

Из истории русского авангарда

И. Е. Васильев

ИЛЪЗД. ВЕХИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА И. М. ЗДАНЕВИЧА



Илъзд – псевдоним Ильи Михайловича Зданевича, одного из деятелей русского авангарда – поэта, драматурга, прозаика, литературного критика и искусствоведа-византолога, изучавшего архитектуру древней Грузии.

Несмотря на сравнительно длинную жизнь (1894–1975) и значительный вклад в развитие авангардного движения, биография и творчество этого самобытного художника мало изучены и на родине малоизвестны. Его имя встречалось в воспоминаниях о футуризме и материалах по творчеству В. Маяковского в исследованиях Л. И. Жевержеева, В. А. Катаняна, Н. И. Харджиева. В последние десятилетия в связи с интересом к группе «41°», организатором и активным членом которой был И. Зданевич, о нем писали такие исследователи, как Дж. Боулт, А. Крусанов, М. Марцадури, Т. Никольская, А. Парнис, С. Сигей, Р. Циглер. Однако наиболее известным является французский ученый Режи́с Гейро, публикатор части парижского архива И. Зданевича (в альманахе «Минувшее», 1991; в «Терентьевском сборнике», 1996; в сборнике трудов памяти Н. И. Харджиева «Поэзия и живопись», 2000), автор предисловий к томам выходящего в Москве с середины 1990-х годов Собрания сочинений И. Зданевича.

Много занимаются И. Зданевичем в Италии, где его творчество упоминается в следующих книгах:

1. «L'avanguardia a Tiflis» (Venezia, 1982);
2. «Dada russo» (Bologna, 1984);
3. «Русский литературный авангард» (Тренто, 1990);
4. «Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре» (Берн, 1991).

Опираясь на некоторые из этих оказавшихся доступными материалов, попробуем набросать эскиз творческой биографии И. Зданевича.

Илья Михайлович Зданевич родился в Тифлисе в довольно состоятельной семье в 1894 году. Отец его, преподававший французский язык, часто бывал в Париже и содержал в Тифлисе простор-

ный дом, рассчитанный на многочисленные приемы и имевший несколько комнат для студий молодых художников. Отец Ильи был поляком, а мать – грузинкой, она увлекалась музыкой, в молодости была ученицей П. И. Чайковского, впоследствии для учащихся из деревни открыла интернат. В семье Зданевичей царил артистическая атмосфера, которая определила интересы не только Ильи, но и его старшего брата Кирилла, ставшего известным художником.

Илья проявлял большие склонности к слову, поэзии и уже в подростковом возрасте начал писать стихи и посещать заседания литературно-художественного кружка «Икар». Позже И. Зданевич вспоминал: «Так как семья наша была одним из культурных очагов, то дом наш усердно посещался художниками и литераторами, туземными и заезжими. С детства брат мой и я брали уроки живописи (брат мой и сделался художником, я же занятия эти бросил), позже изучали грузинскую старину (с каковой целью немало попутешествовали) и были неперенными посетителями всяческих обществ города – художественных, музыкальных, географических и прочих» (Зданевич, 1991, 161).

В одну из таких поездок летом 1910 года братья Зданевичи вместе с отцом побывали в Москве, где познакомились с живописью А. Иванова, Врубеля и других выдающихся русских художников, а потом в Казани, на выставке новейших веяний в искусстве.

Жажда новых культурных впечатлений, желание приобщиться к гуманитарным ценностям и знаниям заставила братьев переехать в Центр России; первым это сделал Кирилл, через год к нему присоединился Илья, который, будучи гимназистом, умудрился заочно познакомиться с самим Маринетти – зачинателем европейского футуризма.

Еще раз обратимся к собственным воспоминаниям Ильязда: «В 1911 я окончил гимназию и переехал продолжать учиться в Петербург, уже футуристом при этом, так как с весны этого года я затеял переписку с Маринетти и зубрил наизусть его манифест. Брат же мой расстался с Тифлисом годом ранее, провел год в Москве, где вошел в круг живописцев-бунтарей того времени, а в 1911 переехал также в Петербург, где я его и застал. Мой футуризм позволил мне сразу войти в круг его единомышленников и быть дружно принятым» (Там же).

Итак, окончив Петербургский университет в 1917 году, Илья Зданевич вливается в ряды новаторов, жаждущих великих перемен. «Наступил час великих свобод, – вспоминает Ильязд. – Куда бы мы ни кидали взгляд, видели новое, а старые ценности рушились в прах» (Там же, 162). Как пишет Режис Гейро в предисловии к собранию сочинений Ильязда, уже 18 января 1912 года состоялся дебют И. Зданевича – он выступил в петербургском Троицком театре на вечере, устроенном «Союзом молодежи», где высказал дерзкие суждения, опережая многих участников футуристического движения.

«Петербургская газета» устами Н. Брешко-Брешковского так излагала часть выступления Зданевича: «Искусство должно отражать современность. Иначе – оно не искусство! И по-моему, пара ботинок – современных – дороже, и выше, и полезней всех Леонардо да Винчи. Джоконда – к черту Джоконду! <...> Надо отражать большой город. Надо писать пощечины и уличные драки» (цит. по: Крусанов, 1996, 60).

На какое-то время И. Зданевич становится популяризатором идей Маринетти. Нередко он озвучивает или пересказывает манифесты итальянских

кого футуриста. Так было, например, на диспуте «Восток, национальность и Запад», устроенном организаторами выставки «Мишень» 23 марта 1913 года (см.: Крусанов, 1996, 83–85). В это же время он входит в круг Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова и становится их доверенным лицом. М. Ларионов претендовал на роль арт-лидера. Он организовал группу «Ослиный хвост», в задачи которой входило «постигать и выявлять живописными средствами сущность вещей и явлений», освобождать живопись от литературности, выявлять ее внутренние, еще не раскрытые резервы и возможности. Ларионов рассчитывал достичь этого путем разработки нового, открытого им метода в искусстве, который он назвал *лучизмом*. Теория лучизма изложена Ларионовым в ряде работ, опубликованных в 1913 году: брошюре «Лучизм»; статье «Лучистская живопись» в сборнике «Ослиный хвост и Мишень»; листовке «Лучизм Ларионова», розданной публике на диспуте перед выставкой «Мишень». В листовке, в частности, говорилось: «Лучизм – это учение об излучаемости. Излучение отраженного света (цветная пыль). Рефлексивность. Лучизм реалистический, изображающий существующие формы. Отрицание форм в живописи как существующих помимо изображения в глазу. Условное изображение луча линией. Стирание границ между тем, что называется картинной плоскостью, и натурой. Начатки лучизма в предшествующих искусствах. Учение о творчестве новых форм. Форма пространственная, форма, возникающая от пересечения лучей различных предметов, выделенная волей художника» (цит. по: Ковтун, 1999, 11).

С помощью лучизма Ларионов рассчитывал радикально обновить искусство, оторвать его от натурной зависимости, сделать беспредметным, в котором бы изображались не вещи и реалии внешнего мира, а исходящие от них лучи как более достоверные носители эстетической информации, потому что человеческий глаз воспринимает именно отраженный свет.

Лучизм Ларионова, считают современные исследователи авангарда, был неким третьим путем нефигуративного искусства 1910-х годов, своеобразным компромиссом между экспрессивным абстракционизмом В. Кандинского и конструктивизмом К. Малевича, ибо сохранял как тягу к конструированию, так и к переживанию вещи (см.: Там же, 12).

Главное, в чем лучизм был созвучен исканиям авангарда, это утверждение ценности самих изобразительно-выразительных средств, материала искусства. В манифесте «Лучисты и будущники», опубликованном в сборнике «Ослиный хвост и Мишень» летом 1913 года, Ларионов особо акцентирует: «То, что ценно для любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом. Те предметы, которые мы видим в жизни, не играют здесь никакой роли, то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть показано – комбинация цвета, его насыщенность, отношения цветовых масс, углубленность, фактура...» (Лучисты..., 2000, 241).

Но какое отношение идеи Ларионова имеют к молодому И. Зданевичу? Самое непосредственное. Через две недели после выступления на выставке «Мишень» И. Зданевич вновь читает доклад «О футуризме», в котором наряду с изложением мыслей Маринетти содержится явная апология лучизма как направления, вышедшего из футуризма и его переросшего: «В лучизме живопись свободна. Мы видим лишь сумму лучей, исходящих от предметов. Поэтому надо писать не предметы, а лучи между нами и пред-

метами. Таким образом, импрессионизм дал цвет, кубизм третье измерение, футуризм нашел стиль движения, а лучизм все это синтезировал» (цит. по: Крусанов, 1996, 107).

В этот период И. Зданевич активнейшим образом занимается вопросами языкознания, теории поэзии. В июле 1913 года он пишет эссе «О письме и правописании», в котором задается вопросами о способах передачи на письме интонаций устной речи. Его фонетические опыты приводят к созданию стихотворений, основанных на ономапопеическом (звукоподражательном) принципе с использованием рекомендаций Маринетти относительно «слов на свободе», т. е. слов, берущихся вне логической и синтаксической зависимости. Он по-прежнему находится под мощным полем влияния М. Ларионова, разделяя многие его идеи. В результате даже трудно понять, кто является инициатором тех или иных концепций. Это касается, в частности, концепции *всёчества*, то есть разработки искусства, которое бы, положительно относясь ко всем прошлым и настоящим поискам в области художественного творчества, все вбирало бы в себя, ассимилировало и претворяло в новые художественные образования.

Ряд исследователей, например, считает, что именно И. Зданевич является автором этой теории всёчества. Так, А. Е. Парнис и Р. Д. Тименчик пишут, что И. Зданевич «...выступил с теорией “всёчества”. <...> Эту новую эстетическую теорию <...> с ним разделяли художники-лучисты М. Ларионов и Н. Гончарова» (Парнис, Тименчик, 1985, 233). Режис Гейро утверждает, что именно Зданевич «закладывает основы литературно-художественного течения *всёчество*» (см.: Из архива..., 1991, 124). С другой стороны, исследователь Анатолий Стригалева существенно ограничивает самостоятельность и мировоззренческую зрелость И. Зданевича, которому пока еще не исполнилось и двадцати лет и который был секретарем М. Ларионова, утверждая, что даже книгу о Н. Гончаровой и М. Ларионове тот написал по поручению последнего (см.: Стригалева, 1996, 480).

Так или иначе, но И. Зданевич активно вращался в кругу ларионовских сподвижников и, очевидно, разделял общие принципы группы, которые были изложены Ларионовым в предисловии к каталогу выставки «Мишень», где, в частности, был пункт: «Признание всех стилей, которые были до нас и созданных теперь, как кубизма, футуризма, орфеизма, провозглашаем всевозможные комбинации и смешение стилей» (цит. по: Крусанов, 1996, 87).

Авангард стремился расширить пределы искусства, выйти за его границы в жизнь. Этот процесс начался с проектов реформировать театр. Группу Ларионова опередили кубофутуристы из группы «Гилея», которые к этому времени задались идеей создать новый футуристический театр «Будетлянин» и выпустили соответствующий манифест, в котором утверждали свое право «уничтожить устаревшее движение мысли по закону причинности, беззубый здравый смысл, «симметричную логику», блуждание в голубых тенях символизма...», «устремитесь на оплот художественной чухлости – на Русский театр и решительно преобразовать его» (см.: Первый Всерос. съезд..., 2000, 234).

Но Ларионов не сдавался и выдвигал свои предложения. В интервью корреспонденту «Московской газеты» 9 сентября 1913 года Ларионов делился планами открыть театр под названием «Футу». В этом театре не будет общепризнанной сцены – ею станет партер, а зрители разместятся или

на возвышении среди зала, или на проволочной сетке под потолком. Главным принципом организации должно стать движение: пол, декорации, актеры – все должно двигаться под музыку, напоминающую какофонию оркестра, настраивающего свои инструменты. Актеры в этом театре, по мысли Ларионова, будут играть не только людей, но и бутафорию, костюмы, реквизит. Вообще это будет не столько постановка пьес, сколько игра в театр, его разыгрывание. В беседе с корреспондентом другой газеты («Раннее утро») Ларионов заявил: «Для нас важна цель театральности. Наш театр проведет реформу в костюмах и декорациях. Костюм будет просвечивать. Возбуждавшие такую бурю гнева за границей платья “икс-лучи” преследуют идею оголения, прозрачности, которую проводят футуристы. Наши костюмы будут напоминать эти платья. Большую роль при этом будут играть световые эффекты и кинематограф. Или среди прозрачной ткани будет помещаться источник света или же на нагую фигуру будет набрасываться световой костюм посредством кинематографа. Декорации будут лучистыми комбинациям из ряда форм, фоном создающих то, что нужно для пьесы» (цит. по: Крусанов, 1996, 121).

Идея театральности приводила к тому, что многие бытовые аспекты существования театрализовывались и модернизировались. Это касалось одежды, внешнего вида и даже еды и кулинарных пристрастий. Наиболее заметным следом культурно-бытовых реформ явилось раскрашивание лиц и тела. Предвосхищая будущий *боди-арт*, ларионовцы рисовали на лицах цветные узоры, а дамам разрисовывали грудь и открытые участки тела. Все это вызывало скандальный переполох, поскольку возникала повальная мода на раскрашивание и появление в публичных местах размалеванных личностей.

Шум, поднятый вокруг раскраски, подвигнул Ларионова и Зданевича к объяснению с публикой. Они издали специальный манифест «Почему мы раскрашиваемся», в котором растолковали причины раскраски, коренящиеся в образе жизни и роде занятий художников: «Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров мы громко позвали жизнь, и жизнь вторглась в искусство. Пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица – начало вторжения» (Почему мы раскрашиваемся, 2000, 242).

Зданевич снова и снова проповедует всечество, увязывая с ним и интерес к примитивизму только что открытого им для общественности Пиромани, и страсть к Востоку, и сложный диалог с посетившим в январе – начале февраля 1914 года Россию вождем итальянских футуристов Маринетти, и желание перманентных перемен. 9 апреля 1914 года Зданевич выступает с очередной лекцией о новом искусстве и новом способе поведения в кафе «Бродячая собака». Газета «Петербургский курьер» следующим образом изложила доклад И. Зданевича: «Он много и пространно говорил о себе, об “идеологии всечества”, о грядущем искусстве и, наконец, о самом главном для него, как гордого всека, – о раскраске лица. Всечество, не признавая футуристов как ничтожно подчиненных земле, проповедует полное освобождение от земли, для этого необходимо: уничтожить постоянство человеческой природы, возвести в идеал измену, неискренность и даже обезличить человека.

– Мы хамелеоны! – гордо заявил докладчик. – Отъявленные негодяи – идейные наши отцы, и проститутки – наши идейные матери. Мы гордые и сильные, хотим освободить человека от власти земли, что означает осво-

бодить его от самого себя. Это последнее необходимое условие торжества идеи “всёчества”; а чтобы освободиться от себя – необходимо, прежде всего, уничтожить человеческое лицо, – “одно из противных пятен человеческого существа”» (цит. по: Крусанов, 1996, 185).

Наступление на природу, наступление на живое, желание вывернуться наизнанку, но только избежать банальное и обыденное, точнее, то, что является общепризнанной нормой и правилом, привели в конце концов к полной амбивалентности, к провозглашению противоречивости и собственной непоследовательности как мировоззренческой платформы и как предмета гордости. Произошло это опять-таки в совместной акции с Ларионовым, в их очередном «Да-манифесте», в котором, в частности, были такие строки:

- Вы, раскрашеннорожие, стремительные мастера, непостоянные, – вы футуристы?
- Да, мы футуристы.
- Но вы – всёки, вы против футуризма?
- Да, мы против футуризма.
- Вы противоречите самим себе?
- Да, наша задача противоречить самим себе.
- Вы шарлатаны?
- Да, мы шарлатаны (цит. по: Крусанов, 1996, 129).

Начавшаяся Первая мировая война резко изменила ситуацию. Зданевич становится военным корреспондентом газеты «Речь» и оказывается на русско-турецком фронте. Часть его корреспонденций опубликована в газете «Закавказская речь» (г. Тифлис). Из литературных опытов той поры известны стихи Зданевича («гаРОланд» – о подвигах французского летчика Роланда Гарро), есть сведения о задумке романа «Петроград» и желании написать драму или эпопею.

В октябре 1916 года Зданевич возвращается в Петербург и вливается в круг своих друзей, образовавших общество «Бескровное убийство». В кружок входили его лидер художник Михаил В. Ле-Дантю, Ольга Лешкова, Николай Лапшин, Николай Янкин, Вера Ермолаева, Екатерина Турова, Янко Лаврин и др. Группа выпускала свой журнал, который также назывался «Бескровное убийство» и печатался малым тиражом на гектографе для узкого круга читателей. Преобладающая тональность восемнадцати подготовленных номеров журнала (как считает М. Марцадури, вышло 10 номеров) – ироническая и игровая. Невеста М. В. Ле-Дантю О. Лешкова впоследствии так определяла установку журнала: «“Бескровное 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 трактовках разных явлений, но как правило – все преувеличивалось, извращалось» (цит. по: Марцадури, 1990, 23).

Предметом насмешливой игры нередко выступал участник объединения Янко Лаврин. Будучи военным корреспондентом на балканском фронте, Лаврин увлекся обычаями и нравами албанцев, живущих древними патриархальными представлениями, руководствующимися родовыми законами кровной мести. Гордый и независимый нрав жестоких горцев поразил

Лаврина, и он написал книгу «В стране вечной войны. Албанские эскизы» (Пг., 1916). На появление этой книги кружковцы откликнулись специальным номером журнала «Бескровное убийство». На 12 больших листах излагалась пародийная история Янко Лаврина – бывшего короля Албании. Совершенно случайно появившись среди албанцев, он был принужден стать правителем разбойного народа и собственником многочисленных домов, предметов и даже 10 тысяч блох. Бунт населения вынудил его бежать вместе с тронем, к которому его приклеили прочным клеем. Литературный сюжет сопровождался девятью карикатурными рисунками-иллюстрациями с похождениями Янко (7 рисунков принадлежат Ле-Дантю, 2 нарисовала Вера Ермолаева).

Зданевич, ознакомившись с номером, впал в совершеннейший восторг и написал за полтора дня инсценировку албанского сюжета с использованием элементов *заумного* письма футуристов. Эта инсценировка была осуществлена в студии художника Михаила Давидовича Бернштейна, где встречались участники «Бескровного убийства». Вечер, организованный и срежиссированный И. Зданевичем, прошел блестяще: вначале веселый, изобретательно поставленный спектакль силами участников и сподвижников «Бескровного убийства» по преимуществу, затем – танцы до утра (подробнее см.: Марцадури, 1990, 27–28).

Во второй половине декабря 1916 года И. Зданевич переработал текст инсценировки в собственную драму и пытался ее издать в Петербурге вместе с написанными О. Лешковой нотами и рисунками Ле-Дантю из журнала «Бескровное убийство». Он искал типографию с обилием шрифтовых возможностей. Однако публикация была запрещена цензурой, как об этом свидетельствовала Лешкова и сам поэт (Зданевич, 2000, 529). В начале следующего года Зданевич подготовил еще одну версию пьесы, но издал ее лишь в мае 1918 года в Тифлисе под названием «Янко круль албанскай».

Пока же после блестящего окончания юридического факультета Петербургского университета И. Зданевич пребывает в Петрограде. Он становится редактором литературного и политического журнала «Северные записки». Свершившаяся Февральская революция 1917 года вовлекает его в активную общественную деятельность. Острой необходимостью стала ощущаться защита свободы искусства. В апреле – марте 1917 года петербургскую артистическую общественность сотрясали многочисленные собрания и дискуссии по поводу предложения Максима Горького и Александра Бенуа о создании Министерства изящных искусств с целью охраны искусства и творчества. Эти намерения многими воспринимались как попытка ущемить свободу и искусства. Илья Зданевич оказался одним из тех, кто пытался консолидировать левые силы художественной интеллигенции в борьбе за независимость искусства.

Именно он был инициатором создания ассоциации «Свобода искусству», объединившей артистов, художников, литераторов. Идею Зданевича поддержали Н. Альтман, Л. Бруни, В. Воинов, В. Ермолаева, Н. Пунин и другие, подписавшие манифест, в котором содержались такие строки: «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 искусство» (цит. по: Марцадури, 1990, 43).

Манифест был опубликован в газете «Русская воля» 11 марта, а уже на следующий день в Михайловском театре прошел полторатысячный митинг, на котором Зданевич, в частности, сказал: «...от имени Союза художников, поэтов, актеров, музыкантов “Свобода искусству”, возникшего вчера для защиты нашего одного достоинства, я, футурист, говорю: да революция свершилась, отечество свободно, но искусство – искусство в опасности. <...> Французская революция провозгласила отделение церкви от государства, мы провозглашаем отделение искусства от государства. Товарищи, сплывайте, скажите, наконец, что искусство свободно и свободно от политики, что мы вольны и независимы. <...> Протестуйте против министерства искусства и захвата власти, свобода искусству!» (цит. по: Марцадури, 1990, 112–113).

Представители объединения «Свобода искусству», пополнившегося тремя десятками художников левого толка, развернули борьбу против проекта Бенуа. Детали обсуждались на дому у Левкия Жевержеева (17 марта) и в студии В. Мейерхольда (20 марта)¹. Неожиданным оппонентом Зданевича оказался В. Маяковский, который, проявляя свои обычные амбициозные наклонности, занял резко отрицательную позицию по отношению к программе нового союза и вступил в спор с ней не только на квартирных заседаниях, но и на собрании в Троицком театре 21 марта. Сошлюсь на мнение очевидца – О. Лешковой, присутствовавшей на этом собрании: «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 энергичный призыв спасти искусство, которое в опасности, и предложил 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» (цит. по: Марцадури, 1990, 45).

Конечно, изложение Лешковой явно пристрастно: она с очевидностью на стороне Зданевича. Но вместе с тем ее отзыв довольно точно воспроизводит сцену конфликта, поскольку газеты в этот день давали отчет о собрании примерно с тем же впечатлением, что Маяковский высказался против федерации «Свобода искусству» и угрожал организовать новую группу, более левую, под своим собственным руководством.

Отсутствие единства сказалось на судьбе федерации «Свобода искусству» самым печальным образом, и вскоре она распалась. Однако неутомимый И. Зданевич не сдавался и уже в конце марта 1917 года организовал вместе со своими компаньонами по группе «Бескровное убийство» В. Ермолаевой, Е. Туровой, Н. Лапшиным, художниками Л. Бруни, Н. Любовиной, а также критиком О. Бриком новое общество – «Искусство. Революция». Вскоре оно влилось в петроградский блок левых. Совместными усилиями был, наконец, провален проект создания Министерства изящ-

¹ 19 марта в утреннем выпуске «Биржевых ведомостей» была опубликована выражающая дух сопротивления против попыток «захвата власти» заметка «По поводу собрания в Михайловском театре», подписанная И. Зданевичем, В. Мейерхольдом и Н. Пуниным (см. об этом: Мейерхольд, 1968, 347).

ных искусств. Ольга Лешкова приписывала лавры победителя Зданевичу. В середине мая 1917 года она сообщала в письме к М. Ле-Дантю: «Успех, как видимо, полный, и огромную долю его нужно по справедливости приписать инициативе и энергии Ильи. Без него, пожалуй, повадили бы нам Министерство Бенуа <...>. Послезавтра Илья уезжает на Кавказ на лето <...>. Боюсь, что без него дело потеряет свою жизнеспособность» (цит. по: Марцадури, 1990, 48).

По приезде в Тифлис Зданевич отправляется в экспедицию по турецким территориям, где изучает архитектурные памятники (церкви), этнографическую старину. Историко-культурный материал, освоенный в этой экспедиции, дал пищу нескольким научным статьям и позднейшим выступлениям на международных съездах византологов, а также художественным «Письмам Моргану Филиппу Прайсу» (1929).

После возвращения из экспедиции Зданевич в ноябре 1917 года начинает сотрудничать с Крученых, тоже оказавшимся в это время в грузинской столице². Чуть позже к ним присоединился И. Терентьев. Эта триоца становится ядром объединения «41°»³. Участники его активно публикуются, устраивают вечера, встречи, лекции, дискуссии в одном из артистических погребков Тифлиса, названном «Фантастический кабачок». Заумь в их творчестве сосуществует с активным интересом к теориям Фрейда, подсознательному. Большое место в эстетических концепциях участников объединения занимает игра и разнообразные формы комического. И. Зданевич публикует в 1918–1920 годах еще три пьесы из своей пенталогии *аслаб-Ичья* (то есть «Осла обличья»): «асЕл напракАт» (1918), «Остраф пАсхи» (1919), «згА Якабы» (1920). Заключительную, пятую, пьесу Зданевич создает в 1923 году в Париже, куда он переезжает в ноябре 1921 года после годового карантина в Константинополе.

В Париже Зданевич начал с активной пропаганды русского авангарда. Уже 27 ноября 1921 года он выступил с докладом «Новые школы в русской поэзии». В нем и последовавшем затем интервью газете «Comœdia» Зданевич развивал творческие принципы и идеи группы «41°». Свою дальнейшую деятельность он продолжать проводить под этой маркой. В «Университете 41°», который Зданевич организовал в кафе «Хамелеон», слушали его лекции русские поэты-эмигранты из группы «Гатарapak» и «Палата поэтов» (вошедшие затем в объединение «Через»), художники и артисты.

В записных книжках И. Зданевича сохранился написанный в январе 1922 года манифест «41°», напоминающий, с одной стороны, былые футуристические декларации, с другой – рекламный проспект (дань новым социокультурным реалиям). В частности, там утверждалось: «41° наиболее авангардная и могущественная организация в области поэтической промышленности. Начало ее восходит к первому десятилетию этого века, когда трудами передовых ее сотрудников открыты были в различных местах земного шара богатейшие и неразработанные области языка. В настоящий момент 41градус обнимает более шестидесяти языковых систем, охватывая с каждым годом новые территории и привлекая новые капиталы.

² Еще летом 1916 года Зданевич обдумывал совместный с Крученых проект написания книги чистых звуков, в которой бы «не было ни единого русского слова» (см.: Марцадури, 1990, 30–31).

³ О группе «41°» см., например: Васильев, 2000, 76–101; Никольская, 2000, 22–133; Она же, 2002, 11–71; Ziegler, 1985, 71–86.

41°, разрушив монополию смыслов слов, выдвинул на первый план их заумное содержание.

41° открыл существование словесных сдвигов и определил их креационную роль.

41° открыл автономию законов поэтического языка и освободил поэзию от авторитета языка разговорного.

41° открыл существование звуковой ассоциации и указал на ее доминирующую роль в поэтических построениях.

41° открыл непосредственную связь звука с эмоцией и указал на ограниченность возможностей смысла» (цит. по: Гейро, 1996, 296–297).

Вскоре Зданевич стал настолько заметной фигурой, что был избран секретарем Союза русских художников в Париже. Он организовывал великолепные балы, встречался с французскими авангардистами. Правда, союз с дадаистами не получился, свидетельством чего стал скандал на вечере, который назывался «Бородатое сердце». Вечер планировался как совместная акция французских дадаистов и русских авангардистов 6 июля 1923 года, однако внутренние распри в среде дадаистов превратили вечер в грандиозное побоище (подробнее об этом см.: Сануйе, 1999, 349–353). Дадаисты не видели достоинств в поэтических поисках Зданевича: не зная русского языка, они не могли оценить самобытность и оригинальность заумной эстетики Зданевича. Он вынужден был ориентироваться прежде всего на своих соотечественников. В результате Зданевич организовал группу «Через»⁴.

Проект создания группы возник во время банкета, устроенного еще в ноябре 1922 года по случаю приезда в Париж на несколько дней В. Маяковского. Это была первая после размолвки в 1917 году встреча двух лидеров русского авангарда. Маяковский в это время раздумывал над созданием широкоформатного объединения левых сил в искусстве (ЛЕФ) на платформе будущего журнала. Подобной идеей зажегся и Зданевич, надеясь сблизить представителей авангарда России и Франции, а также разных направлений внутри страны. После кратковременной поездки в Берлин Зданевич вместе с критиком С. Ромовым создает в январе 1923 года новое объединение.

В группу «Через» вошли Валентин Парнах, Георгий Евангулов, Борис Поплавский, Сергей Шаршун, Борис Божнев и др. Они занимали гораздо более умеренную позицию по вопросам новаций в области поэзии и если и испытывали влечение к авангарду, то в основном – в его сюрреалистическом изводе (Б. Поплавский). Все это, а также проблемы общения с французскими коллегами привело к кризису – Зданевич крепко усомнился в перспективности авангардной поэзии в ее заумном варианте. Усомнился настолько, что летом 1923 года в дневнике появились следующие горькие строки: «10 лет назад мы начинали, разукрашивая себе лица, организуя манифестации, печатая каждый день прокламации и книги. Мы бросали вызов, желая перевернуть мир, переделать землю, и перевозносили 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, при-

⁴ Название «Через» свидетельствовало о намерении «наводить мосты через границы объединений и государств, налаживать связи между писателями» (см.: Гейро, 1990, 138).

нимаясь за строительство. Мы отправлялись от мира ономастопей, с тем чтобы достигнуть мира зауми, абстрактного, игры духа, видений холодных и грандиозных; 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 лет» (цит. по: Марцадури, 1990, 50–51).

Этот скепсис не помешал Ильязду творить. Но теперь, в Париже, он принимается за прозу (последний всплеск зауми – это заключительная пьеса пенталогии «аслаблИчь» – «лидантЮ фАрам», написанная в это время): пишет в 1923 году оставшийся в рукописи роман «Парижачьи», а в 1930 году публикует роман «Восхищение». И тот и другой были экспериментальными произведениями с усложненной художественной формой. Пытаясь организовать подписку на выход первого романа, Зданевич так характеризовал этот роман-«путаницу»: «“Парижачьи” – и есть “обыкновенный роман” ильязда, заставивший столько говорить о “капитуляции” доселе непримиримого создателя заумной поэзии. Читатели рассудят, является ли, действительно, сдачей эта книга, где автор “аслаблИчий” преподносит чудеса своей ловкости, жонглирует смыслами, щеголяет богатством словаря и разнообразием приемов и показывает парижскую путаницу из восьми друзей, которым то набожность, то истерика, то нежность, то наивность, то трудолюбие, то импотенция, то однополая любовь, то вздор мешают в течение двух с половиной часов сесть сообща и позавтракать» (цит. по: Гейро, 1994, 20).

Второй роман появился в Париже в 1930 году после неудачной попытки издать его в СССР, где оставались друзья Зданевича и его брат. В Советской России роман не приняли за мистицизм. «Восхищение» – это роман с темным и расплывчатым смыслом. Действие его происходит в горах, где орудует молодой разбойник Лаврентий, убивающий одну жертву за другой. Он ищет сокровища, чтобы вручить их невесте – красавице Ивлите, в конце концов предавшей своего жениха и нашедшей успокоение в обладании «умом ума» – эквивалентом духовного богатства. Приобщенность к прекрасному и сакральному не спасает Ивлиту, и в конце романа она вместе с ребенком Лаврентия умирает, превращаясь в дерево. Умирает и Лаврентий. Смерть, плен, убийство – основное содержание романа.

Зданевич писал его в пору, когда уже охладел к бурным дебатам об искусстве. Он женился на известной натурщице Аксель Брокер, родившей ему в 1927 году дочь, уехал из Парижа и стал руководить небольшим заводиком по производству тканей.

В 1930-е годы и позже Ильязд вернулся к поэзии, но уже в ее классическом варианте. Он пишет сонеты, много издает. В основном это чужие произведения. Но поэт выпускает и собственный сборник – «Афат» (1940). Он дружит с художниками, причем великими: Пикассо, Шагалом. Между прочим, крестной матерью его дочери Мишель была знаменитая Коко Шанель.

Умер И. Зданевич в 1975 году, так и не побывав за 54 года эмиграции на родине. След, который он оставил в культуре, может, и не столь яркий, но вполне отчетливый. Совершенно очевидно, что творчество его нуждается во внимательном и доброжелательном изучении.

- Васильев И. Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000.
- Гейро Режис.* [Предисловие] // Ильязд (Илья Зданевич). Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., Дюссельдорф, 1994.
- Гейро Режис.* Манифест «Сорок первого градуса» (Париж, 1922) // Терентьевский сборник. М., 1996.
- Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / Под ред. Л. Магаротто и др. Берн, 1991.
- Зданевич И.* Фрагменты воспоминаний // Минувшее. М., 1991.
- Зданевич И.* Илиазда // Поэзия и живопись: Сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. М., 2000.
- Из архива Ильи Зданевича / Публ. Режиса Гейро // Минувшее. М., 1991.
- Ковтун Е.* Лучизм Ларионова // Русский авангард: Недописанные страницы. СПб., 1999.
- Крусанов А.* Русский авангард, 1907–1932: Исторический обзор: В 3 т. Т. 1.: Боевое десятилетие. СПб., 1996.
- Лучисты и будущники: Манифест // Русский футуризм / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 2000.
- Магаротто Луиджи.* «Неумная» авангардистская деятельность И. Зданевича // Русский авангард в кругу европейской культуры: Междунар. конф.: Тезисы и материала. М., 1993.
- Марков В. Ф.* История русского футуризма. СПб., 2000.
- Марцадури Марцио.* Создание и первая постановка драмы «Янко круль албанской» И. Зданевича; Предисловие, публикация и примечания к письмам О. И. Лешковой к И. Зданевичу; «41°» – из Тифлиса в Париж // Русский литературный авангард: Материалы и исследования. Тренто, 1990.
- Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968.
- Никольская Т.* Синдикат футуристов; «Фантастический кабачок» и группа «41°» // Никольская Т. Фантастический город: Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М., 2000.
- Никольская Т.* Дада на сорок первой параллели; О драматургии И. Зданевича // Никольская Т. Авангард и окрестности. СПб., 2002.
- Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия: Ежегодник 1983. Л., 1985.
- Первый Всероссийский съезд баячей будущего // Русский футуризм / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 2000.
- Почему мы раскрашиваемся / И. Зданевич, М. Ларионов // Там же.
- Сануйе Мишель.* Дада в Париже. М., 1999.
- Стригалева А.* Михаил Ларионов – автор и практик плюралистической концепции русского авангарда // Вопросы искусствознания. 1996. Вып. 8 (1/96).
- Ziegler R.* Группа «41°» // Russian Literature. Amsterdam, 1985. Vol. 17, № 1.