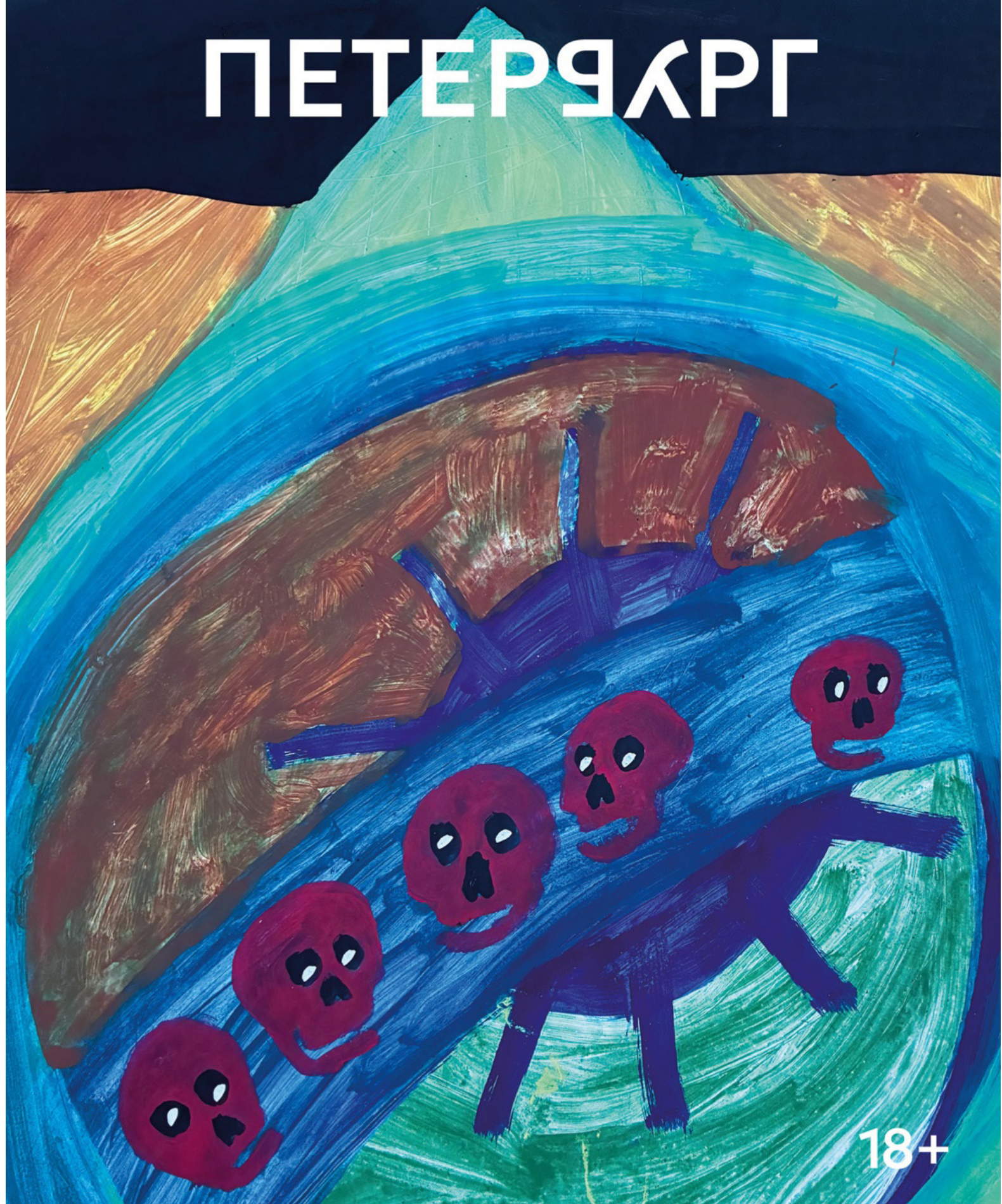


Екатерина Андреева

ЗАУШНІЙ ПЕТЕРБУРГ



18+

Бестселлеры Non-Fiction

Екатерина Андреева
Заумный Петербург

«Азбука»

2026

УДК 7.03
ББК 85

Андреева Е. Ю.

Заумный Петербург / Е. Ю. Андреева — «Азбука»,
2026 — (Бестселлеры Non-Fiction)

ISBN 978-5-389-34386-3

В XX веке старый порядок постепенно рушился, мир мчался к катастрофе, логика, вопреки своим законам, породила хаос и насилие. Именно в этот момент над сумрачным Петербургом возшла ослепительная Звезда бессмыслицы. Художники, поэты и философы искали убежища в абсурдном и чудесном. Несмотря на расхожие представления, традиция зауми не прервалась со смертью Хармса и Введенского – она прорастала сквозь толщу официального искусства и жива до сих пор. В этой книге ранее разобщенные заумники и алогисты, в том числе Михаил Матюшин, Мария и Борис Эндеры, Даниил Хармс, Яков Друскин, Татьяна Глебова и Владимир Стерлигов, Евгений Михнов-Войтенко, Владимир Эрль, Борис Кудряков, Олег Григорьев, Олег Котельников, Вадим Овчинников, собрались вместе. И конечно, Петербург, вдохновлявший и соединивший всех этих людей, тоже полноценный герой этой книги. «Заумный Петербург» – блестящее исследование, написанное с большой любовью к его героям. Это первая попытка написать историю петербургской зауми, проследить ее истоки и развитие. Используется нецензурная брань.

УДК 7.03
ББК 85

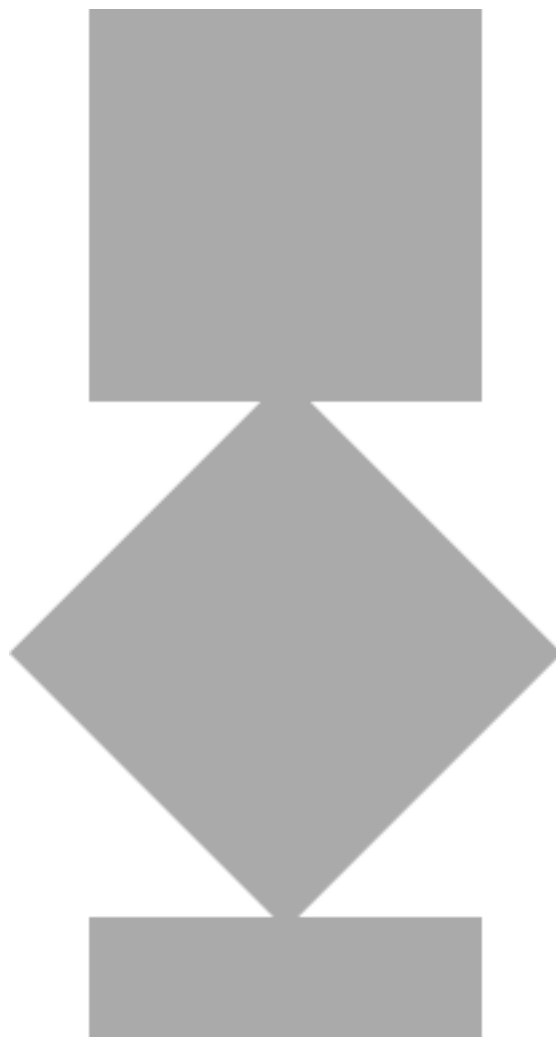
ISBN 978-5-389-34386-3

© Андреева Е. Ю., 2026

© Азбука, 2026

Содержание

Предуведомление автора	7
Часть 1. Заумь как таковая	9
1. От 1910-х к 1930-м: причины появления, источники, истоки и векторы движения	9
Конец ознакомительного фрагмента.	15



Екатерина Андреева Заумный Петербург

Памяти Аллы Васильевны Повелихиной

*Мы ждали лета —
Пришла зима.*

Виктор Цой

Мене Текел Перес

© Е. Ю. Андреева, 2026

© О. Е. Григорьев (наследники), 2026

© В. В. Стерлигов (наследники), 2026

© Государственный музей истории Санкт-Петербурга, иллюстрация, 2026

© ООО «Издательство АЗБУКА», 2026

Издательство Азбука®

Предуведомление автора

Исследователи авангардной зауми обычно или провидят в ней смысл, или никакого смысла не находят, и тогда одни радуются куражу алогизма, другие же стремятся развенчать бессмыслицу и восстановить в правах здравый смысл. Поскольку последнее занятие представляется особенно бессмысленным, то, по примеру многих предшественников, мы предпринимаем это мысленное путешествие по заумным путям. Цель его – сопоставить разные взгляды на истории и смыслы заумников и расширить исторические представления о территориях петербургской-ленинградской зауми во второй половине XX века.

Теория зауми разрабатывалась лингвистами и филологами. Современники рождения авангарда и участники петроградской группы ОПОЯЗ Виктор Шкловский и вслед за ним Юрий Тынянов в 1914–1924 годах обосновали тезис о том, что заумь всегда присутствовала и в литературном языке, и в языке повседневности, например в детских присказках, перетекая в ритуальные песнопения, поэзию и прозу («Тень, тень, потетень»)¹. Здесь надо сделать короткое отступление о детских эмоциях. Алексей Крученых, изобретатель зауми, самым ярким своим впечатлением называет поход в театр на представление пьесы «Потонувший колокол» Герхарта Гауптмана в 1902 или 1903 годах в Херсоне. Его поразило то, как Всеволод Мейерхольд – «зеленая скользкая голова водяного» – с особой силой произносил «дикие слова» «Кворакс! Брекекекекс!»². Гауптман позаимствовал речь водяного у Аристофана. Это припев «Брекекекс, коакс, коакс» из песни, которую лягушки распевают в одноименной пьесе. Заумные пути ведут в Афины, что важно для неоклассического Петербурга.

Далее отсылаем, во-первых, к лингвистической классификации зауми, осуществленной Джеральдом Янечком³, и, во-вторых, к определению зауми в работе Дубравки Ораич Толич, где выдвинуты следующие тезисы: заумь – это инверсия европейского института логического мышления, оппозиция онтологического природного мышления гносеологическому культурному и цивилизационному (по Ханзен-Лёве), переход от *thesei* к *physei* и, в другой системе описания, от конвенционального знака (по Соссюру) к знакам и индексам (по Пирсу), от репрезентативности к презентативности (стихотворение или слово-вещь). Заумь гомологична абстракции и четвертитоновой музыке (микрохроматике). Заумь антиграмматична, аграмматична или метаграмматична. Она основана на принципе случайного и на конструктивном способе алеаторического монтажа⁴.

В нашем представлении заумь включает в себя различные явления: и сам заумный язык, и неологизмы, парадоксы, каламбуры, палиндромы, звукоподражания, произведения расширенного зрительного искусства. Одним словом, я следую за Еленой Вениаминовной Баснер, которая определила суть абстрактной композиции Натальи Гончаровой «Пустота» понятием «muchness» – неологизмом из «Алисы в Стране чудес», означающим обилие, полноту всего, или «многость»⁵.

¹ Шкловский В. Заумный язык и поэзия // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 260–263; Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Формальный метод. Антология русского модернизма / Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 666.

² Крученых А. Наш выход // Алексей Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. С. 48.

³ Janacek G. *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego, 1996.

⁴ Ораич Толич Д. Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / Под ред. Л. Магаротто, М. Марцадур, Д. Рицци / Peter Lang, 1991. С. 58–71.

⁵ Баснер Е. В. Маргинальный вариант ранней русской абстракции: случай Натальи Гончаровой // Беспредметность и абстракция / Отв. ред. Г. В. Коваленко. М.: Наука, 2011. С. 234–235. Баснер видит в «Пустоте» Гончаровой предвестие «Черного квадрата» и искусства ОБЭРИУ, особо отмечая, вслед за Ж.-Ф. Жаккаром, дисфинитную пустоту Хармса. Комментируя слова Александра Введенского «не понимаю слова много / не понимаю вещи нуль» из стихотворения «Две птички, горе, лев и

ночь», Ирина Антанасиевич указывает, что «Ноль в алхимии не пустота, а Космическое яйцо, первичный андрогин, полнота, и тем самым идентичен понятию *много*» (Птицы в творчестве Введенского // Поэт Александр Введенский: Сборник материалов / Ред. – сост. К. Ичин, С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 143).

Часть 1. Заумь как таковая



1. От 1910-х к 1930-м: причины появления, источники, истоки и векторы движения

Если бы в начале 1914 года составители словаря современного русского языка объявляли главное новое слово предыдущего года, как это нынче принято с языком английским, то таким могло бы стать слово «заумь»⁶. В 1913 и 1914 годах оно не только вошло в литературный и обиходный язык, но даже стало предметом пародий⁷, а также было проиллюстрировано в авангардных книгах. И пожалуй, именно сопоставление двух визуальных образов зауми, созданных друг за другом Михаилом Ларионовым и Ольгой Розановой, раскрывает главные особенности этого явления: его неуловимость и одновременно высокий потенциал рождения смыслов.

В 1914 году Ольга Розанова начертала «Дыр бул щыл» – первое заумное стихотворение Алексея Крученых (или, по его же словам, «неразрешенный диссонанс», возникший в его голове в конце 1912 года в ответ на идею Давида Бурлюка написать стих «из неведомых слов») ⁸. Речь идет о странице в совместной гектографированной книге Хлебникова и Крученых «Тэ Ли Лэ». Заумные слогги покрывало, словно глазурь – кулич или же лемех – купол, предварительное сообщение: «Три стихотворения, написанные на собственном языке от др. отличается: слова его не имеют определенного значения». Стихотворение № 1 Крученых, в 1913-м дважды опубликованное в сборнике стихов Крученых «Помада» и в совместной книге Крученых и Хлебникова «Слово как таковое», благодаря движению ума и руки Розановой совершенно изменило свое звучание. Его воинственная «нотная запись», проиллюстрированная впервые лучистским хаосом черных ломаных линий, как полагают, возможно, эхом отсылает к убийству киевского князя-первомученика Дира язычником Олегом⁹. Под взглядом Розановой эти

⁶ А. Крусанов в качестве такого нового слова, усвоенного публикой в сезоне 1912–1913 годов, называет «футуризм». Медийная популярность слова при этом не означала общественного признания самого предмета. Согласно исследованию Крусанова, по результатам газетного опроса в мае 1913 года список самых известных поэтов возглавлял К. Бальмонт, футуристы же Хлебников, Бурлюк, Лившиц и Маяковский получили каждый не более трех-пяти голосов (Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: НЛЮ, 2010. С. 641–642, 726).

⁷ В. Марков в ряду подделок кубофутуризма отличает изданную в Петербурге в 1913 году брошюру под названием «Всё-дурь. Рукавица современью» с двумя стихотворениями, особенностью которых являются неологизмы и фрагменты слов (Марков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2017. С. 183).

⁸ Харджиев Н. Полемичное имя // Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006. С. 390.

⁹ Коренькова Т. В. «Дыр бул щыл / убъ ш щур...» А. Крученых: скрытая логика вариаций // Текст. Книга. Книгоиздание.

строки вдруг проросли голубыми побегами, расширяющимися кверху набухшей почкой. Органическое сходство заумного стихотворения с пробуждающимся сокодвижением в растении Розанова акцентировала цветоритмом: красным слогом «ВО» в СТИХОТВОРЕНИИ – тремя клеточными овалами, проклюнувшимися лепестками над живой неровной линией верхней рукописной строчки. Первое стихотворение Крученых на заумном языке стало у Ларионова в «Помаде» проекцией космического вихря-бурелома, а в образе Розановой обернулось предвестием весны и обновления мира, эмблемой свободы роста. Не случайно Янечек объясняет прилагательное «неопределенный» («не имеют определенного значения») как «не имеющий предела», говоря современным русским языком – «беспредельный»¹⁰. Владимир Марков отмечает историческую роль Крученых, вдохновителя и разрушителя в одном лице: «Величайшим вкладом Крученых в развитие литературы была идея (а возможно, и кое-что из практики) зауми, идея восхитительная и вызывающая, которая привела футуризм и к его высшим достижениям, и к логическому концу»¹¹.

В первой «Декларации слова как такового» 19 апреля 1913 года Крученых заявил, что теперь «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного», «слова умирают, мир вечно юн»¹². То есть сам витализм, дух и энергия жизни вызывают из небытия заумный язык. В продолжение декларации Крученых его меценат и вдохновитель Николай Кульбин, собственноручно, и дает ей название, формулируя органический момент происхождения языка и в том числе зауми: «Семя – слово как таковое»¹³. (Тут важно сразу зафиксировать «природный» тип заумного языка: Крученых установил отличия органического поэтического языка зауми и искусственного языка эсперанто¹⁴.) И наоборот: бесконечно ускорившийся ритм жизни – тоже причина нужды в заумном языке, где «СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА», а значит, оно может не устареть, тогда как смыслы изнашиваются; где не только сами слова, но и сочетания слов «про-

2022. № 30. С. 71–94. Для Крученых, в детстве и юности жившего в Херсоне и Одессе, украинский язык был родным, при этом иностранные языки, в том числе языки географических соседей, стали одним из источников зауми. Существует множество интерпретаций первого заумного стихотворения Крученых. Что характерно – обычно эпиметеевских, архаических, а не прометеевских, футуристических. Им посвящена работа Н. Богомолова «„Дыр бул шыл“ в контексте эпохи» (Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 172–192), где автор предлагает слушать Крученых в симфонии с «Петербургом» Андрея Белого и «Нежитью» В. Нарбута – с символизмом и акмеизмом. Г. А. Левинтон, чтобы «разоблачить» заумь или псевдозаумь, расшифровал «шыл» с помощью древнерусской «простой литореи», то есть замены одних согласных на другие, и получил на месте «шыл» «бис(ть)», удвоив, таким образом, «бул» (*Левинтон Г. А. Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki, 2017. С. 26–28*). В свою очередь И. М. Сахно собрала коллекцию эротических объяснений от слова «дыра» из высказываний Д. Бурлюка, И. Терентьева и Дж. Янечека (*Сахно И. М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М.: Диалог МГУ, 1999. С. 18–22*).

¹⁰ *Janecek G. Zaum. P. 53.* Янечек также высмотрел в хаосе линий Ларионова скрытое изображение лежащей обнаженной, которая тут же обернулась готовой взлететь птицей (Р. 62). Поиск зашифрованных в абстракциях фигуративных изображений был привычным делом, в частности, для советских цензоров (так в Ленинграде в 1980-е одну картину сняли с выставки, заподозрив в ней портрет Маркса и явно не зная о произведении «Портрет В. И. Ленина в манере Д. Поллока. II» группы «Искусство и язык» (1980)).

¹¹ *Марков В. Ф. История русского футуризма. С. 316.* Крученых пришлось бороться за первенство в словотворчестве сразу. Совместную публикацию Хлебникова и Крученых за название «Слово как таковое» и за выражение «является скользкой» в июле 1913 года в сборнике группы Михаила Ларионова «Ослиный хвост и Мишень» обвинили в заимствованиях из лучизма и из стихов поэта Антона Лотова, в котором исследователи видели то самого Ларионова, то Илью Зданевича, то Константина Большакова (*Харджиев Н. Поэзия и живопись. Ранний Маяковский // Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. С. 67; Janecek G. Zaum. P. 93–94*). Подразумевался фрагмент манифеста Ларионова «Лучизм»: «Картина является скользкой, дает ощущение вневременного и пространственного (...) живопись делается равною музыке, оставаясь сама собой» (*Ларионов М. Лучизм. М., 1913*). Вскоре в сборнике «Трое» Крученых ответил «молодцам из „Мишени“... заимствующим нашу речь то из одних гласных, то из согласных... и заматающим свои следы ссылкой на 1912 г. как время написания (!) своих подражаний!» (*Крученых А. Новые пути слова (язык будущего смерть символизму) // Трое. СПб.: Журавль, 1913*). Эта полемика свидетельствует о соперничестве за новизну зауми между ларионовцами – лучистами-всеками и кругом петербургского «Союза молодежи», хотя сам Крученых в середине 1913 года, сочиняя либретто к «Победе над солнцем», чувствовал себя именно «московским баячем будетлянином» (*Janecek G. Zaum. P. 87*).

¹² *Крученых А. Декларация слова как такового // Русский футуризм. С. 44.*

¹³ *Кульбин Н. Декларация слова как такового // Русский футуризм. С. 45.*

¹⁴ *Крученых А. Декларация заумного слова // Крученых А. Апокалипсис в русской литературе. М., 1923. С. 46.*

исходят по их внутренним законам, как открывается речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас», – утверждает Крученых в статье «Новые пути слова», опубликованной в другой книге 1913 года – сборнике Крученых, Хлебникова и Елены Гуро «Трое»¹⁵. Если в старом искусстве мысль определяла значения слов и их порядки, теперь – в авангарде – наоборот: «Мы... дали свободный язык, заумный и вселенский», – извещает Крученых¹⁶. Неуловимые слова не выражают конкретные мысли, но, собственно, активируют изначальное пространство вселенской мысли, дают ей питательные соки, чтобы она возобновлялась вновь и вновь. Поэтому само слово ведет себя как универсальная неуничтожимая молекула, распадаясь на атомы-слоги и далее на отдельные частицы – звуки и вновь пересобираясь. Сравним с образом Тристана Тцара: «Дада – слово, отправляющее мысли на охоту»¹⁷.

Также в «Декларации слова как такового» Крученых предлагает «заменять одно слово другим, близким не по мысли, а по звуку»¹⁸. Татьяна Львовна Никольская указывает на родство и синхронность «Декларации» Крученых манифесту, опубликованному за подписью Давида Бурлюка и других во втором «Садке судей»: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике»¹⁹. Смысловое усиление освобожденных звучаний запускает обменную пневматику близких в пространстве языков, и Елена Гуро в стихотворении «Финляндия» соединяет измененный русский глагол «шумят» и заумь, имитирующую финские существительные «лаулла» (пение) и «тие» (путь):

Это-ли? Нет-ли?
Хвои шуют, – шуют
Анна—Мария, Лиза, – нет?
Это-ли? – Озеро-ли?

Лулла, лолла, лала-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли.
Хвои шуют, шуют,
Ти-и-и, ти-и-у-у.

Лес-ли? – озеро-ли?
Это-ли?

Эх, Анна, Мария, Лиза,
Хей-тара!
Тере-дере-дере... Ху!
Холе-кулэ-нээ.

Озеро-ли? Лес-ли?
Тио-и
ви-и...у²⁰.

¹⁵ Крученых А. Новые пути слова (язык будущего смерть символизму) // Трое. СПб.: Журавль, 1913.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Цит. по: Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010.

¹⁸ Крученых А. Декларация слова как такового // Русский футуризм. С. 44.

¹⁹ Никольская Т. Л. Игорь Терентьев – поэт и теоретик «Компании 41°» // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. С. 53.

²⁰ Гуро Е. Финляндия // Гуро Е. Небесные верблюжата: избранное. СПб.: ЛИМБУС ПРЕСС, 2001. С. 140.

Задача исторгнуть звук воспринимается началом нового мира. Отсюда в тексте речетворцев «Буква как таковая» о молчаливых знаках препинания – восклицательном и двоеточии, сказано, что они «имеют зряву и не имеют слухаву»²¹. Причем Роман Якобсон порицал авторов за выбор в названии «буквы», а не «звука»²². Семенной-семантический материал – именно звуки, так это отношение формулирует в 1930-е заумный философ Леонид Липавский: «Звук начинает отбрасывать тень на мир – значение»²³. То есть заумь – это множественные резонансы смыслов звучащего языка, подчас противоположные, как мы уже убедились, сравнив графические эквиваленты «Дыр бул щыл» у Ларионова и Розановой. Можно сказать, что создатели заумного языка пишут не размышления или разговоры, а фонограмму мира, всего целиком. Так, художник Борис Эндер, последователь Елены Гуро и ученик Михаила Матюшина, в 1921–1923 годах фиксировал буквами природные шумы, как это делала Гуро, записывая в тетради шорох хвои и другие рифмы мира абстрактными знаками²⁴. Кульбин еще в 1910 году в «Студии импрессионистов» предложил термин «свободная музыка»: «Мы – малые органы живой земли, клетки ее тела. Прислушаемся к ее симфониям, составляющим часть общего космического концерта. Это – музыка природы, натуральная, свободная музыка. Пора обратить внимание на естественное искусство и на законы его развития. Все знают, что шумы моря и ветра музыкальны...»²⁵ Джон Боулт справедливо сопоставляет эту заумную «звукопись» авангарда с универсальной концепцией фактуры, созданной в 1912–1913 годах Вольдемаром Матвейсом (Владимиром Марковым), который в своей книге «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура» описывает единую материю творчества – фактуру, создаваемую природой, человеком и машинами, как шум²⁶. Перед нами зрелище рождения мысли и формы бытия из звука, поэтическое стремление уловить говор мира, а не противостояние зауми разуму.

Рост и расширение заумного пространства осуществляются в состоянии быстрого изменения, скольжения, сдвига. Речь идет о переключении скоростей мира с начальной сразу на такую, которая не дает сохранить стабильные и определенные формы. В заключении «Слова как такового» зафиксирован этот момент неизбежной деструкции, сильнейшего давления в зоне заумного языка: «Речетворцы должны бы писать на своих книгах: *прочитав – разорви!*»²⁷ Крученых и Хлебников требуют от творцов, произведений и зрителей огромной скорости создания и восприятия («чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!»), а также затрудненных условий эстетического опыта («чтоб писалось туго и смотрелось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостинной»)²⁸. Движение жизни в новой техногенной цивилизации доносится в нарастающем гуле и какофонии смыслов. Над городами стоит не только колокольный

²¹ Крученых А., Хлебников В. Буква как таковая. Цит. по: Григорьев В. Заумец и Главздрасмысл // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. С. 20.

²² Якобсон Р. Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Сост. Б. Янгфельдт. М.: Гилея, 2012. С. 40.

²³ Липавский Л. Теория слов // Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. С. 226.

²⁴ Например, 16 января 1923 года Эндер записал потрескивание и скрип льда: «НГНь е ГВЗИ / ГНЬа ГРЬоНь / ТКЕП». См.: Эндер З. Эксперименты Бориса Эндера в области заумного стихосложения // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. С. 264, 281. Заумная поэзия Эндера была опубликована Сергеем Сиговым-Сигеем в журнале «Транспонанс» (1983. № 15), где также печатались ленинградские заумники, среди них – В. Эрль и Б. Кудряков, речь о которых пойдет далее.

²⁵ Кульбин Н. Свободное искусство, как основа жизни // Студия импрессионистов. СПб., 1910. С. 15. В этой статье Кульбин погружается в опыты соотнесения звука и цвета и разработку теории о четверти тона как о прамузыке первобытных времен и естественной музыке. Он утверждает, что у людей с абсолютным слухом может быть и «цветной слух», опираясь на опыт Н. А. Римского-Корсакова и З. В. Унковской, которая полагала, что высокие звуки соответствуют ясным тонам и большим числам (см. о Кульбине: Альманах «Аполлон» / Ред. – сост. Б. М. Калаушин. Т. 1, кн. 2. СПб., 1995; Николай Кульбин / Авт. – сост. Ю. Солонович. СПб.: Palace Editions, 2018).

²⁶ Bowlit J. E. Demented Words. Kazimir Malivich and the Energy of Language // Заумный футуризм и дадаизм. С. 301. В статье Боулта рассматривается «шум» надписей в алогичных композициях Малевича. Ирина Сахно во 2-й и 3-й главах своей монографии 1999 года подробно исследует звуковую фактуру поэтического эксперимента от символистов до заумников, включая «сдвигологию» и стихографику авангарда: Русский авангард. С. 62–240.

²⁷ Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. М., 1913. С. 12.

²⁸ Там же. С. 3.

звон прошлого, но и отрывистые позывные паровозов и фабричных гудков, звучащие в стихах Александра Блока и накрывающие пространство в симфонии Арсения Авраамова. Создатель «ывонного языка» Илья Зданевич со знанием дела рассказывал: «Среда заумной поэзии – среда страшного давления звука, и существа, живущие в этой обстановке, не могут отличаться формами, целесообразными для слоев заурядных»²⁹. В 1912 году Ларионов пишет картину «Уличный шум»: в пространстве листа на подготовительной композиции пересекаются вертикали и снопы лучей, предвосхищая «симфонии» репродукторов, слева вверху стремится к центру фрагмент нотного стана, а у нижнего правого края блеет остаток мебельной рекламы на проезжающем фургоне.

В этом шумовом и зримом хаосе воплощается искаженный мир, открывается зона алогизма. Это еще одно новое слово 1913 года – синоним зауми, отчасти объясняющий одну из причин и описывающий одну из ее граней. Его автор Казимир Малевич написал на обороте своей протосюрреалистической композиции «Корова и скрипка»: «Алогическое сопоставление двух форм – „корова и скрипка“ – как момент борьбы с магией, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками»³⁰. Малевич в 1913 году борется с магическим и одновременно открывает инструмент магического преображения/обнуления – «нуль форм», или «Черный квадрат», в декорациях к опере «Победа над солнцем» Михаила Матюшина. Как понять это противоречие? Моймир Григор полагает, что Малевич демонстрирует в алогических картинах иллюзорность предметного мира, отсюда и борьба с магией фигуративного искусства за новую реальность: «Алогизм был... парадоксальным доводом в пользу того, что живопись нельзя пытаться заставить „говорить“ и что принимаемое на веру мироустройство – не что иное, как иллюзия. Такая интерпретация позволяет понять, что алогизм был последним шагом – вернее, прыжком – на пути из мира предметов и „образов“ в космос беспредметности»³¹.

В тексте Малевича к «Корове и скрипке», в его беспредметных световых или лучевых картинах оперы «Победы над солнцем», в оперном либретто Крученых действительно звучит отвращение к заурядному – мещанскому смыслу и буржуазным предрассудкам *common sense*. «Заумный реализм»³² Малевича требует показать, что мещанские смыслы, или «харчевое дело разума», как он это позднее обозначил, не вмещают в себя подлинный разум космоса, то, что в христианской культуре называлось «промысел» или, по Малевичу, «несмысл». Поэтому алогизм Малевича невозможно свести только к бунту авангарда (и символизма) против мещанства – «грязных клеев» «здорового смысла» и «хорошего вкуса», как это сказано в «Пощечине общественному вкусу» в декабре 1912 года. Видение Малевича и задача его искусства радикально другая. О достижении своих соавторов в опере Малевич говорит следующее: «Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и

²⁹ Цит. по: *Гейро Р.* Доклад Ильи Зданевича «Илиада» (Париж, 12 мая 1922 г.) // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 529.

³⁰ Цит. по: *Гурьянова Н.* Работа зауми // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма. / Сост. и науч. ред. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар, ред. П. Казарновский. СПб.: Издательство Европейского университета в СПб., 2015. С. 56.

³¹ *Григор М.* Мироззрение Малевича: противоречивость и целостность // Поэзия и живопись. С. 234. Термин «беспредметность» многие русские авангардисты использовали вместо понятия «абстракции», утверждая новую заумную предметность искусства. Как указывает Н. Адаскина, еще в 1907 году в лекции «Будущее искусство», опубликованной в 1910-м в сборнике «Символизм», Андрей Белый употребил термин «беспредметность»: «Художник связан формой», что провоцирует замещение творчества методом, когда творчество «становится познанием для познания без предмета» и «беспредметность водворяется в искусстве», а это чревато «разложением форм и внутренним хаосом» (*Адаскина Н.* Символизм в творчестве художников авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2005. С. 11).

³² «Заумным реализмом» назывался раздел Малевича на выставке общества «Союз молодежи», открывшейся в ноябре 1913 года в Петербурге.

в землю, и в небо...»³³ Малевич предупреждает о скором крушении старого мира и наступлении нового алогического, где лицо – жестяное забрало сподвижника Ивана Ключа на портрете распилено, как на пилораме (Крученых и Хлебников именно тогда уподобили заумный язык пиле), где сдвиговый хаос линий смешал даже порядки цифр и абстрактных научных символов, внезапно сложив заумное слово «асемьи» («А 7 И», литография «Арифметика» из книги Крученых «Возропщем»). В этом зрелище гибели-и-рождения авторы «Победы над солнцем» вполне верны ее прототипу – роману Ф. Т. Маринетти «Футурист Мафарка» (1909). Один из героев уподоблен Икару, который, в отличие от древнего мифа, превратился в машину с заменяемыми деталями и «непогрешимыми крылами», разрушающую землю и говорящую Солнцу: «Назад, Солнце, развенчанный король, царство которого я разрушил. Я не боюсь нескончаемого мрака!»³⁴

Любопытно, что в 1960 году Крученых огласил сверхзадачу либретто – дать «фонетический звуковой экстракт русского яз(ыка) со всеми его диссонансами, режущими и рыкающими звуками»³⁵

³³ Цит. по: Харджиев Н. Полемичное имя // Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. С. 393–394.

³⁴ Цит. по: Ичин К. Мерцающие миры Александра Введенского. СПб.: Издательство Европейского университета в СПб., 2023. С. 320.

³⁵ Крученых А. Об опере «Победа над солнцем» // Алексей Крученых. К истории русского футуризма. С. 273.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.