

'НЕУЕМНАЯ' АВАНГАРДИСТСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И. ЗДАНЕВИЧА*

Луиджи Магаротто

В своих знаменитых *дра*, написанных между 1918 и 1923 гг., Илья Зданевич (1894-1975), более известный под псевдонимом Ильязд, предлагает радикальный вариант зауми, создавая скорее живописно-письменную композицию и начертание, чем письменный язык и идеографию, в той мере, в какой смысл опустошен, слова разрушены, фразы редуцированы до простой синтаксической последовательности букв. Он превозносит графическую сущность над фонетическим содержанием, прославленным Крученых, или, лучше сказать, он соединяет и сплавляет эти два аспекта. Великолепные типографские партитуры, набранные Зданевичем, не являются чистыми картинами. Как музыкальные партитуры, они предназначены для зрения и для инструментального или многоголосого исполнения, которое, однако, остается в основном тайной для автора.

Ильязд в своих *дра* применяет как бы два способа декламации. Первый состоит в том, что два (или более) актера читают один и тот же текст в один голос (в *Янко круль албанской* понятие, которое указывает на этот способ, – “хорам”). Второй основывается на том, что разные актеры декламируют одновременно разные тексты (используемый в том же *Янко круль албанской* термин – “аркестрам”). Композиции зауми являются потенциально значимыми, поскольку, даже если фразы и слова отменены, компактная словесная масса, которая в ней остается, разбивается на отдельные элементы. Поэтому мы можем утверждать, что в своих *дра* Ильязд со-

* Это сообщение было прочитано на международной конференции *Русский авангард XX века в контексте европейской культуры*, проходившей в Москве с 4 по 7 января 1993 г.

хранил минимальные знаки языка (фонетические знаки), оставив кириллический алфавит в его совокупности с добавлением нескольких новых букв и некоторых диакритических знаков. С помощью голосовой интерпретации этих текстов *заумь*, которую он определял как “оркестровую поэзию”, реставрируется как язык, т. е. семантизм, присущий всякому языку, передающийся с помощью пауз, голосовых модуляций, ритма, каденций и т. д., которые представляют своего рода подражательный, жестикуляционный, фонический синтаксис.

Итак, Зданевич требует от своего читателя активного сотрудничества в построении текста, благодаря чему читатель, в свою очередь, становится соавтором. Читатель побуждается к реконструированию текста, отгалкиваясь от некоторых единиц, которые устанавливаются для узнавания, понимания как значимые единицы (узнаются, например, русские, французские, арабские, итальянские, грузинские и др. слова). В этом месте мы можем спросить себя, в самом ли деле целью *заумного* текста является расшифровка любой ценой содержащегося в нем сообщения. Ильязд со своими друзьями *заумниками* желал уничтожить смысл слов. Быть может, восстановление смысла на какой-либо странице *зауми* является извращением по отношению к “сверх-разумным” звукам (Ср. Lanne 1983: 90-94).

Здесь уместно вспомнить, что в 1923 г., два года спустя после отъезда Зданевича в Париж, писатель К. Паустовский посетил квартиру семьи Зданевича в Тифлисе. Вот оставленное им описание:

По всей квартире было разбросано много книг, главным образом тоненьких, с крикливыми названиями и такими же крикливыми обложками. На них были нарисованы цветные полукружия, женские груди и изломанные лучи.

Самой популярной считалась книга стихов под заглавием *Цвети, поэзия, сукина дочь!* Она была набрана всеми шрифтами, какие нашлись в Тифлисе, — от афишного до перля и от курсива до эльзивира. Между отдельными словами были вставлены различные линейки, многоточия, скрипичные знаки, буквы из армянского, грузинского и арабского алфавитов, ноты, перевернутые вверх ногами вопросительные знаки, графские короны (эти клише держали до революции в типографиях только для визитных карточек), виньетки, изображавшие купидонов и гирлянды роз. Я с

удовольствием изучал эту книгу как своего рода коллекцию типографских шрифтов. Было много книг на заумном языке. Одна из них называлась только буквой Ю (Паустовский 1978: 312).

Можно предположить, с одной стороны, что многие поэтические композиции Ильязда не сохранились, а с другой, что его опыты в драматической пенталогии *Аслаабличья*, с точки зрения типографской, не так уж смелы. По всей вероятности, он создал и набрал тексты графически еще более радикальные. Из его опытов тифлисского периода, кроме *дра*, сохранились только обложки для книг Крученных *Лакированное трико* и *Миллиорк*, а также коллективная антология *Софии Георгиевны Мельниковой*, датированная Тифлис 1917, 1918, 1919, в которой он опубликовал свое третье *дра Асел напратат и*, кроме того, поместил две типографские композиции одной страницы. В первой, под названием *Зохна*, вербальный элемент преобладает над невербальным, в то время как во второй, под названием *Зохна и женихи*, нетекстуальные формы намного превышают текстуальный элемент, производя впечатление предварений некоторых кубистических, дадаистических или сюрреалистических коллажей (Ср. Janссск 1984: 185). То, что именно разборка букв на странице текста, внимание, обращенное на графическую сторону в противопоставлении и/или в отношении к фонической, страсть к типографскому набору текстов станут фундаментальными элементами творческой деятельности И. Зданевича, трудно предположить, если вспомнить суждение, высказанное в 1914 г. Зданевичем по поводу публикации книги В. Каменского *Железобетонные поэмы*, представлявшей то, что сегодня мы назвали бы визуальной поэзией: "В некоторых отношениях она любопытна, но едва ли более, т[ак] к[ак] подобный прием творчества уделяет слишком много места глазу, т[о] е[сть] ищет в ненадлежащем месте и поэтому едва ли многое найдет".¹

2. Во время работы над своей драматической пенталогией Зданевич переехал в Париж (его последнее *дра лидантЮ ФАрам* было опубликовано во французской столице в 1923 г.),

¹ Цит. по: Молок 1991: 395.

где в течение последующих лет он доказал свои типографские способности, высказав тот особый интерес к книжной графике, который сделал из него одного из важнейших создателей *livre de peintre* нашего века. В 1917 г. Ильязд работал учеником наборщика в *Кавказском товариществе печати*, находившемся на Головинском проспекте, № 26, в Тифлисе (где он набрал свое *дра Янко круль албанской*), а затем, также в Тифлисе, в *Типографии Союза Городов Республики Грузии*. Итак, в Париж Зданевич прибывает с багажом типографских знаний (как о том свидетельствуют его *дра*) и с совершенным знанием технических приемов, которыми пользовался в своих экспериментах русский футуристический авангард, беспрестанно публиковавший свои поэтические творения в форме книжек, литографированных и иллюстрированных такими известными художниками, как Малевич, Гончарова, Ларионов и др. Во французской столице Ильязд развивает и обогащает эту свою страсть к созданию книг. Благодаря дружбе с некоторыми из выдающихся художников своего времени, такими как Ганс Арп, Макс Эрнст, Альберто Джакометти, Анри Матисс, Хоан Миро, Пабло Пикассо и Жак Вийон, он становится, как мы уже говорили, одним из важнейших создателей *livre de peintre*, продолжая традицию, начало которой было положено в конце XIX в. и имевшую во Франции таких выдающихся представителей, как Амбруаз Воллар, Даниэль-Анри Канвайлер и Альбер Скира.

Зданевич пишет и публикует набранные им самим тексты, например, *Афат*, 76 сонетов, с 6 гравюрами Пикассо. Следует подчеркнуть, что этот сборник сонетов, вышедший в 1940 г., представляет своего рода поворотный пункт в творчестве Ильязда. Вечный клоун, эквилибрист слова, авангардист, чья фантазия всегда гналась за абстракцией, неожиданно показывает совершенное владение русской метрикой и проявляет себя как поборник классической и умеренной поэзии. Как следует понимать эту деятельность Зданевича? Быть может, Зданевич, как он сам писал, понял, что прошло время шумных демонстраций, когда футуристы прохаживались по улицам Петербурга с раскрашенными лицами, бросая вызов вкусам буржуа, одним словом, что прошло раз и навсегда время наивных надежд, остроумных выходок и упорной борьбы. Другими словами, для Ильязда закончилась эпоха веселой

молодости и наступило время серьезной зрелости (Ср. *Iliazd* 1978: 60-61). Но эти два периода в жизни Зданевича проявились антиномически в его творчестве? Это, по нашему мнению, следует исключить, поскольку Ильязд, например, от своих *дра*, набранных в молодости, унаследовал строгость, меру, ясность и, быть может, математические интуиции, которые будут положены в основание его дальнейших работ, главным образом типографских. Зданевич полагал, что в его *дра лидантЮ фАрам* типографский характер *зауми* достиг своего высшего уровня и был в определенном отношении синтезом грандиозной утопии, которую преследовал заумный футуристический авангард (*Iliazd* 1978: 60). Однако он ошибался, думая, что эта книга мертва и что она принадлежит безнадежно прошедшему времени. В действительности как раз последующая деятельность Зданевича, и в особенности типографская, показывает, что многие завоевания, достигнутые им во время создания и набора своих *дра*, оказались весьма плодотворными и продуктивными. Конечно, Ильязд останется поэтом, путешественником, археологом, историком и т. д. и т. п., однако будет прежде всего авангардистом, который проявит свои модернистские интересы в создании и наборе книг. Кроме набора своих текстов, он займется извлечением произведений из забвения, которому они были преданы историей литературы, однако по тем или иным причинам представляющих интерес или просто курьезных, вроде сочинений Адриана де Монлука (1571-1646), барона де Монтескью, графа де Кармен, принца де Шабане, более известного как граф Крамайль, который часто скрывался под псевдонимом Гильома де Во.

3. В 1952 г. И. Зданевич опубликовал текст Адриана де Монлука *La Maigre* с гравюрами *à pointe-sèche* Пабло Пикассо. Ильязд случайно обнаружил текст Адриана де Монлука в антикварной лавочке и был очарован антиакадемическим, ироническим и непочтительным характером прозы тулузского шевалье, "предшественника, – по словам Зданевича, – современной литературы, первого писателя, который стремился освободить слова". После этой случайной встречи Монлук, своего рода *alter-ego* Зданевича, будет присутствовать почти неизменно в его творчестве. В течение многих лет он будет

собрать сведения о нем, заполнив сотни карточек о его жизни. По причине постоянных уточнений и дополнений Зданевич никогда не завершит своего труда. Его заметки будут опубликованы посмертно в 1980 г. под редакцией Антуана Корона. Зданевич планировал опубликовать и другие произведения Адриана де Монлука. Это намерение он осуществит только в 1974 г. публикацией *Le Courtisan grotesque*, иллюстрированной серией цветных офортов Хоана Миро. Монлук направляет здесь острие своего пера против тщеславных придворных Людовика XIII, пустых и пошлых волокит, и конечно, нечувствительных к высмеиванию, объектом которого их делает автор. Речь сама по себе представляет острую и беспощадную сатиру. Кроме того, Монлук вставляет в текст слова с завершенным значением, однако без всякой связи с основной мыслью отрывка, как нелепицы в детских стихах, нарушая таким образом логическое развитие речи и увеличивая издевательский заряд. Существует два издания *Le Courtisan grotesque*, одно 1621 и другое 1630 г., которое и было использовано Зданевичем. Почему Ильязд выбирает именно это последнее издание для своей публикации? Объяснение следует искать в том факте, что в издании 1630 г. вставленные слова напечатаны курсивом и приобретают таким образом непосредственное графическое значение. Ильязд в своей верстке блестяще интерпретирует различие между прямым и курсивным начертанием печатных букв текста семнадцатого века. Применяя один из самых простых и нейтральных типографских шрифтов, Gill (этот шрифт напоминал Миро благодаря своей предельной простоте “бамбук, посаженный посреди поля волнующихся пшеничных колосьев”), который был использован им для набора и других произведений, Ильязд печатает слова, набранные курсивом, “наискось”, “лежа”, так, что этот мотив становится доминирующей темой типографского набора текста. Также и в этом случае Зданевич резюмирует и завершает некоторые свойственные ему темы: верстка буквами с меняющимся расстоянием. Она была уже использованная в публикации *La Maigre* в 1952 г., о важности которой сам Зданевич писал:

Именно в этой книге я впервые ввел исключительное использование меняющихся расстояний между буквами с целью уравновесить и облегчить строки. Это изобретение показало допущен-

ную художниками Возрождения ошибку в их поисках пропорции прямой буквы, вызванную тем, что они изучали каждую букву в отдельности вместо того, чтобы рассматривать их в совокупности. С целью применения моих выводов к *La Maigre* я выбрал заглавные буквы одного из самых банальных шрифтов [полужирный, кегль 12 пунктов] и благодаря использованию меняющихся расстояний я возвысил духовно типографскую работу. Именно *La Maigre* обязано появление обновленного шрифта, который сегодня мы видим везде, как и ясный вид современных иллюстрированных книг (*Iliazd* 1978: 68).

И она находит формальный синтез в гениальном изобретении слов “наискось”, “лежа” и почти полном исчезновении пунктуации. Создавая систему типографского кегля, которая нуждается в чтении, заменяющем зрительную систему, Ильязд остается верен Монлуку, но в то же время он утверждает себя как убежденный поборник своих собственных авангардистских принципов. В конечном счете текст для Ильязда, в отличие от того, что происходит с большинством современных книг, никогда не является предлогом. Он всегда предоставляет тексту место, которое ему подобает, т. е. первое (Ср. *Barnier* 1978: 23). Также и об отсутствии пунктуации, быть может, имеет смысл сказать несколько слов. Пунктуация представляет чисто зрительный порядок. Являясь нефонетическим обозначением внутри текста, она в действительности заменяет модуляцию голоса, фонэ, которая следует за паузами, замедление, акцентирование, выразительность разговорной речи. Текст без пунктуации в пределе является неудобочитаемым. Когда текст без пунктуации читается вслух, он становится понятным, обретает смысл. Поэтому мы можем утверждать, что в своей концепции книги Ильязд блестяще отделяет язык от письма, голосовую систему от зрительной, приводя к особой системе отношений между местом письма (рукой), местом чтения (глазом) и местом декламации (голосом) (Ср. *Le Gris-Bergmann* 1984: 49).

4. Возникает другая проблема в книгах, набранных Ильяздом: отношение, которое устанавливается между текстом и образом. По заметкам, хранящимся в архиве Зданевича в Париже, мы видим, что он внимательно изучал отношение письменного

текста/образа, прийдя в конце концов к категорическому установлению величины гравюры и пространства, в котором она должна помещаться. В заметках Ильязд утверждает:

...брать мои страницы, не понимая, что они набраны не ради одной пустой эстетики для богатых буржуа, но представляют поиск новых средств выражения, и что смысл поэмы меняется в зависимости от типа набора (то, что, например, хорошо понимал Маяковский, увеличивая разбитые строки), есть подход, достойный презрения.²

В своих предшествующих книгах Ильязд скупно дозировал использование цвета. В *Le Courtisan grotesque* он не ставит пределов цветовому взрыву Миро, который становится другим блестящим истолкователем прозы Монлука. Ирония и сатира текста становятся неотразимым развлечением в офортах художника. Из неформальной графики офортных высту­пают придворные Миро: гротескные и смешные куклы, взятые прямо из игрового детского мира. Цвета, выбранные в первичной гамме, полностью захватывают страницу. Владение художником техническими и выразительными средствами — изумительное. В этом отношении текста/образа Ильязд редко допускает миметизм, сообразуясь с иллюстрацией и предпочитая искать молчаливые, структурные соглашения, эффективную взаимность, которая производит смысл. В этом направлении следует понимать эффекты интертекста и интеробразности в его книгах. В заключение хотелось бы подчеркнуть последнее: книги Ильязда во всех частях, из которых они составлены, как-то: обложка, титульный лист, страницы, корешок, — одним словом, все то, что принимает, включает, ограничивает действие, развиваемое текстами/образами, производит эффект театральной постановки. Книги Зданевича подобны спектаклю, оформленному, ограниченному и управляемому автором, умеющим с большим искусством дозировать производимые на зрителя/читателя эффекты.

² Цит. по: Le Gris-Bergmann 1984: 64.

БИБЛИОГРАФИЯ

Barnier L.

1978 Iliazd, notre compagnon... — In: Iliazd, Paris 1978.

Iliazd

1978 Iliazd, facettes d'une vie. — In: Iliazd, Paris 1978.

Janecek G.

1984 The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiment, 1900-1930. Princeton 1984.

Lanne J. C.

1983 Il linguaggio transmentale. — Il verri (1983) 29-30: 90-94.

Le Gris-Bergmann F.

1984 Iliazd, ou d'une oeuvre en forme de constellation. — In: Iliazd, Maître d'oeuvre du livre moderne, Montréal 1984.

Молок Ю.

1991 Типографские опыты поэта-футуриста. — В кн.: Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре, под ред. Л. Магаротто, М. Марцадури, Д. Рицци, Встп 1991.

Паустовский К.

1978 Бросок на Юг. — В кн.: Книга скитаний, Кишинев 1978.

