии Олениной-д'Альгейм, певицы петербургского Мариинского театра, в ателье которой в Пасси собирались русские музыканты, певцы, поэты и художники, устраивались поэтические и музыкальные вечера. Там бывали композитор Алек-

сандр Черепнин, поэты Борис Божнев, Владимир Познер, Михаил Струве.

Выступление было тщательно организовано. Ларионов и Зданевич подготовили афишу, которая гласила: "Выступление профессора Тифлисского университета Ильи Зданевича *Новые школы в русской поэзии*. Вечер будет почтен присутствием Виктора Гюго и Оноре де Бальзака". «Последние новости», ежедневная русская газета в Париже, дала о нем сообщение в рубрике «Театр и искусство», 22.11.1921.

В вечере приняли участие многочисленные русские поэты и художники, французские поэты Пьер Альбер-Биро и Ричотти Канудо, американец Раймон Дукан. Несколько дней спустя в газете «Comœdia» появилась большая статья, в которой говорилось: "В прошлое воскресенье произошла маленькая манифестация, которая, возможно, должна была наделать шуму в литературном мире [...] Господин Зданевич сделал в Париже свое первое сообщение о 41° [...] Он привез с собой документы, представляющие значительный интерес, и высказал идеи, которые, хотя и трудно принять полностью, не смогут не возбудить страстных дискуссий" (R. Cogniat, *L'Université du degré 41. Un laboratoire de poésie*, «Comœdia», 4.12.1921).

Зданевич заключал свое выступление обещанием: "Через месяц открою университет 41° в Париже, где буду читать лекции и вести подробнейшие курсы" (I. Zdanevitch, *Nouvelles écoles dans la poésie russe*). И действительно, вскоре Зданевич даст жизнь «Всеучбищу 41°» в Париже, в «Хамелеоне», маленьком кафе на бульваре Монпарнас. Один журнал тех лет изображает его следующим образом: "Окружение совершенно картинное: мягкие лучи ласкают большие дремлющие бочки, тяжелые кружки, покрытые белой эмалью, сверкают под кранами, из которых течет вино, картины и скульптуры

одушевляют старые стены" (*Au Caméléon*, «Montparnasse», 1921, п. 1). В «Хамелеоне» собирались русские артисты, близкие к авангарду: Сергей Ромов организовывал выставки молодых и еще неизвестных художников; две группы — «Палата поэтов» (Александро Гингер, Георгий Евангулов, Александра Меликова, Валентин Парнах, Сергей Шаршун, Михаил Струве, Марк Талов) и «Гатарпах» (Борис Божнев, Довид Кнут [Д.М. Фихман], Владимир Познер, Борис Поплавский и др.) устраивали литературные вечера. Позднее Георгий Евангулов в своей поэме вспоминал:

Был когда-то, например,
На бульваре Монпарнассе,
На углу Campagne Première
Кабачок (исчезнул он)
с вывеской «Хамелеон».
В этом кабачке впервые,
Старые храня заветы,
Собирались молодые
Эмигрантские поэты.
Мы читали по средам
то стихи, то рефераты.
Многих видели мы там —
на собраниях «Палаты».

(Г. Евангулов, *Необыкновенные приключения Павла Павловича Пупкова в С.С.С.Р. и в эмиграции*, Париж 1946, с. 77).

Много художников и поэтов, бывавших в «Хамелеоне», происходили из Тифлиса: поэт Евангулов родился в Тифлисе, жил там и опубликовал несколько поэтических сборников; поэтесса Меликова писала стихи под грузинским

псевдонимом 'Дзамтари'; музыкант Черепнин преподавал в Тифлисской консерватории; художник Судейкин и его красавица жена Вера несколько лет прожили в Тифлисе, а Судейкин даже расписал кабаре «Кимериони»; поэт Рафалович в Тифлисе публиковал свои книги, редактировал журналы и руководил Тифлисским цехом поэтов. В «Хамелеоне» бывали также и грузинские художники Гудиашвили и Какабадзе.

Именно в «Хамелеоне» русский художник Сергей Шаршун организовал 14 декабря 1921 г. первый и единственный русский дадаистический вечер, в котором приняли участие русские поэты «Палаты поэтов», французские дадаисты Арагон, Бретон, Элюар, художники Ман Рай и Пикабия, а также Зданевич, прочитавший 'заумные' стихи в сопровождении русского художника В. Шухаева.

Университет 41° открылся в «Хамелеоне» 16 апреля 1922 г. Зданевич выступил с рассуждениями о русской интеллигенции. В одной афишке было написано: "Всеучбище 41° в Париже /русский разряд/ доклад Ильи Зданевича *Дом на г...е* /интеллигенция и империя". В «Последних новостях» появилось следующее объявление: "Почему Генуя? О смерти Розы и Жозефы, о нашей интеллигенции, о сексуальном аспекте большевизма, об уличенном Тютчеве, о как и почем будет говорить в воскресенье 16 апреля 1922 Илья Зданевич на открытии всеучбища 41° в докладе *Дом на г...е* в помещении Хамелеон. За вход 5 франков" («Последние новости», 14.4.1922).

В «Хамелеоне» он продолжал читать свои 'лекции', в которых излагал принципы «41°», выработанные в Тифлисе вместе с Крученых и Терентьевым: "41°! Модный пророк Илья Зданевич проповедует каждую вторую и четвертую пятницу в кафе «Хамелеон»", — говорится в одном объявлении («Последние новости», 28.4.1922). Затем, ближе к лету,

"41° перебрался в новое помещение, на 25, rue l'Hirondelle (VI. S. Michel). Университетские чтения по пятницам" («Последние новости», 12.6.1922). Слушать его приходили поэты «Гатапарака» и «Палаты поэтов», но главным образом русские художники Монпарнаса: Л. Воловик, С. Делоне, Н. Грановский, О. Цадкин, П. Кремень, Л. Сюрваж, Х. Сутин, К. Терешкович, С. Фотинский, П. Челищев, и старые друзья по Петербургу и Тифлису: Н. Гончарова, М. Ларионов, Мане-Кац, И. Пуни и Л. Гудиашвили, Д. Какабадзе. Помогал Зданевичу Виктор Барт, художник, с которым он был еще знаком по Петербургу.

В своих выступлениях Зданевич высоко оценивал роль Терентьева, которого определял как "наиболее блестящего и энергичного теоретика тифлисского университета", "завершившего труд своих предшественников [футуристов и формалистов] в теории поэтического языка" (I. Zdanevitch, *Nouvelles écoles*, cit.).

Зданевич рассчитывал на приезд в Париж Терентьева, находившегося тогда в Константинополе вместе с Кириллом Зданевичем в ожидании французской визы. Но виза задерживалась, и Кирилл и Игорь Терентьев, устав от ожидания и нищеты, предпочли вернуться в Тифлис.

И именно несостоявшийся приезд Терентьева означил конец «41°» в Париже, не возобновившего своей деятельности осенью.

28 ноября 1922 г. Зданевич вновь оказался в студии Марии Олениной-д'Альгейм, где год назад он положил начало своей парижской деятельности, но на этот раз уже с тем, чтобы завершить ее.

Там были парижские дадаисты Элюар, Супо и Тзара. Представил Зданевича парижский критик Андре Жермен, сказав: "Великой заслугой Зданевича является то, что из глубины Грузии он обогнал и победил дадаизм и футуризм

[...] Он сделал реакционными и совершенно устарелыми господ Филиппа Супо, Поля Элюара, Тристана Тзара". И в самом деле, "эти робкие персонажи удовлетворились снятием со слов цепей, возвращением им свободы согласно формуле, ставшей классической. Он заметил, что внутри самого слова имеется другой пленник, которого нужно освободить. Таким образом он изобрел заумный язык" (A. Germain, *Ilia Zdanevitch et le surdadaïsme russe*, «Créer», 1923, n. 1). И Жермен называет "заумь" "surdadaïsme russe".

"Surdadaïsme" умер в день своего рождения. Вскоре за тем Зданевич отправился в Берлин, ставший интеллектуальным центром русской эмиграции. По возвращении в Париж в январе 1923 г. он создал вместе с художественным критиком Ромовым группу «Через», к которой примкнула большая часть русских монпарнаских художников.

И тем не менее, хотя парижское отделение «41°» прекратило свое существование, идеи «41°» продолжали иметь хождение среди монпарнаских артистов. В романе Мишеля Жорж-Мишеля, *Les Montparnos*, написанном в первой половине двадцатых годов, читаем следующие любопытные строки: "Он [герой книги] входил в группу «41°», родившуюся в тифлисской Академии, и которая, пересекая всю Европу, имела свое отделение во Франции. Это была школа конструктивисткой поэзии, имевшая, подобно кубизму, в живописи, своих экстремистов, и каких! Крученных, наиболее значительный среди современных русских поэтов, изобрел заумную поэзию, что равнозначно поэзии в ее чистом виде: поэзию, которая совсем не должна иметь смысла, которая должна звучать только для звучания и которая называется поэзией звуков. Хлебников сочинил *Трактат о сплошном неприличии*, опубликованный в Москве по приказу советского правительства и подрывавший буржуазную мораль. Первые пять песен этого трактата были ретроспек-

тивными и строились на теме: вся Россия до сих пор была сделана только из навоза" (М. Georges-Michel, *Les Montparnos*, pp. 93-94). Именно эти строчки пользовавшегося успехом романа, где действительность деформирована до смешного (Терентьев перепутан с Хлебниковым), являются показателем популярности, которой пользовались идеи «41°» среди монпарнасских художников и литераторов.

Письма А. Е. Крученых к И. М. Зданевичу

Предисловие, публикация и примечания
М. Марцадури

В парижском архиве Ильи Михайловича Зданевича, больше известного как Ильязд, находятся три письма Алексея Елисеевича Крученых, которые являются единственными письмами, отправленными Крученых Ильязду¹ после его отъезда из Грузии в ноябре 1920 года.

Эти письма Крученых, чрезвычайно сжатые и конкретные, как то было свойственно его эпистолярному стилю, позволяют нам лучше узнать позицию Крученых в отношении попыток, предпринятых Ильяздом в Париже между 1921 и 1924 гг. с целью возрождения группы «41°». Крученых относился скептически к этому парижскому возрождению «41°». Он полагал, что борьба за "заумь" должна вестись в Москве, а не в Париже. Отсюда — его призывы к возвращению, с которыми он обращался к Ильязду, и его просьбы к нему прислать новые работы в Москву.

Для того, чтобы лучше уяснить смысл писем Крученых, необходимо реконструировать события, происходившие в те годы с деятелями «41°».

¹ К сожалению, мы не нашли писем Ильязда к Крученых.

С этой целью мы воспользуемся также и многочисленными письмами, посланными Ильязду другим членом «41°» Игорем Терентьевым и братом Кириллом², которые содержат ценные сведения.

Проведя год в Константинополе, в ноябре 1921 г. Ильязд прибыл в Париж и поселился у Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой³. Спустя две недели, 27 ноября, Ильязд выступил на организованной им первой парижской конференции в студии камерной певицы Марии Олениной д'Альгейм, в ателье которой собирались русские поэты, художники и музыканты.

На вечере присутствовали многочисленные русские и французские поэты и художники. Свой доклад о *Новых школах в русской поэзии* Ильязд прочел по-французски. В дискуссии принял участие Ларионов, горячо поддерживав идеи Ильязда. Спустя несколько дней, в парижской газете «*Comoedia*» появилась длинная статья, в которой, между прочим, говорилось: "Прошлым воскресеньем произошла маленькая манифестация, которая, возможно, должна была наделать шума в литературном мире [...] Господин Зданевич сделал в Париже свой первый доклад о «41°». [...] Он привез с собой документы, представляющие значительный

² Письма Терентьева к Ильязду были опубликованы в кн. Игорь Терентьев, *Собрание сочинений*. Под редакцией М. Марцадури и Т. Никольской, Болонья 1988. Письма Ильязда и Крученых к Терентьеву пропали вместе с большей частью его бумаг во время ареста в 1931 г. Часть писем Кирилла Зданевича к брату была опубликована в ст. *Из архива Ильи Зданевича*. Публикация и примечания Р. Гейро, в сб. *Минувшее* 5, Париж 1988.

³ См. I. Zdanovič, *Le degré 41 sinapisé*, a cura di M. Marzaduri, в сб. *L'avanguardia a Tiflis*, Venezia 1982; его же, *Una lettera a M. Philips Price*, a cura di M. Marzaduri, в сб. *Georgica II*, Roma 1988.

интерес, и ввел идеи, которые, хотя и трудно принять полностью, не могут не возбудить страстных дискуссий"⁴.

Ильязд окончил свое выступление заявлением: "Через месяц открою «Университет 41°» в Париже, где буду читать лекции и вести подробнейшие курсы"⁵. В действительности же «Всеучбище 41° в Париже» открылось 16 апреля 1922 года докладом Ильязда о русской интеллигенции⁶. Поначалу «Всеучбище 41°» разместилось в «Хамелеоне», маленьком кафе на Монпарнасе, которое посещалось русскими художниками, где Ильязд читал свои доклады по пятницам, как о том извещало объявление, напечатанное в русской парижской газете «Последние новости»: "41°! Могучий пророк Илья Зданевич проповедует каждую вторую и четвертую пятницу в кафе Хамелеон"⁷. К лету «Всеучбище 41°» перебралось в «Гюбер», маленькое заведение на rue de l'Irondelle⁸. На выступления Ильязда неоднократно приходили поэты Б. Божнев, А. Гингер, В. Познер, Б. Поплавский; композитор А. Черепнин; русские художники Монпарнаса Л. Воловик, С. Делоне, Н. Грановский, О. Цадкин, П. Кремень, Л. Сюрваж, Х. Сутин, К. Терешкович, С. Фотинский, П. Челищев; его друзья по Москве и Петербургу — художники Н. Гончарова, М. Ларионов, М. Кац, И. Пуни, и тифлисские друзья — Л. Гудиашвили, Г. Евангулов, Д. Какабадзе. Помогал Ильязду Виктор Барт, художник, с которым он был знаком еще по Петербургу, с 1911 года.

⁴ R. Cogniat, *L'Université du degré 41. Un laboratoire de poésie*, «Comoedia», 14.12.1921.

⁵ I. Zdanevič, *Nouvelles écoles dans la poésie russe*, f. 28, Fonds Zdanevitch, Paris.

⁶ Доклад Ильязда *Дом на г...е — интеллигенция и империя* был объявлен двуязычной листовкой (французское название: *La maison sur la merde — les intellectuels et l'empire*), и сообщением в газете «Последние новости» от 14.4.1922 г.

⁷ «Последние новости», 28.4.1922.

⁸ «Последние новости», 12.6.1922.

В своих лекциях, посвященных главным образом изложению принципов группы «41°», Ильязд часто упоминает Крученых⁹. Тем не менее, самой значительной фигурой «41°», по мнению Зданевича, являлся Терентьев, которого он определяет как "наиболее блестящего и энергичного теоретика тифлисского университета", "завершившего труд своих предшественников футуристов и формалистов в теории поэтического языка"¹⁰.

На приезд Терентьева в Париж Ильязд очень рассчитывал, желая дать своему "университету" энергию и развитие и сделать из него центр русского авангарда в Париже.

Тем временем, в августе 1921 г., Крученых вернулся из Баку в Москву, радостно встреченный своими старыми и новыми почитателями¹¹. Между сентябрем и ноябрем в неистовом чередовании конференций, поэтических чтений,

⁹ Ильязд цитирует Крученых в своих двух первых парижских докладах *Nouvelles écoles dans la poésie russe* и *Le degré 41 sinapisé*. (Обширные выдержки из первого появились в каталоге *Iliazd*, Paris 1978, второй был опубликован в сборнике *L'avanguardia a Tiflis, Venezia* 1982). Но только в своем третьем парижском докладе *Поэзия после бани*, посвященном «41°» и прочитанном в кафе Хамелеон 28 апреля 1922 г., Ильязд определяет роль Крученых в формировании "новой русской поэзии". Доклад весьма полемический в отношении символизма, в особенности эпигонов символизма, среди которых неожиданным образом Ильязд называет Маяковского. Но и за Крученых числится кое-какой 'грешок' символизма. "В Маяковском и Эренбурге мы имеем дело с такими же эпигонами и отбросами символизма" (л. 1; рукопись доклада находится в Fonds Zdanévitch, Paris), "Маяковский не имеет ничего общего с русскими кубо-футуристами, ни с будетлянами, ни с 41°. Он символист" (л. 9). "В 1913 году я декларировал в Петербурге: Слово как таковое Крученых еще ничего не говорит. Под этим расписывается и посол символизма при нашем дворе Маяковский" (л. 19). Полемика с Крученых о первенстве в изобретении слов беспредметных и заумных была вызвана утверждениями, которые содержались в "только что изданной в Москве книжечке: Крученых, Хлебников, Петников, Заумники, 1922 года" (л. 20).

¹⁰ I. Zdanévitch, *Nouvelles écoles dans la poésie russe*, f. 17, Fonds Zdanévitch, Paris.

¹¹ Крученых, *15 лет русского футуризма*, М. 1928, с. 6.

дискуссий, встреч возвещал он новое слово «41°», часто вызывая замешательство, как, например, после чтения доклада об "анальной эротике" в «Московском лингвистическом кружке», который "вызвал оживленные прения среди молодых ученых"¹². Пытался он также создать группу поэтов "заумников", которые боролись бы за беспредметное искусство, свободное от всякой тенденциозности. В сборнике *Заумники* Крученых писал: "Уже в настоящее время можно говорить об определенной заумной поэтической школе (единственно самостоятельной в России, без измов), которая объединяет поэтов: В. Хлебникова, А. Крученых, И. Зданевича, В. Каменского, Е. Гуро, Филонова, К. Малевича, Ольгу Розанову, Г. Петникова, Р. Алягрова [Р. Якобсона], И. Терентьева, Варст [В. Степанову], Асеева, Хабиас [Н. Комарову] и др. Теоретики зау — многие из перечисленных поэтов, а также М. Матюшин, Р. Якобсон, В. Шкловский, О. Брик, Якубинский и др."¹³.

Подкрепляя свое намерение, Крученых, между 1922 и 1923 гг., публикует несколько теоретических книжек, состоявших по большей части из материалов, подготовленных еще на Кавказе во времена «41°»¹⁴. Однако, позиции его претерпели изменения: принцип случайного творчества оставляется. И действительно, Крученых перепечатывает *Декларацию заумного языка*, вышедшую в Баку в 1921 г.¹⁵, без параграфа, в котором различались "три формы словотворчества": "заумное", "разумное", "наобумное"¹⁶.

¹² А. Крученых, В. Хлебников, Г. Петников, *Заумники*, М. 1922, с. 24.

¹³ Там же, с. 12.

¹⁴ А. Крученых, *Сдвигология русского стиха*, М. 1922; его же, *Фонетика театра*, М. 1923.

¹⁵ А. Крученых, *Декларация заумного языка*, «Искусство» (Баку) 1921, № 1, с. 16.

¹⁶ А. Крученых, В. Хлебников, Г. Петников, *Заумники*, *Цит. соч.*, с. 16.

Летом 1922 г. Ильязд и Крученых возобновляют контакты. Отвечая на одно письмо Ильязда, Крученых приглашал принять его участие в борьбе заумников, прислав какой-нибудь свой новый текст. Он спрашивал также о Терентьеве, о котором, по всей видимости, давно уже не имел никаких известий.

И действительно, Терентьев покинул Грузию в начале 1922 г. В первых числах февраля 1922 г. он был в Константинополе, откуда писал Ильязду, что не пошлет ему "речь на открытие университета"¹⁷. Он ожидал денег, чтобы отправиться "в Париж, Америку, Берлин"¹⁸, но не исключал возможности возвращения в Москву: "Крученых пишет в Тифлис, что в Москве хорошо и зовет даже нас туда"¹⁹. В Константинополе Терентьев пробыл, живя в крайней бедности, до августа 1922 г., когда решил вернуться в Грузию.

Терентьев остался верен «41°», принципами которого вдохновлялись его доклады, прочитанные в Тифлисе в 1920 и 1921 гг.²⁰. Так же и в Константинополе он "сделал кое-что"²¹ с помощью Кирилла Зданевича, с которым жил, брата Владимира и поэта и критика Юрия Терапиано²². К сожалению, кроме кратких сообщений, которые он дает в своих письмах, об этой своей работе не осталось никакого другого свидетельства.

¹⁷ Письмо И. Г. Терентьева к И. М. Зданевичу от 8 февраля 1922 г., в кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*, с. 395.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Письмо И. Г. Терентьева к И. М. Зданевичу, весна 1921 г., в кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*, с. 396.

²¹ Письмо И. Г. Терентьева к И. М. Зданевичу от 8 августа 1922 г., в кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*, с. 395.

²² Там же.

Перед отъездом он писал Ильязду: "Парижским дадаистам от меня передай, что они молодцы, пусть не унывают. Жалею, что не повидался с ними"²³.

Несостоявшийся приезд Терентьева в Париж, которого Ильязд с нетерпением ожидал, явился причиной конца «Всеучбища 41°» — осенью оно уже не возобновило своей деятельности. Тем временем Ильязд устанавливает более тесные связи с парижскими дадаистами. В январе 1923 г. вместе с Сергеем Ромовым, художественным критиком и редактором журнала «Удар», он основал группу «Через», к которой примкнули многие русские художники Монпарнаса. Новая группа должна была навести мост между русским авангардом (без различия между эмигрантским и оставшимся на родине) и европейским. Намерение сделать из группы русских художников в Париже точку опоры авангарда возникло из встречи Ильязда с Маяковским во время банкета, который журнал «Удар» устроил в честь русского поэта 24 ноября 1922 г., и оформилось и набрало силу после короткой поездки Ильязда в Берлин в декабре 1922 г. Группа «Через», главным образом благодаря Ильязду, была очень активна в первой половине 1923 г. Ее деятельность начинается с «Grand bal travesti transmental» (Большой заумный костюмированный бал), устроенного 23 февраля 1923 г. в парижском «Баль Булье» и посвященного именно "Ильязду, Терентьеву, Крученых — создателям заумной поэзии", как то было написано на афишах и в программах вечера.

По замыслу Зданевича группа «Через» должна была внести свежую струю в парижский дадаизм. Однако, как это ни парадоксально, именно «Через» был организатором вечера «Coeur à barbe» (Бородатое сердце) в июле 1923 г., озна-

²³ Там же.

меновшего собой конец дадаизма и возникновение сюрреализма во Франции.

Тем временем, в Москве, в начале 1923 г., по инициативе Брика и Маяковского различные течения русского авангарда объединились в единый фронт, который с марта того же года начал выпускать журнал «Леф». К «Лефу» сразу же примкнул Крученых.

По начальному плану журнал «Леф» должен был иметь сеть иностранных корреспондентов (Ф. Леже, Т. Тзара, Ж. Грос и т. д.) и связи с другими журналами мирового авангарда, однако это международное сотрудничество не состоялось.

Проведя зиму в Тифлисе, в апреле 1923 г. Терентьев приезжает в Москву. Он сотрудничает во 2-м и 3-м номере «Лефа» и, вместе с Кириллом Зданевичем, также и в сатирическом журнале «Крысодав». Его произведения, появившиеся в «Лефе», — одно стихотворение и небольшая статья о «Компании 41°» — сразу же вызвали скандал и горячие споры²⁴. С самого начала по отношению к «Лефу» он занимает критическую позицию. 4 мая 1923 г. он пишет Ильязду: "Я в «Лефе» с Крученых занял самую левую койку и в изголовье повесили таблицу 41° и притворяемся больными"²⁵. Он также желает возродить «41°» — единственную группу, которая через заумь может достичь "поэтического интернационализма"²⁶. Его лозунгом становится: "революция в международном масштабе = 41°"²⁷.

Несколько дней спустя, 8 мая 1923 г., Крученых, в нескольких строках, написанных на оборотной стороне пись-

²⁴ См. статьи *Леф Закавказья* и *Открытое письмо*, тексты и комментарии, в кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*

²⁵ Письмо И. Г. Терентьева к И. М. Зданевичу от 4 мая 1923 г., в кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*, с. 398.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

ма Кирилла Зданевича брату, просит Ильязда прислать свои тексты в Москву. Крученых не разделяет позиций Терентьева. Более того, он полагает бесполезным и даже опасным выходить за пределы «Лефа», вставать по левую его сторону, как того хотел Терентьев.

В августе 1923 г., разачарованный «Лефом» и, может быть, также позицией Крученых²⁸, Терентьев покидает Москву и отправляется в Петроград. Там устраивает конференции, составляет манифесты, представляясь как "Директор Международного заумного языка 41°" ²⁹; перерабатывает свою теорию, соединяя Маркса с заумью, материализм с беспредметностью³⁰; пытается собрать вокруг себя Малевича, Матюшина и Крученых — старое левое крыло кубофутуризма.

Однако его намерение создать группу по левую сторону «Лефа», открыто выступающее за беспредметное искусство, терпит неудачу, несмотря на то, что вокруг Терентьева собралась группа молодых энтузиастов. В начале 1924 г. паладины абстрактного искусства в Петрограде потерпели шумное поражение. Впрочем, они всегда оставались чуждыми культурной атмосфере города.

В феврале 1924 г. Терентьев посылает Ильязду материалы для книжки³¹, отвечающие подлинному духу «41°», без раздражающего смещения зауми и псевдомарксистского жаргона, с помощью которого надеялся сделать прием-

²⁸ Позиция Терентьева в отношении «Лефа» и его разногласия с Крученых резюмированы в его письме к Ильязду от 3 февраля 1924 г. См. кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*, с. 404.

²⁹ Со званием "Директора Международного заумного языка 41°" Терентьев выступил с несколькими докладами о сдвигах у Пушкина осенью 1923 г., в Ленинграде. См. кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*, с. 433.

³⁰ Письмо И. Г. Терентьева к И. М. Зданевичу от 23 декабря 1923 г., в кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*, с. 400-404.

³¹ Письмо И. Г. Терентьева к И. М. Зданевичу от 5 февраля 1924 г., в кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*, с. 404-407.

лемой свою теорию в Петрограде. Это было возвращение к истокам, к принципам заумной поэзии.

Ильязд так никогда и не опубликовал это письмо, последнее, которое он получил от Терентьева.

Весной 1924 г. Терентьев оставляет намерение возродить «41°» и посвящает себя полностью театру.

Последним и, быть может, самым значительным созданием «41°» была книга *Лидантю Фарам*, вышедшая в Париже в октябре 1923 г. и посланная Ильяздом петербургским и московским друзьям, однако книга была обойдена молчанием советской печатью³².

С этой книгой связано письмо Крученых Ильязду, написанное в феврале 1924 г.

Затем отношения между ними прервались. Крученых упоминает Ильязда в одной своей книжке³³. Имя Крученых встречается время от времени в письмах к Ильязду Кириллы и музы «41°» Софии Георгиевны Мельниковой³⁴.

³² Ильязд послал некоторое количество экземпляров *Лидантю фарам* как в Москву — А. Крученых, О. Брик и др., так и в Ленинград — О. Лешковой, В. Ермолаевой и др. Ольга Лешкова писала ему: "Спасибо дорогой Илья Михайлович за присланные книги, которые я получила еще в феврале. Они произвели тут фурор и сенсацию" (Письмо О. Лешковой к И. М. Зданевичу от 22. 4. 1924, Fonds Zdanévitch, Paris).

³³ А. Крученых, *Живой Маяковский. Разговоры Маяковского*, М. 1930, с.9.

³⁴ С. Г. Мельникова в одном письме от марта 1925 г. писала Илье: "Я видела Крученых — раз была у него. Он напоминает крысу — сидит в комнате, заваленной книгами, и ест бумагу — неинтересно" (Письмо без даты. Почтовый штемпель на конверте: 13.3.1925. Fonds Zdanévitch, Paris).

I

10. VIII. [19] 22

Дорогой Илья Михайлович!

Письмо¹ получил быстро!

Рад, что работаете в Париже, но думаю, что еще важнее было бы Ваше присутствие в Москве. Сейчас здесь во главе поэзии — футуристы, но надо бы, чтоб заумники...

Сезон предполагается очень боевой.

Высылаю Вам свои четыре книги изданные здесь, в Москве²; в сборнике *Заумники* найдете манифест из газеты «41°»³. Думаю приблизительно ежемесячно выпускать несколько книжиц — присылайте материал.

«Вещь»⁴ знаю — она отдыхает на Ахматовой.

О моих книгах писал Горнфельд в «Литературных записках» № 1 и 3⁵ — чушь ужасная.

Хлебников умер в деревне 28 июня с. г.⁶...

Где Игорь⁷? В Вашем письме очень не разборчиво.

Пишите, шлите новые книги хоть 1-2 экз[емпляра] бандеролью заказным! по моему адресу: Мясницкая, дом № 21⁸, кв. 51 — но можно в крайнем случае и на адрес Брика⁹.

А. Круч[еных]

¹ Ильязд отправил Крученых, кроме здесь упомянутого, другое письмо в декабре 1922 г.. Терентьев писал Ильязду в мае 1923 г.: "Дорогой Илья! Крученых мне показал твое декабрьское письмо к нему"

(Письмо И. Г. Терентьева к И. М. Зданевичу от 4 мая 1923 г., в кн. И. Терентьев, *Цит. соч.*, с. 398).

² По всей вероятности, книги так и не были отправлены Крученых или же не были получены Ильяздом, так как в его библиотеке не имеется московских книг Крученых, опубликованных до 1923 г. В архиве Ильязда имеются лишь следующие книги Крученых, или о Крученых:

Двухкамерная ерунда, Тифлис 1919 (с посвящением Ильязду).

Собственные рассказы, стихи и песни детей, Москва 1923.

Жив Крученых!, Москва 1925.

Ильязд также сохранил машинописную рукопись Крученых с его собственными исправлениями. Текст без названия но представляет он собой вариант поэмы *Разбойник Ванька Каин и Сонька маникюрщица*, появившейся в журнале «Леф», 1924, №2 (6).

³ Манифест компании «41°», появившийся в Тифлисе в газете «41°», 14—20. 7. 1919, был перепечатан Крученых в книжке *Заумники*, вышедшей в Москве в первых месяцах 1922 г. Ильязд полемически цитировал эту книжку в своей парижской конференции *Поэзия после бани*, в апреле 1922 г.

⁴ Речь идет о журнале Л. М. Лисицкого и И. Г. Эренбурга «Вещь - Objet - Gegenstand», первый номер которого вышел в Берлине в марте 1922 г. Всего вышло три номера журнала. В последнем, появившемся в мае 1922 г., сообщалось, что И. Зданевич возобновил в Париже деятельность «41°». Члены «41°» враждебно относились к Эренбургу и его журналу. Терентьев писал Ильязду: «Хуже всех у вас за границей пишет Илья Эренбург — такую сволочь надо выводить» (Письмо И. Г. Терентьева к И. М. Зданевичу от 8 августа 1922 г., в И. Терентьев, *Цит. соч.* с. 396). Черезвычайно враждебно также и суждение Ильязда, в докладе *Поэзия после бани*.

⁵ Аркадий Георгиевич Горнфельд (1865—1941) — ученик А. А. Потебни, литературовед. Журнал «Литературные записки» выходил в Петрограде под редакцией Б. И. Харитонов в 1922 г. Всего вышло три номера журнала. В №1 была опубликована статья Горнфельда о зауми *Новы ли новшества*, в №3 его же рецензия *Шаг на месте*, на книгу Крученых *Голодняк*.

⁶ В. В. Хлебников умер в деревне Санталово (бывш. Новгородской губ.), куда его привез в середине мая 1922 г. художник П. В. Митурич.

⁷ Игорь Герасимович Терентьев.

⁸ Вернувшись из Баку в Москву летом 1921 г., Крученых временно поселился в мастерской своего старого друга, художника И. В. Клына, на Мясницкой улице (ныне улица Кирова), д. 21. В этой маленькой комнате он проживет до самой смерти, наступившей в 1968 году. См. письмо III, прим. 1.

⁹ Осип Максимович Брик (1888—1945) — теоретик «Лефа», критик и драматург. Тогда он жил в Москве, в Водопьяном пер., д. 3, кв. 43.

II

8. V. [19] 23

Дорогой Илья Михайлович!¹

Игорь² здесь уже 1/2 месяца поражает, покоряет.

«Леф» (Левый фронт искусства) № 2 посвятил большую статью зауми — недурную³, (о зауми принципиально, а не история школы).

Если у В[ас] сохранилась [*История самоубийцы*]⁴, пришлите, может удастся тиснуть, и вообще новости, книги, рукописи.

Кирилл Здан[евич]⁵ уже здесь.

А. Крученых

¹ Письмо Крученых, в некоторых местах почти неудобочитаемое, написано на оборотной стороне письма Кирилла брату. В своем письме Кирилл дает следующее описание артистической жизни Москвы: "Откровенно говоря, между нами, конечно, я тебе не советую приехать сюда. Литературное болотце достаточно хорошего масштаба. Все плавает в собственном соку и замкнуто в кружковщине" (Письмо К. М. Зданевича к И. М. Зданевичу от 8 мая 1923 г., Fonds Zdanévitch, Paris).

² Игорь Терентьев.

³ В журнале «Леф», № 2, апрель—май 1923 г., была опубликована важная статья Б. Арватова *Речетворчество (по поводу «заумной» поэзии)*, на которую намекает Крученых. В том же самом номере Терентьев напечатал стихотворение *1-ое мая* и маленькую статью *Леф закавказья (Компания 41°)*, которые вызвали споры и нападения со стороны Л. Сосновского и Т. Табидзе. В рубрике *Книги лефов* были отмечены книги, опубликованные Крученых в Москве в 1922 г. и в первых месяцах 1923 г.

⁴ Слова не разборчивые. Здесь дается предположительное чтение. По всей видимости, Крученых намекает на потерянную рукопись Ильязда, о которой нет никаких других свидетельств.

⁵ Кирилл Михайлович Зданевич (1892—1969) — старший брат Ильи Зданевича, художник. Выставлял свои полотна на выставках «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913), «№ 4» (1914); его подпись стоит под манифестом *Лучисты и будущники* (см. *Ослиный хвост и Мишень*, М. 1913). Осенью 1917 г. в Тифлисе устроил большую выставку своей «оркестровой живописи», предисловие к каталогу которой написали его брат Илья и Крученых (см. *Каталог к выставке картин Кирилла Зданевича. Тифлис 1912—1917*, Тифлис 1917). Он был участник «41°» и принимал участие в создании книг Ильи Зданевича, Крученых и Терентьева. В конце 1921 г. отправился в Константинополь и пытался перебраться в Париж (где он уже бывал в 1913—1914 гг.). В июле 1922 г. он возвратился в Тифлис, где работал главным образом для театра, готовя декорации для балетов, опер, драматических спектаклей. В 1923 г. он последовал за Терентьевым в Москву, где сотрудничал в первых номерах журнала «Крысодав». Затем жил то в Тифлисе, то в Москве, интересуясь в основном графикой. В 1949 г. он был заключен в лагерь, где находился до 1956 г. В 1963 г. он опубликовал монографию *Нико Пиросманашвили*. В ноябре 1967 г. Кирилл приехал в Париж к брату, с которым встретился почти через пятьдесят лет. Кирилл пробыл в Париже несколько месяцев, но у братьев уже не было общих интересов. Кроме того, Илья обвинял Кирилла, что он растерял богатую коллекцию картин Пиросмани, которую тот собрал. Кирилл умер в Тбилиси в ноябре 1969 г. В течение многих лет братья обменивались письмами. Кирилл был для Ильязда главным источником информации о художественных событиях в Советском Союзе. Значительная часть переписки опубликована в ст. *Из архива Ильи Зданевича* (см. с. 54).

III

16. II. [19] 24 г.

Дорогой Ильязд!

Вы даже адрес спутали. Вы давно не пишете! Надо: Мясницк[ая], д. 21 (д[ом] Вхутемаса)¹, кв. 51.

Я и Брик получили *Лидантю-Ильязд* — книга великолепная!²

Послана Терентьеву? — (Ленинград, Фонтанка 165, кв. 9). Он там очень шумит, увлекается³...

Мы же в Москве снова принялись за диспуты, вчера и т.п. «Леф» готовил № 5⁴. Вообще работаем вовсю!

Необходимо 5—10 экз[емпляров] *Лидантю* для наших критиков и друзей к[ото]рые пишут и печатают о ней, а также если пришлете сотню экз[емпляров], то ручаюсь за их продажу, нетто 1 р. 50 к. золотом, деньги, по получению вышлю. Я точный, я — «Леф» 'а...

Присылайте!

Привет Лиле Юрьевне!⁵

Тут все живы и здоровы. Маяковский снова уехал в провинцию на гастроли!⁶

Привет всем!

А. Крученых

Дав[ид] Бурлюк в Нью-Йорке работает в газете «Русский голос»⁷.

Сергей Третьяков уехал (14.2) в Пекин профессором рус[ской] литературы⁸.

Шкловский работает, продал книгу⁹.

Присылайте заказные книги и новости, афиши, фотографии, рисунки и здесь их пропечатаем.

А. К.

¹ Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские — комплексный художественный промышленный вуз, организован декретом Совнаркома в 1920 г. В 1926 г. переименован во Вхутеин (1926—1930). Многие профессора Вхутемаса (А. Родченко, В. Татлин, П. Митурич, В. Фаворский и т.д.) имели мастерские на Мясницкой улице, д. 21. В их ателье собирались студенты Вхутемаса.

² Книга Ильязда *Лидантю фарам* была посвящена ближайшему другу Зданевича Михаилу Васильевичу Ле-Дантю, погибшему 25 августа 1917 г. в возрасте 26 лет в железнодорожной катастрофе, возвращаясь с фронта. Одно время последователь М. Ф. Ларионова, Ле-Дантю принимал участие в выставках «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913), «№4» (1914); его подпись стоит под манифестом *Лучисты и будущники* (1913). Весной 1915 г. на выставке в Петрограде были представлены почти все его работы. Художник яркого таланта, изобретательный и проницательный теоретик искусства (главным образом с ним связано «открытие» Нико Пиросманашвили), Ле-Дантю обладал хваткою главы школы. И действительно, вокруг него в 1915 г. собралась группа художников, куда входили также Вера Михайловна Ермолаева, Екатерина Ивановна Турова, Николай Петрович Янкин, Николай Федорович Лапшин и невеста Ле-Дантю, Ольга Ивановна Лешкова. Он был мобилизован осенью 1915 г. и в июле 1916 г. был отправлен на фронт. Ильязд узнал о смерти Ле-Дантю во время своего пребывания в турецкой Грузии в составе археологической экспедиции: «У меня лежал случайный номер тифлисской газеты. В этой нашли горестное сообщение о смерти на войне [...] художника Ле-Дантю, моего друга» (I. Zdanevič, *Una lettera a M. Philips Price*, в сб. *Georgica II*, Цит. соч., с. 90). Книга о Ле-Дантю вынашивалась долгое время. В *Остраф Пасхи*, вышедшей в Тифлисе летом 1919 г., сообщалось, что *Лидантю фарам* находится в печати. Книга была переработана Ильяздом в Константинополе в 1920—1921 гг. В 1922 г. одна листовка с эмблемой «41° Париж—Москва—Пекин» объявляла: «открыта подписка на новую книгу Ильязд лидантю фарам [...] Издание выйдет в свет 15 февраля 1923». Книга вышла из печати 6 августа 1923 г. В октябре она была выставлена в галерее Поля Гильома. Обложка *Лидантю фарам* была оформлена

русским скульптором, другом Ильязда, Наумом Грановским. Отдельно была напечатана брошюра с предисловием Ж. Рибмон-Дессеня. Эта книга заключала не только драматическую пентологию *Аслаабличья*, но целую эпоху, как о том писал Ильязд в одной заметке этих дней: "Эта книга является короной на могиле моего умершего друга и на всем том, что в течение 10 лет составляло нашу жизнь" (*Iliazd, cit.*, p. 60). Книга *Лидантю фарам* была принята с энтузиазмом в Париже, Москве, Ленинграде, но, тем не менее, не оставила сколько-нибудь заметного следа в литературе тех лет.

³ И. Г. Терентьев выступал бок о бок с К. С. Малевичем за беспредметное искусство и против реалистов в бурных диспутах, которые проходили в Ленинграде в декабре 1923 — январе 1924 г. В эти дни он начал заниматься также и театром, войдя в Агитстудию В. В. Шимановского. Суждение Терентьева о *Лидантю фарам* не известно; последнее из сохранившихся его писем Зданевичу было отправлено 5 февраля 1924 г.

⁴ Пятый номер «Лефа» вышел весной 1924 г. Там были опубликованы поэмы В. Каменского, Б. Пастернака, С. Третьякова, проза А. Веселого и И. Бабеля. Большая часть журнала была посвящена "языку Ленина", со статьями В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова и др.

⁵ Лилия Юрьевна Брик (урожденная Каган, 1891—1978), в первых числах февраля 1924 г. отправилась из Москвы в Париж, куда приехала 13 февраля и пробыла там два месяца.

⁶ 14 февраля 1924 г. В. В. Маяковский отправился с чтением докладов из Москвы на Украину — в Гомель, Винницу, Одессу, Киев. Возвратился он в Москву в конце февраля.

⁷ Давид Давидович Бурлюк (1882—1967) — художник и поэт; прибыл в Соединенные Штаты в сентябре 1922 г., после двухгодичного пребывания в Японии, и обосновался в Нью-Йорке, где сотрудничал в философской газете «Русский голос», руководя литературным отделом. В 1924 г. он отметил 25-летие своей литературной деятельности: в зале общества «Просвещение» праздновались "25 лет бунтарской деятельности Давида Бурлюка"; в издательстве газеты «Русский голос» была опубликована его книга *Бурлюк пожимает руку Вульвороту Билдинлу. К 25-летию художественной деятельности (стихи 1898—1923)*. В начале 1924 г. Крученых возобновил контакты с Бурлюком, который ему ответил: "Письмо и книжки получены, доставили большое наслаждение: опять перед глазами были Москва и литературные войны" (письмо без даты. На нем Крученых написал карандашом: "апрель 1924". Хранится в ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 2, ед. хр. 33).

⁸ Сергей Михайлович Третьяков (1892—1939) — поэт, прозаик и критик, покровитель заумников, а затем и Игоря Терентьева; был профессором Пекинского университета в 1924—1925 гг. В Москву он вернулся в августе 1925 г. В это свое второе пребывание в Китае (он там был в 1920 г.) он собрал материалы для поэмы *Рычи Китай* (1924), драмы *Рычи, Китай!*

(поставленной В. Федоровым в ТИМе в 1926 г.) и «био-интервью» Дэн Ши-хуа (1930).

⁹ Виктор Борисович Шкловский (1893—1984) и Илья Зданевич познакомились в Петербурге в конце 1913 г.; в дальнейшем они встречались в Петрограде весной 1917 г., в Тифлисе осенью 1917 г. и в Берлине в декабре 1922 г. В Берлине Зданевич был гостем Шкловского, который писал жене: "У меня живет веселая канарейка Илья Зданевич. Он в Париже живет на 200 франках в месяц. Приехал отъедаться в Берлине" (письмо В. Б. Шкловского к В. Г. Шкловской-Терекорди, из Берлина от 13.12.1922). 8 декабря 1922 г. в Доме искусств Зданевич читал свою драму *Янко круль албанскай*. Чтение было предварено выступлениями Шкловского, *Пушкин и Зданевич*, и П. Г. Богатырева, *Островский и Зданевич* (объявление об этом чтении в жур. «Накануне», 6.12.1922. Отчет, см. *Заумная драма*, «Накануне. Литературное приложение», 13.12.1922, и А. Вольский, *Заумное и неумное*, там же, 10.1.1923). Шкловский упоминает Ильяэда в *Зоо, или письма не о любви* (Берлин 1923, письмо 23); в *О Маяковском*, где однако его не называет: "Один заумник из Тифлиса, человек способный, попал в Париж и делал рисунки для каких-то модных материй", (*Собрание сочинений в трех томах*, III, М. 1974, с.63); и в *Жили-были* (там же, I, с.102). Зданевич, который очень уважал Шкловского, говорит о нем в докладах *Nouvelles écoles*, cit., и *Berlin et son cabotinage littéraire*, Fonds Zdanévitch, Paris, частично опубликованные в *Ильяэд*, cit.. В парижском архиве Зданевича находятся 3 письма Шкловского, и короткая рукописная статья, где Шкловский дает весьма положительный отзыв о типографском искусстве Ильяэда (см. *Dada russo*, Bologna 1984, с.с. 227-228). Неизвестно какую книгу Шкловского имеет в виду Крученых.

Живой Крученых (вместо предисловия)

С Алексеем Крученых меня связывала почти 40-летняя дружба. Он умел быть другом и протягивал мне руку в самые трудные моменты моей жизни. Мы встречались очень часто, а по телефону перекликались ежедневно.

Я написал множество посвященных ему шуточных стишков. Он их собрал и озаглавил: *Крученыхиада*.

Писать же о нем воспоминания я не могу. Для меня это задача невыполнимая. Потому что и сейчас, через 20 лет после смерти поэта, я ощущаю живое его присутствие и мысленно с ним беседую.

Впрочем, вот два воспоминания: первое и последнее!

Первое — не о поэте, а об его поэме *Пустынники*, которую весной 1913 г. подарил мне, подростку, не достигшему 10-летнего возраста, знакомец Крученых, художник-модернист. Разумеется, это была недобрая шутка!

В мастерской художника висела большая картина, которая мне не понравилась. Сумрачный городской пейзаж с единственным светлым пятном — двурогой фигуркой фавна или кентавра. Мне не нравились ни художник, ни его картина.

Я спросил:

— Как называется ваша картина?

Усмехнувшись, художник с шутовской торжественностью произнес:

— *Симфония Андрея Белого.*

Слово "симфония" было мне известно. Но кто такой Андрей Белый? Не желая обнаруживать свое невежество, я решил, что это древнерусский князь, вроде Василия Темного.

А книжкой, к удивлению художника, я был очарован: не загадочным для меня текстом поэмы, а фантастическими иллюстрациями Наталии Гончаровой и двустушием, написанным автором на оборотной стороне обложки:

Нельзя стреляться из пугали

Зовут четырнадцатые дали.

Я влюбился в это двустушие и прочел его своим школьным товарищам, но мое восхищение их только рассмешило.

Ветхий экземпляр поэмы Крученых, с дарственной надписью художнику, хранится у меня и сейчас.

Второе воспоминание относится к концу мая 1968 г. Ко мне позвонил Крученых и на вопрос о состоянии его здоровья ответил:

— Учусь умирать.

Через месяц я увидел его в крематории. В гробу лежал худенький не то юноша, не то подросток, с задорно вздернутым носиком и почти веселым выражением лица, как свидетельствующим о том, что умирать совсем нестрашно.

Вскоре после смерти Маяковского Крученых издал три гектографированных и несколько машинописных сборников *Живой Маяковский*, получивших отрицательную оценку в тогдашней критике. В настоящее время ценность этих небольших сборников уже не вызывает сомнений. Фраг-

ментарные записи А. Крученых дополняют литературную биографию великого поэта интереснейшими сведениями. Будем благодарны Крученых, который считал своим долгом сохранить их для потомков.

Не меньшей благодарности заслуживает Ольга Николаевна Сетницкая (1916—1987), чьи дневниковые записи следовало бы озаглавить *Живой Крученых*. На одной из подаренных ей книг, 3 мая 1966 г. Крученых написал: "Дорогой Ольге Николаевне, вдохновительнице и помощнице в моих литературных трудах". Ее встречи и беседы с Крученых продолжались почти четверть века (1944—1968). Ей удалось запечатлеть живой голос поэта, взрывчатую силу его своеобразных интонаций. С поразительной точностью ею зафиксированы и проникновенные суждения Крученых о стихах и прозе, и его воспоминания о своей молодости и боевом периоде русского футуризма, и его фантастический быт неисправимого беглеца.

Как-то я беседовал о Крученых с Тыняновым.

Личная жизнь Тынянова была весьма нелегкой и неслучайно он восхищался 'одиначеством' и независимостью Крученых.

— Так и должен жить настоящий поэт, — сказал Тынянов.

Вероятно, он помнил слова Грибоедова, утверждавшего, что "истинный художник должен быть человек безродный".

Тонкая ценительница поэзии, Ольга Сетницкая сама писала стихи. Ее первые стихотворные опыты были одобрены Крученых. Он же придумал для нее сказочный псевдоним 'Аль-Алиса', навеянный *Алисой в стране чудес*. Ее стихотворения Крученых помещал в своих машинописных

сборниках 40-х гг., один из которых озаглавлен *Книгой Алисы*.

Крученых ввел ее в круг своих литературных друзей, познакомил с Пастернаком, Асеевым и другими. О встречах с ними О. Сетницкая упоминает в своих дневниковых записях. Особый интерес представляют ее записи о Пастернаке, который подобно Крученых, был литературным 'крестным отцом' Аль-Алисы.

Верность дружбе она унаследовала от своего отца, экономиста и поэта Н. А. Сетницкого (1888—1940). Он был страстным исследователем автора *Философии общего дела* и ближайшим другом другого 'федоровца', талантливого поэта Александра Горностаева (1887—1943), автора трех стихотворных сборников — *Глубоким утром* (1913), *Лицо зры* (1926), *Одигитрия* (1929). В 20-х гг. Н. А. Сетницкий издал в Харбине ряд работ Горностаева (псевдоним — Остромиров) о Н. Ф. Федорове. Дружеские отношения связывали Н. А. Сетницкого и с известным экономистом, профессором Н. В. Устряловым (1890—1937). Судьба всех троих друзей была трагична.

Сильное влияние на мировоззрение Ольги Сетницкой оказали ее отец и А. Горностаев.

Аль-Алиса не покидала своего друга Алексея Крученых до последних дней его жизни, окончившейся на койке в больничном коридоре.

В отличие от распространенных в последнее время дамских мемуаров, которые в подавляющем большинстве имеют саморекламный характер и рассчитаны на любопытство легковверных читателей, записи О. Сетницкой, сделанные 'по свежим следам', абсолютно достоверны. Поэтому они войдут в число основных источников для биографии одного из замечательнейших 'проклятых поэтов' XX столетия.

Встречи с Алексеем Крученых (из дневниковых записей)

А. Е. Крученых говорил: "Никогда, никому, ничего не рассказывай. Но совсем ничего не рассказывать — нельзя". Вот я и рассказываю. Кому? — имея в виду двух-трех человек, которые в одно время со мной знали его. Что? — какие-то мелочи, но записанные по свежим следам. Собранные вместе, записи показались мне небезынтересными. Быть может, они сохраняют что-то от живой жизни поэта*.

1945 год

5 апреля.

День моего рождения. А. Крученых подарил мне свою поэму *Ирониада* (М., 1930), с надписью: "Ольге из страны чудес в чудесный день апреля (Новорожденной с синими глазами)".

* По просьбе О. Н. Сетницкой, в текст ее беглых записей мною внесен ряд стилистических поправок (Н. Х.).

3 ноября.

Алексей Елисеевич рассказывал о картах, маджане. О сестрах Синяковых и Асееве. О том, как Маяковский ругался после полуночи. У Асеева нельзя посидеть без того, чтобы он не спросил: "А почему мы играем?".

А. Е. вынул свои воспоминания о футуристах и долго их перелистывал.

Я читала вслух новеллы Лукиана, замечательные.

А. Е. сказал мне: "Это против моих убеждений, хотя я и религиозен в душе. Ты — анахронизм. Что если бы Диана стала толковать о необходимости вооружить современную армию луками и стрелами?".

20 ноября.

Вчера вечером у Крученых был Н. И. Харджиев. Читали стихи Цветаевой и Маяковского ("комната — глава в крученыховском аде"). Крученых показывал нам альбом, где зафиксированы его встречи с людьми.

2 декабря.

Прочел мне стихи к *Игре в аду*: шмендефер, эпиграммы на критиков (ихтиозавр с кабриолетом). Говорил о планах на 1946 г.: сдать в Литературный музей много материалов*.

Читал мои стихи, кое-что ему понравилось.

5 декабря.

Из разговора с Пастернаком по телефону.

Пастернак (прослушав стихи и посвящения Алисы):

* Необходимо здесь отметить, что после смерти Крученых его архив был доставлен в ЦГАЛИ в неполном виде и ряд ценнейших рукописей, документальных материалов и футуристических изданий попал в руки «частников».

— Спасибо, очень мило, вы становитесь профессиональным поэтом.

Алиса:

— Я пишу, потому что мне нравится.

Пастернак:

— Хорошо, что вам нравится писать. Пушкин тоже писал сначала для себя, а потом для других.

Пишите правильными размерами. Процветайте, Ольга Николаевна, дай вам Бог!

1946 год

3 января.

Пастернак подарил мне свою книгу *Избранные стихи и поэмы* (М., 1945), с надписью-письмом:

С Новым годом, Ольга Николаевна! Вы меня очень радуете прорывающейся у Вас сквозь вольность и беспорядочность стиля (вредное влияние мое и Крученых) действительной меткостью и свежестью Вашего слова. Я говорю Вам это намеренно сухо; без наигрыша и приподнятости, всегда присутствующих в шутке и комплименте. Желаю Вам радости и удач, а в работе все учащающихся прозрений как в мелких частностях, так и в крупном.

Ваш Б. П.

Москва, 3. I. 1946

22 февраля.

День рождения Крученых (шестидесятилетие).

Стихотворение Пастернака — *Алексею Крученых (вместо поздравления)*:

Я превращаюсь в старика,
А ты день ото дня все краше.

О боже, как мне далека
Наигранная бодрость наша!

Но я неправ со всех сторон,
Упрек тебе необоснован.
Как я, ты роком пощажен,
Тем, что судьбой неизбалован.

И близкий правилам моим,
Как все, что есть на самом деле, —
Давай-ка орден учредим
Правдивой жизни в черном теле!
Позволь поздравить от души
Тебя и пожелать в награду
И впредь цвести. Мечтай, пиши
И нас своим примером радуй.

Б. Пастернак

21 февраля 1946

2 марта.

В Литературном музее выступление Крученых о молодом Маяковском. Долго не начиналось, пока наконец не появился президиум. После неизбежных чтецов выступил А. Е. Иногда впадал в скороговорку, но говорил прекрасно. Запомнилось, как он и Маяковский в 1913 г. пришли злить художников, 'бубновых валетчиков': ловким жестом передал, как он сорвал их афишу, а Маяковский переорал весь зал.

6 апреля.

Он был во вдохновении. Целый день работал над Гоголем.

Лето.

Ездит на дачу в Кусково.

9 июля.

А. Е. сказал мне: "Тебе не хватает характера и изящества". Это совершенная правда. Он очень точные дает определения людям, угадывает их.

11 августа.

Ходили с А. Е. к художнице М. Синяковой, они рисовали меня. 8-й этаж, вид на Москву. На стене образ Богоматери с вписанным младенцем. Китайские гравюры. В комнате пустота. Я позировала сидя. В зеркале видела сосредоточенное лицо А. Е., он меня измерял с серьезным видом. Оба почему-то изобразили меня горбоносой. Обедали в столовой. А. Е. выговаривал, что, если бы я не похвалила поданное мне кушанье, была бы последним человеком, что я всегда стараюсь говорить ему наперекор и т. п. После обеда он, как конь, полетел играть в маджан к Асеевой.

1947 год

13 августа.

Встретил меня вопросом: "Кто любимый герой Пастернака?"

— Алеша? Зосима?

— Нет, Митя Карамазов!

16 августа.

Посвятил мне стихотворение *Говорянке*. Легкомысленно, но смешно и лестно.

29 ноября.

У него сегодня Н. И. Харджиев.

15 декабря.

Денежная реформа, отмена карточек. 6 лет и 6 месяцев жили по карточкам. Все магазины раскуплены до основания, москательные, аптеки. У А. Е. пропали деньги, но он не огорчается. Его любимая поговорка: "Благодарение Богу, что он трудное сделал ненужным, а нужное нетрудным" (изречение Сковороды).

1948 год

2 января.

Крученых помог каким-то друзьям встретить Новый год. Они прозвали его «амулетом». Он весел, как мальчик.

Сегодня переписала стихи Пастернака.

17 января.

А. Е. получил письмо от Давида Бурлюка из Америки, от 22 января 1947 г. У него — имение. Одна очень богатая художница (авангардистка) оставила ему наследство в 100.000 долларов: в знак признательности: как "отцу русского футуризма". Он издает газету «Русский голос», недавно скупил все ее акции.

Под диктовку А. Е. написала письмо Бурлюку.

У А. Е. есть внучатые племянник и племянницы: Руслан, Генриетта и Людмила.

7 февраля.

А. Е. считает, что нельзя доверять женщинам, они все истерички и разглашают чужие секреты, даже то, что им самим во вред. Велел мне ничему не удивляться, чтобы он

ни говорил. Собирались на вечер в Политехнический музей. В числе других поэтов должен был читать Пастернак. А. Е. бежал по морозу в осеннем пальто.

11 февраля.

Буду звонить Борису Леонидовичу: он хочет сказать мне нечто приятное о моих стихах.

3 мая.

А. Е. повел меня в гости к Асееву, которому прочитал мои стихи. Говорил о готовящейся статье о Пастернаке, где его ругают. Асеев: "Хорошо, что, как переводчик, он остался цел".

1 июля.

Сегодня видела у А. Е. статью М. Цветаевой о Маяковском (для музея Маяковского).

12 июля.

Вспоминал о Н. И. Кульбине. Он и Крученых пошли к Ольге Глебовой-Судейкиной (актрисе) за кулисы. Кульбин, уже пожилой человек, в восторге поцеловал ей ножку. Потом он сказал А. Е.: "Ах, Алеша, ты ничего не понимаешь! Она — настоящая фарфоровая кукла, такой же нежный бело-розовый цвет лица, черты лица кукольной правильности".

Кульбина называли "сумасшедшим доктором": он примыкал к группе футуристов.

6 сентября.

Была со своей подругой Катей Крашенинниковой у Пастернака в Переделкине. Борис Леонидович говорил о своем романе. Обедали на веранде.

3 декабря.

А. Е. учил меня уму-разуму. Говорил, что все женщины хотят быть королевами, а я — Савонарола. Показал свой лирический цикл о Танахаре (моей двоюродной сестре Татьяне Захаровой). Я восхитилась.

19 декабря.

У него какой-то гость. А. Е. вытащил 'гроссбух' с футуристическими рисунками О. Розановой: бубнового валета, оттиснутого жирной красной краской, даму с граблями в руках, еще какую-то 'перевернутую'...

1949 год

4 января.

А. Е. говорил, что Пастернак 'кончил' с О. Ивинской. Она, кажется, травилась. А. Е. читает Гамсуна (*Голод и Рабы любви*).

10 января.

Подарил мне книгу Шекспира *Генрих IV* в переводе Пастернака.

Пришел Н. И. Харджиев. Мы спорили о хересе, горький он или нет. У Даля слова херес А. Е. не нашел. Н. И. разрешил спор: херес хоть и горьковат, но полезен, это лечебное вино. Затем А. Е. показал свои снимки. Один: в профиль, вышел совсем неплохо. Другой: с Харджиевым, оба хохочущие, очень забавные.

23 января.

Пастернак читал в Театральном обществе отрывки из перевода *Фауста*. А. Е. пришел в сером пиджаке. Сел впереди, снял пиджак и задремал. О. Ивинская была в

голубом — очень эффектна, своего рода 'Гретхен', 'ангел'. Жена Б. Л. в черном вязаном с красным пластроном — 'демон'.

Б. Л. был как всегда прекрасен. Вот живет среди нас гений. Ему тесны все рамки. Он — великой силы и не ровня всем. Основное в его выступлении непринужденность. "Здесь душно, но, право же, я не виноват". Говорил о том, что настоящий художник всегда лицом к лицу с природой, рождение и смерть и между ними — промежуток.

В переводе Пастернака у каждого действующего лица своя интонация. Много современных грубых слов: "милка", "пжалста", "без этих шуток". Под конец, после монолога Маргариты, где она говорит, как ее преследует образ Фауста, Пастернаку хлопали, стоя. Он сказал: "Ну, я прочту еще одну страничку — о Боге, нет, лучше не надо".

25 мая.

А. Е. сказал мне: "Ты всем хороша, но слишком красно-речива".

23 июня.

Сегодня говорили о *Ревизоре*. Кого труднее всех сыграть? Почтмейстера! Какой характер у Анны Андреевны? Вздбалмошный! Это — деспот. Есть ли православное имя Иуда? Есть, нашел в календаре — Иуда, брат Господень.

4 июля.

Крученых сегодня заявил, что он гениальнейший поэт.

22 октября.

Показал мне стихи Харджиева (Феофана Буки), ему посвященные, есть очень остроумные, я хохотала. О себе сказал, что этот год проведет трезво, прочитывая недо-

читанные книги и не встречаясь с девушками, и не будет играть в карты, т. к. это действует на нервы.

1950 год

27 февраля.

Слушать его очень интересно. Рассказывал, как переспорил профессора. Спорили о Гоголе. Как звали хозяина коляски? Чертокуцкий Пифагор Пифагорович.

12 марта.

А. Е. сказал:

— Мудрость Гоголя до сих пор непонятна: в чем она? Кто ее поймет, сам будет писать как Гоголь.

У А. Е. какое-то интимное отношение к Гоголю.

1 июля.

27 июля в Александровском саду А. Е. читал мне Чехова — замечательно хорошо. Говорил о Варе — в *Вишневом саду* и в рассказе *Учитель словесности*. Обе Вари старые девы, т. е. старше 22 лет — предельного возраста. То же в рассказе *Усадьба* — дочери кричат отцу "жаба", за то, что он отпускает женихов.

14 августа.

Я рассказала о своей «блистательной» поездке в Тульскую область. А. Е. советовал мне не ездить и был как всегда прав.

Вечер был литературный, он читал мне разговоры игрока с Полиной.

Рассказывая о себе, о Баку, где с 20 по 21 работал в РОСТА.

О Ксении Некрасовой — талантливой поэтессе (бывшей беспризорнице).

25 августа.

Читал Чехова, *Игрока* Достоевского. Говорил, что с моими данными и умом мне надо быть живее.

28 августа.

Говорил о Маяковском. "Вы, Володя, если бы не играли, были бы и Гомер, и миллионер", Маяковский: "Я и так уже Гомер".

— Маяковский как большое светило притягивал малые, так притянул и меня.

1952 год

1 мая.

Показал книгу финского писателя Лассила в переводе Зоценко, который впервые напечатался после 'ждановского' 1946 года.

5 мая.

Советовал прочесть Кестнера: *Фабиан и Эмиль и детективы*.

(Прочитала в 1977 году, когда переиздали эти вещи).

31 мая.

А. Е. торопится, масса свиданий — художник Натан Альтман, Асеев, еще кто-то.

13 июня.

О двух вариантах *Незнакомки* Блока, их противопоставление.

Много рассказывал. Живопись сыграла большую роль в его жизни. В 20 лет он кончил художественное училище в Одессе (1906). Тогда же он издавал литографии — портреты Маркса и Энгельса, исполненные черным карандашом. Затем в Херсоне издал альбом карикатур. Приехал в 1908 г. в Москву и продал альбом в издательство. В 1912 г. Бурлюк пригласил его в Политехнический музей выступить на диспуте. На диспуте Крученых и Маяковский были оппонентами. Маяковский еще не нашел своей манеры и говорил очень спокойно. Зато А. Е. говорил бурно. Дискуссия была о новом искусстве. Тут же он познакомился с художником Ларионовым и Натальей Гончаровой. Они иллюстрировали его книги *Игра в Аду* и *Старинная любовь*. Сперва он издал их рисунки в виде открыток (автолитографии). Ларионов нарисовал его портрет.

Когда А. Е. спросил, какую цену назначить за *Игру в Аду* и *Старинную любовь*, ему сказали, что можно — любую, т. к. всегда найдутся любители оригинальных изданий. Обе книги были изданы в количестве 300 экземпляров. Он назначил 60 копеек за *Игру в Аду* и 30 копеек — за *Старинную любовь*. А на одном вечере книжку с 16 иллюстрациями Гончаровой продавали по 3 рубля, а маленькую книжку, иллюстрированную Ларионовым, — по рублю.

В то время Крученых жил в Москве, в интеллигентной семье, которую посещал Короленко.

А. Е. рассказывал о том, как его приняли в союз писателей в 1942 г. Он не был членом союза, поэтому ему не пришлось эвакуироваться. Тогда не было в Москве Ф. Гладкова, которого он 'разделал' в одной из своих полемических брошюр. Ф. Гладков мог бы сказать "или он, или я". Были И. Эренбург, Б. Лавренев. Они голосовали за него. Л. Сейфуллина выступила против. Его приняли. Потом Сейфуллина ему сказала: "Я не знала, что вы выставите такую

тяжелую артиллерию, как Эренбург. А я дура-баба выступила против вас".

26 июня.

Говорил о *Преступлении и наказании*. Раскольников чувствителен несмотря на убийство. Соня — чиста несмотря на порок, Свидригайлов все-так благороден. "Много читать утомительно: Достоевского прочтешь несколько страниц и остановишься".

14 августа.

Вспоминал монастырский сад под Херсоном, где жили его тетки. Река, заросли камыша, солнце, ни души, и змейка глотала рыбку.

20 августа.

Читал препротивную сказку из *1001 ночи*.

26 сентября.

Написал стихи *Как дружба ковыляет на костылях*.

30 сентября.

Показал книгу *Ермак* его приятеля Теодора Грица, с надписью. "Пирамидальному А. Е. Крученых". Говорили о смертях: первая жена С. Кирсанова лежала как подстреленная птичка; загримированный Маяковский.

16 декабря.

Говорил об астрономии. Читал Гончарова — *Старые слуги*. Раскритиковал мое стихотворение.

1953 год

6 января.

Позвонил А. Е., сказал, что в «Комсомолке» от 4 января статья, где Маяковского стараются 'причесать'. Читал ее и комментировал. Замечательные стихи о Крученых Феофана Буки (Н. Харджиева): надписи к фото.

1 февраля.

Дискуссия в «Литературной газете» о Маяковском (№№ 9, 10, 11). Статья К. Симонова, он два раза 'укусил' Крученых. Но А. Е. говорит, что вся дискуссия — во славу Маяковского.

15 марта.

А. Е. сказал, что самое страшное — одиночество, это страшнее нелюбви. Два дня не мог выйти на улицу из-за чудовищной толпы (похороны Сталина).

28 марта.

А. Е. сказал:

— "Дыр бул щыл" — выражение русского национального языка. Этому выражению уже 40 лет, оно все пережило. "О, закрой свои бледные ноги" В. Брюсова существовало лет десять.

28 мая.

А. Е. поругался в троллейбусе из-за девочки, которой прищемили ногу. Кричал так, что даже охрип.

5 июля.

А. Е. о своей детской любви, в 7 лет.

31 июля.

А. Е. опять — о Гоголе, о панночке, о том, что она с Хомой говорили на заумном языке.

16 ноября.

К А. Е. должен прийти какой-то инженер или физик, написавший сценарий о Маяковском (?!).

13 декабря.

Советовал сходить на *Баню* Маяковского в театр Сатиры.

1954 год

5 января.

А. Е. опять говорил о *Незнакомке* — что она привлекательна, пока была девушкой, в мечтах. Затем приплел сюда рассказ Мопассана *Мудрец*.

14 января.

Я сочиняла 'комментарии' на *Незнакомку*. А. Е. понравилось. Я перелистала альбом, где фото Танахары, и прочла стишок о ней Феофана Буки, где она сравнивается с тигром. Как это он сумел так точно ее определить и выразить ее сущность. Кроме того обнаружила фото А. Е., где он моложе своих лет не меньше, чем вдвое (с какой-то милой особой).

7 марта.

А. Е. сказал, что в Музее изобразительных искусств хороша статуя *Победительница в беге* и ловко изобразил ее позу и выражение лица.

24 марта.

19 марта на А. Е. наехала машина на Кропоткинской улице. Отделался синяком на ноге.

А. Е. рассматривал репродукции с картин Врубеля и хорошо говорил об искусстве. Он очень понимает, по-настоящему. Лицо было одухотворено.

29 марта.

В журнале «Всемирные студенческие новости» — картина Пикассо *Война и мир* и комментарий к ней: "мир — это чудесная страна, где каждый делает, что хочет". Купила для А. Е. несколько номеров журнала с этой репродукцией.

Опять говорил о *Незнакомке* — это лирика. Интересно, когда лирика и приключение.

16 апреля.

Вечер в Доме литераторов. Пастернак читал свой перевод *Фауста*.

Пастернак — прекрасное и стихийное явление природы, как например, восход солнца, природа после дождя (мои слова — О. С.).

Пастернак: "Я буду говорить экспромтом и благодарен, что вы не записываете. Я сейчас, вероятно, что-нибудь ляпну, как ересь, но я привык говорить только так, говорить то, что думаю".

По поводу перевода: "Есть три вида переводчиков: одни занимаются этим в свободное время. Они переводят правильно, выдерживая размер и рифмы. Это очень достойные люди, но, читая их переводы, можно заснуть на 2-й странице. Затем есть такие, как Жуковский, который перевел *Шильонского узника* очень далеко от подлинника, но зато ближе к жизни. Без *Шильонского узника*, может быть, не было бы лермонтовского *Мцыри*. Пусть будет у нас по-

больше живых Жуковских. Когда мне приходится услышать со сцены отрывки из Шекспира в переводах первого рода, то я готов согласиться с Толстым, который не терпел Шекспира за его сложность. Я узнал, что в Англии студенты славянского отделения для практики в русском языке поставили на сцене *Гамлета* в моем переводе. Следовательно, они понимают, что в переводе могут быть 'вольности'".

В начале он сказал: "Я болел, у меня был инфаркт, врачи запретили работать — только 2—3 часа в день. А летом мне стали присылать корректуры *Фауста*, и у меня появилась необыкновенная страсть к работе. Я стал исправлять перевод *Фауста*, исходя из его духа. Я не исходил из тех указаний, которые мне сделала критика, ни из того, чтобы сделать его понятнее. Сам дух стихов толкал меня. Поэзия — тоже своего рода вид познания (тут я не уловила дальнейшего хода его мысли). По стихосложению Гете обогнал своих современников по крайней мере на 100 лет: например, его можно сравнивать с Рильке. Говорят о фантастике *Фауста*. Ведь Гете был ученый и смешно говорить, что он верил в ведьм. Его *Фауст* — это способ познания мира и действительности."

Заставили его читать сидя. Он, видимо, устал, покраснел. "Я не могу читать трогательные места, не расстраиваясь. Если бы читал наизусть, как чтецы, это было бы другое дело. Я думаю, что всем присутствующим известно содержание *Фауста*".

Он прочел пасхальную сцену, сценку ухаживания пастуха, Гретхен за прялкой, сцену в тюрьме и вдруг заплакал: "Нет не могу читать, это место такое трогательное, не могу удержаться от слез".

Мне было плохо видно лицо Б. Л., так как все мотали головами, загораживая его. Он сказал:

"2-я часть Фауста. Все говорят, что это сплошное колдовство, кухня ведьмы, ничего понять нельзя. Нет, ничего подобного! Всего Фауста можно разбить на 4 ряда сцен: 1) это познание разумом, 2) познание через любовь-страсть, 3) познание через власть фантазии, 4) власть над миром, реальная власть. Такой властью пользуется Фауст в 4-й части".

И он прочел отрывок, где Линкей на башне стережет владения Фауста.

Еще говорил о старых переводах Фауста (Вронченко, Фета).

Ужасно, что его, такого физически слабого терзают этим выступлением.

Б. Л. вставили зубы, лицо утратило прежние очертания. Волосы седые. Со мной поздоровался.

Я пришла, когда зал был еще пуст. Подошел А. Е., вид был вполне элегантный. Он занял два места, но, конечно, куда-то убежал. Уселся с какой-то сильно раскрашенной блондинкой. Была еще художница, первая жена Б. Л. Некоторые зрители говорили про Б. Л. — "юродствует", а про жену — "это та, которая пачкала красками траву".

1955 год

19 марта.

А. Е. шел на вечер сатиры в Дом писателей. Спросил, нельзя ли купить книгу А. Н. Лескова — воспоминания об его отце для Харджиева. Мне удалось купить эту книгу.

19 августа.

Рассказывал, что его племянники молчали и не шалили в присутствии отца. Когда А. Е. спросил о причине этого, его брат сказал: "Они знают, что я их убью".

22 сентября.

В городке по дороге в Теберду А. Е. был учителем рисования. Школьный священник взял яблоко с натюрморта и съел его, А. Е. назвал его хулиганом. Директора он тоже как-то обозвал и тот предложил ему расстаться. Потом девочки, его ученицы, написали ему письмо в Тифлис, что они плакали, когда он уехал. Одна девочка спросила: "Можно ли рисовать вверх ногами?" А. Е. ответил: "Можно, если занять соответствующее положение". На перемене он сказал ученице: "Вы порхаете, как мотылек". Ее мать пришла в гимназию и устроила скандал.

В Москве ходил по улицам с Н. И. Кульбиным, членом военно-медицинской академии (мундир с красными отворотами), а сам А. Е. — рядом с ним был похож на бродягу. Солдаты Кульбину отдавали честь, А. Е. шутил: "Это мне отдают честь".

1956 год

9 марта.

Поздравительные стихи, которые телеграммой ему прислал Асеев:

Круч, задира, спорщик шумный
лишних слов не говоря,
изобрел язык заумный
в пополнение словаря.
На тебя из подворотни
До сих пор несется лай.
Так живи до полной сотни
И потом не умирай.

6 мая.

В Москве Давид Бурлюк ("американец"). Издает журнал «Колор энд райм», рисует своих коротышек. Ему 74 года.

30 мая.

Приезжал Роман Якобсон (он же Алягров). Его будут-лянские стихи А. Е. напечатал еще в 1915 г.

14 июля.

Рассказывал, как купил холсты и краски в 1911 году. Жил в Кузьминках и писал пейзажи, которые покупали нарасхват. Репродукции помещены в журнале «Искры», заплатили 5 рублей золотом.

В 1939 г. под редакцией Харджиева был издан 1-й том Маяковского — там много сведений о футуристах. Прекрасные вклейки: обложки первых их книжек и *Пощечины общественному вкусу*. В томе *Неизданных произведений Хлебникова* (1940) Харджиев упомянул о Крученых 120 раз!

15 сентября.

Показывал альбом "с Павлом Васильевым". Фото — Васильев снят с циркачкой, которую схватил обеими руками за горло. Он — талантливый поэт.

14 ноября.

Американская книга *Русский формализм* В. Эрлиха. Об А. Е. перевожу на русский язык.

1957 год

31 января.

Показал стихи 9-летней девочки, француженки. Забавнейшие стихи о музыке Баха и о любви к мальчику (польский журнал «Свят», 53—54 гг.).

14 июня.

Рассказывал о художественном училище в Одессе, где жил, голодая. У одной красивой девушки попросил, обнаглев от голода, двухгривенный — его хватало на одно второе блюдо. Решил перескочить через 2 класса. Художник Костанди, плохой учитель, но добрый человек, посоветовал написать заявление. В 1906 году директор был на все готов, только бы учащиеся вели себя тихо. А. Е. разрешили 'перескочить'. Экзамен держал 'на ура'. По истории, кажется, успел прочесть 2 билета, достал пятый, поставили 3, а надо бы 2. По истории искусств — та красивая девушка рассказала ему 2 билета и самый любимый лектора — "египетский храм". Это и спросили, поставили 5. Он кончил младшее отделение, не живописное; если б кончил, мог бы без экзаменов поступить в академию.

Рисовал хорошо. Попал в класс, где рисовали Венеру. Начал рисовать на большом листе, размеряя его линиями. Директор сказал: "Смотрите, как надо рисовать, когда рисуешь лоб, смотри на ногу", т. е. надо соразмерять части. Натурщика сначала рисовали по пояс, затем всю фигуру.

В 1912 г. в Москве учился у пейзажиста С. Ю. Жуковского. Как и Маяковский, не закончил образования.

Он где-то прочитал о том, как играют в Монте-Карло: при зашторенных окнах, в духоте, при свечах — это дало идею *Игры в аду*. Поэма была написана в соавторстве с Хлебниковым. Для издания А. Е. писал от руки литогра-

фским карандашом, который приходилось затачивать после каждой буквы, стилизуя письмо под старорусский стиль.

7 июля.

Ариадна, дочь М. Цветаевой, на него злиться. Он думает, что, вероятно, из-за его дружеского знакомства с ее матерью.

15 сентября.

Звонил А. Е., сказал, что Т. С. Гриц и Н. И. Харджиев собираются праздновать 50-летний юбилей его литературной деятельности. Николай Иванович нашел в херсонской газетке сообщение о том, что гимназический преподаватель рисования А. Крученых уже тогда писал стихи и учил писать своих учениц. Н. И. состроил альбом, где наклеил, кроме непосредственно идущих к делу фото, массу «кособоких» футуристических рисунков. Наклеил также мое стихотворение, которое одобрил и он, и Гриц.

Поехали получать т. 7 Достоевского, где *Бесы*, и зашли в кафе в проезде Художественного театра.

13 октября.

В его комнате стало чуточку просторнее. Он слегка заделал окно. Показал стихотворение Пастернака *Вакханалия*. Сдает большую партию материалов в Литературный музей.

1958 год

3 февраля.

У Пастернака приступ болезни. Так больно за Б. Л.

4 февраля.

Борису Леонидовичу лучше.

16 февраля.

Красавица Тициана,
чудная, нудная,
а красавка пикассина,
шея лебединая, длинная,
по ней — грива лошадиная...

Это о картине Пикассо — портрет Сильветты Давид, глаза египетские, волосы — лошадиная грива, челка.

Отыскал фото, где он и П. Васильев стоят на фоне стены дома.

23 февраля.

Пастернаку лучше. Может быть, обойдется.

9 марта.

Борис Леонидович выписывается из больницы.

А. Е. очень интересно говорил, что строфа в *Евгении Онегине* Пушкина — это шекспировский сонет, три по 4 и 2 заключительные ударные строки.

С. Маршак назойливо спрашивал у А. Е.: "Правда, мои переводы сонетов Шекспира лучше пастернаковских?" Б. Л. правильно давал ударную концовку, а у бедняги С. Маршака — расплывчатость.

О *Бесах* — это пародия на всех и на себя. Достоевский — Федька каторжный. Федька говорит: "Я убил, но в Бога верую". У Достоевского это главное.

1 мая.

Говорил, что теперешняя молодежь от 20 до 30 лет — это все беспризорщина. И о своих друзьях, теперь 'реабии-

литированных' — Игоре Терентьеве, Артеме Веселом и Павле Васильеве.

"От Диккенса откажусь — 30 томов, не дождусь".

Еще рассказывал: в Париже, в ресторане — кукла вместо швейцара, она раскланивается с посетителями. Русская делегация раскланилась с куклой-швейцаром. Это рассказывал солист балета А. Мессерер (до войны).

Об *Ирониаде*, о *Турнире поэтов*, изданных им на гектографе, и 23 выпусках *Неизданного Хлебникова*. Говорит, что в магазинах хорошо идут его издания. По 10 рублей продают *Ирониаду* и *Турнир поэтов*.

3 мая.

Вчера ездила за билетами на *Идиота* (фильм). Встала в очередь к кассе — и вдруг — кого я вижу — приближается А. Е., лицо белое как известь, под рукой портфель. Громко пререкался в очереди.

14 мая.

Рассказ о Нине Голицыной (история, почти 25-летней давности). "Она была тогда лет двадцати, болела чем-то легочным, была слаба, лицо цвета печеного яблока, губы холодные и влажные, но подкрашенные. Посадка головы как у Нефертити, и вообще — похожа. Хороший рост, широкие плечи и прелестный голосок. Артем Веселый познакомился с ней в доме отдыха, бывал у нее. Она — одна в квартире, ее только что оставил муж (актер Б. Ливанов). Толпа поклонников кишела вокруг. Артема привлек ее титул княжны. Сам он партизан, из крестьян. Но поклонники его отпугнули. В нее влюбились двое и она спрашивала меня, за кого выйти замуж. Ответил, что ни за того, ни за другого, а влюбишься ты в третьего. Он тебя будет бить, а ты ему руки целовать. Я знал, что Павел Васильев

неотразим, знал и ее характер. Однажды пришел к ней, а она сидит и плачет. Под глазом синяк. Заболела, лежала в больнице. Ей присылали корзины с цветами. С П. Васильевым дело пошло врозь и опять надо было думать о замужестве. Тут соревновались дипломаты, итальянский и еще какой-то. Опять она спрашивала: "За кого?" Я посоветовал: "Во всяком случае за кого-нибудь одного". Она выбрала итальянского, т. к. это сулило получение наследства. И уехала в Италию".

6 июля.

С А. Е. в Измайловском лесу. Сидели на пеньке. Он все рассказывал о Херсоне. О том, как гравировал портреты Маркса и Энгельса. Продавал их по 20 коп. О приятеле школьных лет, юноше с закрученными белыми усами. Этот приятель пырнул кого-то ножом и его перевели в другую школу. Он был так силен, что поднимал своего друга на одной руке.

9 августа.

Читает дневник А. Г. Достоевской. Достоевский говорил, что жена исконный враг мужа.

Рассказывал, как жили с Малевичем у Матюшина на даче в 1913 году. На другом берегу озера танцевали две нагие девушки.

12 октября.

Рассказывал о двойном самоубийстве: литератор Е. Ланн и его жена, переводчица Кравцова. Он вкатил ей 6 ампул морфия, а себе — 2. Его увезли в больницу. Он умер. Оставил огромное наследство приемному сыну. У нее был рак, у него туберкулез на последней стадии.

25 октября.

Сегодня в «Литературной газете» разгромная статья о Пастернаке. Больно, до слез. Попал в ситуацию, нечего сказать.

28 октября.

А. Е. вчера говорил с Пастернаком по телефону: "Как себя чувствуешь?". "Ну как тут можно себя чувствовать".

А. Е. сказал, что Пастернак хотел взять обратно книгу из итальянского издательства.

А. Е. позвонил к дочери О. Ивинской, та сказала, что Пастернак отказался от Нобелевской премии в пользу Всемирного совета мира.

Сегодня Пастернака исключили из союза писателей.

7 ноября.

Вчера письмо Пастернака в «Правде». Пожалуй, теперь можно думать, что кончится все благополучно (т. е. с ним не стрясется ничего более страшного, чем уже было).

Говорят, у Пастернака прединфарктное состояние.

А. Е. рассказывал, что у него были запонки с черной пятиконечной звездой, они приносили удачу: одну проиграл Кирсанову, другую украла княжна Голицина.

24 ноября.

Говорил, что вокруг Пастернака мировой бум, что Неру — за.

Что дела Б. Л. идут на повышение.

1959 год

23 января.

Была у А. Е. Сидели на кухне. А. Е. рассказывал об Авиловой и ее романе с Чеховым, вернее, несостоявшемся романе. С мужем ей было скучновато, не было изюминки в их жизни. Еще говорил о разных оттенках языка, о том, что Грот сочинил грамматику для малышей. И о семилетнем ребенке, который рисовал как Пикассо.

У Б. Л. переводов не берут. Американцы по его роману делают фильм.

21 февраля.

Его день рождения. Феофан Бука написал ему стишок. Сегодня он с Харджиевым и Грицем отпраздновал.

А. Е. опять о *Незнакомке*, в стихотворении "зеркальные рифмы: страуса — с траурными".

6 марта.

А. Е. подарил мне книгу переводов Пастернака. Я показала выдержку из английской газеты: Пастернак приглашен читать лекции в США. А. Е. сказал, что он уехал на Кавказ.

5 апреля.

2 апреля у А. Е. читала в английской газете о Бурлюке.

5 мая.

А. Е.: "Я живу, как Робинзон". Показывало репродукции Модильяни: вытянутые тела, очень синие глаза.

О *Го́йе* А. Вознесенского иронически: "Ему дали за это штукарство 400 руб."

14 мая.

А. Е. говорит, что у "классика" (Пастернака) идут переговоры о работе.

21 мая.

Я упомянула о К. Паустовском. А. Е.: "Не говори мне о нем — плохой писатель, и он два раза неверно процитировал Пушкина".

А. Е. любит *Рабы любви* Гамсуна в переводе Блока ("это очень лирическое") и *Идиот* Достоевского.

2 июня.

В Ленинской библиотеке, поднявшись на лестницу — кого вижу — идет голубчик А. Е., с гордым видом подпрыгивает, прямо орел.

Сказал, что, может быть, издадут переводы Пастернака.

22 июня.

А. Е. говорил, что атомная бомба — решающий фактор.

20 августа.

Рассказывал: "Дед по матери — поляк Мальчевский был зажиточный крестьянин. Отец — сын писаря: красив, молодцеват. Считал себя интеллигентом, был ленив и склонен к легкой жизни. На снимке он в манишке и галстук. Ему дед выделил дом и земельный надел. Мать ворочала хозяйством. У нее было четверо маленьких детей. Бабушка давала мне кусок хлеба с маслом, я уходил в кусты и масло слизывал. Деда по матери отец ненавидел, кричал ему вслед ругательства, а затем подходил к иконе, крестился и кланялся, бормоча: 'Пресвятая Богородица, прости мя'. Однажды он ударил деда каким-то дрекольем, остался шрам. Дед был хороший хозяин, у него были лошади,

коровы. Говорят, я похож на него. У него были еще две дочери. Он их отдал в монастырь. Дед построил для них там дом. Настоятельница была сестрой Скадовского, предводителя дворянства, настоящая ведьма. Она хотела прославиться и для этого построить огромный собор. Монахини ходили собирать на строительство. Обе дочери деда простудились и умерли от чахотки. Одна из сестер была очень миловидна. Она учила А. Е. стихам об отшельнике. После их похорон игуменья не разрешила деду даже переночевать в этом построенном им доме, сказав, что неприлично мужчине ночевать в обители. Дед, понимая, что мой отец будет ему плохим помощником, решил продать свое имущество и переехать в город Херсон. Купил дом у шарлатана Юдки. Этот Юдка много раз продавал свой дом. Ему давали задатки, но не могли выплатить всю сумму, и задатки пропадали. А дед выплатил все сполна. Это был большой дом, где нашей семье было предоставлено 4 комнаты. Отец занялся бакалейной торговлей. Во дворе был кран, жителям продавали воду по копейке за ведро. Сначала кран выходил на улицу, его открывали нарочно и вода текла весь день. Незадолго до своей смерти бабушка сказала деду: 'Продай дом, с ним столько хлопот'. Дед мне оставил в наследство 100 руб. Я тогда жил в Москве. Накупил в Училище живописи красок и полотна на 50 рублей и работал все лето. Заработал около 150 рублей. К этому времени я издал *Херсон в карикатурах*. Дед ходил и везде хвастался этим альбомом: сам неграмотный, а внук вот какая знаменитость! Когда бабушка умерла, мы с братом не пошли на ее похороны. Дед обиделся. Сколько он оставил кому — не помню.

В 1913 г. мы часто выступали с Маяковским. Заработали около 300 червонцев. В то время начался призыв 2-го ополчения. Когда меня призвали, то оказалось, что моя

грудная клетка на 1 см меньше, чем полагалось. Я так обрадовался, что с места прыгнул к дверям, сделав огромный прыжок. Предводитель дворянства Скадовский сделал мне замечание, но вернуть меня уже не мог. Я был зачислен как ратник второго ополчения (в запас) и избавил от воинской повинности брата, у которого была семья.

Во время войны работал в Тифлисе, на строительстве железной дороги. Эту дорогу вели вокруг горы по спирали, т. к. делать туннель было дорого. Узкоколейка — Тифлис, Саракамыш, Эрзерум".

В «Вечерней Москве» от 1 августа заметка о коллекциях Крученых в Литературном музее.

3 сентября.

А. Е. рассказывал, как его племянница и племянник в Херсоне во время гражданской войны бегали по середине улиц, чтобы их не поймали и не убили.

В 1915 г. на строительстве железной дороги в Саракамыше А. Е. работал младшим техником. Главный подрядчик старательно доставлял им пищу, т. к. хотел, чтобы его чертежи проходили в первую очередь. А. Е. помнит консервы из айвы, которую ели с рисом.

В 1917-1920 гг. в Тифлисе, дружба с И. Зданевичем, затем оба сдружились с И. Терентьевым. Илья Зданевич работал в советском представительстве и, разбогатев от операций с сахаром, издал ряд книг (группа «41°»).

20 сентября.

У А. Е. холодно, из давно разбитого окна дует, пар идет изо рта. Написал мрачные стихи про "третий инфаркт". Поправил мои стишки. Диктовал письмо К. Чуковскому, которым неверно процитированы в книги *От двух до пяти* стихи девочки из книги Крученых.

4 октября.

К. Чуковский ответил, что в следующем издании исправит эти ошибки.

23 ноября.

Умер Т. С. Гриц. У Крученых остались только двое друзей: Харджиев и я.

20 декабря.

Вчера А. Е. свел меня к соседям слушать пение Обуховой и каких-то кубинков. Показывал репродукции Ренуара, гравюры М. Синяковой и фото: набросок одним контуром с Ахматовой Модильяни (1911).

Наговорил на магнитофон многое из воспоминаний о Маяковском. Говорит, что голос звучал хорошо. Дал мне напечатать свои заметки о Чехове.

1960 год.

10 февраля

Была с А. Е. в архиве, слышала его лекцию, записанную на магнитофон (о Маяковском). Очень интересно.

Потом слушали пластинки с его стихами *Весна с утешением*, *Зима* и *Смерть графа*.

21 февраля.

Еще записи на магнитофон. Голос звучал как у Собинова.

6 марта.

А. Е. все записывается на магнитофон, в архиве и у знакомых.

Переписывала воспоминания о его опере *Победа над солнцем* (музыка Матюшина). Ставило ее общество худож-

ников «Союз молодежи» в Петербурге, вместе с 'трагедией' Маяковского. Пел любительский хор, очень плохо. Если может быть *Дохлая луна*, то почему не может быть *Победы над солнцем*. И поэт запанибрата с солнцем.

Он сказал: "Самое лучшее место — это то, где ты сейчас находишься, лучшее время то, в котором ты живешь, лучшее дело, — то, которое сейчас делаешь".

9 марта.

Звонила к А. Е. Он сказал, что видел во сне что-то необыкновенное, легкое, и оно (она) говорит: "Не просыпайся, а то я исчезну".

13 марта.

А. Е. просил пойти с ним в гости, где он будет читать, с тем, чтобы я увела его не позже 9.30. В одном литературном объединении он проговорил три часа и после этого три дня не мог прийти в себя. Хозяин-художник, очень восторженный, как будто известный еще до революции своими оригинальными картинами. Пришла к А. Е. в 7 ч. Переписала его новые стихи — *Музыка* и о *Незнакомке*. Он столько возился, что приехали лишь в 9 ч. Двойная комната в душном полуподвале с печкой. Хозяин, с воспаленным красноватым лицом, жена с дряблыми щеками и румянцем (художница) и гости — три девицы, тоже левые художницы, одна — приятная, именно к ней и обращался А. Е. Надев очки, он сказал ей: "Не смотрите, я очень страшный". Был еще юноша, совершенно бесцветный. А. Е. увлекся, я смотрела на часы с тоской. Прочитал из цикла 48 года (о Гоголе), *Весна с угощением*, *Смерть графа*. В 10.15 я встала, а он все говорил. Рассказывал о гибели Маяковского, о его предсмертном письме. Авербах — «гнида», который сидел на тигре. Маяковский был тигр, он носил черную кофту с

желтыми полосами. РАПП видел, что он всех их забудет, этого ему бы не спустили. К тому же сестра Авербаха была женой Ягоды.

Маяковский выбирал: сохранить ли свое литературное наследство или же себя, но утратив свое имя.

А. Е. экзаменовал: у Гоголя, какие отрицательные персонажи названы именами животных и какое животное человеческим именем (лошадь Аграфена Ивановна в *Коляске*). О сдвигах в *Незнакомке*. Все провалились на этом экзамене.

Василий Каменский жив, но парализован. А. Е. не ходит к нему, т. к. помнит его молодым, здоровым, рассказывающим еще интереснее, чем Асеев и Маяковский. Его заслушивались, хотя он любил приврать.

О смерти Маяковского. Крученых у подъезда увидел Асеева, его жену и еще кого-то и к гробу не пошел: "У меня сделалась бы истерика".

Рассказывал о романе Маяковского с Татой. Покидая Париж в последний раз, Маяковский оставил крупную сумму владельцу цветочного магазина, чтобы тот каждое утро посылал Тате букет белых роз. Доставка роз продолжалась и после смерти поэта.

Крученых внезапно понизил голос, лицо его как-то искривилось и он прошептал:

— Ты вообрази, его уже нет, а букет каждое утро приносят. Можно вообразить, что он уже истлел в могиле, но продолжает посылать розы.

17 апреля.

Пошли слушать пластинки у студента, внизу. Чудные спиричуэлс.

2 мая.

Просил купить вина «Саперави» и жареную курицу. Вносила поправки в его лекцию. Он очень здорово делал поправки.

Читал о Хлебникове в музее Маяковского.

15 мая.

У Пастернака второй инфаркт. Звонил А. Е., сказал, что положение очень скверное.

А. Е. все возится с архивами и музеями. Какой-то студент с Украины его отыскал, пишет дипломную работу о Есенине и заинтересовался 'есенинскими' книжками Крученых.

31 мая.

Сегодня ночью умер Пастернак.

Была на похоронах.

30 августа.

А. Е. написал ответное письмо Ксане Пуни во Францию, т. е. писала я под его диктовку. Она спрашивала, какая кубистическая картина Малевича находится в Амстердамском музее — портрет Матюшина или *Авиатор*? Оказалось — это *Голова крестьянки* (литография на обложки книги Крученых *Поросята*). Ксана Пуни разъезжает, устраивая выставки мужа, известного художника. Ларионов и Гончарова хворают.

8 ноября.

А. Е. сказал, что Асеев и Эренбург подали заявления о пенсии для него (персональной). Выглядит неплохо. Подарил мне Хлебникова новое издание (маленький сборник).

1961 год

31 января.

И. Эренбург — заступник и ходатай. Вчера полтора часа беседовал с А. Е., подарил ему книгу, 'изданную' в одном экземпляре в 1920 г. Подписал фото в альбоме — невесело. А. Е. был на юбилее Эренбурга.

8 февраля.

Вечер Хлебникова в союзе писателей. С. Кирсанов очень темпераментно продекламировал из *Ладомира*. С. Городецкий, еще бодрый, но шамкал. В. Шкловский — слишком громким голосом. Литературовед Н. Степанов, искалечивший пятитомник Хлебникова. Какой-то пожилой пролетарский поэт. Вс. Иванов прочел страницу прозы (о зайце). Актер Голубенцев вдруг позвал Крученых и все стали хлопать. Он пошел к эстраде. Вот он тоже стоит на стуле. Прочел из *Игры в аду*, об олени и хлебниковское посвящение ему. Голос звучал хорошо, уверенно. Был он в домашнем пиджаке, клетчатом шарфе.

26 февраля.

На заявление пенсии, подписанное Асеевым и Эренбургом — отказ. Вечера, очевидно, не будет. А. Е. получил поздравительное письмо из архива с тридцатью подписями, телеграмму от Ахматовой, хвалебное письмо от литературоведа Н. Берковского, написавшего, что в *Пощечине* футуристы признали Пушкина современником. Ф. Бука посвятил А. Е. целую тетрадь стихов. Он трогательно мне сказал, что очень любит А. Е.. Гостеванье у Лили Брик.

Говорит: "Хорошо, что вечера не будет, — только волнения и опасенье, что скажешь не то".

15—20 рублей в месяц дает архив.

19 марта.

Рассказывал, что служил на железной дороге чертежником (в 1915 г.), не утруждая себя работой. Когда его посылали за деньгами, он сидел в садике и читал Чехова. Начальник сердился и говорил, что его надо посылать за смертью.

Когда пришла телеграмма о низложении Николая II, солдаты побежали с фронта и турки начали наступать.

30 апреля.

Вчера А. Е. позвонил, чтобы я не приходила, т. к. он нездоров, падал, вызывали врача. Перед этим пил кофе, мукузани. Старая докторша сказала: "Будете пить кофе — умрете".

Сегодня сам подошел к телефону, говорит, что еще слаб.

14 июля.

С 1 мая у А. Е. меняли трубы отопления. С этого времени я много времени посвятила уборке. Принесла стеллаж. Вставили окно.

8 октября.

А. Е. полон внимания, достал мне сборник М. Цветаевой. Сборник Пастернака задержали.

5 декабря.

А. Е. измеряли давление и должны снять кардиограмму. Что-то, видно, не ладно.

1962 год

7 апреля.

Он перехватил снотворного. Его друзья всполошились, заявили директору писательской поликлиники. К нему приезжал врач, считает необходимой госпитализацию.

1963 год

21 января.

А. Е. ходит в осеннем пальто.

Показал фото могилы Цветаевой — восьмиконечный крест среди берез.

Выходит справочник ЦГАЛИ, где много его материалов. В *Хрестоматии литературы XX века* — футуристические манифесты и «дыр бул щыл».

10 июня.

А. Е. посещает музей Скрябина, беседует об *Идиоте*, Настасье Филипповне, Аглае.

1964 год

5 января.

А. Е. сказал, что у него стиль «дыр бул щыл» и в жизни, и в одежде. Его хотят записывать на магнитофон, он должен прочитать тифлиссские стихи у каких-то друзей. Радостное известие: ему, может быть, заплатят 50 руб. за автобиографию. Он ее собирается написать, когда заключит договор (будет диктовать мне).

20 мая.

Записывался на магнитофон у композитора Андрея Волконского; слушали запись 5 раз подряд. Смотрела альбом со стихами Ф. Буки и разными фото.

25 августа.

А. Е. сделал новый альбом. Очень смешное фото с Матюшиным и Малевичем (1913 г.): они на фоне перевернутой декорации, А. Е. с лицом орущего благим матом.

17 ноября.

А. Е. бодр. О нем будет статья в «Литературной энциклопедии». Вышла на итальянском и немецком языках книга *Русское искусство и экцентризм* (кажется), где его факсимиле.

1965 год

31 августа.

А. Е. о себе. В 1915 г. осенью подошел его призыв. Совет друзей решил, что он должен уехать на Кавказ, где призыв был четырьмя месяцами позже. В Тифлисе он явился к воинскому начальнику, спросил, нельзя ли ему пойти добровольцем и работать по специальности чертежником. Воинский начальник сказал, что надо ждать призыва. Через некоторое время он поступил на строительство военной дороги. Денег платили много — 300 или 200 рублей в месяц. Работали без выходных. Через А. Е. проходили счета (или чертежи). Играл в карты и заигрывался. Потом это строительство было закончено. Много средств было разворовано.

Недавно приезжал Д. Бурлюк (за свой счет). А. Е. поехал к нему в гостиницу «Националь». Там в ресторане — масса нарядной публики. Бурлюк читал вслух стихи. Ему 83 года.

23 сентября.

Выставка Гончаровой и Ларионова, которую удалось устроить Н. Харджиеву в музее Маяковского. В книге отзывов на первом месте:

Пришел
узрел
восторг
исторг
очарован, огончарован.
А. Крученых

Отзывы И. Эренбурга, Л. Брик, художника А. Фонвизина, пианистки М. Юдиной и других с благодарностью Харджиеву. Картины *Щеголь*, *Жатва*, *Каток*, *Сушильницы полотна*. Литографии к *Мир с конца*, *Старинная любовь*, *Игра в аду*, *Помада* (1912 года). Мне понравились и ларионовские поздние — серое море, цветы в воде, тоже в серых тонах.

Харджиев выглядит именинником. Крученых в полном ликование.

29 ноября.

А. Е. показал *Антологию русской поэзии* на французском языке: есть стихотворение А. Е. из *Зудесника*.

22 декабря.

Об А. Е. статья С. Флюковского в польской газете «Культура» (1965, 12 декабря) — *Бочка Диогена с лифтом и телефоном*. Крученых "огненный меч в руках архангела,

карающий дьявола консерватизма". К 80-летию ему готовится какой-то 'сюрприз'.

1966 год

15 февраля.

Его вечер, вероятно, состоится в музее Маяковского.

22 февраля.

Приятная новость. Друзья А. Е. по случаю его 80-летия устроили обед в Союзе писателей. Было человек 30, все шумели, спорили. Он читал стихи. Читал его стихи и С. Кирсанов.

После этого А. Е. смотрел плохой итальянский фильм *Казанова 70*. Жалеет, что смотрел.

Студенты таганрогского института прислали ему трогательную телеграмму.

31 марта.

А. Е. получил из Таганрога письмо о том, что один студент читал доклад о его творчестве на посвященном ему вечере. "Вот чудеса то", — удивился он.

А. Е. справлял еще раз 80-летие с Л. Брик и Н. Харджиевым. Н. И. читал стихи о нем на магнитофон.

3 апреля.

А. Е. ждет своего вечера в мае, в музее Маяковского.

11 апреля.

А. Е. дал мне вырезку из «Таганрогской правды» (от 26 марта) с упоминанием о его вечере и письмо студента.

31 мая.

Восьмидесятилетие Алексея Крученых. Вечер в Доме литераторов.

При входе — афиша. В фойе — выставка. Четыре больших витрины. В двух — его книги: №№ 60. Две другие витрины заполнены материалами ЦГАЛИ — автографы Пастернака, карандашные портреты работы Крученых, надписи на книгах, фотопортреты последних лет. Выставка производит внушительное впечатление.

В президиуме, вместо заболевшего С. Кирсанова, вездесущий и пренебрежительный Л. Никулин. Крученых держится таким молодцом, что никак не дашь ему столь солидных лет. Голос звучит энергично. Это голос человека в расцвете сил (так оно и есть). Юбиляр принес букетик ландышей, не рассчитывая, очевидно, на щедрость даров. Он бережно ставит букетик в стакан на эстраде. Зрители улыбаются. Представитель от секции поэтов приглашает в президиум директора ЦГАЛИ, директора Музея Маяковского и еще кого-то. А. Вознесенский, приехавший из Ташкента, говорит:

— Я обожаю Есенина, всем известно, что такое для нас Пастернак и Маяковский. Но Крученыха я тоже люблю. В его поэзии есть что-то от землетрясения.

Крученых насмешливо:

— Я в этом не виноват!

Реплики Крученых удачны, публика смеется и аплодирует. Чувствовалась общая симпатия к юбиляру.

Актер Голубенцев сказал, что Крученых в общении не такой нетерпимый, каким он представляется по манифестам футуристов, наоборот, он очень доброжелателен к людям. Актер прочел из поэмы Асеева *Маяковский начинается* главу, посвященную Крученых.

Адрес от ЦГАЛИ. Букет красных гвоздик. Сотрудники Музея Маяковского торжественно преподносят юбиляру внушительный подарок — боченок меду.

Поэт Н. Глазков читает стихотворение, посвященное юбиляру, и пародию на его *Весну с угощением*. Общий смех.

Магнитофонная запись стихов Крученых малоудачна. Поэтому он читает стихи сам: *Весна с угощением*, *Смерть графа*, *Зима*, *Нико Пиросманашвили* и два из цикла 1948—1949 гг. Читал очень хорошо. И еще:

Вечно сияй,
поэзии Синай!

Внезапно раздался голос Харджиева (с места):

— Довольно! Крученых устал!...

В начале девятого вечер окончен.

7 июня.

В прессе ни звука, он — табу.

27 июня.

Вечер А. Е. у строителей (литературное объединение), человек 40 народу. А. Е. говорил с 7.15 до 9, читал стихи, принимали хорошо.

21 августа.

Статья Н. Харджиева об А. Е. в итальянской газете «Ринашита» (26 мая 1966 г.), с чудным портретом.

1967 год

20 марта.

А. Е. заболел, соседи мне позвонили. Он не хочет врача.

4 мая.

Стихотворение А. Е. Глухонемой анализируется в книге *Развитие современной русской фонетики*.

13 июня.

У него англичанин Гордон Мак Вэй. Все папки — под ногами.

5 августа.

А. Е. здоров, но меня обрывал, чуть я начинала говорить: "это неинтересно, это скучно". И я расстроилась.

8 сентября.

Третьего дня была у А. Е. Он лежал. Из-за склероза советуют ложиться в больницу. Жалуется, что кружится голова, когда он наклоняется.

11 октября.

Принесла А. Е. все чистое. Настроение хорошее, голос звучит хорошо, глаза — хорошие, ко мне не придирается. Читал мне *Домик* Кравчинского и стихотворение Бодлера в переводе И. Анненского *Проклятый поэт*. Рассказывал, как в художественном училище отвечал математику за другого. Еще в школе он и другой мальчик были лучше всех по арифметике. О том, как выступал с Бурлюком и Маяковским в Петербурге (1913). Бурлюк начал: "Этот старый сплетник Лев Толстой". Публика зашумела, но А. Е. ее успокоил. Взяв лилию, он ее нюхал и читал. Публика орала, его вызывая. Потом должен был выступить Северянин. Он вышел, а какой-то парень крикнул "Крученых". Северянин повернулся и ушел.

А. Е. ходит плохо, нельзя наклоняться. Потерял лекарство от склероза, присланные из Парижа Эльзой Триоле (передала Л. Брик).

26 октября.

А. Е. звонил Натан Альтман, его соученик по художественному училищу, автор известного портрета Анны Ахматовой. "Помнишь, дорогой, как я жил у тебя и спал под ее портретом?"

Рассказывал о поэте Дмитриии Петровеком. Как тот послал его к своей бывшей жене и она отдала пыльный сверток с рукописями Хлебникова, что и легло в основу сборников *Неизданный Хлебников*. А. Е. издавал их литографически.

19 ноября.

У А. Е. были чехи (Иржи Тауфер и др.). Подарили ему чешскую антологию русской поэзии, где есть четыре его стихотворения. Они сидели 3 часа, очень его утомили. Ему трудно ходить в тяжелом пальто и он не выходит на улицу, а в плаще — холодно. Дает мне деньги на продукты.

9 декабря.

В «Московском комсомольце» (1 декабря, 1967) об А. Е. как "коллекционере". А. Вознесенский подарил ему свое *Ахиллесово сердце* (нельзя не вспомнить "Ахиллесову пятую") с длинной надписью, а Римма Казакова — свою новую книгу.

1968 год

6 января.

Сегодня утром уговорила А. Е. пойти обедать. Он в демисезонном пальто, в меховой шапке. Скользко, идем под

руку. В столовой к нему подошла какая-то дама и о чем-то оживленно говорила. Это — учительница, приглашавшая его выступить в школе.

Он потерял паспорт и пенсионную книжку.

20 января.

Ему не дали пенсии (без паспорта). Он еле ходит, а пришлось идти сниматься, потом в домоуправление, потом в милицию. Похудел от этой передрыги. Сердился. Дал мне фото, сказал, что ему там дают 60 лет (а в 60 лет выглядел на 40).

7 февраля.

В его комнате стало протекать отопление. Рабочие расшвыряли его книги, но отопление починили. Еле ходит, по стариковски. Исчезла книга Камиллы Грей *Русское искусство как великий эксперимент* и хрестоматия — антология русской поэзии на французском и русском языках. Хаос, безнадёжие, душа разрывается.

29 мая.

Позвонила ему в субботу. Он взял трубку и упал на пол. Были врачи и психиатр, щупали, мяли суставы, взяли кровь. Лекарства от сердца не принимает. Соседка (Анна Васильевна Сенькина, вдова художника) варит ему кашу.

15 июня.

12 июня утром я узнала, что его посылают в «дом творчества» в Голицыно. Он еле ходит, спит одетым. Вчера Анна Васильевна сказала, что он не хочет ехать и что это уже невозможно.

Сегодня я открыла дверь своим ключом. Он лежал. Не мог отхаркаться, хрипел страшно. Сел, встал сам. Желтый, восковой, смотрит в одну точку, тяжело дышит. Пришли в кухню. Он не мог есть. Попил сладкой воды. Несколько раз повторил "чорт, чорт", на что-то сердясь. Пытался есть помидоры, руки не владели. Вызвали неотложку. Врач — коллекционер, знал Крученых. Сделал укол и вызвал скорую. На вопросы врача А. Е. не отвечал. Взяли его со стулом и отвезли в больницу (к Склифасовскому). Врач сказал — коллапс. Я не плакала, но одеревянела.

16 июня.

Жив. Лучше. Говорит тихо, связно, но и бредит. Нянька ему: "Ты, дедок, хочешь жить или умереть?" Он: "Вот так ультиматум". Меня приняли за его дочку. Покормила его. Тянет одеяло, теребит простыню. Его голубые яркие глаза стали мутные. Положение угрожающее, но диагноза еще нет. Сказал мне что-то вроде "будь на высоте", "ты мне почти сестра".

Медицинская сестра спросила его: "Узнаешь, кто у тебя был?" (про меня). Он: "Черт знает". Его мне очень жаль.

17 июня.

Врач сказал, что больной — запущенный, в легких что-то. Истощенный организм перестает сопротивляться. Делают все, что можно.

В 2.30 он умер. Вот и ушел мой дорогой.

Окончательный диагноз: правосторонняя крупно-очаговая пневмония с абсцессидированием. Кроме того — пневмосклероз.

Воспалением легких был болен больше месяца, вероятно, не понимая своего состояния, или же нарочно это

скрывал. Независимость была дороже. Верность себе — до конца.

20 июня — кремация. 22 — отпевание.

Добавления

Пока была возможность, Крученых самостоятельно издавал литографированные книжечки (с 20-х годов до 1934 г.). Не хватало текстов, можно было бы издать и больше.

— Я человек-одиночка. Есть люди, которые не могут переносить одиночества, им нужно чтобы кто-то был рядом

Поэт Г.Петников пришел и спросил:

— Ты еще не помер?

Крученых рассердился и не предложил ему чаю.

Мне говорил:

— У тебя щедрые глаза.

Когда его мать, Епистимия, умерла, открыли царские врата, — знак ее праведности.

Смеялся очень. В тексте Лескова в какой-то газете была опечатка: вместо "Богородица" — "пуговица". Потом в газете появилось опровержение: "читай не пуговица, а Богородица".

Спрашивал знатоков, чьи стихи:

Мне изюм
Нейдет на ум.
Цукерброд
Не лезет в рот.

Никто не знал, что это Пушкин. Еще у Пушкина: "Жемчуга огрузили шею" — футуризм!

У капитана Лебядкина неожиданное сочетание "аристократический ребенок". Мышкин смотрел на Аглаю как на далекое что-то (пейзаж, картину).

Из записных книжек Чехова: "Женщина ела куропатку, было жалко эту куропатку". Из его же писем — "гремучая девка".

Рассказывал об одном инженере, который был влюблен в писательницу и написал ей стишок:

Вот уж к двадцати шести
путь мой движется годам,
а мне не с кем отвести

душу, милая мадам.
И в Ростове, и в Коломне,
и везде, везде, везде
жить ужасно тяжело мне
по моей большой беде.

До войны М. Цветаева жила в доме, где происходил капитальный ремонт: непрерывный стук и грохот, везде пыль и мусор, в комнатах — дыры от вынутых труб. Она спасалась у Крученых. Он чрезвычайно ее ценил. Любил читать *Попытку ревности, Человека достойного ада, Что нужно кусту от меня*. Особенно — провидческое "Моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед".

Однажды он сказал:

— Знаешь, что такое высшее счастье? Это когда в холодную ночь идешь и ищешь ночлега. Увидишь огонек, будешь долго стучать в дверь, но тебе не откроют и прогонят прочь.

Аль-Алиса (Ольга Сетницкая)

Из цикла стихотворений,
посвященных Алексею Крученых

1

Мне дорого все: и портфель обомшелый,
Как торба, заваленный уймой бумаг,
И прочно зашитый рукой неумелой
Накинутый на плечи старый пиджак.

Под бровью кустистой и блестящий, и верткий
Художника взгляд — все заметил вокруг,
Стремительность бега, вприпрыжку походка
И постоянно разомкнутый круг.

И где только можно — ухватисто, цепко
Живого стиха отыскать жемчуга,
И, сдвинув со лба тибетейку иль кепку,
Лететь за трамваем и вспрыгнуть, догнав.

1945

2

Ты все равно останешься со мной, —
Гляжу ль в окно на месяц в темной туче,
На чайку белую над сумрачной волной,
На сосенки, стоящие над кручей, —
Ты все со мной. Тебя не оторвать,
Тебя не заменить и не забыть до смерти,
Тебя забыть — себя обворовать,
Обворовать себя и песне не поверить.

1945

3

Диванчик черный весь до ручек
Бумагой старую забит.
Она растет неровной кучей,
Для многих очень странный вид.

Не для меня: я наблюдаю
Картину эту пятый год.
Я все прослойки груды знаю,
Она растет из года в год.

Газет, журналов есть страницы,
А также позабытых книг
Успело много накопиться —
Хозяин к этому привык.

Он здесь садится (как на троне),
Не пустит рядом никого.
На пол бумажки не уронит, —
То драгоценности его.

Да, может быть, найдутся клады
Среди перепыленных груд.
А чернотелые наяды
Над пыльной массой плывут.

1954

4

"Ты оказалась на высоте.
Оставайся всегда там".
За ягодой ягоду ты глотал,
Трогательно губами их брал.
Такой же строптивый, как всегда,
Неумолим и строг,
Велел ягоды вымыть кипяченой водой,
Из-под сырой их есть ты не мог.
А пневмония была на чеку,
Оставался один лишь день,
Чтобы войти в Лету-реку
И превратиться в тень.

1968, 16 июня

5

Памяти А. Е. К.

Вот тебе и каюк,
Алексей Крученых, мой друг.
Высокопарные слова
Произносимы едва-едва:
"Были, были хорошие страницы...
Ты тоже почти сестра...".
(Шаркающие шаги больницы —
Неужели только вчера?).
"Я должен с этими людьми сродниться", —
Последние твои слова.

1968, 18 июля

Посвящения Борису Пастернаку

I

Истрепан томик Пастернака,
разорван серый переплет,
страницы в надписях и знаках, —
недели читан напролет.

Да, серый том для чтения лаком,
и подходящи к Пастернаку
слова, которые насека
на память другу древний грек:
"Прелестной мудрости твоих речей
Неиссякаем бьеи ручей".

II

Я послан богом мучить
Себя, родных и тех,
Которых мучит грех.
Б. Пастернак

Мы ждем утех,
и быть всех лучше,
но нас подстерегает случай
бед понаделать неминучих,
губить себя и тех,
кого терзает грех.

Стихотворение с примечанием
Бориса Пастернака

Все, все, что гибелью грозит
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья...
Пушкин, *Пир во время чумы*

Нет, Пушкин на подножке не висел,
Одной рукой за поручни схватившись,
А под другою в судорге зажав портфель,
(На это вряд ли б сразу он решился).

Но, глянув на отважных москвичей,
Бесстрашно на дверях троллейбуса летящих,
(В асфальте черном блески фонарей), —
Героев вспомнил бы своих кутящих,

Которые искали наслажденья
В погибелях, что трудно всем постичь —
Наверное, в таком же удивительном стремленьи
В ночи с троллейбусом летит москвич.

Браво Алиса!

Какое прелестное стихотворение, и как остроумно в
соединении с эпиграфом!

Молодчина, Ольга Николаевна!

Б. Пастернак
19 ноября 1945

Марина Цветаева

Елабуга, Елабуга,
Крутые берега.
Приехала на пагубу,
Жизнь не уберегла.

Стоят соборы белые,
Сияют купола.
В такую даль заехала
И нить оборвала.

Николай Харджиев

Полемика в стихах
(К. Малевич против А. Крученых и
И. Клюна)

Душа моя что сине море,
что сеть густая рыбака,
я никогда не жил в позоре,
хоть слыл за дурака.

Малевич ¹

Подобно Пикассо, Пикабия, Клее, Кандинскому и другим художникам-новаторам XX столетия, Казимир Малевич писал стихи. Сохранилось единственное раннее его произведение, написанное безрифменным свободным стихом, сохранились и немногочисленные опыты заумной поэзии. Как известно, Малевичу принадлежит весьма примечательная статья *О поэзии* (1918), в заключительной части которой помещен текст его заумного стихотворения.

Малевич высоко ценил произведения своего друга, главаря левого крыла русского кубо-футуризма, Алексея Крученых. В одной из своих неопубликованных статей Малевич писал: "Одним из главных диагностиков и врачей

¹ Четверостишие Малевича печатается по автографу (1926 ?).

поэзии считаю своего современника Крученых, поставившего поэзию в заумь².

'Заумный период' Алексея Крученых окончился в 1922 г.. Дальнейшие этапы его поэтического развития были не менее плодотворны, но заумных стихов он больше не писал. Переход Крученых на позиции «Леф»'а Малевич объявил изменой беспредметному искусству.

Другой соратник Малевича (его последователь и тайный завистник), И. В. Ключ, пытаясь преодолеть супрематизм, в середине 20—х гг. впал в рабское подражание французским 'пюристам' Озанфану и Жаннере (Корбюзье). Чрезмерно старательное исполнение 'пюристических' нартюморов И. В. Ключа заставляет вспомнить об его основной профессии (в течение всей жизни он был бухгалтером).

В сентябре-декабре 1926 г. Малевич написал ряд шуточно-полемиических стихотворений, направленных против Алексея Крученых и И. В. Ключа. Эти стихи публикуются по авторизованным спискам, сделанным Верой Еромолаевой, деятельной участницей группы Малевича в 1919-1929 гг.

В отличие от чрезвычайно экспрессивных заумных стихов Малевича, его шуточно-полемиический цикл, написанный ямбическим ритмом (сбивчивым и неуклюжим), свидетельствует о полном незнакомстве автора с правилами русского классического стихосложения. Но нужно ли говорить о слабости поэтической техники Малевича? Воздадим должное его юмору и юношескому озорству, не забывая о том, что великий художник и мыслитель не нуждается в снисходительном отношении снобов.

Полемист-мистификатор представил 'право голоса' своим противникам, что создает иллюзию оживленной дискуссии. Фамилия Крученых искажена, но вполне узнаваема,

² Эта статья хранилась у моего друга, Н. Суетина (в настоящее время ее местонахождение неизвестно).

а И. В. Ключон переименован в "Ивана Васильевича Нащокина", друга "Пушкина", то есть Алексея Крученых³.

'Авторами' первого стихотворения являются Алексей Кручихинов и Иван Васильевич Нащокин. Оно озаглавлено *Прости* и обращено к Пушкину:

В Москве на пятом этаже
Мясницкой улицы⁴, против почтамта,
Приют себе нашли два редких забияки,
Что не было проходу даже
Ни Пушкину, ни Тютчеву от них,
Что Фет и Лев Толстой крестили дважды
Свой лоб, когда к почтамту подходили,
И Богу бил поклоны Лев Толстой,
Чтоб разум им Господь предметный возвратил.
О, великий Александр, людей
Ты лирой услаждал, а их тропа еще не заросла.
По молодости мы озориками были,
Предметный мир позорили, всегда хулили,
Теперь же — нет, прости, мы перешли, в чем нет
[сомненья,
О, Александр, прости ты наше согрешенье,
Мы вновь с открытым сердцем и душой
В предметном мире, снова,—
Ведь в этом, о великий Александр, обнова.

³ Намек на книжку А. Крученых, *500 новых острот и каламбуров Пушкина*, М. 1924.

⁴ Вернувшись осенью 1921 г. с Кавказа в Москву, Крученых поселился на пятом этаже дома Вхутемаса на Мясницкой, в маленькой мастерской И. В. Ключона.

17 ноября датировано стихотворное заявление "поэта, бывшего заумника, беспредметника Алексея Кручихинова", посланное "в профсоюз поэтов и писателей":

Сим заявляю я союзу, что беспредметный
Мир давно оставил. И мир
Теперь я воспою предметный
Теперь предметникам я всей душою предаюсь
И к казимировым идеям беспредметным больше не
[вернусь.

Итак я выходец оттуда,—
Свидетель мой — Иван Васильевич Нашокин,
Торговых служащих союза член.

В свою очередь Малевич посвятил "Алеше Пушкину" (а заодно и И. В. Ключу) стихотворный памфлет, который адресовал давнему своему другу К. И. Шутко:

Минуют дни, бегут колеса,
Верчение букв, творят слова,
И в эту пору, в наши дни насоса
Времен мятежных струн, осла
Два жили в этаже девятом⁵.
Предметный мир окутан мглой,
Теряет контура предметные свои,
И в ужасе предметные ослы
Не узнают искусства зоны.
Проходят дни, летят вороны
На падший мир, предметный мир,

⁵ Ср. со стихотворением Д. Петровского:
Выпрыгнув в окошко с 9 этажа
Алексей Крученых
Перебежал через трамвай к Петровским...
(сб. *Жив Крученых*, с линогравюрами И. Ключа, М. 1925, с. 33).

Звучат эвклидовы струны
И плачут девы и режут ослы.

Далее следует увещательное послание И. В. Ключа Казимиру:

О, Казимир, напрасно ты в пустыне
[беспредметной бродишь
Предметный мир, красивый мир оставил,
Вернись, давно пора, и почему не хочешь
Среди предметов с нами быть,—
Ведь даже Крученных со мною.
Когда ты спал, мы темною порою
Зажгли фонарь, чтобы найти
В предметный мир дорогу.
О, Казимир! Вернись скорей,
Пока наш зов еще ты слышишь,
Оставь мятежность бурь души своей,
Послушай нас, ты еле дышишь!

Ответное письмо Малевича к Ключу датировано 11 ноября.

"Иван Васильевич, любезный! Вам и Крученому скучно стало с пустыней и со мною, к антикварам пошли, чтобы мебель старую им обновить. Идите! А я пойду и похожу в раскрытом беспредметном поле, пока еще далеко горе.

Итак Вы вспомните теперь сказания пророков и Бенуа-пророка заклинание⁶.

И Озанфан, и Жаннере, и архитектор Корбюзье, все тоже обновители, предметным паразитом поражены. Я с ужасом смотрю на тварь предметную, чадит из пасти дым. И думаю

⁶ Имеются в виду газетные критические статьи А. Бенуа, направленные против русских художников-новаторов.

не прекращать войны с пророком и растворить печаль его по девушке с улыбкой. Преподнесу ему квадрат двадцатый, чтобы свидетельствовал он ему, что жив я, беспредметник, и чтобы он не обманывал народ предметным миром. Такого мира больше нет".

Мы устали — так озаглавлена дружеская 'предметная' беседа Ивана Васильевича Нащокина и Кручихинова, датированная 27 ноября (вторая дата: "1817 год, 17 июня, село Пушкино"):

"О, как недавно голоса
Звучали наши. Иногда
Подобно меди, подобно звону стали,
Но мы уже устали.
Ведь новый мир квадратом стал,
Безликостью своей сказал народу,
Чтоб образов он больше не искал
И понапрасну бы не бил тревогу".
Иван Васильевич Нащокин
С Кручихиновым вдвоем
Вели предметный разговор
Между собой:
"Искусство ведь не терпит повторенья".

"О да, Иван Васильевич, Вы правы,
Наш разговор
Спасет художников от повторенья".
"О, нет, мой милый Кручихинов,
Слыхал я, будто бы Казимир клей
Предметный разлил на квадрате
И написал 'Для производственно-промышленных
целей'".

"Любезный мой Нащокин, я рад тебе поверить,
Но сам ты говоришь, что слухом ты слыхал,

А слуху всякому, подумай, трудно верить,
Кто подтвердит, что сам
Сие Казимир написал?"

'Полемика' с бывшими соратниками завершается кратким изречением Малевича, приписанным некоему "Философову" и датированным "1782 годом":

Карл Маркс написал книгу, которой потряс мир.
А я напишу книгу, которая мир успокоит.

Эту книгу Малевич написал. Ее заглавие: *Мир как бес-предметность*.

Сергей Сигов

Фирма по изготовлению стихов

Крученых был настоящий богема, об этом приятно размышлять, перебирая его машинописи 30-х — 40-х годов.

Дело не в том даже, что у него вечно не было бумаги и в ход шли использованные бравыми машинистками бюрократических контор листы.

И не в том, что согласно наиболее точным мемуарам, он хранил свою шляпу под подстилкой для чистки башмаков перед входной дверью в собственную комнату.

Но сама тематика его сочинений этих лет восхищает настойчивой триадой однообразия: карты, коньяк и — выражаясь совсем великоросски — бабы.

В поэме *Игра в аду*, написанной в 1940 г., а эту вещь он сам считал (по свидетельству Н. И. Харджиева) принципиальным показателем своего мастерства, игра в карты предстает синонимом устройства мироздания, вечна и бесконечна словно горшок и подтиралка.

В цикле стихотворений, посвященных Борису Пастернаку, карты (явно крапленные) окроплены коньяком.

Как тут не припомнить стихотвореньице Феофана Буки из его *Крученыхиады*:

В глубине семи зеркал
вечерком
Кручик зубки полоскал
коньячком.

Но в той же *Крученихиаде* полно стихотворений, свидетельствующих абсолютную неженолобивость Крученых. Вот почему для него были важны, вероятно, соавторы.

Во всяком случае, стихотворения 30-х годов, обращенные к лучшей половине человечества, подписаны двумя авторами. На обложках машинописных тетрадей указано: Павел Васильев, Алексей Крученых.

Таковы стихи, обращенные к Лиле Брик, Юлии Солнцевой (см.: С. Сигов, *Алексей Крученых и другие*, «Приазовские степи», № 50, 28 марта 1987), такова и отдельная книжка стихов *Ирине Горлициной (Нине Голициной)*, тетрадь первая, Москва 1934.

Она включает в себя 15 стихотворений, написанных частью совместно, частью же принадлежащих то Васильеву, то Крученых.

Друзья создают и третьего автора — Мухана Башметова, пишущего на "казакском языке". К сожалению оригиналы этой 'языковой' поэзии в тетради отсутствуют, но стихи Мухана даны в "переводах" — все это вполне в духе времени, плодившего армаду фальшивомонетчиков 'национальных' поэзий.

Читала ли сама Голицина эту книжку — неизвестно, но также неизвестно — умела ли она вообще читать.

Исчерпывающую характеристику сей особы содержит воспоминание Н. И. Харджиева: "Н. Голицина (мнимая княжна) — московская дива того времени. Когда Круч меня с нею познакомил, она была женой бровастого милиционера

(очередной супруг). Потом ей удалось выскочить замуж за итальянского аристократа (!) и уехать в Рим. Она была длинная с маленькой головой, как бы изваянной из льдины. С ледяным самообладанием она хищно поджидала свою удачу и дождалась. А в общем — черт с ней! Просто — ядь!" (письмо от 25 мая 1987).

Эта публикация не предполагает полного воспроизведения всей *Тетради первой*, такой академизм ни к чему. Шесть стихотворений, автором которых является только Павел Васильев, предоставляются их собственной участи, одно же его стихотворение, наиболее удачное и обращенное к Алексею Крученых — приводится в надлежащем месте.

Все стихи — пронумерованы: первая цифра означает номер стиха, вторая — номер страницы машинописи Крученых (стихи Васильева в счет включены).

Остается только сказать, что фирма по изготовлению стихотворных подношений просуществовала недолго, но не была случайностью в общеевропейском (даже!) культурном контексте — можно вспомнить и фирму по изготовлению портретов, выдуманную гениальным Виткацы.

Внутренним побуждением и в том и в другом случае было острое желание авторов к коммуникации и контакту с публикой. Крученых уже тяготился положением 'проклятого поэта' и до конца своих дней пытался выработать стилистику, с помощью которой можно было бы 'въехать в рай' официальных публикаций.

Все-таки он не сумел, стоя на горле собственной песни, придушить себя окончательно, — остался Алексеем Крученых.

1,2

Вступление

Один я или оба ли,
мы для тебя лишь добыли
сибирский ворс и дым —
как баргузины соболя,
что на лету захопали, —
стихи тебе дарим!

Павел Васильев
А. Крученых
Москва 1934

2,2

В цвету твоих меньших годов,
на рубеже столетий старших,
идешь — линкольн среди фордов,
советских хахальниц фельдмаршал.

Павел Васильев
А. Крученых

3, 3

Старт
(эскизы портрета)

... В ней нет слащавого канона,
в ней нормы все нарушены, —
то смесь фиалки с самогоном,
то бровь с беспамятным разгоном,
и губы —

в кровь прокушены...

А. Крученых
П. Васильев

5,4

Гляжу на купальщицу Нину —
уж больно хитра!

Ноги у Нины

стро — о — о — ой — ные,
как у самого осетра.

В глазах у Нины —

пол-океана,

и того океана —

вода окаянна!

Павел Васильев
А. Крученых

9, 6

Сиреневым чувствам Павла Васильева

Ну и что ж, что я в штанах,
 не знавших утюга.
Ну пускай стихи мои
 гудят от матюга.
Вместо ванн нарзановых
 шайку на, корыто на —
Душу чаще положи в них
 Нина Митровна.
Чтобы смылись клейма
 баронетов Барнета,
не то уши оборву
 у барнетова берета.
Не то душу запущу
 по репейным пустырям.
Так, что звездам будет жарко,
 как засушенным
 чертям.

А. Крученых
17. V. 34

10, 7

От ревности девушки хорошеют,
их жарче играют глаза.
Их белые в смуглую шею
впиваются зубы, снежная.
— Удар! Завертелся казак.

А после в беспамятной, долгой
ночи, голубой от вина,
мерещатся ветер над Волгой,
удушье Иртышского полога
и шеи речная длина.

Рот бледный, брови синицами
и птичьи тени ресниц в облаках...
Потяжелела татарка Голицина
на атаманских
спящих руках...

Павел Васильев
А. Крученых

11, 8

Ей и Алексею Крученых

"От ревности девушки хорошеют".
Глаза твои шире речных карасей.
Восславил твои зубы

и мою шею
ревностный заступник наш,
рыдумщик цветастый
Алесей.

Восславил тебя, длинноногую,
бескрылую птаху,
на струны комнат
пятиярусных
положил персты.
Струны же сами тебе
Славу рокотаху —
бычьи струны,
натянутые
на гусли
 в четыре
 версты.

Май 1934

Москва

Павел Васильев

13, 10

Мухан Башметов, *Воспоминание о русской*

Ты длинна, как солнца луч в амбаре,
где лежат горячие хлеба...
Пыльные, цветастые татаре
бьют барыш в ладони на базаре...
В честь твою, Ирина, в Атбасаре
начинались пляска и пальба.

Оттого ль как рыжая лисица
ночью память грудь мою грызет.
Ты — крылата, коршуна сестрица.
Ты длинна, длинней полета птицы,
и горька. Горька, как дикий мед.

Оттого ль средь гульбищ Сабантуя
я один от кумыса не пьян.
Я с разлукой спорю, я ревную,
и я ношу занозу золотую
в самом сердце горестном, Мухан.

Перевод: Павел Васильев
А. Крученых

15, 12-13-14

*Дифирамб мировой невесте Ирине
Горлицной*

Фитиль, фертовый феникс,
горлица молодая
в спирту, ликере пенится,
пороховая перешница, —
горит — не угарает.

Гусарка небывалая.
Разительная горлица.
Зимой кирпично загарают,

скользя коньков закалом...

Толстеет рыльце от бессонницы.

Мурлычет, плачет или меньше,
но никогда не заорет.

Стройна, нарядна — манекенщица,
но шляпка наискось колечком,
и вокруг — смолой кипит народ.

Шум...чад 'герцеговины'.

Глазища — фары — во!
Ожгут крапивой и бензином,
к барьеру бьют вихриной
горят три смены, как завод.

Сквозь степи кочки и бурьяны
ведут подземные толчки...
Она всегда немножко пьяная,
почти готова для экрана,
жизнь — огнецветные куски.

Железку любит, фараон
и все, что к проигрышу близится, —
Как шайки нищих — праздник похорон,
повадку биксы и воров,
стаканов тухлых жижицу.

Шампаньи песни шамают взаглот
— в припадке тело помертвело —
руби ее, грызи, урод,
коверкай ноги, шкваркни ноздри,
закончи А Х О В О Е дело.

Она не будет прекословить —
отдаст брилльянты, образа,
забудет след рубца багровый,
на грудь бандюги склонит голову, —
каратом скатится слеза.

Ее тоска неугасима
прет самогоном изнутри.
"Девчонка милая, красивая,
до синяков, до слез кусливая" —
поют баяны, кобзари.

Ее ты не забудешь в мертвом горе,
она давно живет фуксом.
Над степью с криком кружат вороны,
ее могила под забором
или линкольным колесом.

Скуластая, разгулка мировая,
змея с присыпкой на большой.
Пять хахалей в нее стреляли
— Эй, круче вывози кривая! —
Хохочет феникс над судьбой.

Фартово в фоксе закружила
— блондинчик целит прямо в глаз! —
забились крылья пелериньи
допрыгаешься до бессилья
пляши, качай в последний раз.

А. Крученых

Луиджи Магаротто

Полемика Т. Табидзе с О. Мандельштамом и И. Терентьевым

С отъездом А. Крученых в Баку (а затем в Москву) и И. Зданевича в Константинополь (а оттуда в Париж) распадается тифлисская группа «41⁰», наибольшая активность которой приходилась на 1917-19 гг.. Другой член группы, И. Терентьев, мечется между Константинополем, Тифлисом и Баку, и наконец оседает вместе с Крученых в Москве, где входит в группу «Левый Фронт Искусств», которая была основана Маяковским в конце 1922 г.. Образование «Левого Фронта» не следует приписывать 'авангардистской' гомогенизации или внезапному теорико-практическому соглашению художественных групп. Он возник, по словам членов «Левого Фронта», как результат выбора в пользу Октября: "Футуризм стал левым фронтом искусства. Стали мы"¹. Благодаря «Левому Фронту Искусств» понятие фронта приобрело политическое значение: художественная практика стала определяться как социальная, как объекти-

¹ Н. Асеев, Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Чужак, *За что борется Леф?*, «Леф», 1923, № 1.

вация 'живого' труда; как новая социальная продукция. Предположение, что искусство есть политика ("Я себя | советским чувствую | заводом, | вырабатывающим счастье. | Не хочу, | чтоб меня, как цветочек с полян, | рвали | после служебных тягот. | Я хочу, | чтоб в дебатах | потел Госплан, | мне давая | задания на год"²), необходимо приводит к утверждению художественной политики, которая могла бы предотвратить как 'конкуренцию' между литературными группами, так и полное поглощение всякой тенденции 'тотальностью' партии. «Фронт» замышлялся именно как 'движение', 'марш', что противопоставлялось как разрозненности отдельных групп, так и партийной унифицирующей тенденциозности; он избрал своей программой 'организацию' художественной практики в целях повышения продуктивности. Объединяя в едином «Фронте» различные художественные школы, Маяковский выявляет общий для них элемент: 'художественный революционный процесс', в соответствии с которым производятся формы, содержания и социальные отношения. Маяковский, который, как впоследствии было установлено, был автором первых трех программных статей, открывавших первый номер «Леф»'а, журнала «Левого Фронта Исскуств», предупреждал футуристов, что они не должны думать, что можно "прожить на проценты вчерашней революционности"³, и призывал их: "Работой в сегодня покажите, что ваш взрыв не отчаянный вопль ущемленной интеллигенции, а борьба-работа плечом к плечу со всеми, с рвущимися к победе коммуны"⁴. Терентьев, как кажется, был мало склонен отозваться на призывы Маяковского и встать на новый поэти-

2 В. Маяковский, *Домой, Полное собрание сочинений*, VII, М. 1958, с. 94.

3 Кого предостерегает Леф?, «Леф», 1923, № 1.

4 Там же.

ческий путь. В письме к И. Зданевичу, в мае 1923 г., он писал, что он и Крученых снова работают, теперь уже для «Леф»'а, в русле того футуристического течения, которое их прославило, — заумной поэзии: "Позиция должна быть общественно ясной, а потому я в «Леф»'е с Крученых занял левую койку и в изголовье повесили таблицу 41° и притворяемся больными"⁵. Более того, он даже фантазировал о том, чтобы поставить "знак равенства"⁶ между "футуризмом и русской революцией", а мировую революцию соотнести исключительно с творческой деятельностью группы 41°, одним из активнейших участников которой он был, утверждая, что "[...] революция в международном масштабе = 41°". Шесть месяцев спустя Терентьеву надоело поддерживать грандиозную утопию Маяковского, которая намеревалась сплавить в единый фронт различные художественные школы. Более того, Терентьев начал считать это намерение прямо-таки сумасбродным: "Я уехал из Москвы 5 месяцев тому назад именно потому, что работа с Лефами, при всем их великолепном отношении персонально ко мне, окончательная чепуха в роде легализации геморроя"⁷. В Петрограде, куда он переехал, он возобновил интеллектуальную деятельность, связанную с поэтическими и художественными теориями, выработанными в Тифлисе в компании 41°.

Во время своего краткого пребывания в «Левом Фронте Искусств» он опубликовал, с очевидным намерением дать отчет о деятельности его группы на Кавказе, во 2-м номере

⁵ Письмо И. Терентьева к И. Зданевичу от 4.V.1923, в И. Терентьев, *Собрание сочинений*, Болонья 1988, с. 398. Далее цитируется по тому же самому изданию вплоть до следующего указания.

⁶ Там же.

⁷ Письмо И. Терентьева к И. Зданевичу от 5.II.1924, в *Собр. соч. цит.*, с. 404.

«Леф»⁸ а заметку *Леф Закавказья (Компания 41°)*⁸, вызвавшую возмущение грузинской литературной группы «Голубые роги», основанной в Кутаиси в 1915 г.. Движимый, вероятно, в большей степени футуристическим вкусом к гиперболам, нежели любовью к правде, Терентьев, имевший с членами группы «Голубые роги» во время своего пребывания в Тифлисе самые дружеские и уважительные отношения, в этой заметке допустил самые неожиданные и неосторожные утверждения. Он обвинял голубороговцев в том, что они "желают занять все поэтические пути будущего"⁹. И именно по этой причине он ставил им в вину то, что они препятствовали утверждению и развитию грузинской футуристической поэзии, молодые представители которой, числом не менее 25, якобы обратились к Терентьеву за помощью и защитой. И наконец он утверждал, что голубороговцы, "бывшие символисты, теперь просто националисты" даже "успели побить его".

Заметка Терентьева вызвала у голубороговцев столь сильное возмущение и раздражение, что один из самых авторитетных членов группы, Тициан Табидзе, поместил в 11-м номере газеты на грузинском языке «Рубикони», 1923 г., статью (здесь мы публикуем полный ее текст на русском языке), в которой восставал против утверждений Терентьева, которые голубороговцы полагали лживыми измышлениями. Более того, в первой части своей статьи *Директор 41° градуса Терентьев* Табидзе воспользовался случаем, чтобы ответить и другому русскому поэту, О. Мандельштаму, который, по словам Табидзе, опубликовал

⁸ Заметка Терентьева перепечатана также в *Собр. соч.* цит., с. 283—284, соответственно прокомментированная редакторами издания М. Марцадури и Т. Никольской.

⁹ И. Терентьев, *Леф Закавказья (Компания 41°)*, «Леф», 1923, № 2. Все дальнейшие цитаты даются по этому изданию вплоть до следующего указания.

"похабное письмо" (на грузинском языке также и "похабная статья") в батумской газете «Час» перед своим отъездом в 1920 г. в Россию. Подобно другим исследователям, мы пытались найти эту газету в библиотеках Батуми и Тбилиси, однако никаких ее следов обнаружить не удалось. Наши поиски в каталогах, в библиографиях, в публичных и частных библиотеках не привели ни к какому результату. Газета «Час» таинственным образом ускользнула от внимания библиографов и составителей каталогов, в полном молчании пройдя через политико-литературную сцену своего времени. Это заставляет сомневаться в самом ее существовании. Некоторые исследователи выдвинули гипотезу, что «Час» является ни чем иным, как литературной мистификацией Табидзе. Однако возмущение, ирония, полемический задор Тициана Табидзе слишком подлинные, чтобы полагать, что он мог выдумать 'на холодную голову' диатрибу не только литературного характера, но прямо-таки личного в адрес уже тогда известного представителя русской поэзии. Посему мы склонны полагать, что ярость Табидзе была вызвана каким-то письмом или статьей Мандельштама.

П. Нерлер, редактор сочинений Мандельштама¹⁰, полагает возможным утверждать, что газета «Час» перепечатала статью Мандельштама *Кое-что о грузинском искусстве*, появившуюся впервые в газете «Советский юг», 19-ого января 1922 г.. И действительно, в этой статье Мандельштам высказывал довольно язвительное суждение о поэзии голубороговцев, и в особенности о их главных представителях — Паоло Яшвили и Тициане Табидзе. Мандельштам писал:

¹⁰ Ср. О. Мандельштам, *Слово и культура*, М. 1987, с. 299.

В настоящее время она [грузинская поэзия] представлена так называемой группой «Голубых Рогов», имеющих резиденцию в Тифлисе, с Паоло Яшвили и Тицианом Табидзе во главе. «Голубые Роги» почитаются в Грузии верховными судьями в области художественной, но самим им бог судья. Воспитанные на раболепном преклонении перед французским модернизмом, к тому же воспринятым из вторых рук через русские переводы, они убажуют себя и своих читателей дешевой риторической настойкой на бодлерианстве, дерзаниях Артура Рембо и упрощенном демонизме. Все это сдобрено поверхностной экзотикой быта. Мимо них прошло все огромное цветение русской поэзии за последнее двадцатилетие. Для нас они Пенза или Тамбов...¹¹.

Полемика могла быть вызвана этой статьей Мандельштама, которая, соответственно тому, что утверждает Табидзе, должна была прежде всего быть опубликована в «Часе» сразу же после отбытия Мандельштама с Кавказа в Россию, а затем перепечатана в 1922 г. в «Советском юге», а не наоборот. Однако не имеется никаких доказательств в пользу этой гипотезы. Поэтому мы не в состоянии с уверенностью определить текст, который явился причиной упомянутой полемики. При всем том, повторяем, мы полагаем, что она была вызвана конкретным выступлением Мандельштама.

В своей статье Табидзе говорит о Мандельштаме весьма иронически, а порой и презрительно, в особенности, когда, намекая на его еврейское происхождение, называет его "Агасфером, голодным бродягой". Это определение современный читатель скорее всего воспримет как несправедливое и раздражающее, тем более что речь идет об

¹¹ О. Мандельштам, *Кое-что о грузинском искусстве*, в кн. *Слово и культура* цит., с. 180.

одном из величайших поэтов русского двадцатого века. Описания Мандельштама того времени, которыми мы располагаем, и в самом деле изображают его голодным бродягой. Наиболее выразительно описание, данное одним грузинским поэтом, в котором рассказывается также и об аресте Мандельштама в Батуми:

В 1919 году летом в Батум приехал из Крыма известный русский поэт Осип Мандельштам. Приехал он на маленьком пароходе в числе десяти каких-то сомнительных пассажиров. Все они были арестованы береговой охраной.

В те времена я и поэт Тициан Табидзе жили в Батуме. Как-то раз на улице настигает нас какой-то старичок-еврей, останавливает и говорит, что он старшина местной еврейской общины и спрашивается — известен ли нам поэт Мандельштам. Мы ответили, что — да, известен.

— Если так, — сказал старик, — поэты должны помочь поэту: Мандельштам арестован и сидит в Особом Отряде.

Мы пошли в Особый Отряд. Нам сказали, что среди арестованных на самом деле есть какой-то Мандельштам, но невозможно, чтоб это был наш знакомый: такой уж непоэтический на вид.

Самого Мандельштама нам не показали, однако, усомнившись в правильности подхода к поэзии со стороны Особого Отряда, мы отправились к генерал-губернатору Батумской области Бения Чхиквишвили.

— Посмотрим, кто это за человек, — ответил он и тотчас же распорядился по телефону доставить Мандельштама к нему.

Доставили.

Входит низкого роста, сухопарый еврей — лысый и без зубов в грязной, измятой одежде и дырявых шлепанцах. Вид подлинно библейский.

Чхиквишвили взглянул на него и обратился к нам по-грузински:

— Я думал в самом деле кто-нибудь, а это какое-то страшило, чорт возьми. На него дунуть — улетит. Нашли тоже опасного человека.

Затем усадил его, дипломатически выяснил, что он действительно поэт Мандельштам и вежливо извинился.

Мандельштам, как воробей, присел на край стула и начал рассказывать.

— ... От красных бежал в Крым. В Крыму меня арестовали белые, будто я большевик. Из Крыма пустился в Грузию, а здесь меня приняли за белого. Какой же я белый? Что мне делать? Теперь я сам не понимаю, кто я — белый, красный, или какого еще цвета. А я вовсе никакого цвета. Я — поэт, пишу стихи и больше всяких цветов теперь меня занимают Тибулл, Катулл и римский декаданс...

Затем коснулся Крыма:

— ... И, исчерпавши все возможности, я придумал такой способ: мне известны все традиции евреев. Я сам еврей. А в Крыму в то время проживало много богатых евреев. Прихожу к одному, другому, третьему. Прошу помочь и когда тот начинает отказываться, перехожу к атаке.

Говорю:

— Хорошо. Уйду. Но возможно, что выйдя на улицу, я упаду от голода и умру. Не забудьте, что в свое время и вы умрете. Бог великодушен и многое простится вам, но одно никогда не простится. Вас спросят на том свете:

— Вы знали поэта Мандельштама?

Вы с радостью ответите:

— Ну, да! Как же! Очень хорошо знал нашего поэта Мандельштама.

И спросят вас затем:

— А помогли ли вы поэту Мандельштаму в нужде?

Тут уж вам придется промолчать, и тогда стоящий у врат царства, гневно скажет:

— Довольно! Душа ваша не достойна почивать на лоне Авраама.

И двери рая навеки закроются для вас.

Так я жил в Крыму.

— Я не поэт, и на рай, как и вы — не уповаю,— сказал Чхиквишвили.— Но все-таки поэту голодать не должно. Вы свободны. Зайдите к кассиру и передайте эту бумажку...

И Чхиквишвили вручил Мандельштаму записку, по которой тот получил из кассы достаточно денег, чтобы одеться, обуться и еще прожить некоторое время¹².

Летом 1920 г. (а не 1919 г., как пишет Мицишвили), когда он собирался уезжать из Крыма, занятого в это время белой армией, Мандельштам был арестован врангельской полицией именно по причине своего нищенского вида, как о том рассказывает Э. Миндлин:

Мандельштаму не удалось тогда уехать из Феодосии. По пути в порт он был неожиданно арестован белогвардейцами и брошен в тюрьму. Мандельштам всегда и всем казался подозрителен, должно быть благодаря своему виду вызывающе гордого нищего¹³.

Освобожденный спустя несколько дней благодаря заступничеству своих друзей, и в особенности М. Волошина и

¹² Н. Мицишвили, *Эпопэя. Грузинская хроника времен революции*, Тбилиси 1932, с. 205—209.

¹³ Из воспоминаний Э. Л. Миндлина о Мандельштаме [Мандельштам в Феодосии], в кн. О. Мандельштам, *Собрание сочинений*, II, New York 1969, с. 525.

начальника порта¹⁴ (о котором поэт говорит в своем *Шуме времени*)¹⁵, Мандельштам наконец смог уехать на барже. Через пять дней ("Пять суток плыла азовская скорлупа по теплему соленому Понту", вспоминал он сам¹⁶) он прибыл в Батуми. Но как только он сошел на берег, он опять был арестован пограничной полицией Демократической Республики, которая была установлена в Грузии после падения царской империи. Еще раз он был освобожден благодаря вмешательству, на этот раз, Н. Мицишвили и Т. Табидзе.

Также и Ю. Олеша в своих воспоминаниях дает изображение Мандельштама, утвердившееся среди литераторов того времени:

Мужская [т. е. фигура Мандельштама.] была неестественно расширявшаяся от шубы явно не по росту, да еще и не в зимний день. На пути меж массивом шубы и высоким пиком меховой же шапки светлел крошечный камушек лица... Мандельштам был брит, беззуб, старообразен, но царственной наружности. Голова у него была всегда запрокинута, руки всегда завершали или начинали какой-то непрактический, не житейского порядка жест¹⁷.

Эти воспоминания поэтов и писателей, в которых описана характерная наружность Мандельштама, похожего более на бродягу, чем на поэта, можно было бы умножить. Здесь следует, однако, напомнить, что отношения между Мандельштамом и голубороговцами,

¹⁴ Ср. И. Эренбург, *Люди, годы, жизнь*. Книга вторая, М. 1966, с. 310—311.

¹⁵ О. Мандельштам, *Начальник порта*, в *Собр. соч.* цит., II, с. 111—115.

¹⁶ О. Мандельштам, *Возвращение*, *Собр. соч.* цит., III, с. 20.

¹⁷ Ю. Олеша, *Ни дня без строчки*, *Избранное*, М. 1974, с. 448.

исключая упомянутый полемический инцидент, всегда были исполнены взаимного уважения. В опубликованной в 1922 г. антологии *Поэты Грузии* были помещены четыре стихотворения голубороговцев, переведенных Мандельштамом: *Бирнамский лес* Т. Табидзе, *Пятый закат* В. Гаприндашвили, *Автопортрет* Г. Леонидзе и *Прощание* Н. Мицишвили. Во время своего пребывания в Грузии (в 1920 и 1921 гг.) Мандельштам был очарован культурными традициями этой страны, в особенности на него произвели большое впечатление образы, мощь и новизна поэзии Важа-Пшавела:

Другое явление современного грузинского искусства, представляющее европейскую ценность,— это поэт Важа-Пшавела. Он переиздается Наркомпросом, и в молодой Грузии образуется даже нечто вроде культа Важа-Пшавела, но боже мой, до чего ограничено его непосредственное влияние на молодую грузинскую поэзию!.. Это был настоящий ураган слова, пронесшийся по Грузии, с корнем вырывавший деревья:

Твои встречи — люди мирные,
Непохожие на война,
Темнокудрый враг железо ест
И деревья выкорчевывает.

Образность его поэм, почти средневековая в своем эпическом величии, стихийна. В них клокочет вещественность, осязаемость, бытийственность. Все, что он говорит, невольно становится образом, но ему мало слова,— он его как бы рвет зубами на части, широко пользуясь и без того страстным темпераментом грузинской фонетики¹⁸.

¹⁸ О. Мандельштам, *Кое-что о грузинском искусстве*, цит., с. 179.

Он сразу же принялся переводить самую известную поэму Важа-Пшавела *Гоготур и Алшина*. Перевод был опубликован в 1923 г. и единодушно признан грузинской критикой наиболее удачным из всех переводов на русский язык поэмы Важа-Пшавела.

С той же самой язвительной иронией Табидзе относится и к утверждениям И. Терентьева, в особенности в том, что касается 25 молодых грузинских футуристов или фениксовцев ("Феникс" был названием манифеста, опубликованного в 1922 г. группой грузинских футуристов, на который молодые поэты явно ссылались). Эти поэты якобы обратились к Терентьеву за советом, помощью и защитой. Терентьев сравнивается с хулиганом, наглость которого не знала предела, готовым на все, лишь бы быть зачисленным 'барабанщиком' в политико-литературный 'оркестр' Маяковского. В действительности, как мы сказали, Терентьев был не очень убежден в опыте, осуществленном Маяковским. Но по случаю 1 мая 1923 г. он опубликовал, как и другие поэты, входившие в «Левый Фронт» — А. Крученых, Б. Пастернак, П. Незнамов, В. Маяковский, В. Каменский, Н. Асеев и С. Третьяков, — стихотворение, посвященное празднику труда, которое с другими стихотворениями имело только общее название — *1-ое мая*. Стихотворение Терентьева представляло собой последовательность звуков в лучшей футуристской традиции, ряд строк, связанных между собой рифмами в середине и в конце и набитых словами "рабочий класс" и "работа", которые должны были бы наделить их явно 'революционным' содержанием в духе первомайского праздника. Стихотворение вызвало ярость официального критика Л. Сосновского, специалиста по фельетонам, в которых он обличал нарушения 'социалистической морали'. С точки

зрения того, какой должна быть социалистическая поэзия, он раскритиковал даже Маяковского в статье под названием *Довольно Маяковщины*, опубликованной в 1921 в «Правде», № 119. На страницах «Правды» Л. Сосновский яростно выступил против в идеологическом и политическом отношении сомнительной деятельности Терентьева и его собратьев по «41^о» на Кавказе, ибо "от господ Терентьевых весьма дурно политически пахнет"¹⁹. "А какова их идеологическая и политическая цена", — предлагал он судить по стихотворению *1-ое мая* Терентьева, которая заканчивалась словами "Дай руб / На май, / Поздравляю".

Раньше, — пишет Сосновский, — швейцары и дворники по праздникам обходили жильцов и говорили: С Новым / Годом / Поздравляю, / Пожалуйста / На / Чаек. Им давали рюмку водки или двугривенный. И никто не подозревал, что швейцары говорили стихами и что они — Лефы. Разница в том, что тогдашние Лефы не требовали за поздравление "дай руб, поздравляю". А нынешние требуют от Госиздата "дай руб на май, поздравляю"²⁰.

Вульгарные намеки и кое-какие явные передергивания, как, например, то, что "Красная армия дала по шапке меньшевикам, рассыпались кто куда и Лефы"²¹, вызвали со стороны Терентьева немедленный протест и детальное опровержение утверждений Сосновского²². Посему вызывает сожаление, что Табидзе с радостью воспринял нападение Сосновского, не поняв, что критики-идеологи типа

¹⁹ Л. С. Сосновский, *Желтая кофта из советского ситца*, «Правда», 1923, № 113.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

²² Ср. И. Терентьев, *Открытое письмо*, «Леф», 1923, № 3. Это письмо находится также в И. Терентьев, *Собрание сочинений*, цит. с. 295.

Сосновского не ограничатся нападением на футуризм Терентьева, но вскоре поставят под обвинение все авангардное искусство, в том числе и «Голубые роги».

Табидзе заканчивает свою статью, принимая жесткую и непримиримую позицию: "Терентьев в будущем никогда не сможет встретиться с нами". Терентьев продолжал свою деятельность преподавателя фонологии, поэта, театрального и кинорежиссера, теоретика футуризма в Ленинграде, Москве, Харькове и т. д. до тех пор, пока не был арестован во второй раз в 1939 г. и затем расстрелян.

Тициан Табидзе

Директор 41° градуса Терентьев

В московском журнале «Леф» (Левый фронт) напечатана корреспонденция Игоря Терентьева о «Лефе Закавказья». Терентьев долго жил в Тбилиси и ни разу за это время не становился предметом наших статей. Вообще Терентьев и многие другие русские писатели гостили в Тбилиси, пользовались традиционным грузинским гостеприимством и экстратерриториальностью, что, между прочим, ни на чем не было основано; но иногда привычка преобладает над разумом. Однако редко когда встречается такое воровское и такое пугливое нападение, на которое отважился этот молодец.

Первым среди русских поэтов в Тбилиси поселился Осип Мандельштам. Благодаря человеколюбию грузин этот голодный бродяга, Агасфер, пользовался случаем и попрошайничал. Но когда он уже всем надоел, поневоле пошел по своей дороге.

Этот Хлестаков русской поэзии в Тбилиси потребовал такого к себе отношения, как будто в его лице представлена вся русская поэзия. Когда ему указали его место, и он получил по заслугам на улицах Батуми, он с парохода

прислал батумской газете «Час» похабное письмо¹, ответа на которое не дождался. Зато ответ за эту хлестаковщину получил Терентьев: и он тоже стал в московском журнале рассказывать притчи Нацаркекия². Как будто к нему пришли более чем 25 молодых грузинских фениксовцев и попросили, чтобы он укрыл их от голубороговцев, ссылаясь на то, что якобы голубороговцы задерживают рост грузинской поэзии и никому не верят, кроме как самим себе. Мы не знаем, кто эти 25 человек и почему они должны были обратиться к Терентьеву. Это, наверно, у него голова пошла кругом от его 41° градуса, но сегодня он забыл историю своего эмигрантства и хочет зарекомендовать себя в Москве представителем левизны со всех сторон. Мы не станем здесь оценивать его личность. Его личность вполне соответствует тому фронту. Наверно, он собирается создать себе новую репутацию, он хочет представить себя таким мучеником и говорит, что его били. Но какое отношение имеет грузинская поэзия к тому, что били Терентьева? Почему Терентьев в Тбилиси придерживался другого мнения и писал оды о голубороговцах, а потом ему понадобилось написать такой пасквиль? 41° градус окончательно растаял, его члены разбрелись и переродились. В Москве сегодня Терентьев стал эпигоном барабанщика Маяковского, но мы не думаем, что основатель 41° градуса, Илья Зданевич, последовал в метаморфозах за своим директором. Правда, Терентьев и раньше имел в Тбилиси сомнительную репутацию, но все же удивительна его наглость. Наверное, он все еще доверяет нашему благородству, надеется что мы ничего о нем не напишем; но

¹ На грузинском языке существительное "церили", которым пользуется Табидзе, может означать "письмо" или "статья".

² Герой грузинских сказок, постоянно придумывающий грандиозные проекты, которые не в состоянии исполнить (прим. пер.).

надо сказать, что невелика разница между футуристом Терентьевым и хулиганом Тимошкиным. А. Тимошкин не гнушался ни обидных слов, ни излишней прямооты, поэтому он не ласкал «Леф». Может быть, можно было сказать и больше, но достаточно и того, что Терентьев в будущем никогда не сможет встретиться с нами.

Т[ициан] Т[абидзе]

PS. Эта статья уже была набрана, когда в московской «Правде» была напечатана статья Л. Сосновского, разгромившего «Леф» (Левый фронт) и в особенности Терентьева.

«Рубикони», № 11, 17 июня 1923 г.

Перевод с грузинского Луиджи Магаротто.

Еще один текст Терентьева?

Предисловие, публикация и примечания
А. Г. Герасимовой и А. Т. Никитаева

Во II томе *Полного собрания сочинений* Александра Введенского, вышедшего под редакцией М. Мейлаха (Анн Арбор, Ардис, 1985, с. 228—229), в разделе «Dubia» было опубликовано стихотворение *Полотерам или онанистам*. Единственным источником этого текста является неавторизованная машинопись, хранящаяся в Отделе рукописей и редких книг Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (фонд 1232 Я. С. Друскина, ед. хр. 420). К машинописи приложен комментарий Я. С. Друскина, атрибутирующий это стихотворение И. Г. Терентьеву и частично приведенный в примечаниях М. Мейлаха к *Полному собранию сочинений* А. Введенского (т. 2, Ардис 1984, с. 352—353). Атрибуция Друскина, основанная на свидетельстве памяти и косвенных аргументах, не может быть признана окончательной. Однако и соображения М. Мейлаха в пользу авторства А. Введенского в достаточной мере уязвимы. Близость ритмико-стилистической и графической структуры этого стихотворения к стихотворению Введенского *Парша на отмени*, одинаковый шрифт машинки, на которой отпечатаны

оба текста, а также существование (ныне стершегося) посвящения "полотерам онанистам" к *Парше на отмели* могут быть интерпретированы иначе, чем это сделано М. Мейлахом. Поэтика и стилистика самого стихотворения *Парша на отмели* вообще сильно отличают его от других известных стихотворений Введенского, в том числе дообзриутского периода. Не исключено, что оно появилось как результат 'пробы сил' в освоении чужой поэтики и стилистики, стимулированной текстом *Полотерам или онанистам*. Палеографическая близость машинописных текстов может объясняться разными причинами, в частности, совместной работой Введенского и Терентьева в Фонологическом отделе ГИНХУКа. С другой стороны, крайняя скудость сохранившегося поэтического материала И. Терентьева первой половины 20-х годов не позволяет провести доказательного сопоставления стихотворения *Полотерам или онанистам* с аутентичными произведениями Терентьева этого периода. Очевидно, тем не менее, что использованные в нем поэтические и графические средства, а также характерная для Терентьева квази-эротическая тематика не дают оснований отвергать авторство последнего (ср. тексты Терентьева, цитированные в его письмах к А. Крученых от 23. XII. 1923 и к И. Зданевичу от 5. II. 1924; в кн. Игорь Терентьев, *Собрание сочинений*, Болонья 1988, с. 400-407). Другим аргументом в пользу публикации текста этого стихотворения (независимо от его авторства) является тот факт, что в *Полном собрании сочинений* А. Введенского допущены некоторые искажения против машинописного оригинала. Несмотря на не очень значительный характер этих искажений, воспроизведение точного текста машинописи представляется важным для будущей более точной и аргументированной атрибуции стихотворения. Мы публикуем также полный текст записки Я.

С. Друскина. Весьма спорное, с нашей точки зрения, мнение Друскина о поэзии и личности Терентьева мы оставляем без комментария как живое свидетельство участника литературной жизни 20-30-х годов, существенное для понимания взаимоотношений между ближайшим окружением обэриутов и кругом футуристов-заумников.

ПолоТЕРАМ и ли ОНАНИСТАМ*

животных желаний в мире много
же о же ге лежат они пластом
здесь растут цветы название их вила
ГУАРИССОН сорви и принеси
мы нищие как семь

* Текст представляет собой машинопись, 3-й или 4-й экземпляр, снятый под лиловую копирку

Заглавие написано чернильной ручкой, буквами разной величины. В слове "или" букву "л" можно прочесть и как "и" (т. е. "и и и").

В строке 35 после слова "зеркало" не совсем разборчиво: "куни куни" или "купи купи".

В строке 58 не вполне ясно, "большое" или "больное", так как пятая буква в этом слове запечатана.

В тексте имеются карандашные пометы, сделанные Я. С. Друскиным: в правом верхнем углу его рукой написано: "Терентьев?"; справа против строк 2, 4, 7 стоят крестики; ниже Друскин перестал ставить крестики и только слегка подчеркивал слова и словосочетания, доказывающие, по его мнению, принадлежность текста не Введенскому, а Терентьеву. Подчеркнуты: в строке 2 "же о же ге", в строке 4 "ГУАРИССОН", в строке 7 "гиацинты", в строке 13 "комерсанты", в строке 15 "туфельках", в строке 22 "лампас", в строке 23 "буф", строки 26 и 27, 45, 47, в строке 50 "шевелках", в строке 54 "часинных" и "хохока", в строке 56 "анхир сундук"; строки 58-62 отчеркнуты слева на полях, последняя строка подчеркнута полностью.

мы голые как верблюды
 маргаритки гиацинты и гвоздики
 оххо оххо оххо
 в садике как лилии каметами
 10 и те пугливые старушки
 в платках с мокрым зонтиком
 ГИРЫ в ЧУЛКАХ гиры смаками
 комерсанты печенег и лешие
 зеваю я зеваю я зеваю яих
 лодочки в мокрых туфельках
 с циплячьими хвосты КАМИ
 и милая дождь и песок наместо
 звезда в лебедях
 не веревка в груди
 20 воробьиным воробьиным мячом пу пу пу
 [пущенным в даль
 караблиный в лестницу свистит невесело шквал
 [медикамент
 а лампас твой хруст аааль
 а буф твой пуст как скандал
 а звонок лаз человек
 а пустяк стал на лаптях
 ХВИРИСТОМ
 ХВИРИСТОМ
 в ответ на это лопнул орех
 греческий лопнул БАНАНА БАНАНА
 30 не роща А в шнурах
 а роща ЗУБ в котелке
 не свисток А в шнурах
 а свисток зуб зарытый в песке
 насыпается в шляпы грозная рать
 лети тигр сквозь зеркало куни куни
 зверство в покое аоставляя

на морской гладкой как веревка грудь
необозримая моя равнина воды
летят нестрелянные УТКИ
в стакане плавают маленькие бумажки
лилии тихо еще не весна
а только краски азбес и азТИГР
ЕЩЕ только покой крашенный не гусар ика ика
сосна шелестит кудрями ика ика
 гиль гиль гиль гиль
солями шевелит морями БАНКА
 ТУЛЬ ТУЛЬ ТУЛЬ
кружка за плавниками хранит большое богатство
в сосне в сосне в сосне в сосне в сосне в сосне
богатые надежды мира в шевелках на острых
 [крышах
при нежно заходящем солнце
на бети бай как статую с пупком
 на бети бай лягит на бети бай лягит в
 [секундалах
 в часинных кистях у храмса и у хохока
 на бети бай
ручей шипел свесив с моста хвост анхир
 [сундук
 на резинках катилась волна глупая баба
 [анхир сундук
хворост лежал на столе дерево было большое
 [анхир сундук
проходит жена вдоль могил анхир сундук
ставит на землю ведро купает в нем дочь
 [анхир сундук
снимает с плеча кувшин пьет из него вино
 [анхир сундук
жену зовут катя и дочь анхир сундук

70

выпив вино она спокойно идет домой
[анхир сундук
киты хранят во рту кусок шерсти
коровы хранят во рту кусок зелени
рыбы хранят во рту кусок соли
птицы хранят во рту кусок хлеба
колодцы хранят во рту кусок жести
в самаре хранят во рту кусок волги
тигры хранят во рту кусок ножи
прибытие будет в среду в 7 ч. 40

[Записка Я. С. Друскина]*

Это стихотворение написано не Введенским.

Доводы:

1. От памяти: между 22 и 25 г. я просил Введ[енского] принести мне какое-нибудь стихотворение Терентьева, чтобы я мог внимательно прочесть его. Я помню, как Введ[енский] принес мне это стихотворение. Но память может обманывать.

* Текст написан Я. С. Друскиным [1902-1980], судя по особенностям почерка, в 70-е годы, очевидно, при подготовке стихотворения к сдаче в составе архива в ОРИРК Публичной библиотеки.

Вверху листа надпись рукой сестры Я. С. Друскина Л. С. Друскиной: "В архив Я. С. Друскина".

В квадратные скобки заключены конъектуры, в угловые — зачеркнутые слова.

2. Я не помню сейчас Терентьева, у меня сохранилось общее впечатление от него — от его выступлений и от того, что я слышал о нем от Введ[енского] и М[ихаила] Друскина¹. Мне кажется, что он был нигилист и немного, (а может быть и много) циник. Вот что я понимаю под нигилизмом: только отрицание старой эстетики без попытки (а может и способностей) создать новую эстетику. Это стихотворение подтверждает его нигилизм. Как известно есть бессмыслица доразумная и сверхразумная. Мне кажется не случайно в одной строке слово: гиль. Это, мне кажется, не просто <слов> языковая заумь, а убеждение Терентьева: все есть гиль, т. е. чепуха, нет ничего серьезного, важного. Самые 'заумные' стихи Введ[енского] даже первого периода — философская поэзия — три темы Введ[енского]: Время, Смерть, Бог. В этом же стихотворении нет ничего, кроме нигилистического отрицания. Атональную музыку писать труднее, чем тональную, невольно пробиваются эмоц[иональные] душевные тяготения (Гейзер², Кшенек³). И также трудно писать 'бессмысленные' вещи, невольно пробивается рациональный смысл. И также в этом стихотворении, например, первые две строчки, — несмотря на его кажущуюся радикальность бессмыслицы, в этом стихотворении есть и рациональные эмоц[иональные] строчки.

3. В 20[-е] гг. вещи Введ[енского] печатала Т[амара] Липавская. Т. Липавская⁴ утверждает:

¹ М. С. Друскин (р. в 1905) — брат Я. С. Друскина, музыковед, искусствовед.

² Гейзер — вероятно, имеется в виду Рудольф Хойзер — пианист, ученик А. Веберна по композиции.

³ Эрнст Кшенек (р. в 1900) — американский композитор австрийского происхождения.

⁴ Т. А. Липавская (1903-1982) — в 20-е годы жена А. Введенского.

а) Оглавление написано не рукой Введ[енского] (например, три прописных буквы в последнем слове — с наклоном влево — у Введ[енского] этого не бывает).

б) Шрифт машинки — не машинки Т. Липавской.

4. Словообразование: же о же ге, Гуариссон, Хвиристом, гиль гиль гиль гиль... туль туль туль не свойственны Введ[енскому] — сравнить с словообразованием 22-26 гг. Напр[имер] в *Парше на отмели, Галушке*⁵ и др.

5. Абсол[ютно] чуждые Введ[енскому] слащавости: гуариссон, гиацинты, лодочки в мокрых туфельках и др.

Хармсом это стихотворение тоже не может быть написано:

1. Я получил его, когда с Хармсом мы еще не были знакомы⁶.

2. Словообразование абсол[ютно] не словообразов[ание] Хармса.

3. См. выше п. 2.

Н[иколай] Харджиев⁷, когда я показал ему это стихотворение, сначала колебался, а потом согласился, что оно написано Терентьевым.

Очевидно, что ни Олейников, ни Заболоцкий не могли его написать.

⁵ *Галушка* — стихотворение А. Введенского (1925).

⁶ Знакомство Я. С. Друскина с Даниилом Хармсом произошло весной или летом 1925 г. (см. Я. Друскин, *Чинари*, «Аврора», 1989, № 6, с. 105).

⁷ Н. И. Харджиев (р. в 1903) — литературовед, специалист по русскому авангарду XX века.

О заумном языке. 70 лет спустя*

В старом Петербурге, у Николаевского вокзала, в здании Хлебной биржи выступали футуристы. С ними был молодой тогда еще Виктор Шкловский, который говорил о поэзии и заумном языке.

Пикассо, рассказывая о своих первых выставках, говорил, что было на них все, — но нас, — добавлял он, — все-таки не убивали.

Нас тоже не убивали. Но я помню тот страшный рев, те крики, ругательства, которыми встречали нас. Они сливались в один слитный гул, слова коверкались, переворачивались. Отчасти, это напоминало заумь.

Но заумный язык — это умный язык.

* Эта статья была написана В. Шкловским по моей просьбе для сборника, посвященного зауми. К сожалению, она прибыла в Италию с большим опозданием, когда сборник вышел уже из печати, и была опубликована в итальянском переводе в журнале « il vegg » (1986, п. 9-10). Тем временем Шкловский умер.

Эта статья, до сих пор неопубликованная по-русски, одна из последних работ Шкловского. Представляет собой большой интерес, что Шкловский в конце своей долгой, замечательной жизни вновь возвращается к теме зауми, которой посвятил в 1914 г. *Воскресение слова*, свою первую статью, являющуюся фундаментальной для истории формализма и заумного футуризма.

Ругательствами и криками встречало свое будущее прошлое. Мы никогда не знаем, в какой одежде оно придет.

И только спокойный, выдержанный академик Бодуэн-де-Куртенэ, пришедший на наш диспут о заумном слове, сказал мне, когда мы остались наедине: "Что касается вас, то я могу сказать только одно,— у вас есть окна, ведущие к истине".

И вот я обращаюсь к вам через это окно.

Что я думаю сейчас, 70 лет спустя, о заумном языке?

Я думаю, что мы так до конца его и не смогли разгадать. Выучить его трудно. Но понять надо. Прежде всего — это не язык бессмысленный. Даже когда он намеренно лишался смысла, он был своеобразной формой отрицания мира. В этом он чем-то близок "театру абсурда".

Трудно говорить о заумном языке вообще. Были разные поэты, и у каждого был свой ум и своя заумь. Был Хлебников, и Каменский, и Крученых... И у каждого был свой заумный язык.

Что мне сейчас кажется особенно интересным в зауми? Это то, что поэты-футуристы пытались выразить свое ощущение мира как бы минуя сложившиеся языковые системы. Ощущение мира — не языковое. Заумный язык — это язык пред-вдохновения, это шевелящийся хаос поэзии, это до-книжный, до-словный хаос, из которого все рождается и в который все уходит.

И Хлебников говорил мне, что поэзия выше слова.

Заумники пытались воспроизвести этот копошащийся хаос пред-слов, пред-языка. И в строгом смысле слова, заумный язык — не язык, а пред-язык.

Ребенок рождается с криком прародителей. Крик, не расчлененный на слова, бормотание, это язык ощупывания мира, ошарашивания его. Ощупывая мир звуком, мы натал-

киваемся на предметы, обозначаем их определенными звуками.

И на каком языке говорит мать с ребенком? Они понимают друг друга, хотя их язык — до-словен. Обезьяна на дереве, наш — и мой — далекий предок, кричит о чем-то своим, она докричалась в конце концов до языка.

Песня рождается, когда человек открывает глаза, когда он видит мир таким, каким его никто раньше не видел. Он видит мир странным, новым. Я не боюсь, как видите, повторения, и опять повторяю, что искусство остраивает мир. Художник видит мир не через язык, он видит его не опутанным, как сетью, языком.

Так я вижу из своего окна.

Маяковский писал, что рождению стихотворения предшествует какой-то гул, гул нерасчлененных слов; слова, точнее, — недо-слова, поднимаются со дна сознания, из нашей памяти, памяти наших предков, кричавших на дереве о чем-то, им еще не понятном.

Заумники открыли дверь этим словам.

Так кажется мне, Виктору Шкловскому, даже не ученому, а не доучившемуся студенту, который делал много открытий и закрытий. И вот мне уже 90 лет, а я все не могу договориться.

Поэзия, оформляясь в словах, получает новую жизнь, она словно переводится на другой язык. Это происходит и с заумным языком, он попадает в другую систему. Эта система поэтическая, художественная, условная.

Заумь выполнила свою роль в поэзии — де-автоматизации языка, нового его остраивания, возвращения ей утраченной первобытной образности.

Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически. Мы пережевываем слово, замедляем его. Это танец, это движение рта, щек, языка и даже пищевода,

легких. Футуризм вернул языку осязаемость. Он дал почувствовать в слове его до-словное происхождение. Я писал в *Третьей фабрике*: "Как будто обвалился берег, слои стали видны, и из-под глины лез, отгоняя собак, живой мамонт".

Заумь существовала в языке, в поэзии, в человеческой культуре всегда. В моей старой статье много подобрано примеров ее из языков сектантов, из детского фольклора. Это как бы две державы, две страны в поэзии, заумная и умная поэзия, которые должны мирно сосуществовать. Поэт — путешественник, он берет и там, и там, он постоянно движется, как челнок, он прыгает на натянутом между этими странами канате.

Эти страны существуют одна за счет другой, опираясь и поддерживая друг друга. И часть границы между ними — условны, межевые столбы передвигаются то в одну, то в другую сторону.

И сейчас ученые, занимающиеся расшифровкой языка хлыстовских радений, обнаружили, что он имеет санскритские корни. И задолго до этого мне говорил Евгений Дмитриевич Поливанов, что в языке сектантов часто обнаруживаются слова другого, исторически родственного, языка.

Этого я не знал еще, когда писал свою молодую статью *О поэзии и заумном языке*. От нее я не отказываюсь, она мне нравится и сейчас, но кое-что, конечно, надо уточнить.

Хлебников пришел в поэзию из далекой страны. Родился он в устье Волги, там, где жили когда-то таинственные племена хазаров. Они исчезли, и теперь их до сих пор не могут найти. Выяснилось, что уровень Каспия колебался, вода то поднималась, то опускалась, поглощая города и села. Это вздыхает История, и из-под воды показываются исчезнувшие культуры.

Мне часто кажется, что сам Хлебников и был пришедшим из далекого прошлого хазаром.

История живет в нас. И нами двигается, дышит. Вдох и выдох — это движение Истории.

Футуристов упрекали в том, что они отказываются от содержания. Но орнамент — разве он бессодержателен? А музыка? Она кажется умонепостигаемой, чистейшей заумью. Но это иные формы, иные способы передачи информации.

Язык предсказаний часто темен и не понятен. Шаман, который крутится, ища вдохновения, хлысты, чувствующие его приближение, кричащие: "Накатил! Накатил!" — они говорят на иных языках.

И я никак не могу кончить, все кручусь, кручусь, и говорю, кажется, невнятно и путанно.

Заумный язык еще надо расшифровать, как расшифровывают языки хлыстовских радений ученые-лингвисты, надо еще разгадывать этот темный язык предсказаний, пророчеств.

Даром пророка обладал Хлебников. Он мог предсказать революцию. Его слово "летчик" казалось заумным. Но летчик Каменский поднимался в небо, Татлин строил *Летатлин*... Это казалось безумием. Но скорее мир вдруг был безумным. За-умь — это то, что еще находится за пределами нашего ума, то, что мы пока понять не можем. Пока...

В Библии рассказывается, как апостолов посетил святой дух и они вдруг заговорили на разных языках.

Поэзия разноязычна.

Я хочу сказать еще о предсказаниях, которые воплощаются. Я старый человек и дожил до того, до чего многие мои друзья не дожили и чего увидеть они не могут.

Начну издалека. Платон в своем диалоге *Федр* выступает против письменности. Он говорит, что она ничего не до-

бавляет человеку, служит только для закрепления уже придуманного, найденного человеческой мыслью. Этот спор продолжается и по сей день: спор о смысле и значении устной и письменной культуры.

История пошла мимо Платона. Человечество изобрело книгопечатание, литературу. Само слово "литература" происходит от слова "литера". Слово, живое, устное слово, спряталось за букву, потом — за литературу.

Футуризм хотел вернуть миру звучание, он хотел "воскресить слово".

Для того, чтобы человек, потерявший возможность говорить, мог заговорить снова, ему нужно сильное потрясение. Или нужно рассечь какой-то центр в его мозгу. И бывает так, что человек начинает говорить — бессвязно, быстро, непонятно, еще на операционном столе.

Футуризм — это восстание, бунт против письменной культуры.

Заумный язык — многоязычен. А я пытаюсь обо всем сказать на нескольких страничках. Я говорю, а мои слова прячутся за буквы, потом их покроют литеры, как кольчуга тело воина. Она предохраняет от ударов, но двигаться и дышать в ней неудобно.

Сейчас много пишут о конце "письменной культуры", начале эры новых коммуникаций, не основанных на письменности. Я вряд ли доживу до этого времени. Я видел рождение кино, рождение телевидения. Они выросли на моих глазах. Я убежден, что с их дальнейшим развитием, культура человечества будет сильно меняться. Не знаю, умрет ли письменность. Ведь она не убила живого слова, а только сильно его потеснила. Не надо забывать о прошлом. Наступление этой новой эры, мне кажется, провозгласили еще футуристы-заумники. Они тоже искали новых способов передачи информации, — в нашем до-языковом прошлом, в

создании новых языков,— или даже — в отказе от языка (Гнедов). Но ведь и это — поиск нового языка.

... Я помню, как выступали футуристы, футуристы — друзья будущего. Батюшков называл надежду — памятью о будущем. Будем помнить наше будущее, будем чаще вспоминать прошлое. Футуристы открывали окна в будущее.

Люди долго искали истоков Нила. Нил берет свое начало в снегах, лежащих на высоких горах, его начало — дословно.

Надо додумывать свои мысли, надо досказывать невысказанное, надо уметь слушать и слышать. Будущее приходит неожиданно.

Приложения

Мария Филина, Елена Киасашвили

Малоизвестный сюжет в переводческой деятельности Бориса Пастернака

Творческая и личная жизнь Бориса Пастернака всегда находилась в особом поле споров, столкновения мнений и позиций. Немногие из великих художников современности вызвали такой огромный поток мемуарной и критической литературы, отмеченный небывалым накалом страстей. Это касается и переводческой деятельности мастера. Каждый новый перевод оказывался под обстрелом, в центре внимания и теоретиков, и практиков-переводчиков, и критиков, и любителей поэзии.

Сам Б. Пастернак редко вмешивался в полемику о переводах, не пытался отстаивать свой метод и почти не обсуждал чужих работ. Тем не менее в его уникальном эпистолярном наследии, в отдельных заметках, авторских предисловиях к сборникам и выступлениях пастернаковская установка вырисовывается в достаточно четкую концепцию. Уже на I-м Всесоюзном совещании переводчиков в 1936 г. Б. Пастернак высказал мысль, приложимую ко всему его дальнейшему труду: "Переводы... органически примыкают к нашим остальным работам... В них совершенно так же, как в наших оригинальных работах, мы старались дать

наиболее полное понятие о занимавшем нас предмете, в данном случае о подлежащем переложению подлиннике. Мы ставили себе целью как можно живее и непосредственное схватить это существо и передать его с наибольшим сходством"¹.

Этот "подлежащий переложению подлинник" является для Б. Пастернака не каноническим текстом, а эстетическим объектом. Воспринимая текст оригинала как некий идейно-эстетический комплекс, он всегда стремился постичь мир, в нем заключенный. Свою задачу поэт видит в том, чтобы установить живой контакт между переводимым автором, даже если он отдален веками, и читателем, при этом постоянно высказывая собственное отношение к прочитанному.

В оценке переводческой деятельности Б. Пастернака возникли два полюса: от восприятия его как великого поэта и переводчика (то есть переводы включаются в оригинальное творчество почти равновеликой частью), до утверждения, что переводы были для художника лишь источником заработка. Между этими крайними точками — целый спектр мнений об особом феномене Пастернака-переводчика, исключавшем последователей, об 'опастерначивании' классиков инациональных культур, о слишком вольном звучании текста и т. д..

Довольно часто для подтверждения своей точки зрения специалисты и неспециалисты, придерживающиеся порой полярных мнений, подкрепляют свои размышления ссылками на самого Б. Пастернака. Для этого есть определенные основания, поскольку диапазон пастернаковских высказываний на протяжении почти полувековой переводческой деятельности весьма широк. Истина как всегда неоднозна-

¹ Б. Пастернак, *Это обмен опытом, это жизненное дыхание наших республик*, «Литературная Грузия», 1968, № 8.

чна и находится на пересечении многих линий. Определение критериев оценки переводов требует изучения всего творчества Б. Пастернака в целостности, включая его архивную часть, которая нередко должна быть именно основным источником.

Из всего огромного архива Б. Пастернака сравнительно известно эпистолярное наследие, которое, к сожалению, рассеяно по разным государственным хранилищам и частным собраниям. Письма публиковались в самых различных изданиях, в периодике, нередко со значительными купюрами и даже ошибками. Вызывает удивление и их количество, и круг адресатов. В письмах ко всем постоянным корреспондентам Б. Пастернак в размышления о жизни, о судьбе и творческих замыслах вплетает мысли о переводах.

Особо интересны его раздумья, родившиеся в поворотные моменты жизни и обращенные к самым родным людям. Они являются как бы ключевыми и позволяют со всей определенностью сказать, что переводы близких по мироощущению авторов составляют глубинную часть творческого существа Б. Пастернака. Так, после тяжелой болезни он пишет вдове Тициана Табидзе, которая, после трагической гибели грузинского друга в 1937 году, стала частью судьбы Бориса Леонидовича: "Я думал, что конец не застанет меня врасплох, в разгаре работ, за чем-нибудь недоделанным. То немногое, что можно было сделать среди препятствий, которые ставило время, сделано (перевод Шекспира, Фауста, Бараташвили)²".

И несколькими строками ниже: "В минуту, которая казалась последнею в жизни, больше чем когда-либо до нее, хотелось говорить с Богом, славославить видимое, ловить и запечатлевать его. 'Господи,— шептал я,— благодарю

² *Край, ставший мне второй родиной.* (Письма Б. Пастернака грузинским писателям), «Вопросы литературы», 1966, № 1.

тебя за то, что ты кладешь краски так густо и сделал жизнь и смерть такими, что твой язык — величественность и музыка, что ты сделал меня художником, что творчество — твоя школа, что всю жизнь ты готовил меня к этой ночи'. И я ликовал и плакал от счастья"³.

Б. Пастернак дарил Нине Табидзе фактически все свои новые издания, с надписями, которые у него были по сути краткими эпистолами. Сколько информации вместил в себя, скажем, автограф на томе переводного Шекспира и как велик эмоциональный заряд надписи:

"Нине Александровне Табидзе, 16 авг. 1949.

Дорогая Нина, это Вам на память о радости, которую доставляли нам Ваши приезды в Переделкино. Напечатанные тут работы предприняты отчасти под влиянием общего горя. Оно отравило мне притягательность современных задач, затруднило печатанье и толкнуло на путь переводов, на котором я вознагражден и обогащен знакомством с этим величайшим англичанином. И у всего этого — таинственные и близкие Вам корни"⁴.

Безусловно, не только письма, статьи и публичные высказывания свидетельствуют об огромном месте переводов в интересах Пастернака-художника. Это в первую очередь целый массив материалов из архива писателя: варианты переводов, документы о подготовительной работе, заметки на полях, правки в окончательном тексте, возвращение к уже опубликованному, доработка для новых изданий. Можно документально проследить, сколько творческого времени и душевных сил отдавал поэт рождению того или иного автора в русском, пастернаковском звучании.

В Центре по исследованию межнациональных отношений Академии наук Грузии (ЦИМО) хранится часть архива

³ Там же.

⁴ ЦИМО, личный фонд Т. Табидзе, ед. хр. 2539.

Б. Пастернака: материалы из собрания Ольги Ивинской за последние десять лет жизни поэта и письма к нескольким грузинским адресатам (к вдове и дочери Тициана Табидзе, к Симону Чиковани, Сандро Шаншиашвили и др.).

По многочисленным вариантам переводов можно отчетливо проследить, как протекала работа Б. Бастернака. К примеру, если произведение у него 'не шло', собиралось несколько папок с различными вариантами: скажем, девять папок со списками русской интерпретации драмы Ю. Словацкого *Мария Стюарт*. Недовольство результатами работы весьма характерно для Б. Пастернака, особенно в поздний период. Но бывало, что он изначально предчувствовал творческую удачу, предвидя при том неканоничность избранного пути и возможность нападков.

В ноябре 1945 г., приступая к переводу поэзии выдающегося грузинского романтика XIX века Н. Бараташвили, поэт писал Симону Чиковани: "... два дня, как принялся за Бараташвили. Он у меня пойдет, уже вижу. Я смотрел, что сделали в этом отношении раньше (моск. и ленинг. издания, Спасский, Антокольский, Лозинский и др. Выделяется между прочим Гаприндашвили — молодец!). Попытка сделать ритмическую комбинацию из всех слов подстрочника уже проведена и ее не стоит повторять. Из этого надо делать русские стихи, как я делал из Шекспира, Шевченко, Верлена и других, так я понимаю свою задачу. Все эти доклады, коллективные чтения, ученые статьи о передаче грузинского стиха и потом самые передачи, явления департаментские, условные, основанные на обоюдной вежливости, но для читателей невыносимые, а надо дать, если возможно, свежее и безусловное. Это может показаться спорным, скажут, это слишком вольный Бараташвили, но меня это не пугает"⁵.

⁵ ЦИМО, личный фонд С. Чиковани, ед. хр. 142, л. 5.

Размышления, рожденные в пору напряженной работы над полным переводом наследия Николоза Бараташвили, можно в определенном смысле считать переводческим кредо Б. Пастернака — даровать переводимому автору истинно русское звучание. В этом истоки большинства споров о правомерности пастернаковского метода. Еще более резко сформулирована позиция Пастернака-переводчика в письме к редактору А. Наумовой:

"Я совершенно отрицаю современные переводческие воззрения. Работы Лозинского, Радловой, Маршака и Чуковского далеки мне и кажутся искусственными, неглубокими и бездушными. Я стою на точке зрения прошлого столетия, когда в переводе видели задачу литературную, по высоте понимания не оставлявшую места увлечениям языковедческим..."⁶.

Столь непримиримая установка отстаивалась годами каторжного труда, соединенного с великим даром. Большинство расхождений с текстом оригинала, стилевые и лексические несоответствия, осовременивание архаичного текста были вызваны принципиальными соображениями, ведь не стоит и говорить о том, что 'зарифмовать подстрочник' для Б. Пастернака не составляло труда.

В то же время Б. Пастернак, весьма требовательный к себе, отнюдь не считал, что другие переводчики обязаны идти его путем и порой снисходительно относился к менее талантливым коллегам, а также к переводам по заказу. Совсем особым было его отношение к работе Ольги Ивинской, которая вошла в жизнь поэта в конце сороковых годов, стала его большой любовью, прототипом Лары из *Доктора Живаго*, одной из центральных фигур самого

⁶ ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 9990/1, л. 28.

напряженного периода создания и публикации романа, доверенным лицом в литературных делах.

О. Ивинская, уйдя в 1948 г. из журнала «Новый мир», начала работать в области поэтического перевода. Уже один список переводимых авторов, в котором значатся Р. Тагор, В. Незвал, П. Маркиш, К. Негри, Тю Сон-вон, Гафур Гулям, Нафи Джусойты, грузинские и армянские поэты, говорит о том, что О. Ивинская работала по договору и переводы были для нее источником существования.

В одной из глав мемуаров *Мой Пастернак*, названной — *Наша 'лавочка'* — О. Ивинская рассказывает о том, как Б. Пастернак приобщал ее к искусству перевода. Воспоминания эти, как и многие произведения данного жанра, субъективны, роль автора в них неизбежно преувеличена, а некоторые факты трактуются в его восприятии. Наглядный пример тому — эпизод из воспоминаний, где О. Ивинская совершенно серьезно утверждает, что Б. Пастернак относился к ней, "как равный к равному в своей профессии" и даже помещал ее переводы под своим авторством:

"Когда редакции начали признавать и принимать мои работы, и я с гордостью получала свои первые гонорары, Боря подsunул к нескольким моим переводам один свой, приписав при этом авторство работы мне. До чего же он по-мальчишески веселился, когда редакция забракoвала и вернула мне для переделки именно его перевод (Далее сноска: Разумеется, я вовсе не думаю, что переводила лучше Б. Л.; здесь просто сказывалась психологическая предвзятость редакторов — им заведомо было 'ясно', что перевод Пастернака хорош, а перевод Ивинской вполне возможно — плох). Бывали и обратные случаи: Б. Л., давая в

редакции стихи, переведенные мною, подписывал их своим именем"⁷.

Сопоставляя сведения О. Ивинской с другими архивными материалами, а также с опубликованными переводами, можно воссоздать истинную картину этого 'сотрудничества'. Представляют большой интерес письменные инструкции Б. Пастернака, записанные его рукой на отдельных листах или же на полях переводов О. Ивинской. Вот, к примеру, одна из записей:

"1) Усиливать до полной ясности, как в прозе, содержание стихотворения, его тему.

2) Где можно, скреплять рифмами внутри, а не по концам, распадающуюся, неевропейскую форму.

3) Пользоваться свободными, неровными размерами, преимущественно трехдольными. Позволять себе пользование ассонансами"⁸.

Или надпись, сделанная на автографе стихотворения В. Незвала *Зов времени*: "Старайся продолжать так же. Чередуй строки с ударениями на конце со строчками с удареньями на предпоследнем слоге. Пользуйся только смыслом подстрочника, а не переноси в перевод полностью слова из него. Они вздорны, не всегда понятны и неподходящи. Переведи не все, а только посильную часть, но эту цену добивайся определенности в переводе, большей, чем в оригинале, — требование обязательное при таком безалаберном, сумбурном содержании. Весь перевод, вместе с началом будет новым, за твоею подписью"⁹.

В последней фразе скрыт целый сюжет. О. Ивинская делала свои варианты переводов и отдавала на суд Б. Пастернаку. Иногда он подключался к тексту, правил его, а порой

7 ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 9990/1, л. 31.

8 Там же, 9894, л. 17.

9 Там же, 9990/1, л. 29.

писал поверх ее строк новые. Возникал совершенно иной перевод, фактически написанный Б. Пастернаком, но как бы не признаваемый им. Строго говоря, эти строки и нельзя считать пастернаковским поэтическим текстом, так как они заведомо были отданы О. Ивинской, а поэтому создавались по каким-то другим внутренним законам. Любопытно, что, записав перевод, скажем, на полях подстрочника, Б. Пастернак аккуратно подписывал: "Перевела О. Ивинская".

Для иллюстрации такой 'совместной' работы интересен перевод стихотворений современного грузинского поэта А. Абашели, опубликованных в основном за подписью О. Ивинской. В архиве сохранились подстрочники ряда стихотворений, действительно переведенных ею. Однако в некоторых случаях поверх ее текста или прямо на подстрочнике рукою Б. Пастернака записаны строки перевода, так что его авторство несомненно. Есть и прямое указание на его участие — листок с автографом:

"Абашели, *Море*, сделанное, и 4 страницы стихов, которых я не буду переводить. У меня осталось два подстрочника: *Ласточка* и *Николай Бараташвили*". Ниже О. Ивинская приписала: "*А Ночь и день?*"¹⁰

Переводы стихотворений *Море* и *Николай Бараташвили* вошли в сборник за подписью Б. Пастернака, *Ласточка* и *День и ночь* — от имени О. Ивинской. Сохранились подстрочники всех этих стихотворений и варианты переводов. Проследим процесс работы на примере *Ласточки*.

Подстрочник:

Ласточкой летаю, кружусь,
С грудью, полной звонких голосов /напевов/ —

¹⁰ ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 7896, л. 8.

Я, искра вечного солнца,
Несомая мгновенными /преходящими/ крыльями.

Я увидел осуществленья моих стремлений /целей/
И года заплатили мне свой долг.
Но не угомонится вешнее сердце,
И все обещает мне новое торжество.

Как может вместить это сердце столько радости —
И что еще я могу увидеть такого,
Чтобы перед ним померкли
Благостные лучи нашего солнечного простора?

Я был свидетелем зорь нашей земли /страны/
И видел блистающие вершины рассвета.
Теперь, если даже иссякнет мое дыханье,
Я не выскажу обиды на судьбу.

Уйду, оставлю /отдам/ родные горы,
И сладостное имя моей страны.
Останется шелест летящих крыльев
И отзвук далекой песни.¹¹

Сам подстрочник составлен некачественно. Уже в первой строфе принципиальная ошибка. В оригинале не "ласточкой летаю", а "летаю сама по себе ласточка одна", не "искра... несомая мгновенными крыльями", а "искра вечного солнца, заключенная в сиюминутные /бренные/ крылья". Таким образом изначально подстрочник задает неверный тон. Стихотворение полностью звучит от имени ласточки, а

¹¹ ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 7896, л. 40.

не от лирического героя, воплощенного в птице, хотя и такое осмысление возможно.

Из нескольких вариантов перевода О. Ивинской (автограф и машинопись)¹² приведем, по-видимому, окончательный:

Ласточкою, с пением беспечным
Я кружусь, в стремлении в высоту.
Искрою, в круговращении вечном
Я горю и гасну налету.

Пусть мечты пришли к осуществленью
И года мне больше не должны.
Сердце жаждет вечного движенья,
Вечного полета новизны.

Кажется, что в нем и не вместится
Радость, точно также, как тоска.
Но всю жизнь, певучее, как птица
Сердце улетает в облака.

Было все: закаты, грозы, зори.
Видел я — расцветшую страну,
И недаром чувствую, что вскоре
Я уже последний раз вздохну...

Без обиды, без больных усилий
Я прощаюсь с Грузией моей,
И на память — легкий шелест крылий,
Отзвук песни — оставляю ей.¹³

¹² Там же, лл. 41-46, 311-312.

¹³ ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 7896, л. 45.

В интерпретации переводчицы исключительно лирическое стихотворение, написанное от имени птицы — бренной частицы вечного солнца — появляются эпические ноты, а порой и гражданственное звучание. Надо отметить и многие поэтические погрешности. Достаточно сказать, что в самом начале употреблены подряд три слова с предлогом "в", которые просто тормозят течение стиха. В последней строфе высказывается несколько странная мысль о легкости прощания с жизнью и родиной, а также не менее странная форма "крылий".

Б. Пастернак, безусловно, не мог принять такого перевода. На подстрочнике он записал свой вариант:

Как ласточка беспечная
Порхает, щебеча,
Я славлю солнце вечное,
Тепло ее луча.

Мой век пришел к свершению
Моих заветных грез.
Он в дни мои осенние
Мне торжество принес.

Чтобы восторг доставшийся
Суметь вместить в груди,
Мне жизни всей оставшейся
Не хватит впереди.

Я видел сам воочию
Зарю иных времен.
За все тяготы прочие
Я ей вознагражден.

Оставляю горы милые,
Уйду, умчусь от вас,
Душою легкокрылою
Как ласточка виясь.¹⁴

Очевидно, что от своего имени Б. Пастернак не опубликовал бы и такого перевода. Потому он и подписал собственноручно — "Перевела О. Ивинская"). И тем не менее, по сравнению с ее работой, выполненный им текст отличается несоизмеримо более легким, естественным звучанием.

Однако совершенно уникален для Б. Пастернака сам принцип работы над переводом стихотворения *День и ночь* А. Абашели. Он поучителен для переводчиков вообще, а в первую очередь для составителей подстрочников. Известно, что по возможности слова в подстрочнике должны быть расположены как в оригинале. Это помогает создать представление о синтаксической структуре подлинника, о духе языка и о поэтическом мышлении автора. Такой подстрочник, построение фраз которого порой даже режет слух, не будет провоцировать переводчика на использование его как полуфабриката для будущей интерпретации.

На практике же большинство подстрочников из архива Б. Пастернака литературно обработано и стилизовано. Нет сомнений, что мастер с его неповторимым ходом поэтической мысли никогда не терпел подсказки, и ни один его перевод не являлся "ритмической комбинацией из всех слов подстрочника". Однако, "помогая" О. Ивинской, поэт

¹⁴ ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 7896, л. 40.

позволил избрать наиболее простой путь. На подстрочнике стихотворения *День и ночь* Б. Пастернак вписывает свои строки, обильно используя уже имеющиеся, оставляет целые фрагменты, иногда лишь меняет окончания, или же переставляет слова из строчки в строчку. Здесь мы имеем дело практически не с двумя текстами (подстрочник и перевод), а с одним: подстрочником, переделанным в перевод. Для наглядности разделим их и сравним. Подчеркнуты те слова и строки подстрочника, которые Б. Пастернак не менял.

Подстрочник:

С неба скатился луч
Двуострый, как кинжал,
 На землю пала тень
 Переломленной стрелы.

Чернокрылая ночь
 Примчалась, как голодный орел
И бледный свет дня
Растерзала, как птенца /цыпленка/.

Долго сражалась ночь,
 Долго неистовствовала /злилась/

Черным туманом повила
 Седину старцев-гор.

Не раз отразила она
 Натиск зари,
 Множество поломанных лучей
Сбросила в темноту.

Перевод:

С неба скатился луч
 Двуострым лезвием.
 Стрелой пала тень
 Как с тетевы стрельца.

Чернокрылая ночь
 Прилетела голодным орлом
 И растерзала день
 Как чахлого птенца.

Долго сражалась ночь,
 [ночь, С толпою гор-вояк,
 И черный туман замотав
 Их головы, как в чалму.

Она отразила зарю,
 Сбив с нее шишак,
 Лес поломанных пик
 Сбросивши во тьму.

Но утренние лучи,
Чьи обломки усеяли мрак,
Вы не пропали /не погибли/ зря
Без пользы для мира!

Видите, разодрана тьма
На кроваво-красные завитки,
И зацвел край небес
Рубинами и кораллами.

В небе возник луч
Двуострый, как кинжал
На землю пал свет
Горящей стрелы.

Утро, широко распахнув крылья,
Примчалось, как клекочущий орел,
И бессильную тьму
Растерзало, как птенца.

Но утренние лучи,
Чьи обломки усеяли мрак,
Вы не пропали зря
Лесом поломанных пик.

Смотрите, заря ярка
Как махровый мак,
И как гвоздикой сплошь
Усаженный цветник.

В небе возник луч
Двуострым лезвием.
В землю вонзился свет
Стрелой, запылавшей с конца.

На крыльях день прилетел
Клекочущим орлом
И ночи тьму заклевал
Как чахлого птенца.¹⁵

Далее стихотворение переписано рукой Б. Пастернака, с указанием в конце на авторство О. Ивинской.

Возможно, сторонники принципа неукоснительной верности букве оригинала остались бы довольны этим переводом, но вряд ли сам автор разделял бы их мнение. Эта работа по сути является художественной обработкой подстрочника. И все же можно выделить два новых образа, внесенных переводчиком: черный туман, чалмой замотанный на головах гор, заря — яркая, как махровый мак и цветник, усаженный гвоздиками.

¹⁵ ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 7896, лл. 108-109.

Образы эти органичны. Целых три строки родились из одного слова подстрочника — "зацвел". Вспомним: "Зацвел край небосвода рубинами и кораллами". Рубины и кораллы переводчик отверг, поскольку они привычны грузинской поэзии, но в русских стихах в данном контексте прозвучали бы претенциозно. Также неслучайно и появление чалмы, хотя в этом случае присутствует обратный ход мысли: в текст внесен восточный аксессуар. В оригинале было — "Черным туманом покрыла /окутала/ старых гор седину". Переводчик же вынужден верить подстрочнику: "Черным туманом повила седину старцев-гор". Отсюда и ассоциация: "повила" — "замотала" — "замотав, как в чалму". Значит, даже в случае, когда Б. Пастернак не углубляется в текст, переводит 'набело', он исходит из подстрочника, а не выдумывает несвойственные для него образы.

В 'совместной' переводческой практике Б. Пастернака и О. Ивинской бывали и совсем курьезные случаи, когда ученица, не удовлетворенная, по-видимому, подаренным ей переводом, правит его. В это было бы трудно поверить, если бы не строки, записанные ими собственноручно. Три листка из архива: подстрочник, под которым Б. Пастернак записал свой перевод и два машинописных варианта. Один — точное воспроизведение рукописи Б. Пастернака (с обычной припиской — перевод с грузинского Ольги Ивинской) с правками поверх строк рукой О. Ивинской. Второй — новый вариант О. Ивинской, еще более отличающийся от пастернаковского, то есть первоначального. Это стихотворение давнего грузинского друга Б. Пастернака — поэта, переводчика и, кстати, составителя многих подстрочников Валериана Гаприндашвили *Дантон*.

Подстрочник:

Неистовый, грохочущий лев восстания и пожара.
Сама вселенная принадлежит ему сегодня, как
[ристалище.

Десятый август — для короля смертельный,
Когда рухнула монархия, как древний Рим.

То истомленный и неподвижный, то неукротимый
Он не раз спасал Париж от врагов.
И во время борьбы мечтал об Арси,
Вечный поклонник долин и прекрасной /любимой/
[природы.

Часто, исполненный гнева, он был нежен
Его сопровождал Демулен, как двойник.
Волнуется Конвент — океан, объятый огнем.

Робеспьер злобно требует его жизни
Смерть идет. Эта жизнь стоит ожидания.
Не ужаснет его презренная гильотина.

Перевод Б. Пастернака:

Он весь был подобен восстанья сигналу.
Рычанию льва отвечала земля.
Настало десятое августа, — пала
Монархия и голова короля.

Кипучий, отзывчивый, неукротимый,
Не раз от беды избавляя Париж,
Он видел в мечтах городишко родимый,
Арсийскую провинциальную тишь.

Он к близким был нежен и к гневу способен
И верности, дружбы и страсти пример.
В Конвенте он был урагану подобен,
И крови Дантона взалкал Робеспьер.

Ну что ж. Он, не вздрогнув, умрет. Он не трус.
Он встретит во Франции смерть. Он француз.¹⁶

Нетрудно заметить, что сонет В. Гаприндашвили, не лишенный элегического настроения, у Б. Пастернака обрел чеканность. В его строчках заключены концентрированные, энергичные поэтические формулы. Отказавшись от сонетной формы, переводчик как бы ведет все течение стиха к мужественному и трагическому двустиию, которое становится эмоциональным центром стихотворения.

Интересно, что двух последних строк не решилась переделать О. Ивинская и они присутствуют во всех вариантах (кроме цитируемых ниже, есть еще несколько с менее значительными расхождениями).

Перевод О. Ивинской (1-й вариант):

Он весь был подобен восстанья сигналу,
Как лев был неистов и неукротим.
Настало десятое августа. Пала
Монархия Франции, как древний Рим.

Горячий безумец, не раз недвижимо
Смотрел он, от бед избавляя Париж,
И видел средь сутолки город родимый,
Арсийскую провинциальную тишь.

¹⁶ ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 9977, л. 9.

Умел он быть другом и любящим братом.
Двойник Демулен — его дружбы пример...
Но скоро в Конvente, пожаром объят,
Потребовал жизни его — Робеспьер.

Ну что ж. Он, не вздрогнув, умрет. Он не трус.
Он встретит во Франции смерть. Он француз.¹⁷

Таков ее второй вариант:

Рокочущий лев, разрушающий клетки,
Хозяин вселенной, ты с нею горишь,
Десятое августа. Дата столетья:
И ты объявляешь народным Париж...

То гневный, то гордый, то руки — как плети —
Враги отступили, и вот ты молчишь,
И видишь родной городок на рассвете,
Арсийскую провинциальную тишь...

Умел ты быть нежным, погромщик суровый.
Твой друг, и двойник твой — свидетель тому.
Но вот Робеспьер себе требует слово,
И буйный Конвент рукоплещет ему...

Ну что ж. Он, не вздрогнув, умрет. Он не трус.
Он встретит во Франции смерть. Он француз.¹⁸

Может быть, и не стоит комментировать усилия О. Ивинской, направленные на 'совершенствование' пастернаковского перевода. Тем более, что это единичный пример

¹⁷ ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 9977, л. 12.

¹⁸ ЦИМО, личный фонд Б. Пастернака, ед. хр. 9977, л. 17.

того, что она не удовлетворялась предложенным ей текстом. В основном его переводы за ее подписью шли в печать по рукописным вариантам без изменений.

Справедливости ради отметим, что Б. Пастернак далеко не всегда подключался к работе О. Ивинской над переводами и многие из них выполнены ею самостоятельно. О чем говорят эти архивные листы? Они вносят новые штрихи в облик поэта и переводчика, открывают некоторые потаенные стороны самого творческого процесса. Но более всего они свидетельствуют о том, как порой врываются повороты судьбы в законы мастерства и позицию Мастера.

Михаил Евзлин

Метафизика и свобода. Учение о свободе воли Н. О. Лосского.

Единственная вещь, которая вам действительно принадлежит, это ваша воля. К ней то Бог и относится с ревностью. Ведь Он ее дал не для того, чтобы мы ее себе оставили и были бы ее собственниками, но для того, чтобы мы ее целиком отдали как и получили, не оставив себе ничего. Ежели кто сохраняет в себе малейшее желание или малейшее отвращение, он тем самым обкрадывает Бога.

Фенелон¹

Слово о философах

Философы не выдумывают мир. По той простой причине, что он уже выдуман, если не Господом Богом, то, по крайней мере, другими философами. Мы не станем доискиваться, кто был этот Первый Философ, выдумавший мир. С уверенностью можно только сказать, что творение его не было совершенным. Иначе какая необходимость была бы в

¹ Цит. по: Лев Шестов, *Умозрение и Откровение*, УМСА-Press, Париж 1964, с. 89.

трудах других философов. И в самом деле, какой смысл совершенствовать совершенное?

Разумеется, философы не выдумывают мир. Более того, если они только серьезные и уважающие себя философы, то они возмутились и запротестовали бы против абсурднейшего этого предположения. И спросили бы с полным на то основанием: если мир — выдумка, то чья? И действительно, не странно ли предполагать, что мир может быть чьей-то выдумкой?

Философы не выдумывают. Задача их более скромная: они объясняют. Мы могли бы возразить: не одно ли это — выдумывать и объяснять? Как бы то ни было, но что-то одно мы делаем — выдумываем или объясняем.

Философы ничего не выдумывают по той простой причине, что имеют дело с принципами, до них уже существовавшими. Иначе, в самом деле, подобно Господу Богу, им пришлось бы творить из Ничего. Философы же, как мы знаем, не творят, не выдумывают — они объясняют. Но что, собственно, они объясняют? Вопрос может показаться риторическим. Ближайший и самый естественный ответ: мир. Но что есть 'мир'? Материя, дух, собрание атомов или монад? И чем являются эти наиболее общие формы бытия, называемые временем и пространством, представляющиеся а priori вписанными в самое основание мира, делающими возможным самое явление его образа?

Философы не выдумывают и не творят не потому, что имеют мир как непосредственную данность (в качестве непосредственной данности они имеют свой традиционный стол — для неорганической материи — и не менее традиционное дерево — для органической), но потому, что должны каким-то образом соотноситься с имеющимися уже понятиями, как то: время, пространство, бытие и т. д. и т. п. Все прочие понятия — вариации на основную тему. Если бы

всего этого не было, если бы был только стол, но не было бы Пространства, если бы было только дерево, но не было бы времени, то философ с полным правом мог бы сказать, что он поистине творит мир из Ничего. И действительно (это мы знаем от незабвенного профессора Гегеля), сотворить понятие о мире — все равно что сотворить самый мир. И не убеждены ли в этом все философы (и не только философы), что бы они ни думали о времени или пространстве, духе или материи?

"Эмпирические данности", от которых они "отталкиваются", есть данности исключительно идеальные. Философы не занимаются собиранием эмпирических фактов, сколько бы они ни утверждали обратное, но исканием Нечто, которое возвышается над всякой непосредственной данностью и благодаря которому существуют все данности — эмпирические и сверхэмпирические.

Философы заблуждаются, полагая, что они объясняют мир, — они творят его. И творят из пустоты, из Ничто. Факты — не более как уловка. Факты, от которых философы "отталкиваются", и факты, к которым они приходят, — совсем не те же самые факты. Факты эти начинают существовать только тогда, когда как бы окунаются в это прародимое лоно небытия, из которого исходит всякое бытие и всякое о нем понятие.

Разделение философий на идеалистические и материалистические, субъективные и объективные — не более как игра слов. Впрочем, все в конечном счете сводится к словам. И именно слова, или идеальная структура философского построения явятся предметом нашего исследования.

В философии Н. О. Лосского эта «идеальная структура» выявляется в своем предельно обнаженном виде, не сокрытая живой плотью, которая так очаровывает и заво-

раживает в сочинениях великих философов. Одним словом, речь пойдет о философской арифметике, которой простодушный подмастерье выучился у великих мастеров, но без того, чтобы постигнуть тайны высшей математики. Философия Лосского — метафизическая арифметика. Подобно простодушному герою вольтеровской повести, она называет вещи своими именами, усматривая в этих именах некое почти магическое значение.

Философ — существо не абстрактное. И его одолевают страсти и пристрастия, в особенности, когда дело доходит до свободы. И не только по причине этической ее значимости, но и метафизической. Свобода становится метафизическим принципом всякого движения, и в качестве принципа претерпевает собственную диалектику. Об этой диалектике свободы, в данном случае на примере философии Н. О. Лосского, и пойдет речь. Но вопрос этот касается не только философии Лосского (вопрос этот в отношении философии вообще поставил Л. Шестов), а и самой возможности соединения Идеи и Свободы.

Что есть свобода? Не есть ли она иное наименование этой так трагически ощущаемой хрупкости индивидуального человеческого существования, вырванного из всех мировых общностей и укорененностей, ими более не защищенного, — трепет тростника перед лицом бездны, перед лицом бездонного своего одиночества?

1.

Философ, если он не желает показаться нескромным, должен "отталкиваться" от "эмпирической реальности", исходить из фактов. Наиболее общим, в той же мере и абстрактным выражением, этой реальности являются время и пространство, которые определяют самое восприятие

реальности. С анализа пространственно-временных процессов начинается естественным образом философское исследование Лосского.

Пространство и время рассматриваются как непосредственная данность. Однако непосредственной, тем более эмпирической данностью, они не являются. Непосредственной или эмпирической данностью является 'идея' времени и пространства. Поэтому факты от которых отталкивается философ, есть факты 'идеальные', т.е. они есть факты идей, понятий, представлений или 'слов', которые и заключают тайну реальности или идеи — тайну слова, сделавшегося плотью, или плоти, сделавшейся словом, что, впрочем, одно и то же.

Философ имеет дело поэтому не с эмпирической реальностью, но исключительно с идеей реальности. Обращение к реальности здесь чисто риторическое. Философское искажение начального принципа на деле есть не действительное искажение, но своего рода комедия масок. Начало здесь содержит необходимое свое завершение, а развитие — только кажущееся. Итак, чем является для Лосского Время — для философа, рассматривающего реальность как непрерывный поток?

Время есть процесс, непрерывное чередование событий, состоящих из бесконечно малых моментов, постоянно отпадающих в прошлое, не имеющих в себе никакой онтологической устойчивости или "пребывания". "Одним словом, — заключает Лосский описание временных процессов, — вся окружающая меня среда ежемгновенно меняется, вся она деятельна и действия ее ежемгновенно отпадают в прошлое и нарождаются, как новые процессы, более или

менее похожие на прежние"². Более того: "также и содержание всякого события и процесса, имея временную форму, **раздроблено***, как и само время до бесконечности: содержание события в каждый следующий момент есть нечто новое в сравнении с предыдущими моментами, находящееся вне предыдущих моментов, содержание которых стало уже безвозвратно прошлым"³. Все это описание поκειται на убеждении, что временной поток есть нечто дробное, бесконечно делимое, распадающееся на бесконечное число бесконечно малых моментов, которые между собой никак не связаны, внеположны один другому.

В своей делительно-арифметической одержимости Лосский обесмысливает самое понятие дробности, разделенности на моменты. Бесконечная делимость становится бесконечной исчезаемостью, к которой вообще не приложимы никакие фиксирующие понятия, вроде события или момента события. Время рассматривается как непрерывный, бесконечно дробящийся поток, и мыслительная операция, производимая над этим потоком, доходя до своих последних логических выводов, отменяет самый этот поток, превращает его в чистую видимость, абсолютную исчезаемость.

Рассматривая эмпирическую реальность как составленную исключительно из временных процессов и событий, Лосский вовсе не намеревается оставлять нас в безутешном сознании иллюзорности и преходящести всего сущего. Этим 'объективным' описанием он подводит нас к необходимости существования сверхвременного и сверхпрос-

² Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, Посев, Франкфурт на Майне 1956, с. 19—20.

* Здесь и дальше выделено жирным шрифтом в оригинале, по которому мы цитируем.

³ Там же, с. 19.

трансцендентного начала, которое лежит в основании всех этих сверхвременных процессов, творит их, само оставаясь за пределами данной эмпирической реальности и ею не затрагиваемое.

С целью обнаружения этого начала и предпринимается все это описание, подготавливая торжественное и величественное его явление среди всеобщего ничтожества непосредственной данности.

Подобно средневековому проповеднику, возвещающему о проклятиях первородного греха, повергая в отчаяние наивных и доверчивых слушателей, он не закрывает окончательно врата надежды, но приоткрывает их в тот самый момент, когда, казалось бы, должна быть оставлена всякая надежда.

Этим спасительным началом, все поставляющим на свои места, метафизическим героем, побеждающим злого Хроноса — бога всепожирающей временности, оказывается субстанциальный деятель. "События имеют временную форму, — говорит Лосский, — и потому [...] им свойственна 'непрерывная исчезаемость', ежемгновенное отпадение в прошлое. Поэтому они не могут обладать силою творить новые события. Отсюда следует, что события творятся существами, не имеющими временной формы. Только стоящие выше времени могут быть обладателями творческой силы и проявлять себя в таких действиях, как творение событий и процессов"⁴. "Сверхвременное существо, — продолжает Лосский, — творец своих состояний во времени и носитель их, называется словом **субстанция**. Чтобы подчеркнуть активность такого существа, я буду называть его не словом субстанция, а словами **субстанциальный деятель**"⁵.

⁴ Там же, с. 23—24.

⁵ Там же, с. 24.

Описание эмпирической реальности или событий как "непрерывной исчезаемости" необходимо предполагает, по убеждению Лосского, существование сверхвременного начала, лежащего в основе всех временных процессов и являющегося их творцом. Таким образом, самая временность мировой реальности необходимо предполагает существование основывающего сверхвременного начала, без которого к ней вообще не было бы приложимо даже это ограниченное понятие "эмпирической реальности".

Лосский не ограничивается простым указанием на логическую и метафизическую необходимость существования субстанциального деятеля, но подробно описывает его разнообразные проявления и деятельности. "Всякий субстанциальный деятель, — говорит он, — есть существо сверхвременное и сверхпространственное, творящее свои проявления во времени и пространстве. Проявления эти меняются во времени и отпадают в прошлое, но субстанциальный деятель есть тождественная основа их и носитель их"⁶.

Из этого описания между прочим следует, что субстанциальный деятель одновременно и активен и тождествен самому себе, и именно его тождественность, в отличие от событий, позволяет ему быть по-настоящему творчески-активным.

Будучи тождественным, вечно пребывающим, он имеет в себе всю полноту реальности⁷ или бытия. События, поскольку они обречены на "непрерывное исчезновение", яв-

⁶ Н. О. Лосский, *Недостатки «психологии без души»*, «Вольная мысль», 1960, № 2.

⁷ Термин «реальность» употреблен здесь в смысле подлинного, сверхвременного бытия, в то время как у Лосского «реальным бытием» именуется пространственно-временное, в противоположность «идеальному».

ляются рядом моментов, которые только похожи, но не тождественны между собой, полнотой этой не обладают и обладать, в силу своей временности, не могут.

Своим существованием и деятельностью деятель с самого начала задает парадокс: тождественное порождает не-тождественное, реальное — нереальное, сверхвременное — временное, пребывающее — исчезающее. Этого парадокса или противоречия Лосский как бы не замечает вовсе. А посему никак не пытается разрешить. Главную свою задачу он выполнил: за временным он нашел Сверхвременное, за исчезающим — Пребывающее. Но чтобы это Сверхвременное и Пребывающее смогло явиться, реальность (эмпирическая, непосредственная) должна была уступить ему место, распылиться как бы во временности, превратиться в ничто. Бог, как известно, вначале сотворил небо и землю. Философ же (на то он и философ) творит в порядке обратном: из мира он творит ничто, из ничто — мир. Все суета, сказал мудрый царь. Все непрерывная исчезаемость, сказал философ. День первый.

2.

Отличительной чертой философии Лосского является то, что в ней имеется не один сверхвременный принцип, но множество этих принципов. Эта множественность объясняется следующим образом: Бог творит субстанциальных деятелей, которые в свою очередь сотворяют то, что Лосский называет "психо-материальным бытием". Из этого, однако, следует, что в действительности субстанциальные деятели есть не первичные принципы, но вторичные, тварные, которые Бог, подобно землепашцу, как бы семенами раскидывает по необозримым просторам небытия, ожидая затем плодов, должных из них взрасти. "Субстан-

циальные деятели, — говорит Лосский, — не получили от Бога никакого определенного характера; каждый из них наделен свободною **сверхкачественною** творческою силою и стоит перед задачею самостоятельно и свободно выработать характер своей жизни, выработать свои качества"⁸. Перед задачей стоит здесь, конечно, не деятель, но философ. Но почему единство, которое ставилось главной целью, оборачивается бесконечно дробящейся множественностью?

Множественность субстанций зеркально отражает множественность моментов или событий "психо-материального бытия", на которые распадается реальность. Имеются, таким образом, не существа, не элементы, но исключительно события, которые удерживаются в своей кажущейся цельности непрерывной творческой деятельностью субстанциальных деятелей. Само по себе событие или существо в своей непосредственной явленности не имеет никакой онтологической устойчивости. Множественность временная объясняется множественностью сверхвременной. Каким образом конкретно реализуется эта множественность в своих первичных (или сверхвременных) отношениях, переходя затем во множественность "психо-материального бытия", а также об отношении Бога к этим двум противостоящим множествам — об этом речь пойдет ниже.

Вначале Бог сотворил небо и землю. Подобно Фаусту, вместо Слова поставившего Дело, Лосский мог бы начать свой 'шестоднев' словами: вначале Бог сотворил субстанциальных деятелей, наделив их сверхкачественной силой, благодаря которой они обладают свободой воли. "Свободный деятель, — говорит Лосский о начале мира, —

⁸ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с.52.

перед которым встает вопрос, приобщиться ли к осуществлению совершенной истины, добра и красоты путем добровольного подчинения Богу, подвергается величайшему и самому утонченному из всех соблазнов: мечта об еще более высокой, но мнимой ценности — быть самому Богом и творить истину, добро, красоту, как Бог, сполна самостоятельно, от себя, а не на пути следования заветам Бога. Погоня за этою мнимой ценностью есть отпадение от Бога и царства тех, кто остался верным Ему, но этого мало — отсюда неизбежен еще более актуальный разлад также со всеми существами, отпавшими от Бога, потому что каждый из них идет своим особым путем, несогласованным с путями других деятелей"⁹. Таким образом, психо-материальное бытие образуется в результате отпадения подпавших "утонченному" соблазну деятелей, не пожелавших подчиниться Божьим предначертаниям. Впрочем, то, что деятель поддается соблазну, вовсе и не удивительно, а даже очень естественно, ведь он сверхвременный, с самого начала поставленный над бытием и вне бытия, т. е. наделенный атрибутами Божественности, должный все сотворить из ничего, собственными силами, при одном только идеальном, а не реальном участии Бога.

Оставляя в стороне библейские и прочие источники философско-богословской версии Лосского о сотворении мира, обратим внимание на чисто технический момент, благодаря которому совершается переход от начальной пустоты (ибо деятель стоит только перед решением) к эмпирической или психо-материальной конкретности бытия. Этим необходимым моментом является свобода. Без свободы вообще не был бы возможен никакой переход, никакое движение. Но та же свобода, являясь источником

⁹ Н. О. Лосский, *Свобода воли*, YMCA-Press, Париж 1925, с. 155-156.

всякого движения, в то же время является источником зла. И поскольку мировое бытие возникает в результате первичного акта свободы, первой и самостоятельной самореализации, то оно, по всей видимости, должно рассматриваться как выражение зла в его наиболее общем виде. На это можно заметить: если зло возникает в результате первичного акта свободы, первой ее самореализации как бытия и в бытии, то зло должно иметь своей причиной не свободу как таковую, но несоответствие или несовместимость тварности и Божественности, на грани которой и совершается творение мира. И не эта ли несовместимость символически представлена в библейском сказании о грехопадении, а еще ранее — в сказании о Гильгамеше — трагическом осознании невозможности достижения человеком личного бессмертия?

3.

Свобода становится средством, позволяющим философу перебросить этот непрочный мостик между бытием и небытием. В этом своем качестве она превращается в магическую формулу, заклинание, открытое ему — кто знает? — быть может, самим дьяволом. Смутное подозрение на этот счет имеется, кажется, у всех философов. Поэтому свобода всегда представляется в своей наиболее плоско-рациональной форме, т. е. как свобода выбора — в плане этическом, и как переход от потенциальности к актуальности — в плане метафизическом.

Субстанциальный деятель, как утверждает Лосский, есть существо свободное, наделенное всей возможной полнотой свободы воли выбора. Доказательству этой 'очевидной' истины Лосский посвящает специальный трактат. Однако, прежде чем последовать за субстанциальным деятелем в

его многотрудных странствиях по психо-материальному бытию, остановимся на том, каким образом обосновывается в философии Лосского понятие свободы воли, на каких принципах оно покоится и выдерживаются ли эти принципы в начальной своей чистоте.

"Воля тварных существ, — говорит Лосский, — свободна потому, что Бог, творя личность, наделяет ее **сверхкачественною** творческою силою, не придавая личности никакого эмпирического характера"¹⁰. И в другом месте: "Углубляясь в свое я, как то, что подлинно есть я, а не одно из моих проявлений, я нахожу в себе **мощь** проявиться в том или другом или третьем качественно определенном содержании, но сам я в этом своем аспекте **бескачественен**"¹¹. И далее: "Первозданное ядро личности есть **сверхкачественное я**, как носитель сверхкачественной силы"¹². Ранее мы слышали: "Субстанциальные деятели не получили от Бога никакого определенного характера; каждый из них наделен **сверхкачественною** творческою силою"¹³.

Личность и субстанциальный деятель здесь разные наименования одного и того же — сверхкачественного или бескачественного начала, обладающего мощью творить свои состояния или качества, никогда с ними при этом не отождествляясь. Всякое привнесение качества в деятеля или в личность означало бы ее ограничение, заданность, т. е. противоречило бы начальной ее свободе. И в самом деле: "Чтобы быть предопределенным к известному типу проявлений, существо должно иметь определенную природу, выразимую в отвлеченных общих понятиях [...]. Если бы вся сущность личности сводилась к эмпирическому характеру

¹⁰ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 206.

¹¹ Н. О. Лосский, *Свобода воли*, цит., с. 101.

¹² Там же, с. 131—132.

¹³ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 52.

[...] тогда свободы воли бы не было, все поведение личности было бы строжайшим образом детерминировано. Тогда поведение человека было бы подчинено правилу «*operari sequitur esse*» (действие есть следствие бытия, сущности)"¹⁴.

Итак, необходимейшим и первейшим условием свободы является бескачественность или сверхкачественность ее носителя. С логической точки зрения рассуждения Лосского могут показаться безупречными. Но именно эта бескачественность деятеля в конечном счете оказывается главнейшим препятствием на пути реализации деятеля как свободного существа. Перед бескачественным деятелем ставится задача свободно и самостоятельно "выработать свои качества", но это вступает в решительное противоречие с утверждением, что "сверхкачественный деятель детерминирует события, т. е. окачествует их, не будучи сам детерминирован ничем"¹⁵, оставаясь всегда тождественным самому себе. Окачествуются, таким образом, не деятель, но проявления его, которые всегда временны. Внесение качественности или бытийственной определенности в деятеля означало бы, по всей видимости, включение его в причинно-временной ряд явлений и сняло бы это фундаментальное для метафизики Лосского разграничение сверхвременного и временного, сверхкачественного и окачественного. Не отделенный более герметически от явления, деятель сам бы сделался явлением или, по крайней мере, в какой-то своей части слился с ним, перестав быть тем определяющим началом, которое "детерминирует события", но само остается всегда неизменным и равным себе.

¹⁴ Н. О. Лосский, *Условия абсолютного добра. (Основы этики)*, YMCA-Press, Париж 1949, с. 65-66.

¹⁵ Там же, с. 67.

Сверхвременный и сверхкачественный деятель как бы замыкается в собственном понятии, и замыкается именно герметически, без всякой возможности выйти из самого себя, вступить в какие-либо бытийственные отношения. Деятель, конечно, 'носитель', как говорит Лосский. Но чего? Мощи? Сверхкачественной силы? Воли? Сознания? Или снов своего создателя? Что бы он там не 'носил', ничто не может нарушить вечного покоя надвременного его тождества. То, что происходит наверху (если там вообще что-то происходит), есть только сон покоящейся в себе субстанции. И подобно всем снам, и этот сон, без плоти и крови, есть, в самом деле, одно только непрестанное исчезновение.

4.

Лучше бы философ оставил в покое своего деятеля, не тревожил его снов. Но нет, он любой ценой (даже ценой непоследовательности) пытается пробудить его к бытию, иначе мир останется в слепом неведении самого себя, затеряется в бесконечных пространствах, не ведая высших своих целей. Остается, впрочем, вопрос, так ли уж важно ведать эти цели?

Творение мира, по слову Лосского, начинается не с того мгновения, когда Бог создает субстанциальных деятелей, но с того момента, когда деятели отпадают от Бога, вступают на собственный путь, противоположный Божьему, который обрекает их на неполноценное существование в психо-материальном бытии. Это отпадение совершается в результате свободного решения деятеля, которого Бог сотворил свободным, наделив его сверхкачественной силой или мощью.

"Воля тварных существ (т. е. деятелей — М. Е.), — говорит Лосский, — свободна потому, что Бог, творя личность, наделяет ее **сверхкачественною** творческою силою, не придавая личности никакого эмпирического характера, ни доброты, ни злобности, ни храбрости, ни трусости и т.п."¹⁶. Это и понятно: не имея никакой качественной определенности, будучи бескачественным, деятель и не может быть ни добрым, ни злым, ни храбрым, ни вообще никаким. Это вполне логично. Всякая логическая связь теряется только в этом переходе от начальной бескачественности к дальнейшей качественности, поскольку в самом деятеле, в силу начальной его бескачественности, не имеется решительно никакого основания для явления в том или ином качестве. Станет он добрым или злым — это дело чистого случая. Сколько бы Лосский ни убеждал нас в обратном, этот переход (в данном случае от начального единства к последующей мировой раздробленности) есть бессознательный, алогичный, бессмысленный. Всякое действие для того, чтобы быть свободным, должно быть сознательным. Само сознание становится возможным, поскольку имеется предмет сознания. Сознание же деятеля (он сознательно принимает решение подчиниться воле Божьей или нет) есть беспредметное, т. е. в силу начальной своей бескачественности оно не имеет никакого другого предмета, кроме самого себя. Иными словами, оно есть сознание абстрактное, пустое, мнимое, исключающее всякую возможность свободного действия, свободного и сознательного перехода от одного состояния к другому.

Собственно, все рассуждения Лосского о субстанциальном деятеле, сверхкачественной творческой силе, о свободе воли имеют главной своей целью разрешение фун-

¹⁶ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 206.

даментальной метафизической проблемы перехода от потенциальности к актуальности. Субстанциальный деятель есть мощь, неразличимая в себе потенциальность, притом совершенно бессодержательная и бескачественная, а посему пребывающая в абсолютном покое, иначе она не смогла бы сохранить себя в чистоте своего понятия. К тому, как пробудить ее, вывести на свет Божий бытия из темной своей самоуглубленности, избежав при этом всякой самопроизвольности, и направляются все усилия философа.

Свобода оказывается алогическим прыжком через бездну небытия. Но в этом своем метафизическом качестве она становится чистой видимостью, не имеющей собственного значения и пространства. С ее помощью происходит переход от одного логического ряда к другому, нуль становится единицей, но сама она остается нулем, поставленным между двумя рядами чисел, тем, что начинает, но само не существует, непоследовательностью, делающей возможной последовательность. Необходимость в свободе имеется до тех пор, пока имеется необходимость заполнить логический разрыв. Далее в ней отпадает всякая необходимость. Алогическое снимает само себя в логическом, и философская диалектика свободы достигает своей идеальной цели: алогическое вводится в логическое, осознает себя в своей необходимости, бытие становится разумным, призрак иррационального, подобно титанам, заключается в темных непроницаемых недрах запретного; путь к Царству Божьему, царству осознавшей себя необходимости, освобождается от всех метафизических препятствий. Свобода получает свое окончательное определение. И в самом деле, не в подчинении ли — сила, не в свободе ли — бессилие.

5.

Если бы Лосский в самом деле желал бы быть последовательным, если бы он сохранил в первозданной чистоте начальную бескачественность субстанциального деятеля, то построения его выглядели бы, по всей видимости, следующим образом: субстанциальный деятель выходит из начальной своей потенциальности бессознательным и самопроизвольным образом, порождая при этом случайные и бессвязные формы жизни (если здесь имеется какая-то связь, то она должна иметь чисто внешний характер). Создается не органическое и смысловое целое, но случайные агрегаты бытия, составленные механически из множества замкнутых и неделимых субстанций, подобно демокритовым атомам. Разумеется, с этой последовательностью Лосский ни за что бы не согласился, назвал бы ее не последовательностью, а карикатурой. И был бы прав. Потому что не в последовательности дело (это все этикет), но в спасении — в спасении мира от хаотической его разобщенности, от бесцельности и бессмысленности. Чтобы быть единым, осмысленным, разумным, мир должен следовать во всех своих малых и больших движениях к единой и высшей цели. В этом состоит высшая последовательность философа, бесконечно превышающая все мелкие частные последовательности. И эту последовательность мы позволили себе окарикатурить, представив ее в ложном свете непоследовательности.

Отпавшие деятели вовсе не распадаются в хаотических и противоборствующих движениях, но сразу же организуются, имея своей целью создание все более и более совершенных форм жизни, которые на последней и все завершающей стадии своего эволюционного развития должны привести их в Царство Божие. Это эволюционное движение деятелей от одних форм бытия к другим осуществляется

не самовольным образом. Это и понятно: пустой и бескачественный в себе деятель всегда будет нуждаться в руководстве сверху. И действительно: "Но функциональные связи идеальных форм, служащие условием системы космоса, напр. математические принципы, а также законы иерархии ценностей и ее значения для поведения, обуславливающие осмысленность мира, не зависят от воли деятелей"¹⁷.

Таким образом, уже в самых первых своих движениях субстанциальный деятель предопределен теми идеальными формами, в которых только и может происходить всякое эволюционное движение. Но и этого оказывается мало: это движение было бы, по всей видимости, слишком формальным, если бы оно не было одухотворено высшей целью, к которой должно стремиться все сущее. Совершенно необходимым посему оказывается Божье содействие: "При этом развитии, — говорит Лосский, — каждое существенно полезное для мира движение вперед совершается с помощью благодатного творческого акта Божия [...]. Таким же образом при содействии Господа Бога совершается переход от неорганической природы к возникновению организмов растений и животных. В особенности ясна необходимость творческого акта Божия для перехода от животности к разумной духовности человека"¹⁸. И далее, еще более решительно: "Все положительное, что есть в мире, совершается при содействии высшего Сверхмирового начала, и поднятие мировых существ по ступеням бытия вверх рассматривается при этом [...] не как абсолютно самостоятельное и самочинное восхождение вверх, не как

¹⁷ Н. О. Лосский, *О собственной философии*, «Вестник РСХД», № 100, 1971.

¹⁸ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 53.

самотворчество только, а как процесс, возможный благодаря содействию Того, кто, стоя выше всей твари земной, протягивает руку помощи всем существам, стремящимся подняться к Нему"¹⁹. К этому следует добавить: не только положительное, но и вообще всякое движение совершается при содействии Божьем.

Предполагаемая свобода деятеля ограничивается с самого начала: идеальными ценностями, идеальными формами, содействием Божьим, воздействием Мирового Духа и совсем забывается по мере приближения к окончательной своей цели. Вспоминается о ней только тогда, когда надо обвинить или оправдать, потому что она, и только она (сколько бы философы ни таили этого своего глубочайшего убеждения), есть причина зла и несовершенства. Это со всей возможной очевидностью следует из слов самого Лосского: "Субстанциальные деятели не получили от Бога никакого определенного характера; каждый из них наделен свободною **сверхкачественною** творческою силою и стоит перед задачею самостоятельно и свободно выработать характер своей жизни, выработать свои качества. Бог не творил такие типы бытия, как кислород, вода, амеба, вошь, клоп, рыба, орел, тигр, земной человек. Деятели, вступившие на путь эгоизма, сами вырабатывают эти типы жизни"²⁰. "Не Бог, а сами эгоистические деятели, — настаивает Лосский, — создали природу, полную несовершенств, и таким образом обрекли себя на медленный и трудный путь эволюции, чтобы достигнуть более совершенных форм жизни"²¹.

¹⁹ Там же, с. 58.

²⁰ Там же, с. 52.

²¹ Там же, с. 52-53.

Эволюционистский оптимизм Лосский сочетает с оптимизмом грядущего Царства Божьего, ради которого, собственно, и задуман весь этот процесс. Итак, свободно создаются только несовершенные формы жизни. Философы ни за что не соглашались признать, что такое мизерное и вредное существо, как, например, вошь, может быть созданием Божиим. А посему, при создании подобной 'отрицательной' формы жизни, субстанциальный деятель Божьего содействия получить, конечно, не мог. Только положительные формы жизни могли получить Его одобрение и содействие: "Все положительное, что есть в мире, совершается при содействии высшего Сверхмирового начала"²².

Но и само это содействие Божье, так же как и свобода воли, остается в высшей степени проблематичным в философии Лосского, поскольку: "С Богом тварные деятели не единосущны; согласно отрицательному и даже положительному богословию нет никакого, даже и малейшего частичного тождества между бытием Бога и сотворенных им субстанциальных деятелей"²³.

Воздействовать (а именно воздействие имеет в виду Лосский, говоря о творческом акте Божьем) можно только тогда, когда имеется некое сродство или 'единосущие' между тем, кто воздействует, и тем, кто воздействию подвергается. Впрочем, для Бога, как известно, все возможно, — но не для философа, сколько бы он ни обращался к положительному или даже отрицательному богословию. Между Богом и миром образуется незаполняемая ничем онтологическая пропасть, делающая невоз-

²² Там же, с. 58.

²³ Там же, с. 81.

можным не только 'содействие', но и вообще всякое присутствие Бога в мире.

Это ощущает и сам Лосский. Поэтому он не удовлетворяется одним только содействием Божиим, измышляя в помощь немощи Божьей посредника, не одного даже, а многих. С одной стороны — это Мировой Дух: "Все субстанциальные деятели объединены наиболее высоко развитым субстанциальным деятелем, которого можно назвать мировым Духом. Этот деятель есть член Царства Божия; пользуясь единосущием со всеми тварными существами, он объединяет их всех своею любовью, следовательно, не для какой-либо своей эгоистической цели, а для того, чтобы помогать всем деятелям, нуждающимся в развитии. Таким образом, вселенная есть единое живое существо, мудро руководимое субстанциальным деятелем, исполняющим волю Божию"²⁴. Это с одной стороны. С другой: "Своею человеческою природою Иисус Христос единосущен тварным субстанциальным деятелям, а Своею Божественною природою Он единосущен Богу-Отцу и Богу Духу Святому, Богочеловек служит посредником между миром и Богом, обуславливая возможность религиозного опыта"²⁵.

Если в случае клопа или амебы еще как-то можно было обойтись одним или двумя субстанциальными деятелями и призвать на помощь (впрочем, весьма на недолгое время) проблематическую их свободу, то для того, чтобы организовать мир в "органическое целое", не только свободы оказалось мало, но и Самого Господа Бога, который вынужден двоиться, троиться и даже более того, дабы каким-то образом перебраться из сферы отрицательного богословия

²⁴ Там же, с. 61.

²⁵ Там же, с. 81.

в сферу положительного, но, кажется, без особенного успеха.

Божья любовь к миру так и осталась бы 'платонической', если не содействие субстанциального деятеля, называемого почему-то Мировым Духом, который и сам, будучи деятелем, т. е. тварным существом, хотя и высшего порядка, нуждается в содействии Божьем. Бердяев как-то сказал: Бог всемогущ над бытием, но не над свободой, не над Ничто. Бог же Лосского не всемогущ даже над бытием, ведь не он Его создал. Что Он создал? Субстанциального деятеля. Но это все равно, что сказать: Бог ничего не создавал.

6.

Любая конкретная форма жизни, по Лосскому, есть всегда союз нескольких субстанциальных деятелей. Сам по себе единичный деятель, без отношения к другим деятелям, способен, по всей видимости, создать в лучшем случае только самую элементарную форму жизни. Поэтому "Средством для достижения более совершенной жизни, более сложной и более содержательной, служит союз нескольких деятелей, сочетающих свои силы для общей деятельности и образующих более или менее устойчивое целое. Так как субстанциальные деятели чувствуют друг друга, то между ними могут возникать союзы следующим образом: деятели, менее развитые, влекутся к деятелю, более развитому, и подчиняются ему, служа органами его для выполнения под его руководством деятельностей более сложных, чем те, которые они могут производить одними своими силами"²⁶.

²⁶ Там же, с. 31.

Если забыть на мгновение, что здесь мы имеем дело с метафизикой сверхвременных сущностей, а на место деятеля поставить, скажем, человека или муравья, то получилось бы самое обыкновенное описание социальных отношений, своего рода метафизический вариант общественного договора. Впрочем, эта взаимозаменяемость не случайна. Лосский наделяет своего деятеля всеми атрибутами, пусть даже метафизической, но все же личности. "[...] Перводанное ядро личности, — говорит он, — есть **сверхкачественное я**, как носитель **сверхкачественной силы**"²⁷. И далее: "Бог, творя личность, наделяет ее **сверхкачественною творческою силою**, не придавая личности никакого эмпирического характера, ни доброты, ни злобности, ни храбрости, ни трусости и т. п.. Свой характер, свою сущность (*essentia*) каждая личность вырабатывает сама и стоит выше своего характера в том смысле, что остается способною перерабатывать его"²⁸. Свою сущность субстанциальный деятель вовсе не должен вырабатывать (разумеется, если понимать под сущностью то, что делает, например, личность именно этой личностью, а не другой). Добрый он или злой, храбрый или трусливый — к сущности его отношения никакого не имеет, но только к его "эмпирическому характеру". И хотя Лосский говорит, что "мир состоит из субстанциальных деятелей, причем каждый из них есть нечто самобытное, единственное, незаменимое другими особями"²⁹, все эти свойства могут относиться только к явлениям, а не к бескачественным метафизическим сущностям. Требование, предъявляемое философом к деятелю, — чисто риторическое, поскольку он не может

²⁷ Н. О. Лосский, *Свобода воли*, цит., с. 131-132.

²⁸ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 206.

²⁹ Н. О. Лосский, *Мир как органическое целое*, цит., с. 160.

окачествовать себя, не потеряв своей сверхкачественной сущности, не превратившись в самое заурядное явление или форму жизни, как то: человек, зверь или вошь.

Более того, сама множественность деятелей есть полнейшая фикция, поскольку все деятели бескачественны, являются чистой мощью, которая реализуется в явлениях, но сама в себе остается неизменной, не подверженной никакой качественности. Таким образом, пределом бытия в философии Лосского оказывается не субстанциальный деятель, не множество деятелей, но единая и неразличимая в себе мощь, чистая потенция, Ничто, в котором "все кошки серы". На этом основании Ничто и строится метафизика Лосского. Впрочем, философа это и не должно приводить в смущение, ведь именно «ничто» и есть тот 'материал', из которого творит он мир. Но что это за мир?

7.

Этот субстанциальный деятель определенно ставит нас в затруднительное положение. Сколько бы мы его ни убеждали, что он не только двигаться, но и существовать не может, так как для этого нет решительного никакого основания, он, невзирая на наши рассуждения и убеждения, продолжает существовать (если не реально, то идеально), совершенствоваться, приобретать всяческие полезные свойства, дабы наконец явиться триумфально на пороге Царства Божьего во всеоружии своих выработанных на трудном пути эволюции добродетелей. Сколько бы о нем ни говорилось, что он сверхкачественный, тем не менее он наполнен самым разнообразным "эмпирическим содержанием", словно речь идет вовсе не о метафизическом агенте бытия, но о библейском Адаме, а в некоторых случаях даже и о Еве. История приобретения деятелем поло-

жительных качеств, необходимых для вступления его в Царство Божье, и является главной темой этого растянутого до бесконечности воспитательного романа под названием *Эволюция*.

Итак, сотворенный деятель (будем пользоваться для удобства единственным числом), подобно библейскому Адаму, по своей свободной воле и вполне сознательно вместо того, чтобы подчиниться и последовать заветам Бога, решает пойти по собственному пути, сотворяя таким образом психо-материальное бытие или формы жизни, которые нуждаются в длительном эволюционном развитии. "Субстанциальные деятели, — говорит Лосский, — стоящие ниже человека, животные, растения и т. д. вплоть до электронов и, может быть, еще более элементарных существ, которые будут открыты, суть только потенциальные личности; они бессознательно стремятся достигнуть более сложной жизни и только после многих переживаний, длящихся миллионы лет, могут развиваться настолько, чтобы стать действительной личностью"³⁰. "Действительная личность есть существо, сознающее абсолютные ценности нравственного добра, истины, красоты и долженствование осуществлять их в своем поведении"³¹.

Таким образом, чтобы стать действительной, т. е. вполне сознательной и свободной личностью, субстанциальный деятель должен пройти (в наказание за свое отпадение) миллионнолетний путь развития от элементарных форм существования (а всякие, даже самые элементарные формы, вроде электрона, суть союз нескольких деятелей. Имеется ли элементарнейшая форма, составленная только из одного деятеля, — этот вопрос Лосский обходит, оставляя

³⁰ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 47.

³¹ Там же, с. 47.

его, по-видимому, будущим исследователям) до самых сложных. Однако, не сами по себе и в себе эти формы имеют значение, но поскольку накапливают в себе необходимое онтологическое содержание, позволяющее потенциальной личности сделаться действительной. Действительная же личность есть такая, которая сознает высшие нравственные принципы и следует им безукоснительно. Однако и этого недостаточно, испытания деятеля на этом не кончаются: "Совершенная добросовестность этого решения (т. е. творить волю Божию — М. Е.) и полный всесторонний смысл его может раскрыться самому деятелю только после того, как он испытает сердце свое до последней глубины во всевозможных положениях жизни на всех ступенях ее развития"³².

Подобно грешнику, не пожелавшему послушаться отца своего, во искупление своей вины субстанциальный деятель должен отправиться в длительное паломничество, пока не искупит он грешного своего неповиновения, в слезах и трудах, пройдя необозримые просторы эволюции, в конце которой с распростертыми объятиями встретит его Отец Небесный и удостоит его обожения в Царстве Своем. Жестокий язык эволюции преобразуется в мечтания Лосского в сладкоречие пасхальной проповеди с тем только различием, что речь здесь идет не о человеческих существах, а о субстанциальных деятелях.

Не желая более спорить о том, что возможно или не возможно для деятеля, смирившись с мыслью, что для деятеля нет ничего невозможного, мы тем не менее не можем удержаться от законного вопроса, обращенного уже не к деятелю, но к создателю его, который, к сожалению, самолично ответить на него не в состоянии,

³² Н. О. Лосский, *Свобода воли*, цит., с. 179.

так как субстанциальный деятель, стоявший во главе его человеческой формы бытия, возглавляет теперь, надо думать, более высокую "форму жизни". Сотворенные деятели, обладая свободой воли, стоят перед вопросом: "приобщиться ли к осуществлению совершенной истины, добра и красоты путем добровольного подчинения Богу" или "творить истину, добро, красоту, как Бог, сполна самостоятельно, от себя"³³. Одни деятели избирают пути Божии, другие — свои собственные, самостоятельные. Это последнее решение повергает их в элементарное существование, которое они вынуждены вести в "психо-материальном бытии". Бескачественным деятелям предстоят исключительно идеальные ценности, собственного существования не имеющие (иначе бы они ограничивали свободу деятеля), но тем не менее являющиеся теми необходимыми точками отсчета или принципами, по которым только и может организовываться бытие (разумеется, в результате свободной творческой деятельности союзных деятелей). Отказ от осуществления идеальных ценностей означал бы, по-видимому, отказ от самого бытия в любом его варианте, даже психо-материальном.

Происходит как бы раздвоение реальности: рай не остается опустевшим — изгоняются из него только взбунтовавшиеся деятели, поддавшиеся искушению. Искушению чего или кого? Не удовлетворяясь одной только философией, Лосский обильно заимствует из Священных Писаний: быть самому богом. Для полноты и красочности этого объяснения недостает только змея-искусителя. Но будучи все же философом, а не богословом, с существованием змея согласиться он никак не может. Деятель сам искушается, без чьей-либо помощи, что представляется еще более фан-

³³ Там же, с. 155—156.

тастическим, чем если бы здесь имел хотя бы какое-то участие этот старый, но верный змей-искуситель. Воплощая отрицательный принцип, он ставит человека перед конкретным выбором, который всегда есть выбор того или другого, разумеется, если рассуждать 'эмпирически'. Рассуждая же теоретически — мы с места бы никогда не сдвинулись, замороженные удавчим взглядом идеальных ценностей.

По своему начальному определению деятель есть свободный, бессодержательный и бескачественный. Ничто ни в нем самом, ни вне его не предстоит ему как противоположное. Поэтому выбор его есть мнимый. Действительным он мог бы стать только после того, как он испытал бы "сердце свое до последней глубины во всевозможных положениях жизни на всех ступенях ее развития"³⁴. И это равным образом должно было бы относиться ко всем деятелям, а не только к провинившимся. Философ обманывается, полагая разрешить метафизическую проблему (переход от потенции к акту) богословскими средствами (грехопадение, искушение, неподчинение и т. п.). Можно упасть с дерева и разбить нос, но субстанциальному деятелю это не грозит: он же не живой человек. И решает не он сам, а философ. Он только должен обрести дар речи, но для этого потребуется очень много времени, быть может, миллионы лет, пока не узрит он наконец вечный свет Царства Небесного. И тогда, быть может, только тогда сможет он что-то наконец решить самостоятельно, без помощи своего мудрого наставника.

³⁴ Там же, с. 179

8.

С микроскопической подробностью описывает Лосский деятельность своих деятелей: "Стремясь к полноте жизни и не достигая ее ни в каких своих поступках и типах жизни, эгоистические деятели переходят все к новым и новым деятельности и даже вырабатывают новые типы жизни. Рано или поздно наступает разлад между деятелем и его союзным телом: или деятель, стоящий во главе тела, начинает нуждаться в более совершенном теле или, наоборот, подчиненные ему деятели начинают нуждаться в лучшей жизни и тогда наступает смерть, т. е. отделение друг от друга главного деятеля и его союзного тела. Как существо сверхвременное, субстанциальный деятель после смерти не утрачивает жизни; он начинает привлекать к себе новых союзников и строит себе новое тело, более соответствующее тем способностям, страстям и привычкам, которые он выработал в предыдущей жизни"³⁵.

Формы жизни или вещи, которые нам представляются устойчивыми, как мы слышали ранее, в действительности устойчивостью этой не обладают, поскольку всякая форма жизни, органическая или неорганическая, есть временной процесс, который в свою очередь составляется из совокупности отдельных процессов, производимых вступившими в союз субстанциальными деятелями. Единственно устойчивый, не подверженный временности и непрестанному исчезновению элемент в этом процессе есть субстанциальный деятель. Без этого сверхвременного субстрата все превратилось бы в единый и неразличимый поток времени, не имеющий в себе никакой онтологической устойчивости, а

³⁵ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 53.

самая личность состояла бы "только из множества событий, из процессов во времени"³⁶.

Главный парадокс деятеля в том, что, будучи сверхвременным, он творит исключительно временные процессы, не образуя при этом никогда устойчивых форм жизни. "Всякий субстанциальный деятель, — говорит Лосский, — способен производить не только психические (или психоидные), но и материальные процессы; следовательно, он не душа, производящая только душевные процессы, и не материя, производящая только материальные процессы, а существо **метапсихическое** [...], т. е. стоящее выше различия между душевными и материальными процессами"³⁷.

Тождественность деятеля, противопоставленная изменчивости, онтологической непрочности и проницаемости психо-материального бытия, обосновывает возможность для него "проявиться в том или другом или третьем качественно определенном содержании"³⁸, т. е. всякая конкретная форма жизни становится столь же иллюзорной, как и случайной. Но именно этого философ Лосский допустить не может. Поэтому проявляется деятель не в том или ином "качественно определенном содержании", но в строго определенном, заданном всеми теми качествами, которые он "выработал в предыдущей жизни". Именно эта не полная отделенность деятелей от явлений, более того, внутренняя с ними слитость, окачественность, позволяет философу спасти мировой порядок, который по вине деятеля, отпущенного на свободу, оказался было под угрозой, чуть было не распался в этот ненавистный для философов хаос, где каждая вещь в любой момент может

³⁶ Там же, с. 55.

³⁷ Там же, с. 31.

³⁸ Н. О. Лосский, *Свобода воли*, цит., с. 101.

стать чем угодно. И потому: "Само собой разумеется, что личность, достигшая человечности, уже не спускается до животности"³⁹. Но не спускается она не потому, что сверхкачественна, а потому именно, что окачественна, детерминирована, не свободна.

Всякий процесс, движение объективно, поскольку не свободно, каким бы разумным, целенаправленным или сознательным при этом не представлялось. Для спасения этого объективного движения философ пошел бы даже на непоследовательность. Когда надо выбирать между свободой и идеей (Л. Шестов в этом прав; он не прав только в том, что себя исключает из этого правила), колебаний не бывает — на первое место всегда ставится идея. Ибо только идея может спасти. Свобода же — только погубить. Она хуже, чем все змеи-искусители вместе взятые, все воинство сатанинское со всей своей кавалерией, инфантерией, артиллерией и бесчисленными вспомогательными отрядами мелких бесов.

9.

Цель оправдывает средства. Лосский пользуется всеми доступными ему средствами для достижения цели: он извлекает на свет Божий музейные экспонаты, вроде лейбницеvских монад, романтических теорий органического развития; соединяет их с новейшими эволюционными идеями, последними достижениями физики элементарных частиц; не забывает Священного Писания, не обходит вниманием восточные философии и мистические откровения. Впрочем, не в составных частях дело, но, повторяем, в целях.

³⁹ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 54—55.

Это неправда, что одна и та же цель может быть достигнута разными средствами. В том-то все и дело, что если мы пользуемся э т и м и средствами, а не другими, то именно потому, что других средств нет, и только эти средства и никакие другие могут привести к поставленной цели. Обесценивают ли средства цели? Вопрос праздный. Собственно, почему Лосский беспокоится схожестью (внешней — мы совершенно с этим согласны, — хотя и не случайной) своей философии с буддистской? "Оно, — говорит он о собственном учении, — глубоко отлично от учений буддистов уже потому, что буддизм не признает существования души, как сверхвременного я, которое, будучи тем же я, строит себе после смерти новое тело. Буддисты думают, что личность состоит только из множества событий, из процессов во времени и, если умирающий человек любит жизнь, то процессы, из которых состоит личность, являются причиной возникновения новых процессов, составляющих новую личность"⁴⁰.

Оставим в стороне, насколько это описание соответствует действительности. Более соответствует оно собственному учению Лосского. И для него душа или эмпирическая личность состоит "из множества событий, из процессов во времени". Отрицание же буддистами души, "как сверхвременного я", как неизменной в себе сущности имеет не меньшее основание в переживании реальности как процесса. И в самом деле: "Если будут утверждать, что постоянна потенциальная сила и что она становится действительной, когда выполняются некоторые другие условия, то на это следует ответить, что все, имеющее возможность что-то сделать, делает это, а все, что не делает — не имеет возможности. Если изменения вызы-

⁴⁰ Там же, с. 55.

ваются условиями, тогда они одни и существуют, а не постоянная вещь"⁴¹, т. е. деятель потому и есть деятель, что он не надвременное я, но именно персонализированный процесс, в котором не свободная воля, а весь предшествующий ряд событий определяет, кем или чем явится деятель в своем новом перевоплощении — клопом, тигром, человеком или электроном. Отличается философия Лосского в этом пункте от буддистской только тем, что перевоплощения для буддистов могут происходить в разных направлениях, а не только 'уклоняться' от магистрального движения, в котором "Перевоплощение обеспечивает для каждой личности возможность развития, ведущего к порогу Царства Божия, и следовательно, удостоиться от Бога обожения по благодати"⁴².

Как видим, даже Божья благодать поставляется здесь в строго-необходимое отношение со степенью развития: только высокоразвитые и высоконравственные деятели смогут войти и удостоиться. К этому стремится все мировое движение, ради этого совершаются все эти бесчисленные превращения и перевоплощения. А все почему? Захотелось деятелю пожить по своей воле, а пришлось развиваться, нравственно, так сказать, расти, и очень долго, пока не взойдет он наконец на порог Отчего Дома и не удостоится прощения и обожения от Отца своего Небесного, которому, впрочем, ничего другого делать не остается: если заслужил — изволь наградить. Подобно конституционному монарху, Бог может только санкционировать решения своих министров, не имея никакого реального влияния на ход дел. Деятель достиг необходимого нравственного развития — следовательно, имеет

⁴¹ С. Радхакришнан, *Индийская философия*, т. 1, М. 1956, с. 317.

⁴² Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 56.

право на обожение (нравится или не нравится этот высоконравственный деятель Богу — вопрос праздный: долженствование превыше всего, от него не избавлен даже Бог, и прежде всего Он, ведь если не Он, то кто еще подаст пример, явит образец?). Божья подпись (обожение) утверждает его (деятеля) в вечном членстве в Царстве Божьем, этой небесной академии бессмертных, а философ за свои бесценные услуги удостоивается почетного звания Религиозного Философа, Тайного Советника Господа Бога.

Разумеется ничего подобного буддисты не предполагали. Лосский совершенно прав: сходство его философии с буддистской — чисто внешнее. Но отличие находится не там, где он полагает. За размышлениями буддистов чувствуется подлинная драма человека, потрясенного мировым злом. Лосский же, как и большинство его коллег философов, ко злу чувствителен мало. Зло и добро для него существуют как этические категории. В буддистском отрицании личности есть больше живой человеческой правды, чем в утверждении надвременного и вечного *я*. Спасение ожидается буддистами не от метафизических принципов, которые должны необходимо привести ко всеобщему спасению, но от индивидуального действия, в котором куда более свободы, нежели в многообразных и удивительных деяниях субстанциального деятеля.

Лосский говорит о буддистах, что "они не усматривают сверхвременности личности и возможности для нее творить абсолютно ценные процессы, ведущие к полноте совершенной жизни в Царстве Божиим"⁴³. Во-первых, процессы, как абсолютно временные, абсолютно ценными быть не могут, но в лучшем случае относительно ценными.

⁴³ Там же, с. 207.

Философ знать это должен. Процессы или формы жизни, создаваемые деятелями, имеют ценность не в самих себе, но как средство для достижения полноты нравственного самосознания. Всякая форма жизни, таким образом, есть только момент, постоянно преодолеваемая ступень, ведь деятель вступает в Царство Божье не в какой-либо форме, но в отрешенности от всякой формы, так как всякая форма необходимо связана с временностью, а Царство Божье есть сверхвременное. Главной целью, как для буддистов, так и для Лосского является не положительное наполнение бытия, в котором всякая форма бытия есть самоценная, но именно преодоление бытия как такового, как начала несовершенства. Поэтому всякий процесс как для Лосского, так и для буддистов может иметь ценность только в том случае, если он является новым продвижением на пути полного преодоления бытия как такового, совершенного от него освобождения.

10.

Какие бы препятствия ни возникали на пути субстанционального деятеля, он во что бы то ни стало должен прийти до конечной своей цели — Царства Божьего. Иначе не будет ему никакого прощения, а Богу оправдания, ведь Он же его сотворил. Никакого своеволия в поступательном этом движении не допускается: "Само собой разумеется, что личность, достигшая человечности, уже не спускается до животности, хотя и может вырабатывать все новые и новые пороки вплоть до движения в направлении к сатанинскому бытию"⁴⁴. Вовсе не само собой разумеется, что "личность [...] уже не спускается до животности", ведь

⁴⁴ Там же, с. 54-55.

деятель — сверхкачественный, т. е. свободный, а поэтому способный производить новые содержания, равным образом как и отменять их, детерминируя события, сам не будучи детерминирован ничем.

Самое упорство деятеля в своих пороках свидетельствует о возможности 'задержки' в этом поступательном движении к Царству Божьему, лишая его необходимой прямолинейности, а главное — уверенности, что такое движение вообще существует. Впрочем, допускается, самое большее, задержка, но не остановка, иначе пришлось бы признать тотальную иррациональность всего мирового бытия. Не только бытия, но хуже того — самого субстанциального деятеля. Пришлось бы признать, что он вовсе не деятель, но единая слепая воля-мощь, непроницаемая ни для каких идеальных ценностей, следующая только своему бессмысленному Капризу. Но именно капризов более всего боятся философы, от кого бы они ни исходили — от человека, Мировой Воли или Господа Бога. На помощь философу является Дialeктика, эта почтенная дама, еще никому никогда не отказывавшая в своих драгоценных услугах.

Свобода попадает в замкнутый круг: в содержательности она отменяется извне, в бессодержательности — изнутри, совершая свое диалектическое развитие в пустоте самой себя и осознавая себя как свободу только в конце своего пути. То, что является в конце, поставляется в начале, приходя затем беспрепятственно к самому себе. Метафизическое движение, с помощью этой диалектической перестановки, становится этическим движением нравственного самосознания, которое, придя к самому себе, созная себя как цель мирового движения, осознает совершенную его оправданность и закономерность. Свобода здесь как бы воплощает чистое движение, позволяющее

совершиться этим диалектическим переходам. Самое большее, что допускается, — это 'задержка' — последняя и неискренняя дань философа свободе. Более ничего не препятствует идеальному движению деятеля — даже свобода. Если не можешь, то должен. Другого выбора у тебя нет. В этом пункте завершается чисто философская проблематика свободы. На ее место заступает то, что Мишель Фуко назвал "стратегией знания и господства", где свобода — только момент в диалектике господства, производное от нее — эта математическая точка без собственного веса и пространства, поставленная на службу этики, организующей бытие в ясную и прозрачную рациональную систему, в которой более не остается никакого места для свободы, как воплощения темного влечения ко злу.

"На грандиозном расстоянии, — рассказывает Лосский, — между самым элементарным типом жизни, например, электроном, и жизнью в Царстве Божием существует длинный ряд ступеней все более усложняющихся, все более ценных форм бытия"⁴⁵. "[...] Средством для достижения более сложной жизни служит союз нескольких субстанциальных деятелей, сочетающих свои силы для общей жизни и образующих более или менее устойчивое целое. Таковы системы атомов, молекул, организмов растений и животных, Земли, Солнечной системы, Вселенной. Во главе каждого такого целого стоит деятель, более высоко развитый, чем подчиненные ему деятели, служащие ему органами. Таким образом вся система мира имеет иерархическое строение"⁴⁶.

Как и полагается в иерархической системе, одни деятели (менее развитые) служат средством для других

⁴⁵ Там же, с. 57.

⁴⁶ Там же, с. 47.

деятелей (более развитых), являются для них своего рода подставкой для достижения более высоких и совершенных форм существования. Остается только неясным, какая именно форма является предельной, непосредственно предшествующей вступлению деятеля в Царство Небесное. "Оформляя свои действия, — говорит Лосский, — согласно тождественным принципам, деятели реализуют множество систем пространственно-временных отношений, которые не распадаются на отдельные миры, а образуют единую систему космоса. Во главе этой системы стоит высоко развитой субстанциальный деятель, Мировой Дух"⁴⁷.

По всей видимости, без этого руководяще-объединяющего действия Мирового Духа, этой своеобразной предустановленной сверху гармонии, сами по себе деятели не смогли бы составить не только единую систему космоса, но и самых элементарных союзов. Что же касается этого "высоко развитого" деятеля, называемого Мировым Духом, надо полагать, что поскольку он есть деятель, и притом высоко-развитый, то не сразу он доразвился до этого своего высокого положения, но предварительно пройдя всю эволюционно-иерархическую лестницу, отделяющую, скажем, электрон от Мирового Духа.

Впрочем, из слов Лосского непосредственно это не следует. "Вселенная, — говорит он, — изначально есть единое живое существо, одухотворенное стоящим во главе ее Мировым Духом"⁴⁸, который будучи Мировым Духом одновременно также "есть член Царства Божия"⁴⁹. Итак, в одном случае, он есть высоко развитый субстанциальный

⁴⁷ Н. О. Лосский, *О собственной философии*, цит., с. 103.

⁴⁸ Н. О. Лосский, *Общедоступное введение в философию*, цит., с. 62.

⁴⁹ Там же, с. 61.

деятель (это и понятно: все — деятели в системе Лосского, кроме Бога), в другом — одновременно и деятель и член Царства Божьего, и в третьем — Мировой Дух, изначально объединявший Вселенную в "единое живое существо". В конце концов оказывается, что он вовсе не развитый и не деятель среди других деятелей, но именно Деятель, alter ego Господа Бога, который, как известно, по своей принципиальной нетождественности с миром, Деятелем быть не может.

Этот деятель с самого начала как бы получает Божественную инвестицию на управление вселенной, которой он мудро руководит, исполняя Божественные предначертания. В одном случае имеется эволюционное движение от элементарных форм бытия к более сложным, т. е. вселенная есть единство не изначальное, но становящееся. "Изначала" она есть вовсе не вселенная, не "единое мировое существо", но простое множество деятелей, которые только должны реализовать себя в конкретных формах бытия, т. е. сотворить, собственно, эту самую Вселенную. В другом же — вселенная существует как бы с самого начала, "изначала" являясь "единым живым существом".

Объяснение этой странной двойственности, по-видимому, следует искать не в богословских сомнениях философа, пытающегося примирить Моисея с Лейбницем при посредничестве Дарвина, но в противопоставлении Мирового Духа, исполняющего волю Божию, и эгоистических деятелей, волю эту исполнять не желающих, являющихся главной причиной всех несовершенств. Сверхкачественный субстанциальный деятель (развитый, недоразвитый и/или высоко развитый) идеально выполняет свое назначение: оправдывает Бога, осуждает всякое неподчинение, а всю

тяжелую ответственность за зло мужественно возлагает на самого себя.

Пушкинский Сальери в отчаянии, в ярости утверждает, что правды нет не только на земле, но и на небе. Вместо того, чтобы отчаиваться, поить ядом бедного Моцарта, ему следовало бы обратиться к философу, и он бы ему со всей возможной ясностью и неопровержимостью доказал, что никакого непорядка в мире нет, тем более на небе, а гений и посредственность — это разные стадии, достигнутые деятелем в длительном эволюционном развитии, и даже гений не есть еще высшая форма существования, как наивно полагает Сальери. "Существует множество форм жизни, — сказал бы философ несчастному Сальери, — более высокой, чем человеческая. Например, такое социальное целое, как государство, есть личность более высокого порядка, чем человек. Во главе государства стоит субстанциальный деятель, союзное тело которого состоит из людей, граждан государства, служащих ему органами"⁵⁰.

Все стоит на своих местах, все пребывает в том порядке, в котором оно и должно стоять: кому полагается стоять внизу, тот и стоит внизу; кому полагается стоять сверху, тот и стоит сверху. Бедному Сальери эта высшая правда мироустройства осталась недоступной. Влекомый своими эгоистическими страстями, он поддался сатанинскому обольщению, он оказался причиной трагедии, для которой в разумном, устроенном по правильным философским принципам мире не могло бы быть места. Бедный Сальери! Ему следовало бы почитать Лейбница, просветить свой затемненный завистью ум, и тогда бы он понял, что он орган, и в этом состоит высочайшая правда, равнообязательная как для гения, так и для посредственности. И

⁵⁰ Там же, с. 54.

всякое непризнание этой Правды, неподчинение ей есть "уклонение к сатанинскому бытию".

Собственно, все усилия философов к тому и сводятся, чтобы представить неподчинение как зло, а подчинение как добро, совершенно необходимое для общего блага. В этом они вполне сходятся с богословами и сочинителями идеальных государственных устройств. Никто из них свободы не оспаривает. Все они говорят о свободе, бесконечно и утомительно, убеждая нас, что подчинение необходимо, что конечной своей целью оно имеет Добро. Неважно, где оно помещается — на земле или на небе, — оно всегда единственное, абсолютное, требующее себе подчинения. Свобода выбора, само собой разумеется, оставляется. Не оставляется только выбора.

11.

Эволюционное развитие в философии Лосского превращается в этический процесс наполнения самосознания, в котором бытие есть только момент, позволяющий сознанию прийти к самому себе и в дальнейшем преодолеваемый в своих конкретных формах как ограничивающий. Самостоятельного значения бытие здесь не имеет: оно всегда средство, подставка, организовано по жесткому иерархическому принципу. "Таким образом, — говорит Лосский, — получается иерархическая система, подобная системе армии с ее главнокомандующим, начальниками корпусов, дивизий и т. д. вплоть до унтер-офицеров, которым подчинены солдаты"⁵¹. Философ превращается в полководца (и ему, по-видимому, не дают покоя лавры Цезаря или Наполеона), ведущего несметную армию субстанциальных

⁵¹ Там же, с. 32.

деятелей в Царство Божие. Но он обманывается, как обманывается ребенок, играющий в солдатики: он ведет за собой армию призраков, продвижение и победа которой тоже могут быть только призрачными.

Иерархическое мироздание Лосского, по мере выявления конкретных своих черт, принимает все более очертания застывшей в себе пирамиды, всякое движение внутри которой есть абсолютно иллюзорное. Достигший ее вершины деятель удостоивается вступления в Царство Божие, поскольку прошел весь путь от элементарной частицы до Мирового Духа (если только этот Дух действительно есть предельная ступень развития, но по этому поводу философ хранит молчание, следуя, вероятно, той простой истине, что лучше не договаривать до конца, дабы не договориться до глупостей), уступая свое место другому деятелю, непосредственно за ним следующему по иерархической лестнице бытия, и так до бесконечности.

Как и полагается в пирамиде, высшее здесь опирается на низшее, имеет его как свою подставку. Без этой подставки бытия бесконечного множества менее развитых деятелей вообще не было бы возможно высоко-развитое бытие деятеля, поднявшегося на вершину мироздания, ибо, как говорит Лосский: "Наше я строит свое союзное тело весьма целесообразно, *опираясь* (курсив наш. — М. Е.) на опыт свой и своих союзников, приобретенный в течение миллионов лет"⁵². Это и понятно: без содействия других деятелей, без этой онтологической подставки союзного тела, он никогда бы не смог перейти с одной ступени бытия на другую, остался бы в совершенной пустоте, для которой не существует ни низа, ни верха. Поэтому он нуждается в 'опыте', опоре, которую составляют для него нижестоящие

⁵² Там же, с. 55.

деятели, точно также, как нуждается правитель в подданных, а полководец в солдатах. Но плодами этого своего верховного положения пользуется только он, ибо только он, в силу своего развития и неумолимой логики земной и небесной иерархии, может удостоиться обожения и вступления в Царство Божие, а не неисчислимое воинство деятелей, которое служит ему 'органами'. Чтобы кто-то был наверху, кто-то всегда должен быть внизу.

Эволюционный процесс, должный, по замыслу философа, привести всех деятелей (заметим еще раз, не зверей, не птиц, не людей, а сверхкачественных деятелей) к окончательному спасению, оканчивается самым банальным оправданием социальной иерархии, притом на египетский манер, где только фараону доступно приобщиться к бессмертному сообществу богов, самому после смерти сделаться богом.

Лосский, разумеется, до всего этого не договаривается, до крайних выводов не доходит. И вовсе не они его занимают. Захваченный грандиозным видением грядущего Царства Божия, философ облачается в рясу проповедника, призывая к смирению, терпению и послушанию, ведь "существует множество форм жизни, более высокой, чем человеческая", поэтому, быть может, "только после многих переживаний, длящихся миллионы лет", сможем мы удостоиться "обожения" в Царстве Божием.

Для субстанциального деятеля, который является сверхвременным и сверхпространственным, все эти астрономические расстояния, может быть, и нипочем, но для человека, который живет в этом ограниченном времени и пространстве и хотел бы остаться человеком даже в Царстве Небесном, во всей своей временности, хрупкой, неверной, презираемой всеми философами и богословами, приносящими ее всегда, без остатка и колебаний, на пре-

вознесенный над всем алтарь вечности, для этого потрясенного своей временностью человека они — все равно что ничто, какими бы великолепными целями и обещаниями вечного блаженства они ни оправдывались. И во имя этих призрачных порождений, этих чудовищных созданий возненавидевшего себя в своей временности человека приносятся любые жертвы. Первейшей жертвой всегда становится свобода, потому что отнять свободу значит отнять у человека его в р е м я, отнять глубочайшую его человеческую суть, отдать ее, по словам Л. Шестова, на волю и разграбление всем этим метафизическим полководцам и унтер-офицерам и очень реальным 'вождям' и исполнителям сверхреальных их 'целей'.

Заключение

Философы не выдумывают мир. Философы — люди серьезные. Выдумками они не занимаются. Выдумки они оставляют несерьезным и глупым детям... да поэтам. Выдумщик Моцарт. Нет — это надо признать, — мы были несправедливы к Сальери. Это зря мы думали, что он Лейбница не читал. Он его, конечно, читал, и очень внимательно. Разве иначе он возмутился бы выдумками безумного Моцарта, которому нет никакого дела до правды и справедливости — священных реликвий правильномыслящего человека. Что Моцарт, что гений, когда речь идет о вечной, как египетский сфинкс, Истине!

Философы не фантазируют, и тем более, не выдумывают. Но и не объясняют они. Это так только для непосвященных говорится. Подобно Сальери, подобно мрачному слепцу из

романа Умберто Эко, они — хранители высшей мудрости, которая не должна быть осквернена никакими выдумками, никаким праздным любопытством, порождающим опасную иллюзию свободы, которая всегда сродни выдумке, легкой и беззаботной, о себе не спрашивающей и оправдания себе не ищущей. Философ, вознамерившийся оправдать свободу, умерщвляет ее, как умерщвляет одержимый жаждой справедливости Сальери выдумщика-безумца Моцарта.

Да, философ не объясняет, не выдумывает — он охраняет, подобно бессонному жрецу, Святыню. Ради Нее он объясняет, оправдывает, обещая за почитание вечное блаженство на земле и на небе, а за осквернение — вечные проклятия. Все должно подчиниться этой Святыне. Оттого свобода, которая, по замыслу философа, должна была стать оптимистическим гимном грядущему спасению, по мере продвижения субстанциальных деятелей к конечной своей цели, становится не свободой, но темной и беспощадной Мировой Волей, для которой все есть средство и ничто не цель. На место свободы выступает система абсолютного подчинения, где свобода — только момент, не момент даже, но внушение, делающее подчинение еще более абсолютным, убеждая в абсолютной его необходимости. Рабство оправдывается свободой — мифической свободой у начала времен, которая была нам дарована (все нам было даровано — даже свобода!) и сразу же проявила себя недостойной. Иначе быть и не могло, потому что никакой иной как не-д-о-с-т-о-й-н-о-й свобода быть и не может, "ведь Он ее дал не для того, — как говорит философ, — чтобы мы ее себе оставили и были бы ее собственниками, но для того, чтобы мы ее целиком отдали как и получили, не оставив себе ничего". Святое рабство! Поистине, хитрость Мирового Духа беспредельна.

Указатель имен

- Абашели А. — 271, 275.
Авербах Л. — 182, 183.
Авилова Л. — 177.
Аврамов А. — 72.
Адорно Т. — 13.
Азов В. — 80.
Аланий Д. — 89.
Аль-Алиса (Сетницкая О.) — 149, 150, 201.
Альбер-Биро П. — 122.
Альтман Н. — 37, 43, 44, 61, 69, 71, 72, 73, 161, 194.
Алягров Р. — 133, 170.
Антокольский П. — 267.
Амброджо И. — 14, 15, 16.
Анайэн Г. — 78, 81.
Андреев А. — 72.
Андреев Л. — 107.
Аникиев В. — 104.
Анненков Ю. — 49, 59, 64, 72, 84.
Анненский И. — 193.
Аполлинер Г. — 32.
Арагон Л. — 124.
Арватов Б. — 141.
Аргутинская Д. — 72.
Асеев Н. — 60, 133, 150, 152, 157, 161, 169, 183-185, 191, 238.
Ахматова А. — 14, 49, 139, 181, 185, 194.
- Бабель И. — 14, 145.
Балтрушайтис И. — 14.
Бальзак О. де — 122.
Бальмонт К. — 14.
Бараташвили Н. — 265, 267, 268.
Барт В. — 34, 35, 71, 103, 125, 131.
Бархатный Н. — 38.
Батюшков К. — 259.
Бах И. С. — 171.
Белый А. — 17, 20, 81, 148.

- Бемиг М. — 19.
 Бенуа А. — 42, 44, 45, 48, 211.
 Беньямин В. — 13.
 Берковский Н. — 185.
 Бернштейн М. — 26, 37, 38, 40, 41, 60, 61, 63, 66, 71, 73, 77, 81, 99, 101, 110.
 Бехтерев Вл. — 72.
 Билит Я. — 105, 107.
 Блок А. — 14, 17, 64, 81, 161, 178.
 Богатырев П. — 146.
 Богуславская К. — 43, 72.
 Бодлер Ш. — 193.
 Бодуэн де Куртенэ И. — 254.
 Божнев Б. — 122, 123, 131.
 Бретон А. — 13, 124.
 Брик Л. — 106, 107, 108, 145, 185, 189, 190, 194, 216.
 Брик О. — 47-50, 69, 72, 73, 84, 85, 86, 97, 103, 106, 107, 108, 116, 133, 136, 138, 139, 140, 143.
 Брокер А. — 87.
 Бруни Л. — 43, 44, 47, 48, 72, 116.
 Брюлов Б. — 72.
 Брюсов В. — 14, 164.
 Бука Ф. (Харджиев Н.) — 159, 164, 165, 177, 185, 188, 215.
 Бурдина А. — 72.
 Бурлюк Вл. — 33.
 Бурлюк Д. — 33, 45, 143, 145, 156, 162, 170, 177, 189, 193.

 Вагинов К. — 23.
 Важа-Пшавела — 237, 238.
 Варст (Степанова В.) — 133.
 Васильев П. — 170, 173-175, 216, 217.
 Введенский А. — 8, 60, 245, 246, 247, 250-252.
 Веселый А. — 145, 174.
 Вейсберг П. — 104.
 Венгров Н. — 49, 60, 69, 72, 73, 74.
 Верлен П. — 267.
 Верч И. — 52.
 Виноградов В. — 61.
 Витале С. — 18, 19.
 Виткацы (Виткевич С. И.) — 217.
 Владимирова А. — 73.
 Вознесенский А. — 177, 191, 194.
 Воинов В. — 43, 72.
 Воинов С. — 72.
 Волконский А. — 188.
 Воловик А. — 125, 131.
 Волошин М. — 235.

Ворхоустинский В. — 72.

Вронченко М. — 168.

Врубель М. — 166.

Гамкрелидзе В. — 88.

Гамсун К. — 158, 178.

Гаприндашвили В. — 237, 267, 278, 280.

Гаспарин Е. — 19.

Гаспаров М. — 52.

Гегель Г. В. Ф. — 285.

Гейзер (Хойзер Р.) — 251.

Гейро Р. — 52, 54, 89.

Герасимова А. — 8, 245.

Гёте И. В. — 167.

Гильом П. — 144.

Гингер А. — 123, 131.

Гладков Ф. — 162.

Глазков Н. — 192.

Глебова-Судейкина О. — 157.

Гнедов В. — 259.

Гоголь Н. — 154, 160, 165, 183.

Голицина Н. — 174, 176, 216.

Голубенцев — 185, 191.

Гончаров И. — 163.

Гончарова Н. — 36, 41, 56, 83, 85, 89, 110, 121, 125, 130, 131, 148, 162, 184, 189.

Горностаев А. — 150.

Горнфельд А. — 139, 140.

Городецкий С. — 14, 24, 62, 185.

Горький М. — 42, 45, 46, 112.

Грановский Н. — 125, 131, 145.

Грациадеи К. — 19.

Грей К. — 195.

Грибоедов А. — 149.

Гриц Т. — 163, 172, 177, 181.

Грос Ж. — 136.

Грот Я. — 177.

Гудиашвили Л. — 124, 125, 131.

Гуковский Г. — 61.

Гулям Гафур — 269.

Гумилев Н. — 14.

Гурженко Е. — 38.

Гуро Е. — 73, 133.

Гюго В. — 122.

Давид С. — 173.

Д'Амелиа А. — 19.

- Деген Ю. — 72.
 Делла Вольпе Г. — 15.
 Делоне С. — 125.
 Де Микелис Ч. — 18.
 Денисов В. — 47, 72.
 Джулиани Р. — 19.
 Джусойты Н. — 269.
 Дзуцова И. — 52.
 Динерштейн Е. — 46, 53.
 Добролюбов А. — 17.
 Добролюбов Н. — 15.
 Добужинский М. — 45.
 Достоевская А. — 175.
 Достоевский Ф. — 161, 163, 172, 173, 175, 178.
 Друскин М. — 251.
 Друскин Я. — 245, 247, 250, 251, 252.
 Друскина Л. — 250.
 Дубнов С. — 73.
 Дукан Р. — 122.
 Дягилев С. — 36, 89, 113.

 Евангулов Г. — 123, 131.
 Евзлин М. — 8, 283.
 Евреинов Н. — 64, 75, 80.
 Енгельгардт В. — 61.
 Ермолаева В. — 23, 24, 26, 36, 37, 40-44, 47-50, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 78, 80, 82, 83-87, 90, 91, 94, 99, 102, 116, 138, 144, 208.
 Есенин С. — 14, 49, 73, 184, 191.

 Жевержеев Л. — 44, 54, 72, 106, 108.
 Жермен А. — 125, 126.
 Жирмунский В. — 61.
 Жорж-Мишель М. — 71, 126, 127.
 Жуков П. — 79, 81.
 Жуковский В. — 166, 167.
 Жуковский С. — 171.

 Заболоцкий Н. — 252.
 Замятин Е. — 49, 64, 73, 96, 97, 103.
 Захарова Т. — 158.
 Зданевич Д. — 87.
 Зданевич Е. — 52.
 Зданевич И. — 7, 19-28, 30-37, 40-48, 50, 51, 53-56, 58, 63, 64, 65, 70-73, 75, 80, 81, 83, 87-90, 92, 94, 96, 97, 98, 103, 105, 108, 110, 112, 113, 116, 117, 121, 122, 124-126, 129-139, 130-132, 139, 140-146, 227, 229, 242, 246.

- Зданевич К. — 31, 34-37, 54, 58, 62, 70, 87, 88, 89, 121, 125, 130, 134, 136-138, 141, 142.
 Зданевич М. — 87.
 Золотницкий Д. — 52.
 Зощенко М. — 161.
 Зубов В. — 61.
- Иванов В. — 14.
 Иванов Вс. — 185.
 Иванов Г. — 14.
 Иванов Н. — 38, 70.
 Иванов-Разумник Р. — 81.
 Ивинская О. — 8, 158, 176, 267-271, 273, 275, 277, 278, 280-282.
 Исаков О. — 72.
 Исаков С. — 104.
- Казакова Р. — 194.
 Кайзер Г. — 64.
 Какабадзе Д. — 88, 124, 125, 131.
 Каменский В. — 64, 133, 145, 183, 238, 254, 257.
 Кандинский В. — 207.
 Канудо Р. — 122.
 Караев А. — 43.
 Катанян В. — 46, 54.
 Катулл — 234.
 Кац М. — 41, 125, 131.
 Келлерман Б. — 72.
 Кестнер Э. — 161.
 Киясашвили Е. — 8, 263.
 Кирсанов С. — 163, 176, 185, 190, 191.
 Клее П. — 207.
 Клюн И. — 140, 207-211, 209.
 Кнут Д. — 123.
 Кокто Ж. — 50.
 Колуччи М. — 18.
 Комарова Н. — 133.
 Коневской И. — 17.
 Кони А. — 76, 81.
 Конья Р. — 122.
 Корбюзье (Жаннере Ш. Э.) — 208, 211.
 Короленко В. — 162.
 Костанди — 171.
 Костюкович Е. — 8.
 Кравцова — 175.
 Кравчинский С. — 193.
 Крайски Дж. — 20.
 Крашенинникова К. — 157.

- Кремень П. — 125, 131.
 Круль И. — 104.
 Крученых А. — 7, 8, 19, 30, 37, 55, 60, 124, 126, 129, 130, 132-139, 132, 138-142, 141, 143, 144, 145, 146, 147-199, 207-211, 215-217, 227, 229, 238, 246, 254.
 Кузмин М. — 14, 44, 49, 64, 73.
 Кузнецов В. — 38.
 Кузнецов П. — 108.
 Кузнецова М. — 38.
 Кульбин Н. — 157, 169.
 Кумпан Е. — 52.
 Кумпан К. — 52.
 Кшенек Э. — 251.

 Ландау К. — 72.
 Лавренев Б. — 162.
 Лаврин Я. — 23, 24, 30, 37, 38, 39, 59, 62, 63, 93, 109.
 Ланн Е. — 175.
 Лапшин В. — 54, 144.
 Лапшин Н. — 23, 26, 27, 28, 36, 37, 40, 41, 44, 47-50, 58, 61, 62, 63, 68, 70, 71, 72, 78, 84, 99, 116.
 Ларионов М. — 22, 31, 33, 35, 36, 41, 45, 56, 71, 83, 84, 85, 87, 89, 92, 110, 121, 122, 125, 130, 131, 144, 162, 184, 189.
 Лассила М. — 161.
 Лассон-Спирова Е. — 48.
 Лебедев В. — 71.
 Лебедева С. — 71.
 Левинсонд Р. — 38.
 Ле-Дантю М. — 22-25, 29, 30, 33-37, 40, 41, 43, 48, 49, 50, 52, 59, 62, 63, 64, 71, 72, 82-85, 87-92, 108, 110, 116, 144.
 Леже Ф. — 136.
 Лейбниц Г. В. — 322, 323.
 Леонидзе Г. — 237.
 Лепорская А. — 80.
 Лесков А. — 168.
 Лешкова О. — 22-25, 29-33, 37, 38, 40, 41, 43, 45, 46, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 63, 64, 70, 71, 72, 81, 82, 89, 90, 94, 103, 104, 108, 109, 111, 113, 117, 119, 138, 144.
 Ливанов Б. — 174.
 Лидтке В. — 38.
 Липавская Т. — 251, 252.
 Лисицкий Л. — 140.
 Ло Гатто Э. — 16.
 Лозинский М. — 267, 268.
 Лосский Н. — 8, 283-328.
 Лужин М. — 72.
 Лукиан — 152.

- Луначарский А. — 76, 80.
 Лурье А. — 43, 48, 72.
 Любавина Н. — 47, 48, 49, 69, 72, 73, 116.
 Магаротто Л. — 8, 19, 20, 53, 57, 227, 243.
 Мак Вэй Г. — 193.
 Маковский В. — 107.
 Маковский С. — 47, 54.
 Малевич К. — 12, 33, 50, 58, 60, 61, 62, 67, 75, 80, 86, 133, 137, 145, 175, 184, 188, 207-213.
 Мальчевский — 178.
 Ман Рай — 124.
 Мандельштам О. — 14, 227, 230-237, 241.
 Мансуров П. — 62, 67, 72, 92, 93.
 Маринетти Ф. Т. — 18, 34.
 Маркиш П. — 269.
 Маркс К. — 137.
 Маркузе Х. — 13.
 Марцадури М. — 7, 8, 9, 21, 33, 55, 57, 89, 109, 121, 129, 253.
 Маршак С. — 173, 268.
 Матюшин М. — 12, 33, 62, 67, 72, 73, 133, 137, 175, 181, 184, 188.
 Маяковский Вл. — 13, 14, 15, 17, 44-48, 54, 73, 106, 107, 108, 116, 132, 135, 136, 143, 145, 148, 152, 154, 157, 161-165, 170, 171, 179, 181-183, 191, 193, 227-229, 238, 239, 242, 255.
 Мгебров А. — 72.
 Мейерхольд Вс. — 44, 48, 67, 71, 72, 98, 104, 108, 116.
 Мейлах М. — 52, 245, 246.
 Меликова А. — 123.
 Мельникова С. — 138, 138.
 Мессерер А. — 174.
 Миндлин Э. — 235.
 Мирский Д. — 103.
 Митурич П. — 72, 140, 144.
 Мицишвили Н. — 235-237.
 Модильяни А. — 177, 181.
 Молок Ю. — 52.
 Мольер Ж. Б. — 67, 71.
 Мопассан Г. де — 165.
 Мордерер В. — 52.
 Морозов А. — 104.
 Наумова А. — 268.
 Незвал В. — 269, 270.
 Незнамов П. — 238.
 Неклюдов Р. — 45.
 Некрасова К. — 161.
 Нерлер П. — 231.

Неру Дж. — 176.
 Никитаев А. — 8, 52, 245.
 Никольская Т. — 20, 52, 55.
 Никулин Л. — 191.
 Нобиле У. — 94, 95.

Оболенский В. — 90.
 Обухова Н. — 181.
 Озанфан А. — 208, 211.
 Олейников Н. — 252.
 Оленина-д'Альгейм М. — 121, 125, 130.
 Олеша Ю. — 236.
 Островский А. — 71.
 Островский Н. — 67.

Пагани-Чеза Дж. — 19, 57.
 Парнах В. — 123.
 Парнис А. — 55.
 Пастернак Б. — 8, 14, 17, 145, 150, 152-159, 166-168, 172, 173, 176-178, 184, 186, 191, 206, 215, 238, 263-282.
 Паустовский К. — 178.
 Петников Г. — 133, 197.
 Петров Н. — 80.
 Петров-Водкин К. — 45.
 Петровский Д. — 194, 210.
 Пикабия Ф. — 124, 207.
 Пикассо П. — 166, 173, 207, 253.
 Пиросманашвили Н. — 35, 83, 84, 87, 88, 89, 142, 144.
 Платон — 257, 258.
 Подгаевский М. — 71.
 Поджоли Р. — 14, 15, 17.
 Познер В. — 122, 123, 131.
 Поливанов Е. — 256.
 Поплавский Б. — 103, 123, 131.
 Потебня А. — 140.
 Пронин В. — 103.
 Пуни И. — 72, 125, 131.
 Пуни К. — 184.
 Пунин Н. — 43, 44, 45, 52, 61, 62, 69, 73.
 Пучков А. — 69, 73.
 Пушкин А. — 92, 93, 153, 173, 178, 185, 198.

Радлов С. — 80.
 Радлова А. — 268.
 Райх З. — 104.
 Рафалович С. — 124.
 Рейснер Л. — 69, 74.

- Рембо А. — 232.
 Ремизов А. — 14, 19, 49, 73.
 Ренуар О. — 181.
 Рерих Н. — 45.
 Рибман-Дессень Ж. — 145.
 Рильке Р. М. — 167.
 Рипеллино А. М. — 14, 16, 17, 18.
 Родченко А. — 144.
 Рождественский К. — 80.
 Розанова О. — 34, 133.
 Ромов С. — 108, 123, 126, 135.

 Сагайдачный Е. — 34, 35, 90.
 Сарабьянов Д. — 52.
 Северянин И. — 14, 193.
 Сейфуллина Л. — 162.
 Семенко М. — 11.
 Сенькина А. — 195.
 Серый Г. — 93.
 Сетницкая О. — 8, 149-151, 201.
 Сетницкий Н. — 150.
 Сигов С. — 8, 215.
 Симонов К. — 164.
 Синякова М. — 155, 181.
 Скадовский — 179, 180.
 Скарчия Дж. — 20, 53, 57.
 Сковорода Г. — 156.
 Словацкий Ю. — 267.
 Соливетти К. — 19.
 Солнцева Ю. — 216.
 Сологуб Л. — 72.
 Сологуб Ф. — 14, 96, 97, 104.
 Соловьев В. — 49, 104.
 Соловьев Вл. — 16.
 Сосновский Л. — 141, 238-240, 243.
 Спандиков Е. — 72, 108.
 Спасский С. — 267.
 Сталин И. — 164.
 Степанов В. — 72.
 Степанов Н. — 185.
 Степанова В. — 133.
 Стергилов В. — 80.
 Стрельников Н. — 63.
 Струве М. — 122, 123.
 Суетин Н. — 62, 80, 208.
 Судейкин С. — 124.
 Супо Ф. — 125, 126.

Сутин Х. — 125, 131.
 Сюрваж Л. — 125, 131.

Табидзе Н. — 266.
 Табидзе Т. — 8, 141, 227, 230-233, 236-241, 265, 267.
 Тагор Р. — 269.
 Талов М. — 123.
 Татлин Вл. — 34, 37, 48, 58, 61, 62, 71, 72, 85, 86, 89, 116, 144, 257.
 Тауфер И. — 194.
 Твардовский А. — 16.
 Терапиано Ю. — 134.
 Терентьев И. — 7, 8, 19, 20, 55, 62, 124, 125, 127, 130, 132-139, 139-142, 143, 145, 174, 180, 227-230, 238-243, 245-247, 250-252.
 Терешкович К. — 125, 131.
 Тзара Т. — 125, 126, 136.
 Тибулл — 234.
 Тименчик Р. — 55.
 Тимошкин А. — 243.
 Толстой А. — 64, 76, 80.
 Толстой Л. — 64, 167, 193.
 Толстой С. — 48.
 Толстая С. — 72.
 Третьяков С. — 144, 145, 238.
 Триоле Э. — 194.
 Трифонов Н. — 52.
 Турова Е. — 23, 36, 37, 38, 44, 47, 48, 49, 68, 71, 72, 73, 94, 99, 116, 144.
 Тынянов Ю. — 61, 145, 149.
 Турса Н. — 72.
 Тю Сон-вон — 269.
 Тютчев Ф. — 124.

Устрялов Н. — 150.

Фабри М. — 90.
 Фаворский В. — 144.
 Факкани Р. — 19.
 Фармаковский Б. — 84, 89.
 Федоров Н. — 150.
 Фенелон Ф. — 283.
 Фет А. — 168.
 Филина М. — 8, 263.
 Филонов П. — 19, 34, 62, 73, 98, 104, 133.
 Фихман Д. — 123.
 Флакер А. — 12.
 Флюковский С. — 189.
 Фомин И. — 45.
 Фонвизин А. — 189.

Фотинский С. — 125, 131.

Фридберг К. — 38.

Фриче В. — 11.

Фрэзер Дж. — 31.

Фуко М. — 320.

Хабиас (Комарова Н.) — 133.

Харджиев Н. — 8, 12, 55, 89, 147, 152, 156, 158, 159, 164, 168, 170, 172, 177, 181, 189, 190, 192, 207, 215, 216, 252.

Харитонов Б. — 140.

Хармс Д. — 60, 252.

Хлебников В. — 14, 16, 17, 19, 45, 126, 127, 133, 139, 140, 171, 184, 185, 194, 254, 256, 257.

Ховин В. — 49, 59, 64.

Ходасевич В. — 14.

Хоркхеймер — 13.

Часник И. — 80

Чебышева Е. — 73

Чекригин В. — 36.

Челищев П. — 125, 131.

Черепнин А. — 122, 124, 131.

Черкасов И. — 73.

Чернышевский Н. — 15.

Чернявский К. — 88.

Чехов А. — 160, 161, 177, 181, 186, 198.

Чиковани С. — 267.

Чирикова О. — 73.

Чуковский К. — 96, 97, 103, 180, 181, 268.

Чупятов Л. — 73.

Чхиквишвили Б. — 233—235.

Цадкин О. — 125, 131.

Цветаева М. — 14, 19, 152, 157, 172, 186, 187, 199.

Ционглинский Я. — 34, 61

Шаляпин Ф. — 45.

Шаншиашвили С. — 267.

Шапченко А. — 111.

Шаршун С. — 20, 123, 124.

Шеварнадзе Д. — 88.

Шевченко А. — 36.

Шевченко Т. — 267.

Шекспир В. — 158, 167, 173, 265, 266.

Шестов Л. — 286, 314.

Шимановский В. — 145.

Шихманов Ф. — 73.

- Шишков В. — 49.
Шкловский В. — 8, 37, 48, 59, 63, 71, 73, 116, 133, 144, 145, 146, 185, 253, 253.
Шкловская-Терекорди В. — 146.
Школьник И. — 108.
Шмидт Л. — 73.
Штейнберг А. — 81.
Штиглиц А. — 72.
Шульговской Н. — 96, 97, 103.
Шутко К. — 210.
Шухаев В. — 124.
- Юдина Л. — 80
Юдина М. — 189.
- Эверт А. — 55, 81, 117, 119.
Эйхенбаум Б. — 49, 61, 145.
Эко У. — 13, 328.
Элюар П. — 124-126.
Эндер Б., М., К. — 72.
Эрберг К. — 81.
Эрберг Л. — 73.
Эренбург И. — 59, 63, 67, 71, 132, 140, 162, 163, 184, 185, 189.
Эрлих В. — 170.
Эфрон А. — 172.
- Ягода Г. — 183.
Якобсон Р. — 15, 133, 170.
Яковлева В. — 73.
Якубинский Л. — 133.
Янкин Н. — 23, 36, 37, 144.
Ясинский Н. — 73.
Яшвили П. — 121, 231, 232.

Содержание

От редакторов	7

I

М. Марцадури, <i>Изучение русского литературного авангарда в Италии</i>	9

М. Марцадури, <i>Создание и первая постановка драмы "Янко круль албанской" И. М. Зданевича</i>	21

<i>Письма О. И. Лешковой к И. М. Зданевичу</i> Предисловие, публикация и примечания М. Марцадури	33

Из архивных материалов

Публикация и примечания М. Марцадури	
1. О. И. Лешкова, [Журнал «Безкровное убийство»]	109
2. И. М. Зданевич, [Выступление на митинге в Михайловском дворце]	112
3. Устав общества «Искусство. Революция»	114
4. Александр Эверт, Прелюды	117

М. Марцадури, «41°» — из Тифлиса в Париж	121

<i>Письма А. Е. Крученых к И. М. Зданевичу</i> Предисловие, публикация и примечания М. Марцадури	129

II

Н. Харджиев, <i>Живой Крученых (вместо предисловия)</i>	147

О. Сетницкая, <i>Встречи с Алексеем Крученых (из дневниковых записей)</i>	151
Аль-Алиса (О. Сетницкая), <i>Из цикла стихотворений, посвященных А. Крученых</i>	201
Н. Харджиев, <i>Полемика в стихах (К. Малевич против А. Крученых и И. Клюна)</i>	207
С. Сигов, <i>Фирма по изготовлению стихов</i>	215
Л. Магаротто, <i>Полемика Т. Табидзе с О. Мандельштамом и И. Терентьевым</i>	227
Т. Табидзе, <i>Директор 41° градуса Терентьев</i>	241
<i>Еще один текст Терентьева?</i> Предисловие, публикация и примечания А. Г. Герасимовой и А. Т. Никитаева	245
В. Шкловский, <i>О заумном языке. 70 лет спустя</i>	253

Приложения

М. Филина, Е. Кнасашвили, <i>Малоизвестный сюжет в переводческой деятельности Бориса Пастернака</i>	263
М. Евзлин, <i>Метафизика и свобода. Учение о свободе воли Н. О. Лосского</i>	283
Указатель имен	329

DIPARTIMENTO DI STORIA DELLA CIVILTÀ EUROPEA

Testi e ricerche

1. Giuliana Andreotti Giovannini, *Geografia delle "peregrinationes maiores" medievali nella regione trentino-tirolese*. 1990, 104 pp.
2. Guillaume van Gemert, *Tomaso Garzoni in der deutschen Narrentradition*. 1990, 37 pp.
3. Andrej Belyj, *Antichrist*. Edizione e commento di Daniela Rizzi. 1990, 90 pp.

*Finito di stampare dal Centro Stampa
dell' Università degli Studi di Trento
il 23 AGOSTO 1990*