

EDS.

LARS KLEBERG
ALEKSEI SEMENENKO

AKSENOV
AND
THE ENVIRONS

Lars Kleberg (Stockholm) is Professor emeritus of Russian at Södertörn University. He has published numerous articles on Russian avant-garde theater, Russian and Polish literature. His book *Starfall: A Triptych* has been translated into five languages. In 2010 he published a literary biography of Anton Chekhov, *Tjechov och friheten* ([Chekhov and Freedom], Stockholm: Natur & Kultur).

Aleksei Semenenko (Stockholm) is Research fellow at the Slavic Department of Stockholm University. He is the author of *Russian Translations of Hamlet and Literary Canon Formation* (Stockholm University, 2007), *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), and articles on Russian culture, translation and semiotics.

Ларс Клеберг (Стокгольм) — эмерит-профессор Седерторнского университета, чьи многочисленные публикации посвящены театру русского авангарда и русской и польской литературе. Его книга *Звездопад. Триптих* была переведена на пять языков. В 2010 году вышла его биография А. П. Чехова *Tjechov och friheten* [«Чехов и свобода»].

Алексей Семененко (Стокгольм) — научный сотрудник Славянского института Стокгольмского университета, автор монографий *Russian Translations of Hamlet and Literary Canon Formation* и *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*, а также работ по русской культуре, переводу и семиотике.

EDS.

LARS KLEBERG
ALEKSEI SEMENENKO

AKSENOV
AND THE ENVIRONS



AKSENOV AND THE ENVIRONS

АКСЕНОВ И ОКРЕСТНОСТИ

Edited by
Lars Kleberg & Aleksei Semenenko

Södertörns högskola
Huddinge

Södertörns högskola 2012
Södertörn Academic Studies 52
ISSN 1650-433X
ISBN 978-91-86069-54-4

© 2012 editorial matter Lars Kleberg and Aleksei Semenenko
© 2012 individual contributors

Cover design by Aleksei Semenenko
Frontispiece: silhouette of Ivan Aksenov by S. Medvedevskii (1929)

Distribution: Södertörns högskola, Biblioteket
S-141 89 Huddinge
Phone: + 46 (0)8 608 40 00
E-mail: publications@sh.se

Contents

<i>Preface</i>	vii
<i>List of Illustrations</i>	viii
Introduction	1
«Белые» и «темные» пятна биографии И. А. Аксенова <i>Наталья Адаскина</i>	7
Из истории хлебниковедения: О неизвестном докладе И. А. Аксенова <i>Александр Парнис</i>	21
[О Хлебникове] <i>Иван Аксенов</i>	55
Жизнетворчество Сусанны Мар <i>Татьяна Никольская</i>	77
Аксенов – переводчик елизаветинцев <i>Михаил Мейлах</i>	83
Ivan Aksenov's Novel <i>The Pillars of Hercules</i> <i>Lars Kleberg</i>	105
<i>Vitrina and afisha</i> <i>John Bowlt</i>	123
О поэзии и живописи: Иван Аксенов и Александра Экстер <i>Корнелия Ичин</i>	133
Иван Аксенов и окрестности. Заметки о восприятии Пикассо в России <i>Даниела Рицци</i>	147

Ivan Aksenov, Nikolai Berdiaev, Picasso, and the “Russian Soul” <i>Nicoletta Misler</i>	161
Аксенов, Эйзенштейн, или Кто был тенью отца Гамлета <i>Оксана Булгакова</i>	173
«Зрительная музыка Эйзенштейна». Заметки к <i>Портрету художника И. А. Аксенова</i> <i>Наташа Друбек</i>	195
Эйзенштейн – Аксенов – Эйзенштейн: как создаются биографии <i>Ирина Белобровцева</i>	209
Transcultural Dramaturgy: Aksenov, Eisenstein, the Elizabethans, and Mei Lanfang <i>Janne Risum</i>	221
«Романтический дискурс» Ивана Аксенова <i>Алексей Семененко</i>	231
Contributors	241

Preface

The present book is the result of a symposium “Aksenov and the Environs” held in May 2008 at Krusenberg (Sweden). We thank the Foundation for Baltic and East European Studies, the Swedish Research Council, Vera Sagers stiftelse, and Riksbankens Jubileumsfond for generously sponsoring and supporting the event.

Throughout the book, Ivan Aksenov’s works are cited by volume and page number from I. A. Aksenov, *Iz tvorcheskogo naslediiia v dvukh tomakh*, ed. by Natal’ia Adaskina (Moscow: RA, 2008).

With the exception of internationally known names such as Meyerhold, Eisenstein, and others, Russian names in the English chapters follow the Library of Congress transliteration system.

List of Illustrations

1. Афиша вечера в память В. Хлебникова, 30 мая 1924 г.	45
2. The Pillars of Hercules on the title page of Francis Bacon's <i>Instauratio Magna</i> (1620)	119
3. А. Экстер. <i>Флоренция</i> (1914)	137
4. А. Экстер. Иллюстрации к сборнику <i>Неуважительные основания</i> И. Аксенова (1916)	143–144
5. И. Аксенов. <i>Гамлет и другие опыты...</i> (1930)	235

Introduction

If one were to imagine a collective photo in which the Russian artistic avant-garde of the 1910s and 1920s—poets, painters, actors, musicians, directors, critics—is gathered together in a single, big picture, Ivan Aleksandrovich Aksenov (1884–1935) would surely be in it. Just as certain, however, is that he would be standing hidden behind someone else, in the shadows, or, although present, would not be seen at all.

Ivan Aksenov, critic, poet, and translator, was a brilliant representative of the genre-crossing and internationalist spirit of Russian avant-garde art. For different reasons, however, his life and works have remained unknown outside a small circle of initiated readers. During the Soviet era he was soon marginalized because of his a-ideological position. Later, specialized scholars have for various reasons skipped over him, mentioning only *en passant* that he was an original member of the multi-faceted Russian avant-garde movement.

Aksenov published one of the first theoretical books on Picasso in the year of the 1917 revolutions, but for obvious external reasons it evoked hardly any response at the time. In the 1920s he was close to the Constructivists and worked in Vsevolod Meyerhold's theater, also serving as the dean of its directors' school. Aksenov's analysis of the problems of *mise-en-scène*, more geometrical than ideological, influenced a new generation of directors headed by Sergei Eisenstein. The last decade of his life he devoted to translations and essays on Elizabethan drama.

It is precisely the amazing many-sidedness of Aksenov's person that, paradoxically enough, has allowed his work to go unobserved by most specialists both in Russia and abroad. Nobody seems to have been able to place him comfortably in any one category. Art historians have at best paid attention to his art criticism, but they have neglected its relation to his literary work. Philologists have taken interest in his futurist poetry and even included it in anthologies, but without considering the rest of his literary work, i.e., the large body of literary criticism and the whole oeuvre of original translations. Film specialists have noted Aksenov as the author of the penetrating portrait of his ex-student Sergei Eisenstein but they have devoted hardly any interest to what the teacher actually might have taught the young director about the art of drama, the problems of *mise en scène*, composition, etc. The logical place to find a synthetic portrait of a personality like Ivan Aksenov's would seem to be an encyclopedia. But in *Liter-*

aturnaia entsiklopediia of the 1930s his name has no entry. He is also conspicuously absent from *Teatral'naia entsiklopediia* and the eight-volume *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia* of the 1960s. Only in the supplement to the latter, which was published in 1978, was Tatyana Nikolskaya able to present him in a short article. In the meantime, Vladimir Markov had sketched the first portrait of Aksenov as a poet and critic in his pioneering *Russian Futurism* (1968). One had to wait, however, till the publication of the first volume of the post-perestroika biographical dictionary *Russkie pisateli 1800–1917* (1989) to find a more detailed article on him, including a rare photograph.

It is not only the life and works of Ivan Aksenov that have been strangely overlooked or left in oblivion. His very name seems to be elusive and surrounded by confusion and mystifications. Even during his lifetime his name was the object of misunderstanding. The young Nikolai Khardzhiev, in a 1934 letter to the editors of the journal *Literaturnyi kritik*, noted—in a sarcastic style which was to become the critic's life-long signature—that in the recently published first volume of *Literaturnaia entsiklopediia*, the reader looking for Ivan Aksenov was wrongly referred to the article “Oksenov.” Actually, Khardzhiev commented, “Ivan Aleksandrovich Aksenov is living in Moscow, on Bol'shoi Kozikhinskii pereulok” and is the author of a series of important books, which he listed; the writer Oksenov (Innokentii) was a completely different person living in Lenin-grad.¹ In the West, the confusion around Ivan Aksenov's name has been even greater. Anyone looking for information about Aksenov and his contributions to the Russian avant-garde has easily been trapped by the incompatibility of different existing transliteration systems. Thus in European libraries one can find publications by or mentioning the writer—in Russian spelled Аксенов—in which at least the following ten versions of his name appear:

Aksenov
Aksënov
Aksionov
Aksyonov
Axenoff
Axionov
Axionev
Axjonov
Axjonow
Actionof

Ivan Aksenov's works have faced many obstacles in reaching their readers. There is hardly a single Russian writer of importance from the age of modernism who yet today, in the post-perestroika period, has suffered from such a lack of appre-

¹ Nikolai Khardzhiev, “Uravnenie s dvumia neizvestnymi,” *Literaturnyi kritik* 7–8 (1934): 266.

ciation even in scholarly circles. After a few posthumous publications in the late 1930s, his works were not published in the Soviet Union for several decades. An unknown work, a long essay on the painter Piotr Konchalovsky, appeared under strange circumstances in 1977—mistakenly attributed to another critic, Nikolai Punin, and included in his selected works; this time as well, the mistake was discovered and corrected by Nikolai Khardzhiev.² The first complete work by Aksenov to be reprinted in book form was his Picasso monograph from 1917, *Pikasso i okrestnosti*. Ironically, however, it was published not in Russia but in 1986 in Orange, Connecticut by Antiquary, a little private publishing firm which soon afterwards vanished from the face of the earth. Only in 2008 did a big collection of Aksenov's works, including several earlier unpublished texts and a detailed academic commentary, appear in Moscow.³

Although Ivan Aksenov's internationalism could in principle have inspired interest in him in Russia as well as in the West, it seems instead to have led to mutual amnesia. His book on Picasso, conceived in 1914 and published in 1917, should be called pioneering—were it not for the fact that it aroused hardly any response in Russia and long has remained almost unknown in the West. A first translation of the book into French has only recently appeared.⁴ One work by Ivan Aksenov was earlier published in the West, namely his essay-portrait of Sergei Eisenstein, put out in German by Henschel Verlag in Berlin in 1997. Due to the spelling of Aksenov's name as Iwan Axjonov, however, anyone looking for this book will find it almost impossible to locate.

The explanations for the silence surrounding Aksenov's name and work are manifold. To the Russian eye he has seemed to be too Western—a polyglot with a profound knowledge of French and English who travelled abroad before World War I and sometimes appeared more interested in foreign cultures than in his native Russia. He was a part of many important contexts—the literary group Tsentrifuga, the Meyerhold theater, the literary Constructivists, to mention a few—but never really belonged to any of them. He was a lonely figure. The loneliness surrounding him can also be explained by his political position or his close relation during the civil war to the Cheka and the “Central Commission for the struggle against desertion,” a side of his biography which is still waiting for further research.⁵

In 2008, shortly before the publication of Ivan Aksenov's work in Moscow, a group of international specialists gathered in a symposium at Krusenberg, Sweden to discuss and throw light on different aspects of the oeuvre of this many-

² Nikolai Khardzhiev, “O dvukh ‘Avtoportretakh’ i ob odnoi stat’e. Pis’mo v redaktsiiu,” *Moskovskii khudozhnik* 6 (3 February 1977).

³ I. A. Aksenov, *Iz tvorcheskogo naslediiia v dvukh tomakh*, ed. by Natal’ia Adaskina, Moscow: RA, 2008, vol. I – 640 pp., vol. II – 462 pp.

⁴ Ivan Axionov, *Picasso et alentours*, trad. Gérard Conio. Gollion: Infolio, 2012.

⁵ See Natal’ia Adaskina's contribution to this volume.

sided writer, critic, and translator. It was the ambition of the organizers to present his enigmatic personality and brilliant works from as many perspectives as possible. Relying on the fundamental two-volume edition, prepared over the course of many years by Natal'ia Adaskina, and also on new sources which have come to light after that publication, the participants have contributed papers to the volume presented here in English and Russian. Not avoiding the difficulties connected with the reconstruction of Aksenov's biography and the interpretation of his texts, the authors have added significantly to the understanding of what Eisenstein in an essay about his teacher called "the invariants of the complex structure of his work." A beginning has been made to lay bare the several levels of truth in Eisenstein's remarks:

In real life, Aksenov's face was asymmetrical. In this case the face was, if not the mirror of the soul, then an analogy of the soul. What I liked in the art of the Aztecs, in Picasso, in Webster—I also liked in Aksenov.

He was unfair, asymmetrical. And subjective. This made him alien to tendencies.

He was isolated.⁶

The contributions to this volume cover many aspects of Aksenov's life and work.

Natal'ia Adaskina, the editor of his works and the author of the most complete description of his life, treats in her essay what she calls "white" and "obscure" points in his biography, questions that have so far been left out of discussion and cannot be answered completely.

Aleksandr Parnis focuses on Ivan Aksenov's early understanding and interpretation of the works of Velimir Khlebnikov, for which he was praised by Osip Mandelstam. For the first time, an effort is made to decipher his 1924 lecture on the futurist poet. A reconstruction of the lecture is published here with detailed comments.

Tatiana Nikol'skaia reconstructs in her contribution the biography of Ivan Aksenov's wife, the poet and translator Susanna Mar (1900–1965). Special interest is devoted to the early period of her literary life and her relationship with the poet Anatolii Mariengof, the "nichevoki," and Imaginist groups.

Michael Meylac's contribution is devoted to a major interest of the writer throughout his life—the translation and introduction of English playwrights such as Webster, Fletcher, and Ben Jonson. Aksenov's idiosyncratic use of language and versification—which led a contemporary critic to call his translations "a mixture of [the Russian eighteenth-century poet] Trediakovsky and Mallarmé"—is discussed in detail.

⁶ Sergei Eisenstein, "Esse ob esseiste" (II: 312).

Lars Kleberg in his essay analyzes Ivan Aksenov's *The Pillars of Hercules* (*Gerkulesovy stolpy*, ca. 1917, published only in 2008). This novel is an exercise of styles, a kaleidoscope in which Aksenov mixes the comical and the horrible, the melodramatic and the self-reflective, the mock-heroic and the lyrical. In this deeply ironic work, the Pillars of Hercules, a symbol of initiation, can be interpreted as a symbol of an unsuccessful initiation.

John E. Bowlt focuses in his contribution on Aksenov's poetry and his use of the elements of the contemporary cityscape connected with French Cubism and Simultanism, especially the painting of Braque, Picasso, the Delaunays, Lentulov, and Yakulov. Aksenov's futurist poetry can often be understood as verbal applications of Cubist collage as, for example, in his poems about the Eiffel Tower.

Kornelija Ičin analyzes in her essay the urbanist and "architectonical" elements in Aksenov's poetry and compares them with paintings by Aleksandra Ekster, who illustrated Aksenov's first collection of poetry and made the cover for his Picasso book. As opposed to the majority of Russian futurists, Aksenov and Ekster shared a deep interest in and understanding of the culture of the Western city. Like Aksenov's "automatic writing," Ekster's paintings are full of Cubist, momentary depictions of the city.

Daniela Rizzi's contribution "Ivan Aksenov and the Environs. Notes on the Reception of Picasso in Russia" was not originally presented at the symposium at Krusenberg. Her article, however, presents such essentially new information about Aksenov's interpretation of Picasso and how it affected Russia that it was considered more than useful to include a Russian translation of her text (originally published in Italian in 2002).⁷

Nicoletta Misler cites Aksenov's contribution to the study of Cubism in the context of the famous art collections of Shchukin and Morozov, thanks to which before World War I Moscow was just as up to date as Paris. Misler also stresses the significance of Aksenov's formalist analysis in comparison with the ideological viewpoints of religious philosophers like Nikolai Berdiaev and Pavel Florensky.

In "Aksenov, Eisenstein, or Who Was the Ghost of Hamlet's Father" Oksana Bulgakowa delves further into a reconstruction of the complex interrelations between the two personalities on the basis of their essayistic portraits of each other. Due to suppression and displacement, their accounts of each other tend to become a peculiar kind of self-portraits.

Natascha Drubek studies in her essay how Sergei Eisenstein's poetics and his film terminology (i.e., "overtone montage") were inspired by the musical criticism in Ivan Aksenov's theory and writings. She notes that in his 1933 study of the director Aksenov assessed some overlooked musical foundations of Eisen-

⁷ Daniela Rizzi, "Ivan Aksenov e dintorni. Note sulla recezione di Picasso in Russia," in *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*, a cura di G. Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova, Padova: CLEUP, 2002, pp. 250–285.

stein's films and suggested certain improvements in both film-making and terminology.

In her article "Eisenstein-Aksenov-Eisenstein" *Irina Belobrovtsseva* analyzes Aksenov's biographical essay of the still young film director (written in 1933) and shows how profoundly inspired it was by Eisenstein's own self-interpretation. The interrelationship between the former teacher and student was transformed in their mutual construction of the director's myth.

To examine the extent of Ivan Aksenov's influence on Sergei Eisenstein, *Janne Risum* traces Aksenov's impact on the director's artistic work from his time with Meyerhold's theater school up to Eisenstein's last film *Ivan the Terrible*. In particular their congenial interpretations of Elizabethan and Asian theater reveal their intense creative interrelationship.

In the final essay of the book, *Aleksei Semenenko* describes Aksenov not only as a writer and artistic figure but also as a cultural phenomenon. Aksenov consciously adopted the "romantic" type as a program and model and emphasized the "Baroque" aspects of the Russian avant-garde, thus posing a question of typological similarities of different art periods.

Lars Kleberg & Aleksei Semenenko

«Белые» и «темные» пятна биографии

И. А. Аксенова

Наталья Адаскина

В жизни Ивана Александровича Аксёнова было много ярких событий и неожиданных переломов. Многие определила эпоха, в которую ему пришлось жить. Но еще важнее был характер этого человека: его самобытность и талант, его стойкость и мудрость. Он жил своим временем: наблюдал и анализировал, сопротивлялся и приспосабливался, верил и разочаровывался. О его деятельности и личности существуют диаметрально противоположные мнения. Порой они определяются полярностью идеологических установок их носителей. В ряде случаев источником негативных характеристик становятся непроясненные факты жизни и деятельности Аксенова.

Не все было ясно относительно даты и места его рождения. Принятая в литературе дата 18 ноября 1884 г. опровергается «Автобиографией» Аксенова, где сказано, что он родился «1 декабря (по н. ст.)» (II: 336.),¹ т.е. 19 ноября. Эта же дата указана в офицерском «Послужном списке».² Учитывая, что дата 18 ноября нигде не подтверждена ссылками (свидетельство о рождении или запись в церковных книгах), следует принять 19 ноября, как названное им самим.

В своих анкетах Аксенов писал, что родился в Путивле Курской губернии. С. И. Побожий в рецензии 2002 г.³ без ссылок на источник указывал местом его рождения Горки Путивлевского уезда Курской губернии. Горки – имение Аксеновых. Позднее выяснилось, что версия о том, что сын помещика Александра Васильевича Аксенова родился в Горках, основана не на документах, а на сегодняшних воспоминаниях местных жителей. Более точных сведений по интересующему нас вопросу Побожью получить в

¹ Подчиняясь традиции, в комментариях к разделу «Факты и даты жизни И. А. Аксенова» (II: 410) я сочла дату 1 декабря ошибкой при пересчете на новый стиль.

² ЦГВИА Ф. 409. Оп. I. Д. 104171. Л. 3. Сусанна Мар пишет в биографии Аксенова: «родился в декабре». Аксенов, И. А. 1937. *Шекспир. Статьи*. Ч. I. Москва: Художественная литература. С. 3.

³ Побожий, Сергей. 2002. «Искусствознание вчера и сегодня» [Рецензия]. *Nova книга*. № 5 (14). Вересень – жовтень. С. 32.

местных архивах пока не удалось. Это понятно, если учесть исторические катаклизмы эпохи, которые Иван Аксенов в своих текстах называл «историей и географией».

Столь же неполны наши сведения о семействе Аксеновых. Отец Аксенова, А. В. Аксенов – помещик деревень Горки и Бунякино Новослободской волости – был из потомственных дворян Курской губернии. Он вышел в отставку в чине штабс-ротмистра. В 1892 г. был земским начальником, имел ордена Св. Станислава 3 ст., Св. Анны 4 ст., бронзовую медаль в память войны 1877–78 гг. и железный румынский крест.⁴

Из писем И. А. Аксенова известно, что в 1910-е гг. семья (мать и сестры Елизавета и Мария) жила в Киеве по адресу Б. Подвальная, 16, кв. 9. Лето проводили в имении. Кроме сестер у Ивана Александровича был брат, имя которого, как и полное имя их матери, неизвестно. По воспоминаниям местных крестьян мать Аксенова носила имя Софья. На своей книге «Коринфяне», изданной в 1916 г., автор сделал надпись-посвящение: «Семи Аксеновым и среднему течению реки Сейма».

По семейной традиции мальчика Ивана Аксенова отправили учиться в Первый Московский кадетский корпус. В одном из писем к Сергею Боброву он спрашивал: «Скажите, что над Реальным училищем на Б. Никитской сохранился двигатель ветряной «Эклипс»? Я так к нему привык в дни своего кадетства, что перестал замечать» (I: 76).⁵ В повести «Благородный металл» он описывает взрослые впечатления от встречи с городом своего детства (II: 166–167). В 1902–1905 гг. Аксенов учился в Николаевском инженерном училище в Петербурге, а не в Москве, как об этом обычно пишут.

Хотя считается, что в Русско-Японской войне он не участвовал, известно, что с 21 августа 1905 по 9 июля 1906 г. Аксенов находился за пределами России в составе 3-й Маньчжурской армии и был награжден орденом Святого Станислава 3-й степени.

⁴ В деревне Шечковы Горы (Горки) А. В. Аксенову принадлежали 5 десятин усадебной земли, 75 десятин распахной, 280 десятин заливного луга, 20 десятин дровяного леса и 26 десятин кустарника, 1 десятина выгонной земли (всего 407 десятин удобной и 12 десятин неудобной земли). Усадьба А. В. Аксенова находилась в деревне Горки на том месте, где ныне располагается сельский клуб. В усадебном доме было 12 комнат. Вокруг были сад и лес. Был скотный двор с коровами и лошадьми. Были домики-флигели для прислуги и приезжих. В холодное время семья Аксеновых жила в Юрьеве, а летом переезжала в Горки. После отмены крепостного права Аксеновы полностью переехали в Горки; на реке Сейм возле пристани у Кирилловки у них была своя купальня. В связи с опасностью распространения чумы на крупном рогатом скоте в конце 1883 г. во всех 20-ти волостях Путивльского уезда были назначены чумные комиссары. В Новослободской им был А. В. Аксенов. В названиях деревни Шечковы горы и железнодорожной станции Шечково отражена история семьи: Аксеновы были в родстве с Шечковыми, их общий предок Иван Богданович получил в XVII в. в тех краях землю в вотчину (т.е. в наследственное пользование). Сведения из местных архивов любезно сообщены С. Побожием.

⁵ 1-й Московский кадетский корпус находился на Садовой ул., д. 26.

Систематического гуманитарного образования будущий литератор не получил. Знаниями нескольких европейских языков, истории, литературы, мифологии, которыми он поражал современников и щеголял в своих сочинениях, он овладел самостоятельно. Характерный штрих: на военной службе в саперных батальонах Киева и Сибири Аксенов заведовал офицерскими библиотеками. Из «Автобиографии» Аксенова нам известно, что он был обвинен в организации бунта 21-го батальона в конце 1907 г. Возможно в связи с этим он с 17 августа он был сначала переведен в 14-й батальон, куда отправился 3 ноября, а затем был арестован и месяц провел в тюрьме. В апреле 1908 г. был откомандирован во Второй Восточносибирский саперный батальон, что подтверждается «Послужным списком». Около двух лет, проведенных в Сибири, он использовал для самообразования. Кроме того, Аксенов построил там теплицу и разводил розы, что позднее отозвалось в его романе «Геркулесовы столпы».

Вернувшись в декабре 1909 г. в Киев, Аксенов входит в круг литераторов и художников. К тому времени он уже был знаком с Анной Ахматовой и был шафером на ее свадьбе с Николаем Гумилевым 25 апреля 1910 г. «Мой шафером в Киеве, – рассказывал Гумилев, – был Аксенов. Я не знал его, и, когда предложили, только спросил – приличная ли у него фамилия, не Голопупенко какой-нибудь?».⁶ Гумилев мог быть спокоен – он имел дело с человеком хорошей фамилии и не только вполне светским, но обладавшим определенным шиком и чайльд-гарольдовской позой разочарования и скуки: «ничего не имею против своей смерти, / Однако, я несомненно живу, потому что ношу монокль». Монокль, острые высказывания, игра на скачках, экстравагантные поступки, а позднее и яркая рыжая борода запомнились многим. По словам С. М. Эйзенштейна, написанным в 1935 г., Аксенов «имел злой язык и еще более злой юмор» и «его сравнительно мало любили»,⁷ но, несомненно, уважали. В годы военной службы его неоднократно избирали в офицерский суд и в комиссию «по заведыванию офицерским заемным капиталом».⁸

В 1911 г. Аксенов вошел в рядколлегию вновь организованного киевского журнала «Лукоморье». Здесь же появилась его первая публикация: перевод стихотворения Рене Вивьен и небольшая заметка о французской поэте. В это время Иван Александрович пишет стихи, но, разочаровавшись в русской поэзии, в 1912 г. уничтожает свой первый сборник стихов «Кенотаф» и переключается на художественную критику. «В годы, непосредственно примыкавшие к войне, я убежал от русской литературы

⁶ Мочалова, Ольга. 2004. *Голоса серебряного века. Поэт о поэтах*. Москва: Молодая гвардия. С. 40

⁷ Эйзенштейн, Сергей. 1968. *Избранные сочинения: в 6 т.* Москва: Искусство. Т. 5. С. 404.

⁸ ЦГВИА. Ф. 409. Оп. I. Д. 104171. Л. 3 об.

(кишечная флора В. Иванова и т.д.) во французскую живопись, и внимание к родной действительности немного ослабело» (I: 64). Аксенов не совсем точен: помимо французской его интересовала и живопись русская.

В 1912 г. в статье о Врубеле автор вступил в энергичную полемику с символистской, литературной трактовкой живописи этого предтечи русского авангарда. Необходимо подчеркнуть роль А. А. Экстер в творческой эволюции Аксенова. Она ввела начинающего критика в проблематику современной живописи, к которой он подошел и как талантливый зритель и тонкий ценитель, и как теоретик-аналитик. Тогда же в Киеве Аксенов познакомился с художницей Н. М. Давыдовой и ее родственником философом Н. А. Бердяевым. «Захотите узнать обо мне что-нибудь, как о собеседнике, – писал он Боброву, – спросите Бердяева, если интересуетесь человеком – А. А. Экстер, если же хотите услышать все самое скверное, что про меня можно сказать (и это знать не мешает) – обращайтесь к „поэту Эльснеру“» (I: 69).

Весну 1914 г. Аксенов провел в Париже. Это было связано с работой над монографией о Пикассо. Несомненным толчком к ее написанию было желание полемизировать со статьей Бердяева в 3-м номере «Софии» (1914 г.). Точная и прозорливая книга о Пикассо, с честью пережившая 90-летие, – несомненная удача начинающего автора. Помимо прочего она интересна тем, что в ней уже проявлены основные особенности аксеновского стиля мышления и письма: свобода суждений и высказываний, окутанность основной темы плотной атмосферой ассоциаций и культурных реминисценций.

Весна, проведенная Аксеновым в предвоенном Париже, сохранилась в его сознании на всю жизнь мощным потоком ярких воспоминаний, отразившихся позднее в творчестве. Будущие авторитетные рассуждения Аксенова о новейшем искусстве, о зарождении и эволюции итальянского футуризма базировались на прочной основе собственных хорошо осмысленных впечатлений. Причастность к персонам европейского авангарда и их деятельности сказывалась позднее и в рецензии на перевод книги Дж. Папини, и в программной статье 1921 г. «К ликвидации футуризма», и во многих других текстах и высказываниях критика.

Аксенов на удивление легко вошел в парижскую художественную жизнь. Об этом помимо его собственных текстов свидетельствуют и сердитые, ревнивые воспоминания А. Соффичи⁹ (см. статью Д. Рицци в настоящем сборнике).

Иван Александрович непринужденно и свободно вращался в кругу парижских художников, легко сходилась с такими людьми, как Жакоб, Архи-

⁹ Soffici, Ardengo. 1959–68. *Opere: 2. Autoritratto D'Artista Italiano nel Quadro del suo Tempo. Il Salto vitale. Fine di un Mondo*. Vol. VII. Firenze: Vallecchi editore Capitolo, cap. XXVI, pp. 723–740.

пенко, Делоне и Пикассо, который принимал его в своей мастерской. В компании с Делоне и Барановым-Россине Аксенов обращался в Петербург к незнакомому ему лично Н. Кульбину в связи с разногласиями художников по поводу футуризма.¹⁰ Аксенова интересовали выставки, мастерские, салоны, художнические отношения и интриги. По всей вероятности, он побывал на знаменитом аукционе «Шкура медведя». И даже шлейф сплетен, потянувшийся вслед за ним после его отъезда, свидетельствует о том, что его визит в Париж был замечен.

Что же касается версии о высылке Аксенова из Парижа за якобы «шпионаж», то она абсолютно ничем не обоснована. Можно лишь предположить, что родилась она под влиянием мемуаров Соффичи, опасавшегося, что Аксенов, хорошо знакомый с мужем А. А. Экстер киевским адвокатом Н. Е. Экстером, расскажет ему о парижском романе Соффичи и Аиссы (Экстер).

Однако в письмах самого Аксенова 1917 г. к Боброву, в неожиданных планах зарубежных командировок можно уловить намеки на тему военной разведки. «Досадно только, что после мирного трактата ехать придется, по-видимому, не в Париж, а в Каир или Ассуан, всем же трем я предпочел бы Москву», – писал он 31 августа 1916 г., а в ноябре сообщил: «В моей судьбе возможны перемены и не исключена вероятность поездки во Францию (в Солунь не поеду). В зависимости от всех этих комбинаций стоит и отпуск мой» (I: 105, 123). Еще через несколько дней: «А завтра я выезжаю в Киев и далее в Румынию (кажется, я не знаю где город, вмещающий мою комиссию) месяца на два» (I: 123). Он действительно месяц провел в краях, «откуда нет переписки». В феврале 1917 написал: «Летом если даст Бог все будет благополучно поеду в Италию посмотреть, что тамошние музыканты подделывают...» И осенью 1917 снова возникает та же тема: «Я, кажется, уеду во Францию, хотя и не хочется бросать работы здесь» (I: 132, 150).

Некоторые из этих намеков проясняются довольно просто. «Франция» и «Солунь» связаны с организацией Экспедиционного корпуса для отправки во Францию и Македонию. Поездка в Румынию, в г. Бакеу – это участие в комиссии генерала М. А. Беляева, с сентября 1916 г. бывшего представителем русской армии при румынском командовании. Можно предположить, что Аксенов как эрудированный специалист, владеющий европейскими языками, был подходящей кандидатурой для использования в военно-дипломатических контактах.

Нам важно отметить эти обстоятельства, т.к. подозрения в шпионаже возникают снова при обсуждении роли Аксенова в событиях гражданской

¹⁰ Об этом нам известно из недатированного письма Экстер Кульбину. См.: Калаушин, Борис. 1995. «Кульбин». *Аполлон*. т. 1, кн. 2. СПб. С. 163–164. Публикатор датирует письмо концом 1913 г. Однако из письма ясно, что Экстер и Аксенов одновременно находятся в Париже, что, как известно, было весной и в начале лета 1914 г.

войны. Неординарность этого человека у некоторых историков литературы вызывает недоброжелательство, которому ищут фактические основания. Одним из источников «разоблачения» стали мемуары британского философа Бертрана Рассела. Автор описывает эпизод слежки за американской шпионкой, некой миссис Харрисон, осуществлявшейся агентом по фамилии Axionev, «который занимался своим ремеслом еще при старом режиме [...]». У него была длинная борода, меланхолическое выражение лица, и он сочинял по-французски декадентские стихи – весьма изящные». ¹¹ Это, казалось бы, прямое указание на Аксенова при внимательном анализе утрачивает свою убедительность. Иван Александрович в 1920 году был весьма видной фигурой и занимал руководящие должности в Наркомпросе и НКВД. Не осталось свидетельств о писании Аксеновым «изящных французских стихов», а его русские футуристические стихи трудно назвать изящными. Но важнее другое – в то время, когда некий агент Axionev на волжском пароходе следил за шпионкой, реальный Аксенов постоянно присутствовал в Москве и едва ли не через день выступал в различных литературных собраниях, о чем сохранились свидетельства в газетных отчетах. ¹²

Участие в деятельности издательства «Центрифуга» и активная переписка с С. П. Бобровым – важные эпизоды в творческой жизни Аксенова. А его письма – ценный источник не только для биографии автора, но и для истории литературы, войны и революции. 29 февраля 1916 года, находясь в действующей армии в местечке Грицевичи, ¹³ Иван Александрович обратился к Боброву с письмом, в котором просил пересылать ему издания «Центрифуги» и деликатно предлагал финансовое участие в изданиях. Он

¹¹ “There was a spy named Axionev, whom they had taken over from the ancien regime, who watched her every movement and listened to her every word. He had a long beard and a melancholy expression, and wrote decadent French verse with great skill.” Bertrand Russell. 1968. *The Autobiography of Bertrand Russell*. Vol. II. London: Allen & Unwin, 109. См русский перевод в: Рассел, Бертран. 2000. «Автобиография». *Иностранная литература* 12: 198.

¹² Рассел и его спутники выехали из Москвы в конце мая и отправились по Волге на пароходе в Астрахань. Свои записи в форме дневника Рассел помечал датами. Запись, фиксирующая начало плавания по Волге, датирована 2 июня 1920 г. В то же время *Временник литературного отдела НКП: Художественное слово* (1920. Кн. 2. С. 70) сообщает, что при ЛИТО с 24 мая 1920 г. работала Литературная студия и И. А. Аксенов преподавал французский язык. В книге *Литературная жизнь России 1920-х годов*. (2005. Отв. ред. А. Ю. Галушкин. Т. 1. Ч. 1. С. 271) приведены сведения о том, что 4 июня в Москве, в Доме печати состоялся доклад О. Брика «Кульť искусства как рассадник мещанства». Аксенов приглашался к прениям. В указанном выше источнике (*Художественное слово*. Кн. 2. С. 72) сказано, что 22 июня в клубе Всероссийского Союза поэтов (Тверская 18) Аксеновым был прочитан доклад «Перспективы революционной поэзии» и 28 июня там же был проведен вечер поэзии Аксенова.

¹³ Местечко Грицевичи Слуцкого уезда Минской губернии – в настоящее время Клецкий район Минской области Белоруссии.

пишет по поводу работы Боброва о паузнике:¹⁴ «если я мог бы содействовать скорейшему [ее] появлению, рад был бы доставить себе это удовольствие» (I: 63).

Он жадно читал все, на все стремился отозваться. В письмах постоянно мелькают имена авторов Центрифуги: Ивнева, Большакова, Широкого, Шиллинга. Он отзывается на публикации стихов Брюсова, Белого, Вяч. Иванова, Мандельштама, Гумилева, Ахматовой,¹⁵ выделяет Маяковского, Пастернака, Хлебникова, приветствует стихи Боброва, пытается вступить в полемику с символистами (рецензия на Вяч. Иванова) и в дискуссию по поводу Штейнера, развернувшуюся между Э. Метнером и А. Белым, но рецензии так и остались неопубликованными. Заветной мечтой Аксенова было издание актуального литературно-художественного журнала: «когда война кончится, попытаться организовать двухнедельник в один два листа достаточно агрессивный, чтобы заставить себя читать и отбить вкус читателей от Мандельштама [sic] с одной стороны и Бурлюка с другой» (I: 66).

В 1916 г. Аксенов впервые появился перед публикой с крупными работами: поэтическим сборником «Неуважительные основания» и с дополненной историческим очерком книгой переводов английских драматургов «Елисаветинцы»,¹⁶ которая привлекла к нему внимание В. Жирмунского, Д. Выгодского и А. Смирнова.

Увлечение литературой не поглощало полностью творческую энергию Ивана Александровича. Он пытался организовать в Центрифуге художественные выставки: «Салон Центрифуги... это звучит великолепно. Экстер, Архипенко, Леже (если его не убьют; Брак, знаете, был очень тяжело ранен, а милый Ля Френэ – убит), Шагал, Л. Попова, Р. Делоне, К. Бранкузи. С Экстер заключено уже условие [...] (расходы, само собой буду оплачивать я)» (I: 126). Инициатива эта в жизнь не воплотилась. Для нас важно почувствовать, как Аксенов пытался ввести в выставочную деятельность Центрифуги парижские вкусы и критерии. Примечательно, что в то время он уже упоминает имена не только Альтмана, Бруни или Малевича, но и малоизвестного В. Фаворского.

Анализ переписки с Бобровым выводит нас на еще один важнейший для понимания личности и судьбы Аксенова вопрос о его отношении к революции, его роли в революционных событиях и постреволюционной жизни. Известна его репутация большевика, которую оценивали по-разному: одни восхищались политической верностью идеям революции, другие презирали

¹⁴ Термин С. Боброва, обозначающий стих трехдольного размера, в отдельных стопах которого имеется иногда два слога, сохраняющих, однако, трехдольное ритмическое строение за счет включения в стих однодольной паузы.

¹⁵ В публикации некоторых текстов Аксенова я пыталась охарактеризовать отношение начинающего критика к творчеству современников, см. Адаскина. Н. Л. 2006. «Из наследия И. А. Аксенова». *Тыняновский сборник*. Вып. 12.

¹⁶ Аксенов, И. А. 1916. *Елисаветинцы*. Вып. 1. [М.:] Центрифуга.

за предательство своего класса и гнусное служение победителям (вплоть до распространенной особенно в эмигрантской среде версии о его службе в ЧК).

До осени 1916 г. в письмах вообще нет ни малейших упоминаний о политических событиях. И даже на фоне развивающейся революции и его собственного участия в ней, кажется, что Аксенов был больше озабочен добыванием денег на издания Центрифуги. Однако мы можем проследить некоторую эволюцию. В марте 1916 г. Иван Александрович еще привычно ощущает себя офицером-баринном: «(вещи Вам понесет один из неограниченного числа солдат, толкущихся на станции) [...]. Меня на станции узнаете по шифру на погонах и моноклю в глазу» (I: 65). В хлопотах о деньгах он проявляет деловую хватку: вырывается с фронта, чтобы выручить свой предназначенный на продажу картофель, задержанный местными властями, держит Боброва в курсе дел, связанных с продажей леса, сетует на задержку денежной операции в связи с декретами Временного правительства, настойчиво пытается расплатиться с типографом облигациями военного займа. Как помещик он выражает одобрение действиям местных властей, направленных на сохранность имущества землевладельцев (I: 142).

К Февральскому революционному перевороту Аксенов сначала отнесся так же, как большинство его товарищей-офицеров: «А здесь то у нас лето летнее, но все очень злы на Совет Рабочих Депутатов и ругают его на чем свет стоит за уничтожение Балтийского флота и приказ № 1 (пресловутый). Оно конечно, мало привлекательного, но ведь рабы не могут сразу стать свободными гражданами только потому, что с них колодки сняли – мой оптимизм остается без колебаний» (I: 140). Этот оптимизм – желание успеха революционным переменам, главная из которых – обретение страной демократических свобод.

Свою позицию Аксенов в обычной для него шутивно-циничной манере определяет как анархическую. В 1917 г. он – то ли всерьез, то ли играя – вообще не видит разницы между анархистами и большевиками:

Вы еще не послали товарищу Ленину привет от Ц.Ф.Г.? Он, кажется, проповедовал что-то весьма анархическое, что именно не знаю, но храброму человеку сочувствую, и Колонтай [sic] красивая женщина и хорошо одевается, дай ей Бог здоровья. Приятно, что нашего полку прибывает. Не платите ему злом за зло, попробуйте пригласить его в наш журнал (не в каждый № разумеется, но так пусть напишет поанархичнее, грамоту Вы наведете и хорошо будет). (I: 142)

Неутолимая жажда деятельности вовлекла его в политическую работу там же на фронте. Поколебавшись немного, он хотя и записался сначала анархистом, «но солидности ради (и в виду малого знакомства публики с этой эмблемой [черное знамя – Н. А.]), решил ограничиться красным без надписи» (I: 143). С апреля 1917 Аксенов избран секретарем Исполнитель-

ного комитета Совета солдатских и офицерских депутатов Штаба армии, участвует в митингах и шествиях, уповает на то, что новые отношения в армии поднимут дисциплину на высоту, небывалую до революции. В конце лета он уже председатель и Совета и Исполнительного комитета, погружен в издание фронтовой газеты, ратует за окончание войны, что поссорило его с начальством и отразилось на военной карьере понижением в должности. До этого времени Аксенов был на хорошем счету, а наиболее героические моменты его деятельности отмечены орденами.¹⁷ Е. А. Аксенова писала С. П. Боброву про брата в июне 1917 г.: «он сообщает, что занялся политикой, а потому весь прочий мир для него померк».¹⁸

В этом «барине с моноклем» жил дух демократизма, сказавшийся еще в 1907 г. во время бунта батальона в Киеве. Это же отношение к солдатам заставило его позднее спорить с В. Шкловским, изобразившим солдатскую массу в виде бессознательной и дикой толпы.¹⁹

В декабре Советская Россия начала сепаратные переговоры с Германией и румынские власти стали арестовывать большевиков на фронте. Аксенов оказался в тюрьме, где написал роман «Геркулесовы столпы», в котором отражал и предугадывал революционные события в Европе. После освобождения советскими властями из румынского плена он вступил в Красную армию, что было вполне логичным продолжением его деятельности лета 1917. В годы Гражданской войны Аксенову поручали ответственные посты: военком Инженерной Академии, заместитель председателя комиссии по борьбе с дезертирством, начальник Политотдела Охраны Черноморского Побережья (II: 336). Здесь мы снова сталкиваемся с некоторыми «белыми пятнами». В начале 1918 г. советское правительство упразднило Инженерную Академию. Пока не удалось установить, в каком вновь сформированном учреждении занимал Аксенов должность, о которой он написал в «Автобиографии».

Участие Аксенова в гражданской войне было негативно и с опаской воспринято интеллигентской средой. Из воспоминаний свояченицы Н. А. Бердяева Е. Ю. Рапп Никита Елисеев²⁰ выводит тезис о «ренессансном имморализме» Аксенова. Но в мемуарах можно увидеть и другое: свидетельство того, что Аксенов любил Бердяева, искал встреч с ним, посещал его

¹⁷ И. А. Аксенов имел ордена Св. Станислава 3-й ст., Св. Анны 2-й ст. с мечами, Св. Анны 3-й ст. и Св. Владимира 4-й ст. (ЦГВИА. Ф. 409. Оп. I. Д. 104171. Л. 3.) В офицерском «Послужном списке» помимо прочего описана операция, проведенная саперами под командованием Аксенова на реке Западный Буг 7 августа 1915 г. (Там же. Л. 6 об.). События тех дней отразились в авторской датировке стихотворения «Меркаба»: «12 августа 1915 года на Буге, ночью, когда было страшно».

¹⁸ Из письма сестры Аксенова Елизаветы Александровны С. П. Боброву от 24 июня 1917 г. (РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. I. Ед. хр. 7. Л. 19).

¹⁹ Аксенов И. А. 1922. [Рецензия] «Виктор Шкловский. Революция и фронт». *Печать и революция* 7 (1922): 250–251.

²⁰ См. Елисеев, Никита. 1997. «Досуги библиографа». *Постскриптум* 3(8): 281–295.

дом. Симптоматично, что, несмотря на страхи окружающих, Бердяев не опасался контактов с ним, хотя и не принимал его позиции. В воспоминаниях мемуаристки Иван Александрович предстает экстравагантным испытателем человеческой природы: проверяет, испугается ли Бердяев противостоять господствующей политической установке.

Фраза Е. Ю. Рапп «человек утонченной культуры [...], что не мешало ему с удовольствием присутствовать при казни революционеров»²¹ была связана с эпизодом присутствия Аксенова в 1911 г. на казни убийцы Столыпина Д. Г. Богрова. Об этом факте – со словами «Он острый человек. Не без цинизма» – рассказывала Д. Данину М. А. Кара-Мурза со слов самого Аксенова, признавшегося, что «это было менее интересно, чем я ожидал».²² Что подтолкнуло его к этому эксцентричному поступку, мы не знаем, но здесь можно почувствовать тот же дух психологического эксперимента, проведенного уже над самим собой. Возможно, это была попытка испытать свое мужество при зрелище казни, мог быть и интерес будущего романиста к поведению авантюриста-убийцы.

Так же, как литературная работа на фронте, не прекращалась и его творческая работа. Параллельно военным и партийным обязанностям времени Гражданской войны, Аксенов выступает с множеством докладов на литературных вечерах, преподает на курсах ЛИТО и в ГСХМ (1-х Государственных свободных художественных мастерских),²³ в Свердловском университете читает курс по истории западной литературы. Тогда были же написаны десятки рецензий, большое исследование о живописи А. Лентулова (1919), стихи и проза.

Из «Автобиографии» известно, что в 1920–1921 гг. Аксенов работал в Наркомате иностранных дел, но с 1921 г. уже полностью переходит к деятельности в театре, к литературной и художественной жизни.

Известно, что в 1922 г. Иван Александрович «механически выбыл из рядов ВКП (б)» (II: 308). Этот факт никак не освещен ни в известных мне документах, ни в мемуарах. Трудно даже определить дату этого события. (13 августа в письме Мейерхольду Аксенов писал, что в борьбе за здание театра он оперировал своей принадлежностью к коммунистической партии.) Это «механическое выбытие» выглядит странно бесконфликтным и, по-видимому, не особенно отразилось на его профессиональной деятельности. Если судить по лежащим на поверхности фактам, в 1920-е годы и даже в 1930-е до самой его кончины ничто не мешало активному участию

²¹ Рапп, Е. Ю. 1991. «Мои воспоминания». Н. А. Бердяев. *Самопознание*. М.: Книга. С. 378.

²² Данин, Даниил. 1990. «...и Андрей Гончаров. (Из книги без жанра)». *Панорама искусств* 13: 363.

²³ В музее ВХУТЕМАСа в Московском архитектурном институте сохранился документ, свидетельствующий о преподавании Аксенова в первых ГСХМ (б. Строгановское).

Аксенова в художественной жизни. Напротив, в начале 1920-х он вместе с Брюсовым руководил ЛИТО Наркомпроса. В круг их обязанностей входило рецензирование рукописей для публикации, что отражено во «Временнике» ЛИТО, здесь же опубликована и первая проза Аксенова, рассказ «Непримиримый» – этюд к большому роману.²⁴

С 1922 г. Иван Александрович возглавлял Всероссийский Союз поэтов (СОПО), его привлекали в различные комиссии и редколлегии. Окружающие воспринимали его не только как человека талантливого и творческого, но как весьма влиятельного в Советской России.

Другая сторона жизни Аксенова принадлежала людям, не связанным с партией и с администрацией: он бывал у Бердяева и в доме Г. Кара-Мурзы, где с еще довоенного времени собирались литераторы. Иными словами, он не отделял себя от интеллигенции, сформировавшейся еще в прежней России, разделяя их бытовые трудности.²⁵

С 1921 г. по 1927 жизнь Аксенова была теснейшим образом связана с театром Вс. Мейерхольда. Напомню, что Аксенов в разные годы был и ректором Мастерских Мейерхольда, читал несколько учебных курсов, был заведующим литературной частью театра. Он рецензировал, отвергал, отыскивал, переводил и реконструировал пьесы для новых театральных целей, привлекал художников, активно пропагандировал и защищал спектакли Мейерхольда в печати и на обсуждениях-диспутах, стал первым историком ТИМа.²⁶

Ивана Александровича уважали за знания и преданность театру. Он был не только восхищенным наблюдателем сценографических открытий Л. Поповой, но и выступил теоретиком нового направления – «театрального конструктивизма». В театральных мастерских Аксенов встретил будущих героев своей последней книги: Сергея Эйзенштейна и Марию Бабанову. В дальнейшем ему пришлось принимать живейшее участие в драматических взаимоотношениях его любимцев с Мейерхольдом.

Неизвестно, почему в 1927 г. Аксенов покинул театр. Предполагаю, что это в большой степени было подготовлено историей с уходом в том же

²⁴ Аксенов И. А. 1920. «Непримиримый». *Художественное слово. Временник литературного отдела НКП*. Кн. 2. С. 33–37.

²⁵ «За книжный прилавок встали многие известные писатели и ученые. В «Содружестве писателей» работают Ю. И. Айхенвальд, Вл. Лидин, Г. Г. Шпет, в лавке поэтов-вольнодумцев – В. Шершеневич, А. Кусиков и С. Есенин; в лавке Союза писателей – Б. Зайцев, М. Осоргин, А. Дживеллегов и Б. Грифцов; [...] в лавке Союза поэтов – Аксенов и др.». *Печать и революция* 3 (1921): 310.

²⁶ Аксенов, И. А. *Пять лет Театра им. Вс. Мейерхольда*. [Верстка книги 1926 года]. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 138. Опубликовано: *Театр* 1 (1994): 109–171. См. там же Фельдман, О. «Не разрешенная нашей цензурой брошюра». С. 103–108. О том, что его брошюра о ТИМе была подготовлена к печати, говорит реклама в журнале *Афиша ТИМ* 2 (1926), призывавшая требовать ее в книжных магазинах.

году из театра Бабановой. Дальнейшие непростые отношения Аксенова с Мейерхольдом отражают его письма жене начала 1930-х.

Работа Аксенова в театре велась параллельно с интенсивной литературной деятельностью. В 1920-е годы неоднократно публиковались его стихи. Избрание его в руководство СОПО (Союза Поэтов) не было только данью его общественному положению – он пользовался уважением и популярностью у поэтов разных поколений. В круг его общения входили молодые центрифугисты, многие из которых были выпускниками Брюсовского института.

В то же время он работал над прозой. Закончил роман «Геркулесовы столпы» и повесть «Благородный металл», сборник рассказов «Любовь сегодня», продолжил исторические изыскания. В 1930 г. вышла его первая книга о творчестве Шекспира.²⁷ Шекспировская тема и работа над переводами елизаветинцев и статьями о них привлекали к Аксенову внимание научных кругов: он был приглашен с докладами в Государственную Академию художественных наук (ГАХН), а также участвовал в написании статей для энциклопедии.

Все это сопровождалось потоком журнальных статей и рецензий, часть из которых носила весьма принципиальный характер. Отношение к Аксенову-литератору проявилось и в его сближении с группой литераторов, называвших себя Литературный центр конструктивизма (ЛЦК). По архивным материалам ЛЦК ясно, что конструктивисты были заинтересованы в участии Аксенова в работе их группы – это придавало вес объединению. Помимо этого он был полезен как опытный полемист при выяснении отношений с другими организациями и группировками, а также активно содействовал попыткам организации журнала «Левая разведка», предназначавшегося для объединения ЛЦК и ЛЕФа. Сотрудничество Аксенова в ЛЦК не было случайным. В этот период он сознательно перестраивал свою исследовательскую методологию, что в большой степени совпадало с устремлениями конструктивистов.

Аксенов стремится использовать опыт анализа музыки вместо традиционного формального анализа: «Однако, подходящий метод есть, только он до сих пор применялся для аналитической работы над бессловесной, по преимуществу временной композицией, а в тех случаях, когда в нее входило слово, справедливо отвлекался от этого элемента (до времен вагнеровских, по крайней мере), – я говорю о тематическом анализе музыкальных произведений».²⁸ Этот метод на практике он применил к пьесам Шекспира

²⁷ Аксенов, И. А. 1930. *Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии...* М.: Федерация. По свидетельству сестры С. Мар Гарсоевой, выход книги несколько улучшил материальное положение Аксеновых.

²⁸ Аксенов, И. А. 1937. *Шекспир. Статьи*. Часть 1. М.: Художественная литература. С. 57.

при подготовке книги «Гамлет и другие опыты» и к фильмам в работе над книгой об Эйзенштейне. Известно, что принципы музыкального построения и анализа стиха разрабатывал также и один из родоначальников литературного конструктивизма А. Чичерин.

В ЛЦК Аксенов много писал, охотно рецензировал произведения коллег, но при этом не ограничивался ролью рядового участника группы, а претендовал на роль теоретика. Здесь и возникли сложные отношения с К. Зелинским, которые в конце концов привели к уходу Аксенова из ЛЦК. Поводом к этому послужила и его причастность к полуфантастическим планам создания новой литературной группы «Союза приблизительно равных», в которую входили его молодые друзья К. Андреев и Г. Оболдуев. Настороженное отношение к Аксенову возникало и раньше: при дискуссии на заседании группы по поводу повести «Благородный металл», после публикации рецензии Аксенова на поэму И. Сельвинского «Записки поэта. Повесть».²⁹ Через год (9 мая 1929 г.) Аксенов написал заявление о выходе из ЛЦК, а еще год спустя (3 апреля 1930 г.) был самораспущен и сам ЛЦК.

В июле-октябре 1930 г. Аксенов на Днепрострое в Кичкасе читал во ВТУЗе или рабфаке для строителей физику и математику. Эта деятельность протекала в самых некомфортальных условиях: жизнь в примитивном общежитии, необходимость ходить пешком по степи несколько километров на работу и пр. Внешне немотивированный отъезд – еще одно «белое пятно» в биографии Аксенова. Его можно объяснить простой необходимостью иметь работу и заработок. Но, зная, как легко и много Аксенов писал, такое объяснение выглядит не очень убедительным. По свидетельству Сусанны Мар, в это время Аксенов был готов писать на любые, самые неожиданные темы; так, в 1930 г. в качестве приложения к книге В. И. Ефимова³⁰ была опубликована статья Аксенова «Перспективы кооперативного хлебопечения». Более вероятно, что отъезд Ивана Александровича был вызван опасением попасть под очередную волну репрессий.

Вернувшись в Москву, Аксенов с головой погрузился в обычную литературную работу. Он снова пишет множество рецензий, главным образом театральных. В начале 1930-х выходило много спектаклей классического

²⁹ Аксенов И. А. 1928. [Рецензия] «Илья Сельвинский. Записки поэта. Повесть». *Красная Новь* 4: 241–243.

³⁰ Ефимов, В. И. 1930. *Состояние хлебопечения в СССР*. М.: Центросоюз. Анализ приложения дает возможность признать авторство Аксенова. Деловой и стилистически нейтральный текст был написан по готовым материалам отчетов и протоколов комиссий, однако некоторые обороты и небольшие вкрапления живых описаний бытового характера выдают руку литератора, а не технического работника. Кроме того, редко, но встречаются характерные именно для аксеновского стиля выражения и приемы. В пользу его авторства говорит и явный интерес к иностранной литературе по предмету и призывы ее переводить и популяризировать. В целом этот текст – скорее обсуждение проблемы с позиций здравого смысла образованного и разносторонне эрудированного человека, чем высказывания узкого специалиста, знающего тонкости дела.

репертуара, в свои обширные рецензии критик включал серьезные историко-литературные экскурсы, а также параллельно работал над переводами и исследованиями произведений Шекспира, Бена Джонсона и других елизаветинцев.

В 1930-е Аксенов попытался свести воедино три направления своих интересов в искусстве XX века – живопись, театр и кино – и объединить очерки о П. Кончаловском, М. Бабановой и С. Эйзенштейне в одной книге, оставшейся незавершенной. Наиболее известна часть трилогии, написанная в 1933–1935 гг. и посвященная Эйзенштейну. Не вдаваясь в подробности полемики, хочу только напомнить, что некоторые детали, вызывающие активное неприятие современных историков как неточные, Аксенов использовал как приемы поэтизации, ритмизации текста и делал это абсолютно сознательно. Он писал по поводу одного из «придуманных» эпизодов: «Как ни кажутся симметричными эпизоды на лестнице храма Спасителя и на лестнице Театра Мейерхольда, они далеки от тождества» (I: 432).

Очерки трилогии дают нам представление о самом Иване Александровиче как о человеке, в котором была не только острота и точность художественных оценок, не только едкий и часто злой юмор, но и огромная человеческая теплота, мягкость, любовная снисходительность. И если Эйзенштейн писал, что он «Аксенова любил очень. И за злой язык, и за злой юмор, и за неуютность»,³¹ то близкие люди любили его за благородство, рыцарство, великодушие. Об отношении к Сусанне Мар говорят письма Аксенова к ней конца 1920-х–начала 1930-х гг. Они поженились в 1925 г., Аксенов был на 15 лет старше ее. Отечественное любовное покровительственное отношение отразилось и в стихах: «Сусанна, дочь моя...».

У злого на язык Аксенова было довольно много близких друзей. Он дружил с людьми своего поколения: В. Волькенштейном, С. Бобровым, О. Мандельштамом, композитором М. Бихтером, пианисткой М. Юдиной, художниками П. Кончаловским, В. Фаворским, но вокруг него было и много молодых людей, ровесников Мар: М. Бабанова и В. Духовская, Б. Лапин и З. Хацревин, Н. Харджиев и Г. Оболдуев и др.

В последние годы жизни Ивану Александровичу пришлось переживать аресты родственников (братья Сусанны, Леон, Рубен и Серобве Чалхушьяны были расстреляны) и друзей: Боброва, Квятковского, Оболдуева, Мандельштама.

Незадолго до смерти он перенес операцию по удалению опухоли, возможно злокачественной; полной ясности в этом вопросе пока нет. Аксенов умер скоропостижно в подмосковном писательском доме творчества Малеевке 3 сентября 1935 г.

³¹ Эйзенштейн, Сергей, указ. соч., с. 404.

Из истории хлебниковедения: О неизвестном докладе И. А. Аксенова (1924)

Александр Парнис

Сразу после смерти Хлебникова – 28 июня 1922 г. – Мандельштам в обзорной статье «Литературная Москва» дал высокую оценку главе будетлян:

В Москве Хлебников, как лесной зверь, мог укрываться от глаз человеческих, и незаметно променял жестокие московские ночлеги на зеленую новгородскую могилу, но зато в Москве же И. А. Аксенов, в скромнейшем из скромных литературных собраний, возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова и обнаружив связь его творчества с древнерусским <пропуск слов? – А. П.> нравственным идеалом шестнадцатого и семнадцатого веков, – в то время как в Петербурге просвещенный «Вестник литературы» сумел только откликнуться скудоумной, высокомерной заметкой на великую утрату¹.

К сожалению, текста доклада Аксенова, упоминаемого здесь Мандельштамом, обнаружить не удалось. Нет также точных сведений о том, когда именно состоялось это «собрание». Условные данные: июль-август 1922 г., адрес – Союз писателей, «Дом Герцена», Тверской бульвар, № 25 («суббота» – академическое собрание Союза поэтов)². Эпитет «великий» в этой характеристике скорее всего принадлежит не автору доклада, а самому Мандельштаму, так как Аксенов при высокой оценке творчества Хлебникова все же относился к нему с некоторыми оговорками (см. об этом далее). Между тем он был одним из первых критиков, который при жизни Хлебникова, включая его друзей и соратников, высоко оценил творчество Хлебникова, а главное – проникательно связал его с теорией относительности Эйнштейна.

Еще год назад в итоговой статье «К ликвидации футуризма» (1921 г.) Аксенов писал:

В. Хлебников, как бы к нему или, верней, к его поэзии ни относиться, является родоначальником всей новой, недавно, а теперь всей современной русской поэзии (не исключая и творчества Демьяна Бедного, хотя я не сомневаюсь, что известный применитель свободного стиха будет крайне изумлен сообщением о такой своей наследственности). Одной из замечательнейших сторон его действия надо считать то обстоятельство, что техника его не претерпела почти никаких изменений со времени его первых напечатанных работ. Да и повествовательно-учительная часть тоже.

Мысль об относительном значении времени приобрела у него характер навязчивой потребности обосновать собственную теорию совпадения двух точек в этой форме познания. Относительность всякого суждения привела к необходимости обосновать практически доказательство относительности всякого понятия и повела к маниакальному упражнению в придавании любому корневому реченью всевозможных значимостей³.

Хлебников, как известно, читал цитируемую здесь статью Аксенова, и, несомненно, должен был порадоваться столь высокой оценке своего творчества: как «родоначальника всей новой, недавно, а теперь – всей современной русской поэзии», и прежде всего особо отмеченной критиком связи его мировоззрения с теорией относительности Эйнштейна. Поэт упомянул эту статью в ряду других отзывов о себе в последнем письме к матери, относящемся к апрелю 1922 г.: «О мне были статьи в „Революции и печати“, „Красной нови“, „Началах“. Якобсон выпустил исследование о мне»⁴. Несмотря на то, что статья Аксенова не была посвящена персонально Хлебникову, и что автор лишь по касательной упомянул Хлебникова в общем обзоре о футуристах, сам факт, что поэт привел эту статью в числе четырех работ, преимущественно посвященных его творчеству, говорит о том, что отзыв критика и поэта, принадлежавшего к футуристическому движению и в то же время являвшегося председателем Всероссийского Союза поэтов, был для него крайне важен.

Когда будет написана история хлебниковедения – поэт был «канонизирован» только в 1925 г. в известной антологии Ежова и Шамурина «Русская поэзия XX века»⁵, – И. А. Аксенов будет несомненно назван в числе немногих современников, которые оценили Хлебникова еще при его жизни, включая и его соратников: В. Каменского, Д. Бурлюка, В. Маяковского, А. Крученых, Н. Асеева, Г. Петникова и Р. Якобсона.

Тем не менее, о взаимоотношениях Хлебникова и Аксенова известно крайне мало. Нет никаких сведений о том, когда и при каких обстоятельствах они познакомились. В небольшой личной библиотеке Хлебникова, которая сохранилась у его племянника Мая Митурича-Хлебникова и которая была им передана в музей поэта в Астрахани, имеется только второй сборник стихотворений Аксенова «Неуважительные основания» (М., Цен-

трифуга. 1916), иллюстрированный офортами А. Экстер⁶. Скорее всего, стихи Аксенова с его «западнической ориентацией» (по определению Ю. М. Гельперина⁷) вряд ли могли заинтересовать Хлебникова. Известно, что Хлебников с его неославянофильскими установками относился к западноевропейским традициям в области русской поэзии с определенным предубеждением и неприятием.

Между тем, Хлебников без сомнения штудировал книгу Аксенова «Пикассо и окрестности» (М., Центрифуга, 1917) – первую монографию о «знаменитом испанце» в мировом искусствознании, хотя прямых свидетельств об этом обнаружить не удалось. Косвенно это подтверждается тем, что сестра поэта художница Вера Хлебникова в одном из своих писем (1924) назвала Аксенова «автором книги „Пикассо и окрестности“» (см. об этом далее). Впервые подлинные работы Пикассо Хлебников увидел, вероятно, еще в 1912 г., когда, по свидетельству Б. П. Денике, посетил московское собрание С. И. Щукина⁸. По всей видимости, он должен был читать и первые статьи о Пикассо на русском языке – Г. Чулкова «Демоны и современность. Мысли о французской живописи» (*Аполлон*. 1914. №1) и Н. Бердяева «Пикассо» (*София*. 1914. №3). Не исключено, что о своем «тайном» визите к Пикассо в 1914 г. (под видом слепого украинского бандуриста) рассказал Хлебникову художник В. Е. Татлин⁹. С большой степенью вероятности можно предположить, что с книгой Аксенова о Пикассо Хлебников познакомился не сразу после ее выхода – в конце 1917 г., а позже – в 1919 или в 1920 г. в Харькове, когда сблизился с группой левых художников «Союз семи» и когда работал над поэмой «Ладомир».

В середине марта 1919 г. Хлебников вернулся из Астрахани в Москву и непродолжительное время (до конца апреля) сотрудничал с Международным бюро ИЗО Наркомпроса, а также принимал участие в работе над подготовкой к изданию журнала «Интернационал искусства» (написал несколько статей для него, однако журнал не был издан¹⁰). Здесь поэт, видимо, лично познакомился с Аксеновым, который вместе с художником Павлом Кузнецовым готовил для этого же журнала статью «Современное искусство, как зиждательная борьба с природой» (не сохранилась)¹¹.

Следы интереса Хлебникова к творчеству Пикассо неожиданным образом обнаружились во время его работы в мае 1920 г. в Харькове над поэмой «Ладомир». В черновике этой поэмы возникает гиперболический образ, который автор сопоставляет свои мотивы с экспериментами знаменитого художника: «Людомир он земной Пикассо / Треугольников, звезд, чертеж<ей>»¹². Однако приведенные строки о Пикассо не попали в эту промежуточную редакцию поэмы. В это же время Хлебников делает в тетрадах следующие мнемонические записи: «Для меня земной шар – это скрипка Пикассо темных тел», а также: «Я люблю сейчас художника Леонардо, примыкаю творчески к Пикассо»¹³. Эти записи так или иначе свиде-

тельствуют о том, что поэт внимательно следил за литературой о творчестве Пикассо. Возможно также, что интерес к Пикассо был стимулирован сближением поэта в 1919–1920 гг. с художниками харьковской левой группы «Союз семи» (В. Д. Ермиловым, Б. В. Косаревым и др.). Друг Хлебникова, художник В. Д. Ермилов, издал в июле 1920 г. литографским способом поэму «Ладомир», тиражом 50 экземпляров¹⁴.

Вернемся к Аксенову, который был внимательным и пристрастным читателем «гилейца» Хлебникова. Примкнув в 1916 г. к московской группе футуристов «Центрифуга» и вскоре став ее вторым идеологом, Аксенов в своих ранних критических отзывах (в частности, в переписке с С. П. Бобровым)¹⁵ сразу же выделил Хлебникова, Маяковского и Пастернака. Получив от Боброва «Второй сборник Центрифуги» (1916), в котором были напечатаны два стихотворения Хлебникова «Бой в лубке» и «Страну Лебедию забуду ...», Аксенов в письме к адресату от 14 апреля 1916 г. сопоставил автора этих стихов с Рене Гилем и его «научной» поэзией и приписал: «...отношусь к нему с почтением, но ему Вяч. Ив<анов> посвятил стихи, а Городецкий – фельетон. Наконец, он пленил Гумилева. Тяжкие преступления, по-моему – лечиться надо, он не прирожденный преступник»¹⁶. Эта несколько парадоксально-сумбурная фраза говорит о том, что Аксенов в то время внимательно следил за всем, что писали о Хлебникове современники. В следующем письме от 17 апреля он отмечает пристрастие Хлебникова к внутренней (или составной¹⁷) рифме и «архаичность» его метафор. А в письме от 6 июня на присланный Бобровым сборник «Московские мастера» (1916) Аксенов откликнулся: «Не могу сказать, чтобы „Ка“ Хлебникова привел <так! – А. П.> меня в восторг – слишком он текстуально сходствует <с> 3<-й> симфони<ей> А<ндрея> Белого, а личный тематизм и невыразителен и разработки его слабее, чем у А<ндрея> Б<елого>. Третья, в сущности, слабейшая из четырех его „музыкальных произведений“»¹⁸. Таким образом, Аксенов был одним из первых, кто обратил внимание на генетическую связь прозы Хлебникова с сочинениями Андрея Белого.

Аксенов принимал активное участие в подготовке «Третьего сборника Центрифуги» (1917–1919), в котором должны были быть напечатаны не только его «Геркулесовы столпы» и рецензия на сборник статей Вяч. Иванова «Борозды и межи» (1916), но также анонсированы стихи и статья Хлебникова¹⁹, однако работа над сборником затянулась, и он не вышел – в годы революции и гражданской войны денег на издание найти не удалось.

Как упоминалось выше, Аксенов и Хлебников могли встречаться в марте-апреле 1919 г., когда Хлебников перед отъездом на юг (в Харьков) недолго находился в Москве. В это время они оба принимали участие в подготовке к изданию журнала «Интернационал искусства». Однако близкое знакомство состоялось только в начале 1922 г., по возвращении Хлебникова с Кавказа в Москву.

Однако за год до этого произошла другая «история», связанная с Хлебниковым, к которой Аксенов, как выясняется, имел прямое отношение.

22 марта 1921 г. в Москву приехал харьковский друг Хлебникова художник В. Д. Ермилов. Он пробыл в столице один месяц, в течение которого предпринял попытки издать в Москве поэму Хлебникова «Ладомир», а также устроить его творческий вечер.

Сохранился дневник Ермилова, который он вел во время этого пребывания в Москве и в котором подробно зафиксированы все его «хождения» и обращения к различным лицам по издательским делам Хлебникова²⁰. Среди них были нарком А. В. Луначарский, Маяковский, О. М. Брик, Есенин, А. И. Тарасов-Родионов²¹, А. С. Серафимович. В числе этих лиц упоминается также и Аксенов, который в это время являлся членом Центральной литературной коллегии ЛИТО Наркомпроса (председатель Серафимович) и к которому Ермилов несколько раз обращался. Фамилия Аксенова появляется уже на первых страницах дневника, и это объясняется, возможно, тем, что именно от него зависело принятие окончательного решения. В тексте дневника неоднократно упоминается «хлебниковский материал» – это были, вероятно, копии трех поэм Хлебникова, рукописи которых находились у Ермилова: «Ладомир», «Царапина по небу» и поэма-перевертень «Разин» (см. подробнее об этом далее). Приведем выдержки из дневника Ермилова:

Аксенов. Мясницкая. Малый Харитоньевс<кий> <переулоч>, 10, тел. 64-73, 50-47;

Мясницкая, 27^а, по Водопьяному <переулку>, дом 3, кв. 4. Брик, тел. 5-66-12;

ЛИТО. Мал<ый> Гнездниковский, № 9. 1-97-97. 2-4 <обеденный перерыв – А. П.>

Серафимович.

Далее приводятся записи, свидетельствующие о постоянном, почти ежедневном, «хождении» Ермилова по делам Хлебникова:

24 марта. <Четверг>.

По дороге заходим к имажинистам в лавку.

Знакомлюсь с Есениным.

Дарит он мне книгу Хлебникова «Ночь в окопе»²².

Покупаю книг на 54 тыс<ячи> (4 уступают) по 2 эк<земпляра>.

26 марта. Суббота.

<...> У Есенина: передал матер<иал> Хлебникова, подар<ил> книгу стихов Екат<ерины> Неймаер²³.

28 марта. Понедельник.

Солнечно.

По дороге в комиссар<иат> народ<ного> просв<ещения> справка в Румянцевск<ом> музее.

Наркомпрос.

ИЗО у Штеренберга: получение разрешен<ия> на покупку художественных материалов.

29 марта. Вторник.

<...> Наркомпрос.

а. Получ<ил> подтвержд<ение> на получ<ение> материалов. За ордером в четв<ерг> 31 март<а>;

б. Перед<ал> «7+3»²⁴ Д. П. Штеренбергу.

в. Был у наркома А. В. Луначарского, перед<ал> книгу Хлебникова «Ладомир» и «7+3». Благодарил. На мандате получ<ил> подпись <так! – А. П.>: «Прошу оказать т. Ермилову всяческое содействие. Нарком А. Луначарский. 29/III».

По поводу издания «Ладомира» в более широк<ом> масшт<абе> зайти в пятницу, 1 апреля в 1 час дня.

<...> У Есенина взял хлебниковский материал. Вечером у Тарасова-Родионова. Дал хлеб<никовский> матер<иал> для прочтения.

31 марта. Четверг.

<...> Кафе поэтов (гнусавил Ивнев). Взял материал Хлебникова у Тарасова.

1 апреля. Пятница.

<...> Наркомпрос. Нарком сегодня не принимал – иду завтра. Штеренберга не было.

2 апреля. Суббота.

С утра у наркома просвещения А. В. Луначарского (по поводу книги Хлебникова).

Воскресенье. 3 апреля.

<...> У Брика, отд<ал> матер<иал> Хлебникова (о устр<ойстве> его вечера), знакомство с Пуниным, видел Маяковского²⁵.

Понедельник. 4 апреля.

<Заходил> к Тарасову <дома нет>.

5 апреля. Вторник.

В Наркомпрос: нарком не прин<имает> сегодня, и матер<иал> Хлебникова не прислан.

6 апреля. Среда.

<...> Наркомпрос. Получ<ил> обратно хлебн<иковский> материал.

8 апреля. Пятница.

По дороге к Брику зашел – о вечере Хлебникова и напеч<атании> его вещей.

12 апреля. Вторник.

<...> В ЛИТО насчет изд<ания> «Ладомира» – Серафимович на засед<ании>, отдал рукопись члену редколлегии (за результ<атом> зай<ти> в суббот<у>).

16 апреля. Суббота.

В ЛИТО (рукоп<иси> еще нет).

<...> В ЛИТО (рукоп<ись> еще у Аксенова).

17 апреля. Воскресение.

<...> К Брику (дома нет).

К Аксенову (– // –).

18 апреля. Понедельник.

<...> В ЛИТО – руко<пись> Аксенов не прислал, звоню по телефону<ону> (дома нет).

В Центропечать ищу Кроткого²⁶ – не нахожу, иду домой к нему: дома нет.

<...> К Аксенову: «Ладомир», завтра будет на засед<ании> – поболт<ать> о Пикассо. Зашел к Брику – спит.

19 апреля. Вторник.

<...> Забыл, что нужно было сходить к Остроухову²⁷ и после спектакля в ЛИТО.

20 апреля. Среда.

<...> В ЛИТО: рукопись «Ладомир» Хлебникова принята к напечатанию. Довер<енность> на полу<чение> денег ост<авил> Жоржу²⁸.

У Щукина – простился с Пикассо.

<...> Заходил к Брику (видимо, денег он не достанет).

Последняя фраза в записях Ермилова относится, вероятно, к неудачной попытке Брика устроить вечер Хлебникова в Москве, а также очередной его попытке издать Хлебникова в частном издательстве. На последнем листе дневника Ермилова приводится суммарная запись о материалах, взятых художником с собой в Москву:

1. материал Хлебникова для напечат<ания>;
2. 2 экз<емпляра> «Семь+3»;
3. 1 – // – «Стихи Екатерины Неймаер»;
4. 1 – // – «Ладомир».

На следующий день, 21 апреля, Ермилов выехал из Москвы в Харьков. Весь месяц своего пребывания в Москве Ермилов посвятил устройству хлебниковских дел. Сохранилась записка от ЛИТО, адресованная Хлебникову и переданная ему через Ермилова:

Тов<арищу> Хлебникову.

Рукопись Ваша «Ладомир» принята к печати Литературно-издательской коллегией.

Отв<етственный> секретарь Е. Петрова. 20/IV—21 г.²⁹

Из дневниковых записей Ермилова не совсем ясно, о какой рукописи «Ладомира» идет речь – то ли о подлинной рукописи, написанной Хлебниковым, то ли о копии поэмы, переписанной художником.

Ранее автор этих строк в своем докладе на конференции в Крусенберге (Швеция) высказал гипотезу, что внутреннюю рецензию на «рукопись»

поэмы «Ладомир» написал сам Аксенов. Будучи членом литературно-издательской коллегии ЛИТО Наркомпроса, он, несомненно, играл едва ли не главную роль в принятии решения о предполагавшемся издании этой поэмы³⁰. Это подтверждается не только косвенными свидетельствами Ермаилова, но и тем, что Аксенов в это время уже работал над статьей «К ликвидации футуризма», в которой дал высокую оценку Хлебникову. 19 мая 1921 года в Доме печати он сделал доклад «Почему ликвидируется футуризм?», в котором, вероятно, также говорил о Хлебникове.

Незадолго до публикации настоящей статьи итальянский исследователь поэтики Аксенова А. Фарсетти обнаружил в фонде критика П. А. Кузько (1894-1968), находящемся в Отделе рукописей РГБ, небольшую машинописную рецензию Аксенова на «рукопись» «Ладомира», текст которой он любезно предоставил в наше распоряжение³¹. В начале 1920-х годов Кузько был ученым секретарем ЛИТО Наркомпроса и заместителем Брюсова, который заведовал ЛИТО и публиковал статьи и рецензии в журнале «Художественное слово» (1920-1921 гг.). Таким образом, понятно, почему найденная рецензия Аксенова оказалась в его архиве. Эта рецензия представляет собой неправоленную машинопись, находящуюся на половине тетрадного листа, с авторской полустертой подписью Аксенова и пометой П. А. Кузько, сделанной красным карандашом: «(см. на об.)». Здесь текст печатается по машинописи с незначительными поправками, которые специально не оговариваются.

Велимир Хлебников. ЛАДОМИР.

Вокруг имени В. Хлебникова создан ореол, а вокруг личности легенда. Как бы то ни было, в истории нашей литературы он останется как своеобразный поэт и сильный толкач к действию современных ему писателей. Данная книга носит заглавие, которым автор, по-видимому, хочет передать в русском корне понятие интернационала. Поэма заключает в себе историю последней русской революции и кончается обычной в таких случаях утопией согласованной жизни всех племен и народов. Она имеет в себе все обычные достоинства и грешит всеми привычными автору недостатками, впрочем, последние отбрасываются большим подъемом изложения и грандиозной образностью, преодолевающей умышленную упрощенность метрики.

Этот отзыв Аксенова о «Ладомире», написанный в жанре микрорецензий, которые он публиковал в «Художественном слове», представляет значительный интерес. Прежде всего, подчеркнем, что эта высокая оценка Хлебникова была сделана при жизни поэта – в 1921 году. В ней Аксенов один из первых заявил (заметим, что эти слова были сказаны еще до известных слов Маяковского об «учителе», сформулированных им в 1922 г. в некроло-

ге поэту), что вокруг главы бюджетян «создался ореол» и «легенда», а также отметил, что он повлиял на многих современных поэтов. Об этом же Аксенов одновременно писал в статье «К ликвидации футуризма», над которой он тогда работал и в которой назвал Хлебникова «родоначальником всей новой, недавно, а теперь – современной русской поэзии» (см. выше). Следовательно, когда Аксенов работал над этой статьей, он уже был знаком по рукописи с программной революционной поэмой Хлебникова «Ладомир», копию которой ему передал Ермилов.

Кроме того, необходимо подчеркнуть, что Аксенов был одним из первых (в 1921 г.), кто засвидетельствовал, что Хлебников предложил иностранное слово «Интернационал» заменить на созданный им неологизм «Ладомир» (в значении «мировой лад»), ставший заглавием поэмы. Ср. с одним из положений в публикуемом здесь тексте доклада Аксенова: «Например, „Интернационал“ он предложил переименовать в „Ладомир“, слово древнерусских корней».

Слова Аксенова в этой рецензии о том, что поэма «кончается обычной в таких случаях утопией согласованной жизни всех племен и народов», вероятно, навеяны «речной» метафорой из «Ладомира» Хлебникова, созданной как зашифрованный «однослоговый» телестих:

Где Волга скажет «лю»,
Янцзекиянг промолвит «блю»,
И Миссисипи скажет «весь»,
Старик Дунай промолвит «мир»,
И воды Ганга скажут «я»...

По просьбе автора этих строк Ермилов подробно рассказал о своей поездке в Москву и о визитах к Брику и к другим лицам по делам Хлебникова. В письме от 15 июня 1965 г. Ермилов сообщал:

Я вспоминаю, как в 1921 году я приехал в Москву и пришел к Брику. В комнате, широко расставив ноги, стоял Володя Маяковский и на листе ватмана, положенного на крышку рояля, делал какой-то плакат (очевидно, для РОСТА). Когда Брик сказал: «Володя, вот известия от Хлебникова из Харькова и его новая поэма „Ладомир“» (видно, он был сердечно рад), то Маяковский даже не повернулся. С другими (Есенин, Тарасов-Родионов, Аксенов) это было иначе. Эту обиду за Хлебникова я и сейчас остро переживаю, хотя и прошло сорок четыре года³².

Чем было вызвано такое «равнодушие» Маяковского к известиям о Хлебникове, сказать трудно, возможно, сиюминутным плохим настроением. Однако уже через год в некрологе Хлебникову Маяковский писал о своем «учителе» в совершенно иной тональности (см. далее).

В другом письме от 19 октября 1965 г. к тому же адресату Ермилов сообщал: «У А. В. Луначарского был несколько раз. Несколько раз был у Брика, встречался с Каменским, Аксеновым и др., но, кроме сочувствия, ничего не получил. Пусть простит меня Витюша. Привез только расписку, что его рукопись принята для печати в Государственном издательстве, да и ту не мог вручить, т.к. его уже не было в Харькове».

В этом письме Ермилов допустил неточность: Хлебников выехал из Харькова за несколько месяцев до поездки художника в Москву – в августе 1920 года.

Несмотря на решение Центральной литературной коллегии ЛИТО Наркомпроса об издании поэмы Хлебникова «Ладомир», попытки Ермилова ни к чему не привели – книгу издать тогда не удалось. Между тем из дневниковых записей Ермилова выясняется принципиально важный факт: на раннем этапе проекта издания «Ладомира» (апрель 1921 г.) к нему имел непосредственное отношение Аксенов. Кроме того, и это необходимо подчеркнуть, – *дневниковые записи Ермилова не только позволяют реконструировать и уточнить общую картину попыток издания Хлебникова в Москве, но главное – помогают прояснить вопрос, связанный с обвинением Маяковского в «утаивании и уничтожении» рукописей Хлебникова.*

Известно, что какие-то шаги по изданию поэмы «Ладомир» предпринимал также Маяковский, о чем он сам упоминает в некрологе Хлебникову, напечатанном через месяц после смерти поэта:

Из стихов этого времени знаю только стих о голоде, напечатанный в какой-то крымской газете, и присланные ранее две *изумительнейших* (курсив мой. – А. П.) рукописных книги – «Ладомир» и «Царапина по небу».

«Ладомир» был сдан в Гиз, но напечатать не удалось. Разве мог Хлебников пробивать лбом стену?³³

Так, например, стихотворение Хлебникова «о голоде» было напечатано не в крымской, а в однодневной пятигорской газете «Терек – Поволжью»³⁴, а «две изумительнейшие рукописные книги» – это, вероятно, исходные «прототексты» двух поэм Хлебникова «Ладомир» и «Царапина по небу», переписанных Митуричем в 1921 году. «Прототексты» этих двух поэм Хлебникова, с которых Митурич делал свои копии, к сожалению, не сохранились, но две самодельные тетрадки с текстами этих поэм, переписанных художником, в настоящее время хранятся в музее Маяковского. Там же находится и третья поэма-перевертень Хлебникова «Разин», переписанная также рукой Митурича. Однако она почему-то не была упомянута Маяковским в некрологе Хлебникову³⁵.

В словах Маяковского допущены некоторые неточности.

Приведенные дневниковые записи Ермилова дают возможность по-новому взглянуть на вопрос о попытках издания поэмы «Ладомир» Хлебникова в Москве, а главное – дают возможность разобраться в вопросе о каких именно «двух изумительнейших рукописных книгах» Хлебникова пишет Маяковский в некрологе.

Митурич на копиях трех поэм Хлебникова («Ладомир», «Царапина по небу» и «Разин») сделал пометы: «с рукописи автора». Однако, как будет показано далее, он здесь допустил ошибки.

Что же в действительности видел Маяковский, какие тексты Хлебникова он держал в руках – «рукописные книги», присланные кем-то, копии с рукописей поэта, сделанные неизвестной рукой или же подлинники поэта? И как соотносятся «рукописные книги» Хлебникова, упомянутые Маяковским в некрологе, с копиями поэм, сделанными Митуричем под копирку?

Попытаемся реконструировать ситуацию с поэмами Хлебникова или с копиями этих поэм и понять, как его «рукописные книги» превратились в «митурические» копии.

Из процитированных выше дневниковых записей Ермилова стало известно, что он оставлял у лиц, решавших вопрос об издании Хлебникова, какой-то «рукописный материал», но из этих записей не совсем понятно, о чем именно идет речь – то ли об изданном художником литографированном «Ладомире», то ли о копиях, сделанных им с рукописей поэта, то ли о самих рукописях Хлебникова.

Прежде всего, необходимо выяснить, какой «хлебниковский материал» Ермилов передал в марте-апреле 1921 г. в Москве Брику и, соответственно, Маяковскому.

Из упомянутых в некрологе Маяковского двух книг Хлебникова литографским способом была напечатана только поэма «Ладомир», которую издал художник Ермилов в Харькове в 1920 г., а поэма «Царапина по небу», написанная также в Харькове (1920), была напечатана впервые только в 1930 году. Между тем этот вопрос принципиально важен, так как он связан с обвинением Митурича, выдвинутого им против Маяковского в «Открытом письме», якобы уничтожившего ряд рукописей Хлебникова, в том числе и поэм «Ладомир» и «Царапины по небу».

Все три поэмы Хлебникова («Ладомир», «Царапина по небу» и «Разин»), находящиеся в музее Маяковского, были переписаны рукой Митурича в начале мая 1921 г., и на каждой имеется помета – «с рукописи автора». Каждое из этих произведений было переписано в отдельную тетрадь и прошито суровыми нитками. Вне сомнения, эти три тетради каким-то образом соотносятся с «рукописными книгами» Хлебникова, упомянутыми в некрологе Маяковского.

Известны еще две копии поэмы «Царапина по небу», переписанные Митуричем в мае 1921 года. Одна хранится в музее Хлебникова в Астрахани

(она была передана туда племянником поэта М. Митуричем-Хлебниковым в 1994 году). Однако на ней помета с другими данными: «Копия № 1 с рукописи Ермилова. 1/5 1921» (курсив мой. – А. П.)³⁶. Через две недели Митурич сделал еще одну копию этой поэмы, на которой приписал: «Копия с подлинной рукописи с сохранением расположения и страниц. Дер. Санталово Новгородской губ. 15/5. 21» (курсив мой. – А. П.). Ныне настоящая копия хранится в фонде Хлебникова в РГАЛИ (Ф. 527), и по этому тексту поэма была опубликована в «Собрании сочинений»³⁷.

Чем же вызваны такие разночтения в копиях, сделанных Митуричем? Почему на «астраханской» копии поэмы «Царапина по небу» (№ 1) помечено, что она переписана «с рукописи Ермилова», а на копии (№ 2) этой же поэмы из музея Маяковского помечено, что она – «с рукописи автора»? Почему в третьей копии поэмы (в РГАЛИ) указано, что она переписана «с подлинной рукописи»? Какие «рукописные книги» Хлебникова он мог держать в руках и кем они были присланы? Были ли это копии с рукописей поэта, сделанные неизвестной рукой, или же это были подлинники Хлебникова, как считал Митурич?

Вопросов возникает очень много. Попытаемся реконструировать ситуацию и разобраться в том, что же в действительности мог видеть Маяковский. На наши вопросы Ермилов – а память у него была хорошая – всегда отвечал подробно и предельно точно. В первом письме (от 7 января 1964 г.) он рассказал о том, как напечатал литографским способом «Ладомир» Хлебникова:

Это стихотворение <так! – А. П.> почти в пятьсот строк написано им в одну ночь. Он говорил: «Для меня нужно, чтобы это было напечатано, тогда я как древний герой Антей, прикасаясь к земле, набираюсь сил». Я решил помочь ему в этом и предложил, чтобы он своей рукой литографскими чернилами переписал авторский текст (а переписывать он терпеть не мог), что он и сделал. При помощи брата моего, который в то время работал в литографии Южных ж<елезных> д<орог>, <это> и было сделано. Между прочим, нужна была разрешающая виза. Когда я пришел к н<ачальни>ку, дающему таковую, <то> увидел, что из этого ничего не выйдет. В этот момент он подписывал красным карандашом «Разрешаю», и я, выйдя в коридор, таким же красным карандашом написал «Разрешаю» (подпись неразборчива). И литография напечатала «Ладомир», насколько я помню, в 50 экз<емплярах>³⁸.

Впоследствии Ермилов сообщил автору этих строк, что почти весь тираж «Ладомира», кроме нескольких экземпляров, подаренных друзьям, он отдал Хлебникову. Но в другом письме (от 22 ноября 1964 г.) Ермилов отвечал неопределенно: «Насколько мне помнится, когда я уезжал в Москву, он <Хлебников. – А. П.> дал мне рукопись „Ладомира“, чтобы она пошла в

печать, а вернувшись, я уже не застал его в Харькове». Однако здесь Ермилов ошибся: Хлебников, как сказано выше, не мог встретиться с ним перед отъездом в Москву – в марте 1921 г., т.к. сам поэт выехал из Харькова на юг еще за несколько месяцев до отъезда художника – в августе 1920 года. Следовательно, никаких рукописей (в том числе и рукописи поэмы «Ладомир») поэт лично передать Ермилову тогда не мог.

Сохранилось также письмо Ермилова Хлебникову из Харькова в Баку, написанное накануне его поездки в Москву и датированное 24 января 1921 г.: «При обыске у меня забрали всю бумагу, на которой я должен был печатать Ваши книги. И обратно, наверное, не отдадут. <...> Скоро поеду сам в Москву – если Вы ничего не имеете против, то я постараюсь напечатать Ваш материал, который у меня, в Москве»³⁹.

Из этого письма следует, что Ермилов планировал, кроме «Ладомира», издать и другие тексты Хлебникова. Среди рукописей Хлебникова, которые находились у Ермилова, была поэма «Царапина по небу», переписанная художником карандашом с рукописи Хлебникова или записанная им под диктовку поэта. Автор поэмы внес в этот текст некоторые поправки, сделанные чернилами. На полях одной из страниц этой копии Ермилов нарисовал эскиз обложки. Еще одним подтверждением того, что Ермилов планировал тогда же издать эту поэму является тот факт, что Митурич, переписывая текст с «ермиловской» копии, воспроизвел также и пометы художника, сделанные им для наборщика, и отметил, каким шрифтом следует набирать ряд букв⁴⁰. Однако отдельное издание поэмы «Царапина по небу» не состоялось.

Когда мне удалось познакомиться с дневниковыми записями Ермилова (к сожалению, это было уже после смерти художника), выяснилось, что он взял с собой только один экземпляр изданной им книги «Ладомир», несколько копий с рукописей поэта, переписанных им собственноручно, и, вероятно, некоторые автографы Хлебникова, которые у него находились. Как следует из процитированных его дневниковых записей, Ермилов подарил Луначарскому книгу «Ладомир» 29 марта, т.е. до встречи с Бриком и Маяковским, которая состоялась 3 апреля. Следовательно, в то время Маяковский уже не мог видеть «ермиловское» издание «Ладомира».

При сопоставлении ряда фактов из дневника Ермилова со словами Маяковского из некролога, и анализа копий, сделанных Митуричем, выяснилось неожиданное. Стало очевидно, что «две изумительнейшие рукописные книги» Хлебникова, о которых говорил Маяковский и которые якобы были «присланы» неизвестным лицом автору некролога, на самом же деле были не рукописями и не книгами поэта. У Маяковского произошла аберрация памяти, скорее всего, это были копии двух поэм Хлебникова – «Ладомира» и «Царапины по небу», переписанные и оформленные художником, отсюда эпитет – «изумительнейшие», но они не были «присланы», а

были лично переданы самим Ермиловым Брику 3 апреля 1921 г. как «хлебниковский материал». Однако эти «ермиловские» «прототексты», к сожалению, не сохранились.

Вернемся к началу этой «истории» и приведем дополнительные факты, подтверждающие нашу гипотезу. Весной 1921 г. Митурич находился в Москве и «работал художником-инструктором Пуокра с проживанием на частной квартире»⁴¹. Это был период «добрых» отношений художника с Маяковским и с его окружением. В это время Митурич еще не был лично знаком с Хлебниковым (он видел поэта только один раз в 1916 г.), но искал каких-то путей, чтобы получить какую-нибудь информацию о Хлебникове и установить с ним связь. В своих мемуарах он вспоминал об этом: «У Бриков я бывал до приезда Велимира, имея целью что-либо узнать от них о нем, *брал рукописи для переписки*» (курсив мой. – А. П.)⁴².

В это время Митурич еще не знал почерка Хлебникова (они познакомились лишь через год, в марте 1922 г.), и поэтому в пометах, сделанных им на копиях, он допустил ошибки и разночтения. Перепечатка на машинке, несомненно, стоила больших денег, которых у Митурича, конечно же, не было, поэтому он переписывал тексты поэм карандашом и под копирку.

Примечательно, что Митурич, переписывая тексты Хлебникова, стилизовал свой почерк под почерк автора поэм (на самом же деле это был почерк Ермилова с характерными для него начертаниями букв У, В, Д и Е). Кроме того, Митурич, как упоминалось, автоматически переписал пометы Ермилова, сделанные им для наборщика. Видимо, свой наборный экземпляр поэмы «Царапина по небу», подготовленный к печати, Ермилов и передал для ознакомления Брику и, следовательно, Маяковскому. Благодаря сохранившимся стилизованным копиям Митурича с текстов Хлебникова и стало понятно, что у Маяковского находились не его «рукописные книги», а «ермиловские» копии этих двух поэм.

В конце апреля 1921 г. Митурич, вероятно, получил от Брика эти «ермиловские» копии для переписки. Он сразу же их скопировал и тогда же, надо думать, вернул Брику. Через несколько дней, 1-го мая 1921 г., Митурич уже находился в Санталове (под Новгородом), как свидетельствует его запись на одной из копий поэмы, и оттуда послал в Петроград Н. Н. Пунину уже новые копии трех поэм Хлебникова для ознакомления и дальнейшего распространения. Об этом свидетельствуют письма и надписи Митурича на титульных листах трех тетрадей с копиями поэм из музея Маяковского.

На тетради с поэмой «Царапина по небу» Митурич написал: «Дорогой Николай Николаевич, посылаю Вам копии с рукописи, неизданной, с условием, что Вы сделаете копии <т>акие <же> друзьям: Леве <Бруни. – А. П.>, Аренсу, Татлину, Полетаеву, С. К. Исакову и др<угим> и обяжете последних сделать то же самое для своих друзей». Внизу на той же странице он

сделал приписку: «Копия № 2 с рукописи автора. П. Митурич. 1/V. 1921» (курсив мой. – А. П.)⁴³.

На титульном листе другой тетради с копией «Ладомира» он писал тому же адресату: «Дорогой Николай Николаевич, посылаю вам с условием сделать копии для друзей и последних снабдить под таким же условием. Ваш П. Митурич. 3/V. 1921 г.». Внизу следующая приписка, сделанная частично под копирку, частично карандашом: «Копия № 2 с рукописи автора. П. Митурич. 2/V 1921 г. Деревня Санталово» (курсив мой. – А. П.)⁴⁴.

На первой странице копии поэмы «Разин», состоявшей из отдельных листов, записка Митурича, также адресованная Пунину: «Шлю Вам с условием, Николай Николаевич, сделать копии и передать друзьям Звезды с тем же уговором. Ваш П. Митурич»⁴⁵. Внизу соответствующая приписка: «Копия № 5 с рукописи автора. 4/V 1921» (курсив мой. – А. П.)⁴⁶.

Любопытна дальнейшая судьба этих копий поэм Хлебникова, сделанных Митуричем. Каким-то образом они, вероятно, еще до войны от Пунина попали к Харджиеву, а в 1964 г. исследователь передал их (или продал) в музей Маяковского⁴⁷.

«Ошибки» Маяковского в некрологе мотивированы следующим обстоятельством: он мог видеть «ермиловские» копии текстов Хлебникова лишь мельком, в апреле 1921 г., т.е. до того, как Брик передал их для копирования Митуричу. Скорее всего, когда Маяковский писал некролог Хлебникову, в июле-августе 1922 г., у него (вернее, у Брика) этих копий уже не было, поэтому он запомнил только названия и «ермиловское» оформление этих вещей, а не их содержание.

Почему же в некрологе Маяковского (1922) поэмы Хлебникова «Ладомир» и «Царапина по небу» упоминаются как изданные и откуда появился эпитет «изумительнейшие», которым он характеризует обе «книги» своего «учителя»?

Здесь возможны две версии: первая – автор некролога все же где-то увидел уникальное литографское издание «Ладомира», написанное рукой Хлебникова, с раскрашенной от руки обложкой работы Ермилова, и именно это издание он имел в виду, а в его памяти одна изданный поэма соединялась со второй – неизданной поэмой. Между тем не исключена и другая версия: Ермилов был первоклассным книжным графиком, и, вероятно, оформил как дизайнер сделанные им копии этих поэм, автографы которых хранились у него. Именно эти рукописные копии двух поэм Хлебникова Ермилов оставил у Брика, и в памяти Маяковского зафиксировалось их необычное художественное оформление. К сожалению, как отмечалось выше, эти «ермиловские» «рукописные книги», которые можно назвать «прототекстами» поэм Хлебникова и которым Маяковский дал высокую оценку, не сохранились.

Упоминание Маяковского в некрологе о том, что поэма «Ладомир» была принята к печати в «Гизе» (Госиздате), также не совсем соответствует действительности. Вероятно, он контаминировал два факта: решение ЛИТО о принятии к печати поэмы Хлебникова, организованное по инициативе Ермилова (1921), и включение её в план издательства «МАФ» (Московская – в будущем международная – ассоциация футуристов; вернее, имеется в виду серия «МАФ» в издательстве «ВХУТЕМАС»⁴⁸), организованного самим Маяковским в конце 1921 года. Тогда же Л. Ю. Брик вела по поручению Маяковского переговоры в Риге об издании футуристических книг, в том числе и поэмы Хлебникова «Ладомир».

Вернувшись в Москву с Кавказа, Хлебников стал в начале 1922 г. готовить к печати (в издательстве «МАФ») текст «Ладомира» – он работал над новой редакцией поэмы, внес в «ермиловское» литографированное издание некоторые поправки, а также сократил текст. На обложках нескольких книг, выпущенных «МАФом» в 1922 г., анонсировалась готовящаяся к печати поэма Хлебникова «Ладомир»⁴⁹. Однако, как считал Харджиев, анонсированное «МАФом» издание этой поэмы было отодвинуто и заменено книжкой Асеева «Стальной соловей» (1922)⁵⁰. Это издательство (или серия) просуществовало всего несколько месяцев, и поэма была напечатана лишь через год, уже после смерти Хлебникова, в сокращенной авторской редакции в журнале «Леф» (1923, № 2), руководимом Маяковским.

Все эти сведения так или иначе говорят о том, что Маяковский в начале 1922 г. уже видел и читал поэму Хлебникова «Ладомир», изданную Ермиловым.

Таким образом, говоря о «двух изумительнейших рукописных книгах» Хлебникова, Маяковский в некрологе имел в виду, несомненно, «ермиловские» рукописные копии, и эта высокая оценка прежде всего относится к поэме «Ладомир», изданной харьковским художником в 1920 году.

Когда в конце декабря 1921 г. Хлебников вернулся с Кавказа в Москву, он с помощью Крученых поселился в студенческом общежитии ВХУТЕМАСа (Мясницкая, 21). В это время он часто посещал Бриков и Маяковского, живших неподалеку в Водопьяном переулке, и некоторое время жил у них. Вскоре Хлебников стал членом Всероссийского Союза поэтов и 18 января 1922 г. заполнил анкету ВСП, в которой указал адрес Брика как свой: «Мясницкая, Водопьяный переулок, д. 4, кв. О. М. Брик»⁵¹. Однако членский билет ВСП № 32 поэт получил почему-то только 13 апреля⁵².

В январе 1922 г. Хлебников стал постоянным посетителем клуба СОПО (бывшее кафе «Домино» – Тверская, 18), где поэт получал бесплатный обед. В одной из комнат клуба находился президиум Союза поэтов. Здесь Хлебников, вероятно, неоднократно встречался с Аксеновым, председателем ВСП, но точных сведений об этом обнаружить не удалось, за исключением одного.

Поэт Э. Миндлин в беллетризованных мемуарах, изображающих Хлебникова в карикатурном виде, приводит эпизод, в основе которого лежал, вероятно, реальный факт, не вызывающий никаких сомнений. Этот эпизод относится, очевидно, к первому появлению Хлебникова в клубе СОПО:

Аксенов тотчас узнал поэта, несмотря на его бороду, слои пыли, покрывавшие его лицо и одежду. Аксенов потребовал наилучшего ужина для Хлебникова. Хозяин буфета был недоволен. Он не хотел верить, что этот пыльный старик, не отвечающий за свои поступки, на самом деле выдающийся русский поэт. Но, как ни ворчал, послушаться Аксенова он не мог. Хлебникову принесли еду. Не обращая внимания на окружающих его, он сидел за столом правления, словно наедине с собой, и поедал «бесплатный ужин поэта»⁵³.

В это время Хлебников, видимо, уже был серьезно болен, и общение с ним было затруднено.

Известно о трех вечерах ВСП, в которых участвовал Хлебников. Один из вечеров состоялся 3 апреля 1922 г. в Доме Печати (Никитский бульвар, 8) под председательством Аксенова, на котором, кроме Хлебникова, выступили С. Спасский, Я. Полонский и М. Златопольский⁵⁴ и др.

Два персональных вечера Хлебникова были устроены в самом клубе СОПО. Об этом вспоминал поэт И. В. Грузинов:

Целую зиму Хлебников почти каждый день в сумерки появлялся в СОПО. Он проходил во второй зал СОПО и садился за миниатюрным столиком, стоявшим у окна. Сидел один. Всегда один. Ему подавали обед. Он молча съедал его. Денег не платил: получал бесплатный обед в числе десяти или пятнадцати неимущих поэтов, которым президиум ВСП регулярно выдавал обеды за счет возглавляемой им организации.

[...] Однажды президиум Союза поэтов устроил в кафе «Домино» выступление Велимира Хлебникова. Помню: был ранний вечер, была написанная от руки афиша, была при входе в «Домино» продажа билетов. Хлебников появился на эстраде в своей тяжелой, защитного цвета шубе. Без шапки. Он сидел на эстраде за столиком. Перед ним на столике – груда рукописей. Глядя в заранее приготовленную для чтения рукопись, Хлебников открыл вечер поэзии. Сначала он читал сравнительно громко: кое-что можно было расслышать, кое-какие стихотворные фразы можно было понять. Голос его становился все глуше и глуше, пока не перешел, наконец, в тихий лепет и невнятное бормотанье.

[...] Слушателями Хлебникова в этот вечер были почти без исключения стихотворцы. И, несмотря на то, что поэзия для подавляющего большинства слушателей была или должна была стать в дальнейшем «святым ремеслом», они один за другим тихо, но решительно стали покидать зал. Зал, наконец, опустел. Два-три человека, оставшиеся на своих местах, по-видимому, были ярыми поклонниками Хлебникова. Кро-

ме почитателей поэта, один человек оставался в зале по обязанности: это дежурный член президиума Союза поэтов.

Через месяц или месяца два президиум Союза поэтов снова устроил вечер Велимира Хлебникова. Второй вечер был таким же неудачным и безуспешным, как и первый.

С тех пор Хлебникова оставили в покое. О Хлебникове в президиуме Союза поэтов говорили только тогда, когда нужно было возобновить на декаду или на месяц выдачу ему бесплатных обедов или когда нужно было взять у поэта стихотворение для издания коллективного сборника стихов...⁵⁵.

Присутствовал ли на этих вечерах Аксенов, неизвестно, но, несомненно, решение об устройстве этих вечеров Хлебникова принимал президиум СОПО, во главе которого стоял Иван Александрович. Следовательно, Аксенов в качестве председателя ВСП так или иначе должен был принимать какое-либо участие в устройстве вечеров и в жизни Хлебникова в последние месяцы его жизни, а также, как выясняется, и в попытке издания его поэмы «Ладомир».

Примечательно, как свидетельствует Аксенов в публикуемом докладе, что весной 1922 г., когда Хлебников работал над новой редакцией поэмы «Ладомир», он сообщил Аксенову о своей глобальной идее – дать международному гимну «Интернационал» свое название «Ладомир» – замена слова с латинским корнем славянским новообразованием была для поэта принципиально важна. Хлебников обращался к Аксенову также и в связи с другими издательскими проектами – его имя включено в список лиц, к которым поэт обращался в конце апреля 1922 г., незадолго до отъезда в Санталово. Этот список открывает последнюю тетрадь Хлебникова, условно названную «Крыса» и хранящуюся в РГАЛИ. В этом списке поэт пишет, что Аксенов назначил ему свидание в театре «Зон»: «...во вторник к В<о>ронскому, 12–3, альман<ах>, стихи, а вечеро<ом> – театр, Аксенов, «Зон»⁵⁶. Неизвестно, состоялась ли эта встреча.

14 мая 1922 г. Хлебников вместе с Митуричем выехал из Москвы в деревню Санталово (Новгородская обл.), где проживала жена художника Н. К. Звенигородская, работавшая учительницей в местной школе. Здесь поэт пытался привести в порядок свой архив и рукописи, но вскоре тяжело заболел и 28 июня скончался.

Уже 19 августа этого года Митурич написал «Открытое письмо», адресованное Маяковскому, с необоснованными обвинениями в утаивании и уничтожении рукописей Хлебникова. В этом письме художник привел список, состоящий из 12 названий произведений Хлебникова, которые весной 1919 г. поэт якобы оставил у Маяковского, когда он вместе с Якобсоном работал над своим собранием сочинений. Вскоре Митурич опубликовал это «Открытое письмо» Маяковскому во 2-м издании сбор-

ника ничевоков «Собачий ящик», вышедшее в Москве в конце 1922 года⁵⁷. Затем Митурич перепечатал это «письмо» в одном из сборников Хлебникова «Всем. Ночной бал...» (1927). В этом же сборнике был также напечатан инспирированный Митуричем пасквиль поэта Альвэка «Нахлебники Хлебникова: Маяковский–Асеев»⁵⁸.

«Открытое письмо» Митурича с обвинениями в адрес Маяковского не имело под собой, как выяснилось, никаких оснований, но при этом имело неожиданные последствия – вокруг наследия Хлебникова возникла бурная полемика. Это «письмо» как бы разделило будущую науку о Хлебникове на два враждебных лагеря: первый возглавил Митурич, который был душеприказчиком Хлебникова и у которого находился почти весь архив поэта, а второй – Маяковский. И хотя впоследствии сам Маяковский, Р. О. Якобсон, Г. О. Винокур и В. А. Катанян неоднократно в своих заявлениях в печати опровергали это чудовищное и нелепое обвинение Митурича⁵⁹, «история» с «кражей и уничтожением» рукописей Хлебникова еще до недавнего времени имела своих адептов. Известный хлебниковед профессор В. П. Григорьев в своих работах продолжал обвинять Маяковского во всех смертных грехах – прежде всего в уничтожении рукописей Хлебникова, а также в «ничегонеделании» для прославления своего «учителя»⁶⁰. Между тем Маяковский был для Хлебникова своеобразным «паровозом», и его печатали даже в самые глухие годы советской власти только благодаря тому, что Маяковский назвал его своим «учителем».

Здесь нет возможности подробнее остановиться на этой «истории» – она требует специального и тщательного исследования. Харджиев в своем неопубликованном так называемом «завещании», хранящемся в его архиве в Стеделик музее в Амстердаме, заявил, что очень сожалеет о том, что не успел ничего написать по этому поводу, а главное – не успел «реабилитировать» Маяковского и опровергнуть обвинения, выдвинутые против него Митуричем⁶¹.

Необходимо подчеркнуть, что в определенной мере «история» с обвинением Маяковского в пропаже рукописей Хлебникова повлияла на общую установку и некоторые положения публикуемого здесь доклада Аксенова, в конце которого он затрагивает этот вопрос.

Как известно, на первом вечере памяти Хлебникова, упоминаемом в начале статьи и состоявшемся в июле-августе 1922 г. в Доме печати, Аксенов в своем докладе высоко оценил творчество поэта⁶². Однако вскоре после напечатания «Отрывка из „Досок судьбы“» Хлебникова (1922; 1-й лист), Аксенов неожиданным образом изменил свою оценку и дал резко отрицательную рецензию на это издание. В ней он охарактеризовал главу бюджетян как «дегенерата в самом типичном толковании этого термина»⁶³.

Чем был вызван столь неожиданный и радикальный поворот, и как объяснить эту переоценку творчества Хлебникова, сделанную Аксеновым,

сказать трудно. Его, вероятно, раздражали «патетика» и «мистика» хлебниковских «пророчеств», а также формулировки «основного закона времени», «открытого» поэтом в Баку в декабре 1920 года. Этот односторонний и резкий подход Аксенова можно объяснить, вероятно, его непосредственной реакцией на возникшую в начале 1920-х гг. легенду о Хлебникове-мистике и его «законе времени». Кроме того, эти негативные оценки можно объяснить скептицизмом и «злостью», характерных для Аксенова, как отмечал С. Эйзенштейн, а также его агрессивным сиюминутным настроением.

Через год в публикуемом докладе Аксенов снова меняет свою оценку творчества Хлебникова на диаметрально противоположную – в отличие от предыдущей резко отрицательной рецензии он называет поэта в этом докладе «последним святым» и «одним из самых светлых явлений русской литературы».

Весной 1923 г. Митурич вернулся в Москву из Санталова и сразу же предпринял энергичные шаги по подготовке к изданию произведений Хлебникова. Еще в конце 1922 г., когда возник проект создания журнала «Леф» и издательства с таким же названием, в перспективном плане этого издательства значилось «Полное собрание сочинений» Хлебникова⁶⁴. Это собрание должно было выходить под редакцией Н. Н. Асеева и Г. О. Винокура⁶⁵. Кроме того, при «Лефе» была задумана подготовка сборника памяти Хлебникова⁶⁶.

Митурич и его группа (самым активным деятелем была «секретарь» Н. О. Коган) стали готовить к изданию посмертный сборник «Стихи», в который были включены воспоминания сестра поэта Веры Хлебниковой, присланные ею из Астрахани⁶⁷. Одновременно Митурич пытался издать последний главный труд Хлебникова – «Доски судьбы» (вышли три выпуска-листа)⁶⁸.

Вскоре после приезда Митурича в Москву состоялось несколько творческих вечеров, посвященных памяти Хлебникова, в которых художник в той или иной мере принимал участие. К сожалению, сведений об этих вечерах сохранилось мало. Сам Митурич в воспоминаниях упоминает только о двух вечерах: первый – в 1923 г. в Доме писателей, на котором выступили лица, знавшие Хлебникова, в том числе и поэт Д. Петровский. Митурич сидел в президиуме, но выступить отказался, так как понимал, что вряд ли сможет ответить на вопросы, которые интересовали многих: «Зачем он увез Хлебникова в глухую деревню, где не было врача? Как и почему умер поэт?»⁶⁹.

О другом вечере Хлебникова, который был принципиально важен, Митурич вспоминал предельно кратко: «Были на одном вечере „Памяти Велимира“, где были вывешены плакаты, рисунки моей и Вериной работы»⁷⁰. Здесь речь идет, очевидно, о вечере, посвященном памяти Хлебникова,

который состоялся в РАХНе 30 мая 1924 г., и на котором выступил с докладом Аксенов. Этот вечер сопровождался, как следует из свидетельства Митурича, небольшой выставкой работ его и Веры Хлебниковой, посвященных поэту.

Сохранилось несколько работ Митурича и Веры Хлебниковой, которые, вероятно, экспонировались на этом вечере. Прежде всего следует назвать известный портрет Велимира Хлебникова, нарисованный Митуричем по памяти в 1924 г. и изображающий поэта с взъерошенными волосами. На рисунке надпись: «Велимир в Москве 22 г. по воспомин. 24 г.» (ныне – в ГТГ)⁷¹. Два плаката Митурича, специально нарисованные к этому вечеру: один – с портретом юного Виктора в матроске и с текстом «Я Разин со знаменем Лобачевского логов», который неоднократно экспонировался и воспроизводился в печати⁷²; второй – с изображением головы поэта и написанном внизу словом «вечер» (оба – в ГРМ). Для этого же вечера Вера Хлебникова также сделала плакат, на котором нарисовала брата в экзотичной «королевской» накидке на фоне двоек и троек, символизирующих открытый им «закон времени»⁷³.

Между тем этому вечеру предшествовал скандал, который фактически развернул дальнейшее изучение творчества Хлебникова в другую сторону. Попытаемся реконструировать конфликтную ситуацию, хотя сведений об этом сохранилось крайне мало.

Первоначально вечер, задуманный группой «Леф», должен был состояться 3 мая 1924 года⁷⁴. За несколько дней до этого в газете «Вечерняя Москва» (от 24 апреля) появилось объявление, что 3 мая состоится «закрытый» литературный вечер, посвященный Хлебникову, с участием Маяковского, Каменского, Крученых, Брика и др. Между тем незадолго до этого объявления, 15 или 16 апреля, Маяковский выехал через Ригу в Берлин⁷⁵. Вероятно, организаторы вечера считали, что главный редактор «Лефа» должен вернуться к 3 мая. Сохранилась предварительная программа вечера⁷⁶, в которой был назван его организатор: «Устроитель – коллектив по изучению и изданию произведений Велемира Хлебникова». В первом отделении планировались следующие выступления:

1. Общий доклад о творчестве В. В. Хлебникова — С. М. Городецк<ого>.
2. Доклад о поэзии В. В. Хлебникова — Алексея Крученых.
3. Биографический доклад о В. В. Хлебникове — Николая Асеева.
4. Доклад о значении В. В. Хлебникова — О. М. Брик.
5. Библиографический доклад — В. А. Сил<л>ова⁷⁷.

Во втором отделении актеры должны были читать стихи Хлебникова. Однако из-за конфликта, произошедшего между «лефовцами» и Митуричем,

вечер не состоялся, его переносили несколько раз и, наконец, он состоялся 30 мая, но уже с другим составом участников.

Подробнее о причинах конфликта Вера Хлебникова сообщала в неизданном письме (1-я половина мая 1924 г.) в Астрахань своему другу поэту И. Лабунскому (текст приводится с характерными особенностями ее стиля):

Ждала я, волнуясь, вечер<а> Велемира (3 мая). В числе участвовавших должен был быть весь «Леф», давший согласие – *все активные враги Велемира* <здесь и далее выделено автором письма. – А. П.>, которых истина время от врем<ени> призывает к трудовой повинности. Ошибка то, что их поместили в программу раньше *друзей* (Сальери не может стать не Сальери...). Чтобы сорвать вечер – они не явились, они не явились также, зная, что я в Москве: они торговали на этих вечерах <благодарными?> воспоминаниями о Велемире...⁷⁸

Маяковский, как думают, *нарочно* перед вечером уехал в Берлин на аэроплане и вернулся ровно на другой день – 4 мая. Я теперь не жалею о напечатании моего письма (воспоминаний) в сборнике «Стихов», во-первых, потому что только благодаря воспоминаниям и, прочтя их, согласились печатать сборник «Стихов», как говорит Нина Осиповна⁷⁹, а затем это был блестящий карающий вызов, вызывавший их гурьбой на вечера Велемира – где в доказательство своей преданности, они превосходно читали стихи его, а также хлопоча перед публикой около моего воспоминательного письма. Это был им сияющий приговор – понимаешь, они безумно боятся, чтобы не были изданы все вещи брата. Они сжигают <то>, что у них, <переполнив> «выкрадками» из них свои вещи, интерес к творчеству Велемира все растет и растет и слабеет к Маяковскому⁸⁰.

Откровенная враждебность и агрессивность сестры поэта, направленные против Маяковского, очевидно, были инспирированы ее мужем Митуричем, который с весны 1922 г., после того, как он сблизился с Хлебниковым, стал относиться к Маяковскому резко отрицательно. Ни один факт, сообщенный ею в этом письме, ничем не подтвердился. В это время Митурич, как он сам отметил в дневниковой записи от 25 января 1924 г.⁸¹, уже узнал от Шкловского, что в сейфе Московского лингвистического кружка, который некоторое время собирался в квартире Якобсона, обнаружили рукописи Хлебникова, считавшиеся ранее утерянными. Значительная часть из них приводилась в списке Митурича в упомянутом «Открытом письме», предъявленном Маяковскому. Найденные рукописи, как отмечено в той же дневниковой записи Митурича, были переданы Г. О. Винокуру, одному из редакторов запланированного «Лефом» собрания сочинений Хлебникова.

Маяковский никакого отношения к этим «находкам» и перипетиям с рукописями Хлебникова не имел. Он, как известно, выехал в Берлин задолго до вечера Хлебникова – 15–16 апреля – и вернулся в Москву только 8–9

мая⁸². Между тем Митурич продолжал обвинять Маяковского в утаивании и уничтожении рукописей Хлебникова.

Не понимал претензий Веры Хлебниковой к «лефовцам» и ее друг Иероним (Ира) Лабунский, адресат этого письма. В ответном письме от 16 мая он спрашивал: «Потом мне кажется все же наивным ваше утверждение, что лефовцы – заклятые враги Велемира, что они сжигают его вещи, делая из них выкраски. Где точные доказательства всему этому? Интуиция? Но это тоже колеблемо. И если они враги, то зачем приглашать их? Я так и не понял, почему не состоялся вечер памяти Велемира? <...> Что такое Леф? Фрондирующее в искусстве пигмейство»⁸³.

В следующем неизданном письме к Лабунскому, относящемся, вероятно, к 20-м числам мая (адресат пометил: «получил 28.V.24 г.»), Вера Хлебникова снова писала об этом же вечере и о причине его переноса – она отметила, что в его судьбу вмешалась цензура:

Недавно послала тебе длинное письмо, где пишу о Вечере Велемира – он не состоялся, был отложен – затем, казалось, вовсе невозможен, теперь же все повернулось в другую сторону – дело в том, что коммунисты будто бы предъявили выбор: или партия, или Велемир. И все поэты-коммунисты наткнулись на этот риф. Толкование такое, что в Праге два общества изучения Велемира – Якобсона и якобы белогвардейской <аристократии>⁸⁴.

Как <нрзб.> мало понимают Велемира, а впрочем...

Теперь за дело берётся Аксенов – тот, который написал «Пикассо и окрестности», который <нрзб.> Велемира. Я в большом нервном напряжении, но внешне спокойна, пришла на вечер и села на самом виду у врага, но он не явился, он спрятался в нору. Очевидно, еще они заранее познакомились <нрзб.> – с вызовом самого Велемира или (?) в исполнении Чуйко...⁸⁵

Кто-<то>, наконец, запер входные двери Академии Наук, <...> все это больше увлекло участников, друзей творчества Велемира и наших, и вечер был просто отложен на 17 мая. И обещает быть лучшим из всех бывших вечеров. С эластичной массой Лефа я еще не встречалась и не собираюсь. Но вообще друзья Велемира (его творчества) и некоторые другие ищут знакомства со мною – приходят сами к нам – относятся все, кто нас, меня, уже знает, очень хорошо <...>, чуть не с благоговением, приглашают на вечера, концерты...

Некоторые подробности о переносе вечера сообщала Н. О. Коган в письме к С. М. Городецкому от 23 мая:

Уважаемый Сергей Митрофанович.

Сообщаю Вам, что вечер В. В. Хлебникова, в котором Вы любезно согласились принять участие, перенесен на 30-е мая (пятницу) в том же помещении Академии Художественных Наук.

Вместо докладчиков ЛЕФа, которые очевидно находятся в периоде сомнения в своих силах, реферат о В. Хлебникове прочтет Председатель Всерос<сийского> Союза поэтов И. А. Аксенов.

Остальные участники – те же.

Надеюсь, что на этот раз <Вы> придете точно и, может быть, не откажетесь председательствовать вместо П. С. Когана, уехавшего за границу⁸⁶.

Кроме того, крайне желательно напечатать о вечере в газетах (афишу прилагаю⁸⁷) и, вероятно, Вы найдете возможность поместить заметку⁸⁸.

Ответственный администратор
Н. Коган (Баку-Нина)⁸⁹.

Вероятно, С. М. Городецкий согласился стать председателем на этом вечере, что косвенно подтверждается краткой записью в дневнике Митурича: «30/V. Вечер памяти В. Х., Аксенов, Городецкий»⁹⁰. На афише вечера были напечатаны тезисы доклада Аксенова и программа, в которой Городецкий почему-то попал во второе отделение как исполнитель произведений Хлебникова. Приведем тезисы доклада Аксенова:

Зал Российск<ой> Академии Худож<ественных> Наук
Ул. Крапоткина (Б. Пречистенка, 32).
30 мая 1924 г. Пятница.

ВЕЧЕР

ВЕЛЕМИРА

ХЛЕБНИКОВА

Доклад о В. Хлебникове прочтет Председ<атель> Всерос<сийского> Со-
юза поэтов
И. А. АКСЕНОВ.

1. Восприятие времени у Хлебникова.
2. Изменение понятия о ценности.
3. Критерий действительности событий.
4. В начале была буква.
5. Звуковые и буквенные символы Хлебникова.
6. Как Хлебников представлял себе революц<ию> в 1905 г.
7. Как Хлебников предлагал переименовать Интернационал в Ладомир.
8. Как окончание одной поэмы Хлебникова находится в книге 1909 г., нача-
ло ее в книге 1914 г.
9. Как русские футуристы учились у Хлебникова.
10. Как Хлебников обнаружил результаты своего учения и как он по этому
поводу говорил.
11. Как крестьянство признало Хлебникова Председателем земного шара и
почему это могло произойти.

II

Исп<полняют> произведения В. В. Хлебникова:

В. В. Алексеева-Месхиева, М. С. Чуйко, Е. Г. Мадиевская, Глеб Вецкий, С. М. Городецкий.

III

В муз<ыкальной> части выступят:

С. Т. Кубацкая, Казимир Орлик, А. С. Сушкина, В. П. Ширингский и С. А. Островская.

Начало в 8 ч. вечера.

Билеты в Петровской кассе. Петровка, 5 и в канцелярии Академии Художественных Наук, ул. Крапоткина с 12 до 7 ч.

ВЕСЬ СБОР В ПОЛЬЗУ ИЗДАНИЯ.

Вопрос о том, какая из двух групп – Маяковского или Митурича – будет готовить издание Хлебникова, тогда еще не был решен окончательно.

Приведенные здесь тезисы помогают восстановить и реконструировать отдельные купированные места доклада Аксенова, аутентичный текст которого не сохранился. Необходимо подчеркнуть, что публикуемый доклад, вне сомнения, повторяет также некоторые положения первого его доклада, посвященного Хлебникову и произнесенного сразу после смерти поэта.

Уже после вечера Вера Хлебникова в недатированном письме к Лабунскому, которое следует отнести к 10-м числам июня (на нем адресат пометил: «получил 14.VI.24, отв<етил> 15.VI.24»), писала, что вечер состоялся, но, к сожалению, не сообщила никаких подробностей о самом вечере: «З <описка, правильно: 30 мая. – А. П.> был Вечер Памяти Велемира – о нем расскажет Топ⁹¹. Меня же так утомили все эти предварительные приготовления, волнения, препирательства. Не знаю, писала ли я, что в Институте Слова экзамены держались исключительно по Велемировским произведениям. Городецкий объяснил мне отсутствие всего «Лефа» тем, что они таким способом добиваются рукописей от нас»⁹².

Значение второго доклада Аксенова в истории хлебниковедения трудно переоценить. Автор доклада определил и сформулировал ряд положений, по которым стала развиваться *будущая наука о Хлебникове*. Хотя Аксенов и не относил себя к числу друзей и приверженцев поэта, но он был одним из первых критиков, за исключением соратников поэта и опоязовцев, кто смог понять и определить еще при жизни Хлебникова его место и значение в истории русской поэзии, культуры и науки. Первое собрание произведений Хлебникова под редакцией Ю. Н. Тынянова и Н. Л. Степанова начало выходить только через четыре года после публикуемого доклада Аксенова и через шесть лет после смерти поэта – в 1928 г. – и было завершено в 1933 году.

* * *

Рукопись публикуемого здесь доклада Аксенова о Хлебникове, к сожалению, как указывалось, не сохранилась. Удалось обнаружить некачественную запись устного выступления Аксенова со значительными лакунами, сделанную неизвестной рукой на четырех листах большого формата с заполненными Н. О. Коган оборотами⁹³. Особенности начертания отдельных букв (например, заглавных В, Х и З) и цвет чернил (фиолетовый) характерны для аутентичных текстов, написанных рукой Н. О. Коган, что позволяет с большой степенью вероятности утверждать, что текст этого доклада был также записан ею. Это косвенно подтверждается упоминанием ею реферата Аксенова в публикуемом выше ее письме к Городецкому.

В тексте этой записи доклада много купюр, пропущены начала и целые предложения, опущены имена ученых, которых не удалось идентифицировать и которые обозначаются квадратными скобками с многоточием [...],

конъектуры приводятся в угловых скобках <...>, а орфография и пунктуация приведены к современной норме.

Считаю своим приятным долгом поблагодарить всех лиц, которые помогли мне различными сведениями и дополнительными материалами в работе над реконструкцией текста доклада и над комментариями: Н. Л. Адаскину, Ю. Л. Фрейдина, И. М. Петровского-Штерн, Д. В. Карпова, Г. А. Антипову, В. П. Кузьменко, А. А. Мамаева, В. Л. Скуратовского, Т. В. Горячеву, Т. А. Рогозовскую, Е. П. Шумилову, Х. Барана, А. Ю. Галушкина, А. В. Крусанова.

Примечания

1. Мандельштам О. «Литературная Москва». *Россия*. 1922. № 2. Сентябрь. С. 23. Здесь речь идет о некрологической статье, подписанной криптонимом «Г-д», принадлежавшим А. Г. Горнфельду (*Литературные записки*. 1 августа 1922. № 3. С. 13).

2. «Хроника». *Россия*. 1922. № 1. Август. С. 32.

3. Аксенов И. А. *Из творческого наследия: В 2 томах*. Т. 2. М., 2008. С. 21–22 (далее – Аксенов, с указанием тома и страниц; впервые – *Печать и революция*. 1921. Кн. 3. С. 82–98). Н. И. Харджиев не соглашался с утверждением Аксенова, что «техника его <В. Х. – А. П.> не претерпевала почти никаких изменений» (см.: Харджиев Н. И. *Статьи об авангарде: В 2 томах*. М., 1997. Т. 2. С. 270 (далее – Харджиев, с указанием тома и страниц).

4. Хлебников В. *Собрание сочинений* / Под общей редакцией Р. В. Дуганова, в 6 т. М., 2006. Т. 6. Кн. 2. С. 215 (далее – СС, с указанием тома и страниц). Здесь речь идет о статьях Аксенова «К ликвидации футуризма» (*Печать и революция*. 1921. Кн. 3), А. Воронского «Литературные отклики» (*Красная новь*. 1922. № 2), монографии Р. О. Якобсона *Новейшая русская поэзия. набросок первый: Виктор Хлебников* (Прага, 1921) и рецензии В. Жирмунского на «Новейшую русскую поэзию» (*Начала*. 1922. № 1).

5. Ежов И. С., Шамурин Е. И. *Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней*. Предисловие и статья В. Полянского и Е. И. Шамурина. М., Изд. «Новая Москва», 1925. С. 170–174.

6. См. об этом: Мамаев А. *Астрахань Велимира Хлебникова*. М., 2007. С. 122.

7. Гельперин Ю. М. «Аксенов И. А.». *Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь*. М.: Изд. «Советская энциклопедия», 1989. Т. 1. С. 41–42.

8. См. воспоминания соученика Хлебникова по университету, впоследствии известного востоковеда Б. П. Денике (цит. по: Хлебников В. *Неизданные произведения* / Редакция и комментарии Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940. С. 460; далее – НП).

9. См. об этом: Стригалева А. А. «Татлин и Пикассо». *Пикассо и окрестности*. М., 2006. С. 111–143.

10. Парнис А. «Хлебников и неосуществленный журнал „Интернационал искусства“ 1919. Новые материалы». *На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия А. В. Лаврова*. М., 2009. С. 530–556.

11. Там же. С. 535.

12. РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 4-4об.

13. См.: СС. Т. 6. Кн. 2. С. 89, 237 (в первой цитате комментатор Е. Р. Арензон по неизвестным причинам купировал два последних слова).

14. Ермилов, В. Д. (1894–1968) – член группы кубофутуристов «Союз семи», лидер украинских конструктивистов. В 1919–1920 годах близко общался в Харькове с Хлебниковым. См. о нем: Фогель З. *Василий Ермилов*. М., 1975. См. также: Парнис А. Е. «Василий Ермилов – друг и издатель Хлебникова». *Василий Дмитриевич Ермилов. 1894–1968. Материалы к творческой биографии*. М., 2012. С. 72–85

15. См. письма Аксенова к С. П. Боброву за 1916–1918 гг. в кн.: Аксенов. Т. 1. С. 63–153.

16. См. во *Втором сборнике Центрифуги* (М., 1916. С. 19). Первое стихотворение Хлебникова «Бой в лубке» навеяно, вероятно, «военными» лубками издава «Сегодняшний лубок» (1914), в котором сотрудничали футуристы. См. стихотворение Вяч. Иванова «Подстерегатель» (Иванов Вяч. *Cor Ardens*. Кн. 1. М., 1911. С. 156–157). В связи с этим см.: Парнис А. Е. «Вячеслав Иванов и Хлебников. К проблеме диалога и о ницшевском подтексте „Зверинца“». *De Visu*. 1992. № 0. С. 39–45; Городецкий С. «Непоседы». *Речь*. 1912. № 269. 1 (14) октября; Гумилев Н. «Письма о русской поэзии». *Аполлон*. 1911. № 5. С. 77, *Аполлон*. 1914. № 1–2. С. 124–126.

17. Аксенов. Т. 1. С. 72. В этом письме Аксенов случайно (?) пропустил характеристику рифмы, оставив для нее место в тексте письма.

18. Там же. С. 86.

19. В ряде периодических изданий и в некоторых сборниках «Центрифуги» в 1917–1918 гг. печатались анонсы «Третьего сборника Центрифуги».

20. В настоящее время дневник В. Д. Ермилова находится в нашем распоряжении.

21. Тарасов-Родионов, А. И. (1885–1938) – писатель, один из руководителей РАПП, соученик Хлебникова по Казанскому университету. Поэт писал о нем своей матери в апреле 1922 г.: «Тарасов вошел в летопись этих лет как искусный Пинкертон. Он подвергнул лишению свободы Пуришкевича, Комиссарова, генерала Краснова и воевал. Теперь на даче» (СС. Т. 6. Кн. 2. С. 215).

22. В марте 1921 г. С. Есенин и А. Мариенгоф выпустили в издательстве «Имажинисты» отдельным изданием поэму Хлебникова «Ночь в окопе». Возможно, визит Ермилова к имажинистам был связан с тем, что он предполагал, что они могут издать новую книгу Хлебникова.

23. Кроме поэмы «Ладомир» Хлебникова В. Д. Ермилов выпустил в Харькове литографским способом также и сборник начинающей поэтессы «Стихи

Екатерины Неймаер» (тираж 50 экз.). Хлебников упоминает Е. Неймаер, в которую он был влюблен, в письме к Ермилову (НП. С. 385). См. также воспоминания Е. Неймаер, написанные по нашей просьбе: Неймаер Е. «О Велемире Хлебникове». *Радуга*. 1965. № 11.

24. В роскошно изданный по тем временам альбом кубофутуристов «Семь плюс три» (Харьков, 1918) были включены работы харьковской группы «Союз семи», а также работы близких им по эстетическим установкам трех художников, формально не вошедших в эту группу.

25. В одном из писем к автору этой статьи, написанном в 1960-х гг., Ермилов сообщал, что во время пребывания в Москве несколько раз посещал Брика и Маяковского, с последним же он познакомился еще в 1912 г., когда они совместно обучались в одном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

26. С Эмилом Кротким (Э. Я. Герман, 1892–1963) Ермилов был знаком по Харькову, где поэт в 1919–1920 гг. выпустил три сборника сатирических стихов.

27. Остроухов, Илья Семенович (1858–1929) – художник, бывший попечитель Третьяковской галереи, коллекционер, в собрании которого находилась русская и западноевропейская живопись, а также русские иконы. В 1920 году Остроухов в своем доме (Трубниковский пер., № 17) создал получивший впоследствии его имя «Музей иконописи и живописи» и стал его пожизненным хранителем.

28. Жорж – вероятно, следователь ЧК Кудинов, московский знакомый спутника Ермилова В. Лугового, с которым он приехал в Москву.

29. Настоящая записка ЛИТО находится сейчас в нашем распоряжении.

30. См. журнал «Художественное слово. Временник ЛИТО Наркомпроса» (М., 1920–1921. №№ 1–2), в котором Аксенов сотрудничал как поэт, а также печатал рецензии (в том числе и «внутренние»).

31. См.: ОР РГБ. Ф. 144. К. 3. Ед. хр. 10. Л. 1–10б. Приношу свою искреннюю благодарность А. Фарсетти за ценный подарок.

32. Здесь и далее приводятся письма Ермилова к автору этих строк, которые специально не оговариваются.

33. Маяковский В. *Полное собрание сочинений*. Т. 12. М., 1959. С. 27. Впервые – *Красная новь*. 1922. Кн. 4. С. 303–306.

34. Речь идет о стихотворении Хлебникова «Несите, кричите, трубите...», опубликованном в газете «Терек – Поволжью» (16 октября 1921 г.) и связанном с «Неделями помощи Поволжью».

35. См. примеч. 33.

36. Сведения любезно представлены А. А. Мамаевым.

37. СС. Т. 3. М., 2002. С. 266–276.

38. Этот фрагмент из письма Ермилова был впервые напечатан в нашей юбилейной статье о Хлебникове: *Памятные книжные даты*. 1985. М., 1985. С. 167–168.

39. Это письмо Ермилова к Хлебникову находится у автора статьи.
40. Ныне эта рукопись поэмы «Царапина по небу», написанная рукой Ермилова и с правкой Хлебникова, находится в нашем распоряжении.
41. Митурич П. *Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники, письма, воспоминания, статьи*. М., 1997. С. 47 (далее – Митурич).
42. Митурич. С. 49.
43. Государственный музей В. В. Маяковского (далее – ГММ). РДФ. № 11136.
44. ГММ. РДФ. № 11137.
45. ГММ. РДФ. № 28155/394.
46. Там же.
47. ГММ. Сдаточная опись (протокол от 15.06.64).
48. См. полемику, связанную с этим вопросом: Катанян В. *Маяковский. Хроника жизни и деятельности*. М., 1985. С. 226; см. также: Динерштейн Е. А. *Маяковский и книга*. М., 1987. С. 76–81.
49. См.: Маяковский В. *Люблю*. М.: ВХУТЕМАС, 1922 (МАФ. Московская – в будущем международная – ассоциация футуристов: Серия поэтов. № 1); Асеев Н. *Стальной соловей*. М.: ВХУТЕМАС, 1922 (МАФ. Серия поэтов. № 2). Крученых А. *Фактура слова*. М.: ВХУТЕМАС, 1923 [правильно: 1922] (МАФ. Серия теории. № 1) и др. См. также анонс в хронике: *Россия*. № 1. М., 1922. С. 32.
50. Об этом идет речь в неизданном так называемом «завещании» Харджиева, хранящемся в фонде Харджиева-Чаги (Стеделик музей, Амстердам).
51. Хлебников В. *Творения*. Общ. ред. и вступ. ст. М. Я. Полякова. Составление, подготовка текста и комментарии В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1987. С. 644.
52. Этот членский билет хранится в «закрытом» фонде Харджиева в РГАЛИ.
53. Миндлин Э. *Необыкновенные собеседники*. М., 1968. С. 66.
54. См. *Литературная жизнь России. События. Отзывы современников: Библиография*. Т. 1. Ч. 2. Москва и Петроград. 1921–1922. Отв. ред. А. Ю. Галушкин. М., 2005. С. 376.
55. Грузинов И. В. «Маяковский и литературная Москва». *Встречи с прошлым*. Вып. 3. Изд. 2-е. М., 1980. С. 183, 185–186. Однако следует учитывать, что Харджиев категорически утверждал, что воспоминания Грузинова преимущественно «содержат в себе вымышленные сведения о Маяковском и Хлебникове» (Харджиев. Т. 2. С. 201).
56. См. этот список: Vroon R. *Velimir Xlebnikov's Krysa: A Commentary*. Stanford, 1989. P. 89, 93–94.
57. В сб. «Собачий ящик» (2-е изд., М., 1923 [правильно: 1922]) было вложено четырехстраничное приложение-вкладыш, в котором напечатано «Открытое письмо Маяковскому» П. В. Митурича (тираж – 75 экз.). В конце этого «письма» приведен список вещей Хлебникова, рукописи которых якобы находились у Маяковского. Среди них указаны также поэмы Хлебникова «Ладомир», «Царапина по небу» и «Разин» с соответствующей пометой: «(мне из-

вестная)». Эта помета подтверждает, что Митурич видел и брал у Маяковского, вернее у Брика, указанные поэмы Хлебникова, но не рукописи, а, как выясняется, копии, и переписал их.

58. См.: Хлебников В. *Всем. Ночной бал; Альвэк. Нахлебники Хлебникова: Маяковский–Асеев*. М., 1927. «Открытое письмо» Митурича было перепечатано сравнительно недавно, но без критического комментария, в кн.: Митурич. С. 37–39.

59. См. о свидетельствах Р. О. Якобсона и Г. О. Винокура в записных книжках Маяковского (2 октября и 28 октября 1922 г.) в кн.: Катанян В. *Маяковский. Хроника жизни и деятельности*. М., 1985. С. 549–550. См. также в воспоминаниях Якобсона: *Якобсон-будетлянин*. / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. Б. Янгфельдта. Stockholm, 1992. Р. 45. На публичных выступлениях Маяковского неоднократно появлялся Альвэк (И. Израилевич) и, демонстрируя свою книжку «Нахлебники Хлебникова», пытался обвинить Маяковского в плагиате. См. об этом: Крученых А. *Наш выход*. М., 1996. С. 154. См. также об этом в письме Веры Хлебниковой к Митуричу от 25 октября 1930 г. в кн.: Мамаев А. *Астрахань Велимира Хлебникова*. Астрахань, 2007. С. 132.

60. См.: Григорьев «В. П. Маяковский в «зеркале судьбы» Хлебникова». Он же. *Будетлянин*. М., 2000. С. 550–551. См. также: Григорьев В. П. «Хлебников без ретуши». Он же. *Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка*. М., 2006. С. 459–466. См. нашу полемику с В. П. Григорьевым: Парнис А. Е. «О последних днях поэта: 28 июня исполняется 80 лет со дня смерти Велимира Хлебников». *Время МН*. 2002. № 109 (257). 28 июня; Парнис А. Е. «Велимир Хлебников: Москва – Санталово, май-июнь 1928». *Библио-Глобус*. 2002. № 6 (27). Июнь. С. 14–15.

61. Сохранились черновые наброски к этой работе, которую Харджиев озаглавил «История одной клеветы» (Фонд Харджиева-Чаги, Стеделик музей, Амстердам).

62. См. примеч. 1.

63. См. рецензию: Аксенов И. А. «Велемир Хлебников. Отрывок из „Досок судьбы“. М., 1923». *Печать и революция*. 1923. Кн. 5. С. 277–279.

64. См. план издательства: Динерштейн Е. А. «К истории образования „Левых фронта искусства“». *De Visu*. 1993. № 11(12). С. 5.

65. См. об этом в анонсе: *ЛЕФ*. 1923. № 1. Март. С. 171.

66. См. в списке книг ЛЕФа, напечатанном в отдельной листовке, приуроченной к выходу первого номера журнала «Леф» (1923): Сборник памяти В. Хлебникова.

67. В этих воспоминаниях сестра поэта некорректно утверждает, что Хлебникова «эксплоатировали <так! – А. П.> на разные лады некоторые из «друзей-учеников». Как-то: два брата Бурлюки, Крученых... и еще кто-то» (Хлебников В. *Стихи*. М., 1923. С. 61). См. реакцию на этот выпад Веры Хлебниковой: Бур-

люк Д. *Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения.* СПб., 1994. С. 46.

68. См. далее в коммент. № 40 к докладу И. А. Аксенова.

69. Митурич. С. 67–68.

70. Там же. С. 74.

71. Митурич, Петр. *Альбом.* Вступ. ст. И. Н. Розановой. М., 1973. С. 56.

72. Митурич. С. 216.

73. Бобков С. Ф. *Вера Хлебникова. Живопись. Графика.* М., 1987. С. 34.

74. См. объявления в «Вечерней Москве» (24 апреля и 3 мая 1924) и в «Правде» (3 мая 1924).

75. Катанян В. *Маяковский. Хроника жизни и деятельности.* М., 1985. С. 276.

76. Текст программы вечера (машинопись) находится в рукописном отделе Государственного музея В. В. Маяковского (Фонд С. М. Городецкого. Сообщено Д. В. Карповым).

77. Первая библиография Хлебникова, составленная В. Силловым, была напечатана в кн.: Хлебников В. *«Настоящее». Поэма; Альвэк. Стихи.* [В.] Силлов. *Библиография.* М.: Изд. В. В. Хлебниковой, 1926. С. 29–39.

78. Речь идет о воспоминаниях Д. Петровского о Хлебникове, напечатанных в «ЛЕФе» (1923) № 1. С. 143–171.

79. Нина Осиповна – Н. О. Коган (1889–1942) – художница, ученица К. С. Малевича, ближайшая помощница Митурича в хлебниковских делах.

80. Об И. К. Лабунском: см.: Гусев В. «Неизвестные страницы из жизни Иеронима Лабунского». *Вопросы лингвистики и литературоведения.* 2008. № 2. С. 93–101. Это письмо Веры Хлебниковой и другие цитируемые ее письма находятся в коллекции С. И. Григорьянца, которому выражаем сердечную благодарность за возможность использовать их в настоящей работе.

81. Копия дневниковых записей была сделана Харджиевым (Фонд Харджиева-Чаги – Стеделийк музей, Амстердам). Подлинник дневника Митурича ранее находился у его сына М. П. Митурича.

82. См.: Катанян. С. 275–276.

83. Цит. по: Мамаев А. *Астрахань Велимира Хлебникова.* Астрахань. 2007. С. 151, 153.

84. Приведенные здесь сведения неверны: никаких обществ в Праге, изучающих творчество Хлебникова, тем более «белогвардейских», не было. В начале 20-х годов в Праге был организован Пражский лингвистический кружок, членом которого был Р. О. Якобсон. Он выпустил в Праге в начале 1921 г. первую монографию о Хлебникове: «Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Виктор Хлебников».

85. Имеются в виду, вероятно, тексты Хлебникова («Всем» и др.) с выпадами против Маяковского, Крученых, Асеева. См. коммент. № 41 к докладу Аксено-

ва. Чуйко, М. С. (1875–1948) – известный актер, выступавший с чтением стихов Хлебникова.

86. Президент ГАХН литературовед П. С. Коган (1872–1932) выехал 14 мая на международную Венецианскую выставку искусств (*Вечерняя Москва*. 1924. № 110 /130/. 15 мая).

87. Афиша вечера была напечатана небольшим тиражом ротاپринтным способом: один экземпляр находится в музее Хлебникова в Астрахани (воспроизведена в кн.: Мамаев А. *Астрахань Велимира Хлебникова*. М., 2007. С. 152), другой – в РГАЛИ (Ф. 2620. Оп. 1. Ед. хр. 3253. Л. 9).

88. В газете «Известия» (1924. № 120. 28 мая) появилась анонимная заметка об этом вечере Хлебникова, в которой были названы его участники.

89. Письмо Н. О. Коган хранится в музее Маяковского (ГММ. РДФ. Фонд С. М. Городецкого. № 27742). По свидетельству Веры Хлебниковой в одном из писем к И. Лабунскому, в кругу Митурича Н. О. Коган называли «Баку-Ниной». Однако это прозвище восходит к Н. Бам (или Н. Корэ), которую Хлебников называл Ниной Бакуниной.

90. Цит. по копии, сделанной Н. И. Харджиевым (Фонд Харджиева-Чаги. Стеделик музей, Амстердам).

91. *Топ* – Тополев, Василий Иванович – астраханский поэт и журналист, друг Веры Хлебниковой, участник сборника «Земное» (Астрахань. 1922).

92. Письма Веры Хлебниковой к Лабунскому находятся в собрании С. И. Григорьянца.

93. Эта запись доклада Аксенова, хранившаяся ранее у Н. Л. Степанова, ныне находится в нашем распоряжении.

<О Хлебникове> (1924)

И. А. Аксенов

Публикация и комментарии А. Парниса

Доклад, который я сегодня сделаю, будет не совсем таким, каким я обещал его сделать, когда меня об этом просили¹. Между обещанием и исполнением его лежит жизнь, и в жизни бывают события, препятствующие исполнению обещанного. За истекший промежуток времени произошли события, кот<орые> помешали мне работать, как я бы хотел, но потеря, которую я понес в это время², вызвала новые чувства и мысли, овладевшие мною, заставили меня все вновь пересмотреть.

Когда мы говорим в память ушедшего от нас человека, когда мы говорим о дорогом умершем или слушаем о нем, мы говорим, что нет большего надругательства над его памятью, чем высказывать то, что в действительности не думаем, или обратное тому, что полагаем за истинное.

Лица, которые просили меня читать доклад, знают, что я был противником его деятельности³, но пусть они примут этот доклад как дань уважения <к> этому человеку. При всем том уважении, которое вызывал этот человек во всех людях, всех без исключения, которых он встречал, его работа наложила отпечаток и оказала влияние на всех его современников и даже на тех, которые его никогда не знали⁴.

Прежде всего на поэта, который пользуется наибольшей популярностью, поэта интеллигенции Владимира Маяковского, влиянию которого подчинены другие поэты, поскольку они воспринимают через него влияние Велемира <sic! – А. П.> Хлебникова⁵. А потому <влияние> творчества Вел. Х<лебнико>ва не идет на убыль, а только выясняется, но в другой форме, чем был <о>.

В деле Хлебникова мы имеем неразрывное взаимодействие жизни и творчества. Мне рассказывали, что многие <люди>, пришедшие на состоявшийся вечер Хлебникова (3 мая)⁶, обращались с вопросом «Кто был Хлебников, мы не знаем ничего о нем». Это говорит о влиянии человека, имеющего прочную славу. Когда имя поэта становится известным людям, абсолютно чуждым литератур<е>, людям, не знающим, кто был поэт, нико-

гда не читавшим его и читать не собирающимся, это уже признак славы. В этом Хлебников разделяет участь Мильтона⁷ во время предвещавшейся великой английской революции, умершего в пределах ее.

Так во времени соприкасаются эти две личности. Я думаю, что Хлебников, услышав такое сравнение, был бы очень рад, он почувствовал бы совпадение во времени, <почувствовал бы> то, что он очень любил⁸.

Хлебникова полагали человеком психически больным, чтобы не сказать проще⁹. Пусть Хлебников был больной, но его произведения воздействовали на определенную группу людей, его произведения продолжают воздействовать и действуют на большие группы людей и на людей, которых большими признать нельзя. Вот вопрос, который мы можем себе поставить, почему произведения больного человека не вошли в клинику для исследования н<ервных> болезней, а продолжают влиять на здоровых людей.

Существует болезнь, наз<ывается> <шизофрения?>.

Каждый человек в пределах своих способностей является данником этой болезни. Она поражает людей умственного труда, художников, поэтов¹⁰. Человек, свободный от этой болезни, творчески совсем бессилен. Для него творчество (как воспроизведение самого себя) будет совершенно недоступно. [...]

[...] мы не можем в данном случае держаться на том, что жизнь на этой планете останавливается из-за полнейшего равновесия. [...] диалектический процесс [...] основа развития всякой истории и всякой жизни на этой стороне.

Болезнь Хлебникова интересна нам только как объяснение некоторых предпосылок его работы. Характер заболевания в том, что оно производит:

- 1) <расщепление признаков вещи?>;
- 2) абстракцию признаков вещи, отвлечение от материала предмета, сначала отвлечение свойства, затем вторичное отвлечение признаков свойств и т.д. до предельного члена абстракции и <ему>-то придается значение реального бытия.

Так, например, если взять какое-ниб<удь> слово, содержащее определенное понятие, то у человека возникает желание отвлечь некоторое свойство этого слова. Понятие извлекается из слова, остается звучание, затем самое это звучание еще подвергается обработке, а затем остается [...] <одна> согласная, которая звучит вместо слова, например, в слове «поколение» здесь был бы звук эль¹¹.

Мы должны сказать, что существует <ученый?>¹², кот<орый> разрабатывал этот вопрос, [...] <он> определяет такой род [...] как совершенный закон, соответствующий: типа [...] <который> только существовал несколько веков назад [...].

Но Хлебников не был знаком с этой наукой¹³, поэтому особой заслугой остается признать [...] человек переживает возврат к <мышлению?> пер-

вобытных арх<аичных?> народов¹⁴, возвращается к [...] как возвращение этого [...], но [...] он поднимался до поверхности, он владел тем, что губило других. В пределах этого пораженного сознания Х<лебников> чувствовал смещение в данном мире.

Он стремился работать над тем, что было недоступно большому кругу людей, над вопросами времени, вопросами, кот<орые> разрабатывал молодой немецкий физик Эйнштейн, теория которого возникла <в> 1902 году¹⁵. Х<лебников> один раз проявил беспокойство, когда я его спросил о его теории «времени», он сказал, что «его теория не имеет предшественника в лице Эйнштейна»¹⁶. Х<лебников> не проявляет совершенно своего отношения к данному времени. Для него время обратимо.

Время, как мы привыкли его воспринимать, как разделяющее события, как некоторое явление, не имеющее повторения, как величина одного измерения, направленное <и> текущее в одну сторону, для Хлебникова не существовало. У Хлебникова благодаря его болезни это отсутствовало. У него время многомерно.

Движение его сознания по времени не встречало никаких преград. На пример<е> Хлебникова мы можем увидеть, какое значение имеет для нас время. Он в своем творчестве дает великолепный образец, кот<орый> изменяет все наши представления о времени.

У него житель 1907 <или> 1905 г., живший в Петрограде, – одновременно и современник фараона, он мог быть <вневременным?>. После такого мироощущения нужно (?) постараться понять, что для нас хорошо, что плохо, что должно нам быть привлекательным, и что должно отвергаться [...]. Для Хлебникова «завтра» не существовало, потому что 1 июня 24 г. в Москве это «завтра» окажется 5 декабря 11 года до Р. Х. Понятно, что если я буду иметь дело с «Тиверием» или «фараоном», <то я не должен держать> в сознании, что мне <делать> в следующ<ем> год<у>, я не буду заботиться, потому что «завтра», может быть, мне придется делать доклад о Хлебникове в другом месте. Понятие о перемещении во времени связано с понятием перемещения в пространстве. Всякая оседлость, прикрепленность в пространстве, была невозможн<а> для Х<лебникова>, поэтому Хлебников странствовал по лицу земли русской как странствовали в Древней Руси¹⁷ [...]. Х<лебников> был одним из последних [...] странников¹⁸. Мы видим совпадение Х<лебникова> с восточным праведником. Х<лебников> был отрешенным от мира человеком. Он был праведником-дервишем [...], поэтому он так тяготел к Востоку, его последним путешествием было путешествие в Персию¹⁹. Для Хлебникова его подвижничество не было религиозным, но было обоснованной научной истиной, которую он хотел преподать людям. Оброненные им слова о звучании положили основание для целой литературной школ<ы>²⁰.

Вначале они были использованы поэтами, потом другие лица стали на этой основе создавать науку поэтического языка, отсюда в словесность вошло понятие «формального метода», и теперь эти лица заполняют успешно кафедры наших учебных заведений²¹. Так начало, заложенное Хлебниковым, обнаружило большую волю к тому, чтобы сделаться наукой. Но Хлебников шел своим путем. Он смотрел свысока на попытки придать научную форму своим откровениям²².

Он шел к крайнему члену своих абстракций. Он говорит нам (Зангези), что само слово управляется основной буквой, стоящей в начале слова²³ [...]. И здесь он не одинок. Как ни странно, в основе этого лежало понятие не индоевропейское. В ряде древних учений отношение к свойству и понятию мы <находим подобное?>:

1) Индусское возрождение «[...]»... ! зенит <?>²⁴

2) [...]

3) трактат о познании, он определяет там слово как явление отрицающее²⁵. Когда я говорю «стол», <то> говорится, что «стол» содержит этот предмет. В этом только отрицание по способу исключения понятий [...] бытием определяется сознание (!). [...]

[...] ясно, что в Индии <было?> предметов чрезвычайно много. Человек не поспевал давать им имена, они всегда толклись, они существовали в его сознании раньше, чем он их определял. Мы [...] наблюдаем [...] учение, кот<орое> нашло свое выражение, <связанное с> т. наз. сеф<ардскими> евреями, [...] и <которое> создало слово как творческую силу²⁶. Слово раньше предмета. Слово создает предмет [...] если я говорю «вода», то я создал «воду» [...] это слово и поистине существующий в нем предмет представляется (евреям?) творчеством этого звуко-слова в отношении к слову как предмету²⁷. [...]

[...] Это<т> звук порождает предмет, порождая слово. «В начале были созданы буквы – три основных [...] – из слов произошел весь мир...»²⁸.

Хлебников придал букве (?) миротворческое значение. Ему в данном случае доставляло наслаждение созерцать крайние члены абстракции [...]. Он хотел сделать других соучастниками своей радости. В поэме «Зангези» он изображает весь процесс войны посл<едних> лет, как борьбу двух букв «К» и «Р»²⁹. [...] Ему важно было суметь показать (?) отвлеченный принцип, поставить людей перед созерцанием этой абстракции. Это было его жизненным делом. Всякое моральное толкование полит<ических> событий Хлебниковым отвергалось, это ясно. Эти все события взаимнообратимы – какая революция, хорошо, что она удалась, плохо ли с точки зрения Хлебникова интересно, (?) какая революция, удалась или нет, похожа ли она на другую.

Стихи его «Охота»³⁰, где «олень» обращается во «льва», толковались различно – то олень был «царем», то «народом». Хлебникову до этого толкования не было никакого дела. Об этом мне говорил Давид Бурлюк³¹.

Когда Хлебников замечал какое-либо яркое явление, оно отражалось в его творчестве, [...] он знал, что [...] он считал его большой струей, кот<орая> вынесет куда следует [...]. Ему говорили, что он футурист, смотрящий в будущее, но для него ни прошлого, ни будущего не было, когда он шел к этому будущему, он втаскивал туда все прошлое [...]. Например, Интернационал он предложил переименовать в Ладомир, слово древнерусских корней³².

Хлебников, пребывавший в состоянии непрерывного безвременья, вне времени, не обращал внимания на то, что конец его поэмы напечатан в издании, прежде вышедшем в свет нежели начало его произведения³³, для него этой хронологической путаницы не существовало.

[...] в пьесе «Мирсконца» он показал, что этот план для него – закон – закономерность³⁴. Смерть для него одна из форм путешествия туда, где время отсутствует³⁵. Он считал себя совершенно бессмертным. Смерть – это минутное притворство, которое потом проходит. Так он распространял своими стихотворениями свое учение, которое считал делом своей жизни. Он приближал своих читателей к созерцанию чистой буквы (звука?). Он подводил их к тому, что он считал важнейшим блаженством, – <к> числу³⁶. Двойка и тройка для него – откровение истины³⁷. Есть большое наслаждение для каждого человека, ощущать себя в присутствии истины³⁸. Это стремление породило научные исследования, и оно порождает человеческие поступки. Но большинство людей ощущают истину не так, как ощущал ее Хлебников. Мы называем истиной связь нашего сознания и нашего восприятия. [...]

У Хлебникова и здесь мы наблюдаем это смещение.

Сознание Хлебникова испытывало непонятное для нас наслаждение при виде восходящего или нисходящего ряда троек и двоек; вот наличие этого ряда и является для Хлебникова достаточным для ощущения присутствия истины. Для того, чтобы знать, *управлять своим счастьем и будущим*, нужно понимать и предупреждать события. Если люди, идущие с Запада на Восток, одержали победу, то люди, идущие с Востока на Запад, также одержат победу³⁹ [...]. Все доводы Хлебникова были рассчитаны на аудиторию «малых сих», которую он считал не доросшею, н<о> стоящ<ей> истины.

Каждое число Хлебников разбивает сначала на «двойки» и «тройки», потом складывает их в ряды. Это изображение является для Хлебникова источником созерцания истины. Это является основой «Досок Судьбы», первый лист кот<орых> напечатан при жизни Хлебникова⁴⁰.

Сам Хлебников как был странствующим дервишем, праведником, таким и оставался до конца, но в конце у него появляется горечь, когда он увидел,

как с ним поступили его последователи и ученики. В последних своих произведениях он вскричал «караул!»⁴¹. Хлебников считал себя создателем таких поэтов, как Маяковский, а между тем отношение к нему как к создателю не последовало.

Когда Маяковский свою поэму «150 миллионов» взял целиком из «восстания вещей» Хлебникова (1908 г.), Хлебников на это не обратил внимания, но позднее упрекал Крученых в стихах «кактус как-тос»⁴². Ибо здесь была абстракция <для Хлебникова?> «вещь святая». Критерий Х<лебникова> принес ему страдания, нас не затрагивающие⁴³, пот<ому> что мы его не понимаем.

[...] книжки [...] Гастев [...] настоящий вечер [...] поступок этот является одним из самых светлых явлений русской литературы⁴⁴. [...]

Когда Хлебников умер в деревне, то крестьяне узнали в нем старый идеал смирения и признали в нем Председателя Земного Шара⁴⁵.

Нам нужно радоваться, что это был последний святой этого рода.

Влияние же его на русскую поэзию не прекращается, а скорее растет и будет делиться <?> и протекать по всем направлениям через его учеников и поклонников, к которым он отнесся при жизни без доверия и среди которых меня не было.

30 мая 1924

Комментарии

1. Об истории этого вечера и его организаторах см. во вступительной статье.

2. Здесь речь идет о преждевременной смерти художницы Л. С. Поповой, которая умерла 25 мая 1924 г. в тридцатипятилетнем возрасте, заразившись скарлатиной от своего ребенка. Она была близким другом Аксенова с середины 1910-х годов, и автор доклада воспринял смерть художницы как личную утрату. Аксенов не только много лет сотрудничал с Поповой (например, он участвовал вместе с ней в первом конструктивистском спектакле В. Э. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» по Ф. Кромелинку, в качестве переводчика пьесы), но посвятил художнице две отдельные статьи: «Л. С. Попова в театре» (*Новый зритель*. 1924. № 23. 17 июня) и «Посмертная выставка Л. С. Поповой» (*Жизнь искусства*. 1925. № 5. С. 4–5), а также неоднократно писал об этом знаменитом спектакле. О взаимоотношениях Аксенова и Поповой см. в ст. В. Гаевского «Иван Аксенов и Абрам Эфрос» в кн.: Гаевский В. *Книга расставаний. Заметки о критиках и спектаклях*. М., 2007. С. 113–135. Известно, что на похоронах Поповой выступил Маяковский. См. также открытое письмо Маяковского и левовцев, в котором они протестовали против похорон Поповой по «религиозному» обряду и настаивали на «гражданских» похоронах (впервые –

Вечерняя Москва. 1924. 26 мая; см. также: Маяковский В. В. *Полное собрание произведений*. Т. 13. М., 1961. С. 209–210, далее – ПСС).

3. Скорее всего, речь идет о П. В. Митуриче и Н. О. Коган, которые в это время активно занимались организационными вопросами, связанными с наследием Хлебникова. Аксенов, очевидно, имеет в виду свою резко отрицательную рецензию на первый выпуск последнего труда В. Хлебникова «Отрывок из „Досок судьбы“» (М., 1923, 1 Л.), в которой он объявил поэта «дегенератом» (*Печать и революция*. 1923. Кн. 5. С. 277–279).

4. Здесь Аксенов повторяет важную мысль, которую он сформулировал в ст. «К ликвидации футуризма», напечатанную еще при жизни поэта (1921). В ней он писал о влиянии Хлебникова не только на Маяковского и его соратников, но также и на Д. Бедного (см. подробнее об этом во вступ. ст.). См. в указанной ст. Аксенова о других последователях Хлебникова: «Молодежь взялась разрабатывать хлебниковский хаос и придавать ему космическое подобие при помощи собственных вкусов и привычек, приобретенных от того символиста, который данному молодому больше нравился» (Аксенов Т. 2. С. 22).

5. Очевидно, Аксенов имеет в виду известные слова Маяковского из его некрологической статьи о Хлебникове: «Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе» (*Красная новь*. 1922. Кн. 4. С. 305; см.: ПСС. Т. 12. М., 1959. С. 28).

6. О причинах переноса вечера см. во вступ. ст.

7. Здесь Аксенов, вероятно, сопоставляет влияние творчества Хлебникова и легенды о поэте (в то время был издан только один его сборник: Хлебников В. *Стихи*. М., 1923) с влиянием на английскую и европейскую литературы выдающегося поэта, публициста и общественного деятеля Дж. Мильтона (1608–1674), деятельность которого протекала в критический период английской революции XVII в. В текстах Хлебникова нет ни одного упоминания Мильтона, но зафиксированы события и имена, непосредственно связанные с ним: например, в стихотворении «Народ поднял железный жезел...» (1917), посвященном Февральской революции, в котором он сближает двух главных деятелей Великой французской и английской революций – Ж. Дантона и О. Кромвеля (текст написан в форме внутреннего монолога Николая II): «Мне в каждом зипуне мерещится Дантон / За каждым деревом – Кромвель» (СС. Т. 2. С. 7). А в одной из заметок в «Досках судьбы» (далее – ДС) Хлебников упоминает казнь английского короля Карла I 30 января 1649 г. по приговору парламента, руководимого Кромвелем (СС. Т. 6. Кн. 2. С. 30). Милтон, как известно, несколько лет прорабо-

тал секретарем Кромвеля и написал три трактата, посвященных апологии казни короля Карла I. Не исключено также, что Аксенов имеет в виду другую «сторону» популярности поэтов-классиков – полное их неприятие у учащейся молодежи и у массового читателя. Ср.: «У нас Мильтона не читают, кажется, потому что в гимназиях учат, будто поэма его нравоучительная повесть, вроде „Поль и Виржини“ (Слышал от потерпевших)» (Аксенов. Т. 2. С. 362).

8. Сам Хлебников, например, соотносил события своей жизни по сформулированному им «закону поколений» с событиями из личной жизни великого английского поэта XIV в. в заметке, которая так и называется «Я и Чосер» (1922): «Чосер – отец художией песни англичан <...> Я, отец бюджетлян, родился через 3¹¹ дней после Чосера, отца изящного словаря англичан» (СС. Т. 6. Кн. 2. С. 69).

9. В газетной периодике и критической литературе 1910-х годов о футуристах, в частности о Хлебникове, было опубликовано много статей, в которых утверждалось, что они – психически больные люди (см., например: Закржевский А. *Рыцари безумия*. Киев, 1914). Среди них были и работы, написанные психиатрами, например, кн. Е. Радина «Футуризм и безумие» (1913). Сохранился черновой вариант стихотворения Хлебникова, в котором он упоминает эту книгу: «И самым мягким был врач Радин, / Грозья безумного решеткой, / И что ж, вы сами в нее сели, / Да, да, меж нами уже прутья...» (Харджиев Н. И. *Статьи об авангарде*. Т. 2. М., 1997. С. 130–131, далее – Харджиев). См. также коммент. 10. Эта книга Радина сохранилась среди книг поэта, в ней имеется ряд его пометок (находится у его племянника М. П. Митурича).

10. В 1919 г., во время оккупации Харькова войсками Деникина, Хлебников, спасаясь от мобилизации в белую армию, прошел длительное и тщательное обследование в земской психиатрической больнице (т.н. «Сабуровой даче»). Наблюдавший его профессор-психиатр В. Я. Анфимов много позже в статье, посвященной особенностям душевной жизни Хлебникова и его творчества, не приводит однозначного психиатрического диагноза. Врач усматривает определенную корреляцию между психопатологическими особенностями поэта и его ярким творческим своеобразием. И все же, обсуждая на примере Хлебникова «вопрос о психопатологии творчества», Анфимов категорически не считал творчество поэта обычной продукцией душевнобольного. Приводя известные историко-литературные параллели (Жерар де Нерваль и др.), врач высказал вполне гуманную для его эпохи мысль о том, что подобного рода творчески высокоодаренные и в то же время психически своеобразные личности заслуживают не только особо бережного отношения со стороны окружающих, но и поддержки со стороны государства. Во время этого психиатрического обследования Хлебников написал по заданию Анфимова несколько текстов на

предложенные три темы «для изучения способности фантазии» пациента – *охота, лунный свет и карнавал*. Первые два текста с соответствующими названиями Анфимов привел в приложении к своей статье о необычном пациенте. А третье произведение – «Карнавал» (первоначальная редакция поэмы, известной под названием «Поэт») Хлебников в рукописи сопровождал посвящением, которое поставил не перед текстом, а – по-футуристически – в конце его: «Посвящаю дорогому Владимиру Яковлевичу, внушившему эту вещь прекрасными лучами своего разума, посвященного науке и человечеству» (СС. Т. 3. С. 460). См. об этом: Анфимов В. Я. «К вопросу о психопатологии творчества. В. Хлебников в 1919 году». *Труды 3-й Краснодарской клинической городской больницы*. Вып. 1. Краснодар, 1935. С. 66–73).

11. Аксенов имеет в виду одну из разновидностей «звездного языка» Хлебникова, о котором поэт неоднократно писал, в том числе и в программной ст. «Наша основа» (1919, впервые – в сб. «Лирень», изданном в начале 1921 г., на обл. – 1920), в стихотворении «Эль» (впервые – в сб.: Хлебников В. *Стихи*. 1923) и в «сверхповести» «Зангези» (М., 1922). Однако здесь не совсем верно понят этот принцип – у Хлебникова речь идет, прежде всего, о согласном звуке / букве, которая находится *в начале слова*. См. об этом в ст. «Наша основа»: «Слова на *Л*: лодка, лыжи, ладья, ладонь, лапа, лист, лопух, лопасть, лепесток, ласты, лямка, искусство лета, луч, лог, лежанка, проливать, лить... Возьмем пловца на лодке: его вес распределяется на широкую поверхность лодки. Точка приложения сил разливается на широкую площадь, и тяжесть делается тем слабее, чем шире эта площадь. Пловец делается легким. Поэтому *Л* можно определить как уменьшение силы в каждой точке, вызванное ростом поля ее приложения» (СС. Т. 6. С. 175).

12. По некачественной записи этого доклада, сделанной Н. О. Коган, очень фрагментарной в этом отрезке и не поддающейся полной реконструкции, можно предположить, что здесь Аксенов говорил о независимом приходе Хлебникова к выводу и творческой практике, которые соответствовали разным новым течениям в науке того времени. Возможно, под «ученым», разрабатывающим лингвистическую теорию, в рамках которой все слова в обратной исторической перспективе сводятся к нескольким кратким исходным созвучиям, Аксенов подразумевал известного лингвиста Н. Я. Марра (1864–1934) и его «яфетическую теорию», основы которой были изложены в его работе «Яфетический Кавказ и третий этнический элемент в созидании средиземноморской культуры» (1920), а также его теорию «этнического» и «космического словотворчества». Между тем работы Марра не были в это время широко популярны и были известны только узкому кругу специалистов. В связи с этим см. в дневниковой записи Пунина от 13 октября 1921 г.: «Встретил сегодня академика Марра. [...]

Затем рассказал интереснейшие вещи по языку. Открыл язык, на котором говорили до всех известных нам языков. Язык без обозначения чувств и процессов мышления и движения, где одно и то же значило кувшин и хлеб. Дверь в небо – утренняя заря. Дверь в море – вечерняя. Собака – сыночек, усыновленное животное» (Пунин Н. Н. *Мир светел любовью. Дневники. Письма* / Сост., предисл. и коммент. Л. А. Зыкова. М., 2000. С. 144).

Но возможна и другая гипотеза. Не исключено, что в этом пассаже речь идет о юнговском психоанализе. Аксенов пытается объяснить особенности своеобразного поведения Хлебникова и его «странных» языковых теорий возникшими психопатологическими причинами, а его постоянный интерес к языковой архаизации восходит к доктрине швейцарского психолога Карла Густава Юнга (1875–1961). В гуманитарных кругах были распространены его идеи об «архетипах», т.е. об архаическом «коллективном бессознательном». Некоторые из его работ к тому времени были переведены на русский язык: «Психоз и его содержание» (1909), «Либи́до. Его метаморфозы и символы» (1912). В последней из этих работ Юнг уже формулирует свой вывод о наличии глубоколежащей в психике человека обширной области архаического «коллективного бессознательного», проявляющегося в сновидениях и в патологии.

13. Скорее всего, здесь речь идет о «яфетической теории» Н. Я. Марра или т.н. марризма (см. коммент. № 12).

14. Для авангарда и, в частности, для футуризма характерно обращение к архаизму и примитиву. Об «*архаических восприятиях*» Хлебникова Аксенов писал С. П. Боброву еще в 1916 г. (Аксенов. Т. 1. С. 72) Ср. в его статье «К ликвидации футуризма», с которой глава будетлян был знаком, и в которой автор развивал эту мысль: «Грамматические опыты Хлебникова имеют прецеденты эстетического порядка в работах названных поэтов (Вяч. Иванова и С. Городецкого. – А. П.), его *архаизм* (курсив мой. – А. П.) отмечен их наследственностью и без них был бы невозможен. Его относительность может быть (и бывала) обернута как неприятие мира, – на то она и относительность. В смысле построения понятий примитивность метода была явной. Брался любой корень, грамматика третьего класса гимназии, ч. 1. Этимология раскрывалась на главе о суффиксах и к избранному для операции корню приписывался этот материал. Таким же путем использовались флексии и приставки. Это называлось словоновшеством. Так как часть этой семантики претендовала на вытеснение из русского языка «безобразных варваризмов», то речь Хлебникова приобретала весьма диковинный вид и казалась ультраархаичной» (Аксенов. Т. 2. С. 22). См. также: «Хлебников был до последних пределов *архаичен* и по языку, и по привязанности к древнерусским сюжетам, и по преданности истинно русскому синтаксису» (Там же. С. 26).

15. У Аксенова аберрация памяти: в 1902 г. появилась первая работа А. Эйнштейна в области статистической физики, а первая статья по теории относительности была сдана в печать 30 июня 1905 г. В ст. «К ликвидации футуризма» Аксенов писал: «То было время, когда Лоренц доказывал свою с тех пор знаменитую теорему и ныне препрославленный Эйнштейн подавал Берлинской Академии наук свой первый меморандум по теории относительности. Популярные изложения этих новинок стали самым дорогим для молодых поэтов открытием. [...] Мысль об относительном значении времени приобрела у него <у Хлебникова. – А. П.> характер навязчивой потребности обосновать собственную теорию совпадения двух точек в этой форме познания. Относительность всякого суждения привела к необходимости обосновать практически доказательство относительности всякого понятия и повела к маниакальному упражнению в придавании любому корневому речению всевозможных значимостей. Относительность всякого восприятия и ответной на него реакции побудила предпринять работу над созданием всеметрического ритма. Так как это была первая попытка и притом, как видите, довольно всеобъемлющая, то метод ее реализации должен был и естественно стал крайне примитивным» (Аксенов. Т. 2. С. 21–22).

16. Несмотря на приведенные слова Хлебникова, зафиксированные Аксеновым, о том, что его теория времени не зависит от теории относительности Эйнштейна, поэт неоднократно упоминал ее в своих текстах. Он воспринимал окружающий мир в единстве пространства и времени, что получило в науке название пространственно-временного континуума. Прослушав курс «воображаемой геометрии» Н. И. Лобачевского у профессора А. В. Васильева в Казанском университете, 19-летний студент Хлебников воспринял ее довольно своеобразно и отразил в раннем прозаическом наброске, написанном в форме автоэпитафии «Пусть на могильной плите прочтут...» (1904) и в третьем лице: «Он нашел истинную классификацию наук, он связал время с пространством, он создал геометрию чисел» (СС. Т. 6. С. 7). Из этого следует, что за несколько лет до открытия теории относительности А. Эйнштейна и Г. Минковского он предчувствовал ее и довольно своеобразно ощущал взаимное соединение в сознании человека двух рядов переживаний – чувство пространства и чувство времени. В другой заметке, датированной 1912 г. (?), он писал: «Минковский и некоторые другие (я, начиная с 1903 года) думали объединить время <с пространством>, понимая его как пространство четвертого измерения» (СС. Т. 6. С. 82). Имя Эйнштейна упоминается в черновике поэмы «Ладомир» (1920): «Звени, течение Рейна, учением Эйнштейна» (СС. Т. 6. Кн. 2. С. 89), а также в мнемонических записях: «числа в рубашках Эйнштейна» (цит. по: Григорьев В. П. *Будетлянин*. М., 2000. С. 254). См. также в очерке «Радио будущего» (1921): «Дела художников пера и кисти, открытия художников мысли

(Мечников, Эйнштейн), вдруг переносящие человечество к новым берегам...». В позднем очерке «Ветка вербы», написанном незадолго до отъезда в Санталово (30 апреля 1922), он дал высокую оценку открытию теории относительности: «Самое крупное светило на небе событий, взошедшее в это время, это вера 4-х измерений...» (СС. Т. 5. С. 368). Сохранилось ценное свидетельство П. В. Митурича в письме к Н. Н. Пунину из Санталова 1 июля 1922 г.: «О Федорове Хлебников ничего не говорил, не случилось, он упоминал Эйнштейна, говорил, что он присылал поздравление русским футуристам по поводу их глубоких изысканий во времени, тогда как у них ничего не имеется. Но так как таковыми изысканиями занимался только он один, то он принял это на себя» (Митурич П. *Записки сурового реалиста эпохи авангарда*. М., 1997. С. 24, далее – Митурич). К сожалению, сведений об этом письме обнаружить не удалось. Об интересе Хлебникова и Маяковского к теории относительности Эйнштейна писал Харджиев в статье «Маяковский и Хлебников» (Харджиев. Т. 2. С. 91–92). Ср. также в воспоминаниях С. П. Боброва, написанных по нашей просьбе:

Как то у нас зашел разговор о теории относительности Эйнштейна.

— Ну, что ж! – сказал с безнадежным видом Велимир, – Разве это наука? Это ведь их жаргон научный.

— Так, значит, – возразил я, – вы считаете, что никаких у них подлинных явлений, кроме словесных формулировок, не имеется? Так ли я вас понимаю?

— Да нет... явления, конечно, есть, только не те, о которых они говорят. У Эйнштейна много разговоров о постоянной скорости света, о тяготении...

— Вообразить! – воскликнул я, – вообразить, конечно, можно. Но, во-первых, каким образом можно будет наблюдать такой мир? А потом – это же будет не наш мир, т.е. тот, в котором мы живем? Не так ли?

17. Ср. эти слова из доклада со словами Аксенова, произнесенными на первом вечере памяти Хлебникова (июль-август 1922 г., в записи О. Мандельштама): он «возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова и „обнаружив связь его творчества с древнерусским <? – А. П.> нравственным идеалом шестнадцатого и семнадцатого веков...“» (курсив мой. – А. П.). См. об этом во вступ. ст.

18. Хлебникова неоднократно называли странником, например, «очарованный странник русской поэзии». Харджиев приводит свидетельство Мандельштама о его встречах с Хлебниковым весной 1922 г. в Москве: «Мандельштам предложил ему пообедать у уборщицы Дома Герцена (в подвале). Старухе кто-то сказал, что Хлебников – странник, и она почти-

тельно называла его батюшкой. Хлебникову это понравилось» (Харджиев. Т. 2. С. 237). Ср. у Анфимова: «И все-таки, подобно Стриндбергу и Ван Гогу, он производил впечатление вечного странника, не связанного с окружающим миром, и как бы проходящим через него. Как будто он всегда слышал голос, который ему говорил: „Оставь, иди далеко...“ (Сологуб)» (Анфимов. С. 70).

19. В середине апреля 1921 г. Хлебников как сотрудник Политотдела Персидской Красной армии отправился в Иран, где пробыл около трех месяцев. См. в его поэме «Тиран без Тэ»: «Из-за забора: «Урус дервиш, дервиш урус!» / Десятки раз крикнул мне мальчик» (Хлебников В. *Творения*. М., 1987. С. 355). См. также в некрологе С. Городецкого: «Как человек, Велемир был бессребреник, аскет. В Персии его звали «Урус дервиш» – русский дервиш. В Персии он питался тем, что выбрасывало море. В городах, если его не брали на попечение друзья, жил не лучше. В Энзели он продал рубаху и штаны за туман, чтобы купить еду, оделся в мешки, но, встретив нищую, отдал ей тут же свой туман. Красноармейцы, матросы, крестьяне любили его братски, персы и курды тоже» (*Известия*. 1922. № 147. 5 июля). См. подробнее: Парнис А. Е. «Хлебников в революционном Гиляне (новые материалы)». *Народы Азии и Африки*. 1967. № 5. С. 156–164; Баран Х., Парнис А. Е. «Анабазис Велимира Хлебникова: Заметки к теме». *Евразийское пространство: Звук, слово, образ*. Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. М., 2003. С. 267–298.

20. Имеется в виду созданное в середине 1910-х годов Общество по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ) – «формальная школа» в литературоведении (В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Л. П. Якубинский, О. М. Брик, Р. О. Якобсон, Ю. Н. Тынянов). В своих ранних работах, опубликованных главным образом в «Сборниках по теории поэтического языка» (вып. 1–2, 1916–1917, вып. 3 – «Поэтика», 1919) и в др. изд., они развивали теоретические идеи Хлебникова и его соратников. См. также отд. работу Р. О. Якобсона, посвященную поэтике Хлебникова, «Новейшая русская поэзия» (Прага, 1921). Шкловский вспоминал: «В Опоязе соединились люди, связанные с поэзией Маяковского и Хлебникова, скажем прямо, – футуристы и молодые филологи, хорошо знающие тогдашнюю поэзию» (Шкловский В. *Жили-были*. М., 1961. С. 110).

21. Здесь речь идет не только о членах ОПОЯЗа, но и об ученых (В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов, Б. В. Томашевский, С. И. Бернштейн и др.), сотрудничавших с ними в петроградском Институте истории искусств, но не разделявших некоторых установок формалистов. Шкловский вспоминал: «В Институте истории искусств на Исаакиевской площади, в Институте живого слова рядом с Публичной библиотекой и частично в университете у нас было много учеников. Мы теперь работали более ака-

демично, не встречая никаких административных препятствий и все время споря об основах литературного творчества» (Шкловский. С. 127).

22. В конце жизни Хлебников трагически воспринимал непонимание общественностью и окружающими его главного последнего труда ДС. Он писал в стихотворении «Одинокий лицедей» (1921): «И с ужасом / Я понял, / Что я никем не видим, / Что нужно сеять очи, / Что должен сеятель очей идти!» (СС. Т. 2. С. 255). Ср. в письме к другу художнику В. Д. Ермилову: «Открыл основной закон времени и думаю, что теперь так же легко предвидеть события, как считать до 3. Если люди не захотят научиться моему искусству предвидеть будущее (а это случилось в Баку среди местных людей мысли), я буду обучать ему лошадей. Может быть, государство лошадей окажется более способными учениками, чем государство людей» (СС. Т. 6. Кн. 2. С. 203). Ср. также с пассажем в одной из поздних статей, примыкающей к ДС: «Прошу эти записи не показывать академическим кругам, но если можно напечатать, то напечатайте...» (цит. по: ДС. С. 158).

23. Аксенов имеет в виду один из постулатов «звездного языка» Хлебникова, на котором построено несколько «плоскостей» его последней «сверхповести» «Зангези» (1922) и о котором он ранее писал в программной ст. «Наша основа» (1919): «Заумный язык исходит из двух предпосылок: 1. Первая согласная простого языка управляет всем словом. 2. Слова, начатые с одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка» (СС. Т. 6. С. 174).

24. Аксенов в своих текстах не раз обращался к поискам параллелей и аналогов в других традициях. Ср. в его монографии «Пикассо и окрестности»: «Возрождение наук и искусств усмотрены не только в Италии, но и во всех иных: сначала в европейских, потом неевропейских. *Индусское возрождение* (курсив мой. – А. П.) падает на V по Р. Х. век. Английское – на XVI и здесь пересекается с началом барокко» (Аксенов И. *Пикассо и окрестности*. М., 1917. С. 8).

25. О каком трактате идет речь, установить не удалось.

26. Правильное чтение этого недоописанного словосочетания – «сеф<ардскими> евреями», т.е. жившими в Испании. Здесь речь идет, очевидно, о каббале и о мистическом восприятии. В еврейской литургии, начиная с каббалистических элементов, можно проследить мысль о буквах и словах, предшествующих творению.

27. Господь творил, произнося названия творимых объектов. См. в первой книге Моисеева Ветхого Завета (Быт. 1: 3–4): «3. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. 4. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы». Господь создал мир из 22 букв еврейского алфавита, которые внеположны творению и предшествуют ему. Каббала полагает, что буквы были изобретены до первого шаббата. Более того, она идет дальше, утвер-

жда, что еврейский алфавит был создан до сотворения мира (впервые: Сэфер Йецира, I; ок. 3–8 вв.).

28. В еврейском алфавите три буквы – первая (алеф), средняя (мем) и последняя (тав) – образуют слово «эмет» – «истина». Ср. с 4-м тезисом доклада: «В начале была буква» (сведениями в коммент. №№ 26–28 я обязан И. М. Петровскому-Штерн).

29. Здесь неточность: «Зангези» – не поэма, а «сверхповесть», жанровое определение которой Хлебников сформулировал в предисловии к первому отдельному изданию этой вещи (1922). Речь идет об одном из принципов «звездного языка», когда противопоставляются начальные буквы (звуки) исторических имен и названий противоборствующих стран. На нем построены VI и VII «плоскости» в «Зангези», в которых главный герой рассказывает «про наше страшное время словами Азбуки»:

Вы говорите, что умерли Рюрики и Романовы,
Пали Каледины, Крымовы, Корниловы и Колчаки...
<...>
Нет, это вырвалось «*рицы*»,
Как дыханье умерших,
Воплем kloкочущим дико прочь из остывающих уст,
Это *Ка* наступало!
На облаке власти – *Эля* зубцы.
Эль, где твоя вековая опала!
Эль – вековой отшельник подполья!
<...>
Эр в руках *Эля*!
Если орел, сурово расправив крылья косые, тоскует о Леле,
Вылетит *Эр*, как горох из стручка, из слова *Россия*.
(СС. Т. 5. С. 313, 316).

Ср. также в «Плоскости VIII»:

Эр, *Ка*, *Эль* и *Гэ* –
Воины азбуки –
Были действующими лицами этих лет,
Богатырями дней.
(Там же. С. 319).

30. Речь идет о раннем стихотворении Хлебникова, напечатанном Д. Бурлюком в сб. «Студия импрессионистов» (1910) под ошибочным названием «Трущобы». Сам Хлебников называл это стихотворение «Олень» и, перепечатав его в «Изборнике стихов» (1914), сопроводил автокомментарием: «Олень, превратившийся в льва, – образ России» (СС. Т. 1. С. 219).

31. Трудно согласиться с этим категорическим утверждением Аксенова, несмотря на то что он ссылается на авторитетное свидетельство Д. Бурлюка. Автор доклада познакомился с Д. Бурлюком, вероятно, в 1912–1913 гг., когда сблизился с бубнововалетовцами, но он всегда относился к нему с большой неприязнью, о чем свидетельствует недавно изданная переписка Аксенова с С. П. Бобровым – в ней имеется много выпадов против «отца русского футуризма». Надо полагать, что он не совсем верно понял слова Д. Бурлюка о Хлебникове. Глава будетлян, как известно, всегда внимательно относился к правильной интерпретации своих текстов. Об этом прежде всего свидетельствует приведенный выше автокомментарий поэта – редкий случай в его практике. Любопытно, что Аксенов в ст. «К ликвидации футуризма» не без иронии назвал Д. Бурлюка «литературным импресарио» Хлебникова и писал о том, что оба поэта в «дофутуристический» период «именовали себя попросту импрессионистами» (Аксенов. Т. 2. С. 21). Однако это не совсем так. Здесь Аксенов иронизирует над названием сб. «Студия импрессионистов», в котором печатались будущие футуристы, и над тем, что оба текста Хлебникова, напечатанные в этом сб., включая и знаменитое «Заключение смехом», обозначены музыкальными значками: ор. 1 и ор. 2, которые, видимо, проставил Д. Бурлюк.

32. В мае 1920 г. в Харькове Хлебников написал поэму «Ладомир» (изданную художником В. Д. Ермиловым тиражом 50 экземпляров). Она была задумана главой будетлян как своего рода расширенная «русская» вариация на темы «Интернационала» (Потье – Дегейтера), который с 1918 г. был гимном Советской республики. Предложенная поэтом замена слова «Интернационал» на неологизм «Ладомир» (в значении «мировой лад») – характерный для молодого Хлебникова принцип использования в своих текстах исключительно «русских» слов и понятий с инославянскими корнями и полный запрет на заимствование слов из европейских неславянских языков (в поэме «Ночь в окопе» он предлагал другой вариант этого слова – «Международник»). Однако поэт не всегда был последователен. См., например, в его записи 1920 г.: «Интернационал людей мыслим через интернационал идей наук» (СС. Т. 6. Кн. 2. С. 89). Примечательно, что за год до создания «Ладомира» – в марте-апреле 1919 г. – в Москве Хлебников и Аксенов совместно участвовали в подготовке к изданию журнала под названием «Интернационал искусства» (не был издан).

33. Вероятно, у Аксенова аберрация памяти: известен случай, когда начало поэмы Хлебникова «Журавль» было напечатано в сб. «Садок судей» 1 (1910), а окончание поэмы под названием «Восстание вещей» – в сб. «Творения» (1914).

34. «Мирсконца» – пьеса Хлебникова (1913), однако тема и «слитное» название восходят к Крученых, который впервые сформулировал ее в своем примечании к стихотворению «Старые щипцы заката...», напечатанно-

му в «Пощечине общественному вкусу» (М., 1912). Еще до публикации в сб. Хлебников анализировал это стихотворение Крученых в письме к автору от сентября 1912 г. (СС. Т. 6. Кн. 2. С. 145). В следующем письме к нему же от 31 августа 1913 г. он предлагал: «Напишите, разгля<дев>, где бы юность следовала после старости, то, что позже, было бы раньше. Вначале старики, потом младенцы» (Там же. С. 157–158). В другом недатированном письме, написанном в том же году, Хлебников подробно писал об этой идее, которую он позже реализовал в своей пьесе: «Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (т.н. Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то все потечет в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и рождаются, сначала появляются взрослые дети, потом женятся и влюбляются. Я не знаю, разделяете ли вы это мнение, но для Будетлянина Мирсконца – это как бы подсказанная жизнью мысль для веселого и острого, так как, во-первых, судьбы в их смешном часто виде никогда так не могут быть поняты, как если смотреть на них с конца; во-вторых, на них смотрели только с начала. Итак, измерьте насмешкой разность между вашим желанием и тем, что есть, смотря от второго праха, и будет, я думаю, хорошо» (Хлебников В. *Творения*. М., 1987. С. 689). Об этом вспоминал Крученых:

Такой же спор возник из-за названия «Оля и Поля».

— Это «Задушевное слово», а не футуризм! – возмущался я и предложил ему более меткое и соответствующее пьеске – «Мирсконца», которым был озаглавлен еще наш сборник 1912 г.

Хлебников согласился, заулыбался и тут же начал склонять:

— Мирсконца, мирсконцой, мирсконцом.

Кстати, вспоминаю, как в те годы Маяковский острил:

— Хорошая фамилия для испанского графа – Мирскóнца (ударение на о). (Крученых А. *Наш выход*. М., 1996. С. 51).

См. также в письме Р. О. Якобсона к Крученых от февраля 1914 г. (он в это время примыкал к футуристам и писал заумные стихи): «Прав ли я, признавая Х<лебникова> за футуриста, а Гнедова нет? Ибо будетлянин всегда влечет мир с конца, с нуля. Сказать, что современн<ое> устремление к примитиву и речетворчеству ничем не обосновано, мог ведь только дурак Шершеневич. В начале бе Слово. Впрочем, для вас кажется, главная суть не во влечении к началу, как у Х<лебникова> – отрицая его, идете к творческим изволам (неологизм). И это лучше. Верно ль я схематизирую (!). Знаете, мирсконца – до вас никто из поэтов не сказал, чуть-чуть почувствовал Белый и Маринетти; даже научен вполне (хотя вы и заговаривали о поэзии, противоборствующей математике) и ясно очерчен в „принципе относительности“» (*Experiment / Эксперимент. A journal of Russian Culture*. 1999. № 5. С. 58). А также и в другом письме к тому же адресату от марта 1914 г.

Якобсон развивал эту же мысль: «...в этом же, что кончалось, в конце, в окончательном, – там было какое-то иное начало: законченное, что ли (мирskonца – открытие стран будетлянских)...» (Там же. С. 59). По точно-му замечанию В. Тренина, в пьесе Хлебникова «в обнаженном виде» «во-площается идея о возможности свободного движения во времени вперед и назад. Эта идея уэллсовской машины времени» (*Детская литература*. 1939. № 4. С. 71). В этой связи см. Левинтон Г. А. «Об одном ударе-нии у Хлебникова». *Мир Велимира Хлебникова*. М., 2000. С. 355–358.

35. К теме смерти Хлебников неоднократно обращался в своих текстах, как в художественных, так и в статьях и декларациях. В конце 1915 г. он написал пьесу «Ошибка смерти» и назвал ее создание в одной из записей «победой над смертью» (СП. Т. 5. С. 333). К этой же теме он обращался в ДС (см. «лист VI», в котором он пытался найти закономерность и найти «уравнение смертей»):

Число и смерть! Правда, есть что-то неожиданное в этом сопоставле-нии? Точно встретились два старинных противника, наконец-то нашедшие друг друга и скрестившие клинки. Но это уже страна будуще-го, а пока ограничусь замечанием, что число помогает сорвать покров тайны с лица смерти (чадру смерти). <...> Закономерность, этот основ-ной закон природы проходит нитью и через смерти великих, звавших в будущий строй. Она говорит, что хотя эти учителя равенства принадле-жали к разным народам, они и смыслом своей жизни и днями своей смерти были звеньями одной и той же цепи во времени, простертой над мелкими событиями дня, одним созвездием имен. (ДС. С. 86)

36. См. в поздней записи у Хлебникова (1920): «Числа! Голые вы вошли в мою душу, и я вас одеваю одеждою земных чувств и народов» (СС. Т. 6. Кн. 2. С. 93). В связи с этим см. любопытное свидетельство Р. О. Якобсона в письме к Хлебникову от февраля 1914 г.: «Когда я спросил вас, к чему ново-му пришли, ответ был – к числу. Знаете, Виктор Владимирович, мне кажут-ся осуществимыми стихи из чисел. Число – двуострый меч, крайне кон-кретно и крайне отвлеченно, произвольно и фатально точно, логично и бессмысленно, ограничено и бесконечно. Извиняюсь за риторичность. Вам ведомы числа, а потому, если вы поэзию чисел признаете, хотя бы совер-шенно неприемлемым парадоксом, но острым, попытайтесь, пожалуйста, дать мне хоть небольшой образчик таких стихов» (цит. по: Харджиев. Т. 1. С. 56). По свидетельству Харджиева, такую «поэму цифр» написал Круче-ных, но она не сохранилась.

37. *Двойка и тройка для него – откровение истины* – здесь речь идет об «основном законе времени», который Хлебников «открыл» в Баку 17 де-кабря 1920 г. и о котором он сообщал к П. В. Митуричу в письме от 14 мар-та 1922 г.: «во времени происходит отрицательный сдвиг через 3ⁿ дней и

положительный через 2^н дней; события дух времени становится обратным через 3^н дней и усиливает свои числа через 2^н» (СС. Т. 6. Кн. 2. С. 213).

38. Эту же формулу использовал Аксенов и в рецензии на «Отрывок из «Досок судьбы», но со знаком минус: «Для нас это не довод, но для Хлебникова это величайшее ощущение присутствия истины» (*Печать и революция*. 1923. Кн. 5. С. 279).

39. Здесь незаконченная формулировка «закона времени». Ср. в ДС (1 лист): «Мы видели войсковой поединок Востока и Запада, мы видели, что шашка вылетает из рук одного из двух противников через 3^н дней после удачного выпада, когда та или другая столица обращается в мусор и золу» (ДС. С. 14).

40. Последний труд Хлебникова, ДС, был издан в 1922–1923 гг. (не полностью) в трех отдельных выпусках (листах) с общей пагинацией и под названием «Отрывок из „Досок судьбы“». Между тем вопрос о том, когда именно был напечатан 1-й лист ДС, т.е. видел ли его Хлебников, до сих пор остается открытым. Сведения об этом листе Аксенов, видимо, почерпнул, от самого Митурича или из сводного оглавления 3-го выпуска, где указано, что 1-й «лист напечатан при жизни автора». Е. А. Арензон и Р. Вроон дают разные ответы на этот вопрос: по одним сведениям он был напечатан в мае 1922 г., по другим – в мае 1923 г. (сб. «Доски судьбы» *Велимира Хлебникова. Текст и контексты*. М., 2008. С. 48, 66). Эта путаница восходит к неточным сведениям, приведенным в письме П. Митурича к Н. Н. Пунину от 1 июня 1922 г.: «Последнее время Виктор Владимирович был занят своим многолетним трудом – законами времени, которые он приводил к окончательному порядку для издания «Доски судьбы». Первый лист уже напечатан в 5-ти тысячах <?! – А. П.> экземпляров в долг. Нужно еще минимум 10 листов, но пороку не хватило издательского и набор застрял» (Митурич. С. 18). Известно также другое свидетельство Митурича в одной из записей о том, что Хлебников вносил какие-то поправки в напечатанный текст 1-го листа (в наборную рукопись, верстку или сигнальный экземпляр?).

Через год, 6 мая 1923 г., Н. О. Коган сообщила Митуричу в Санталово: «Вышел первый лист «Досок судьбы» в 500 экземпляров, к концу недели выйдет 2-й, если Куфтин захочет работать, передадим им 3-й» (Там же. С. 28). Эти сведения подтверждаются «Книжной летописью» – 1 лист напечатан в мае 1923 года. Чем же вызваны такие разночтения, не совсем понятно. Вероятно, Митурич, указывая тираж 5 тысяч экземпляров вместо 500, просто допустил ошибку. Причем в мае 1922 г. (до отъезда Хлебникова и Митурича в Санталово) были напечатаны только сигнальные экземпляры 1-го листа ДС (без обложки). Об этом сообщал Митурич А. Н. Андриевскому в письме из Санталова от 1 июня 1922 г.: «Пишу об этом <о врачебной помощи заболевшему Хлебникову. – А. П.> <С. М. Городецкому. – А. П.> 1-й лист «Доски судьбы», один напечатанный из 10-ти листов»

(частное собрание). Этот лист и письмо Митурича сохранились в архиве С. М. Городецкого (Государственный музей Маяковского). Скорее всего, картина издания 1-го листа ДС представляется следующим образом: 11 марта 1922 г. Хлебников подписал договор на издание «Зангези» и «Законов времени», 21 марта (как указано на обороте титульного листа) рукопись прошла цензуру и была подписана к печати, но до отъезда поэта в Санталово – 14 мая – был набран, вероятно, только сигнальный экземпляр, на печатание всего тиража не хватило денег. Таким образом, Хлебников мог видеть лишь верстку или сигнальный экземпляр, а тираж был напечатан только через год – в мае 1923-го, как пишет Коган. Обложка к «Отрывку из Досок судьбы», выполненная А. Борисовым, была напечатана сразу для всех трех выпусков, поэтому все три выпуска «одежи» в одну обложку (часть тиража имела другую обложку) и на ней указан 1922 год, хотя 2-й и 3-й листы вышли лишь в 1923 году. Некоторые уточнения о выходе 1-го листа могут быть внесены, когда будет полностью напечатана переписка Митурича с Н. О. Коган, Н. Л. Степановым и др. лицами, связанными с подготовкой к изданию первых трех листов ДС.

41. У Хлебникова в последние два месяца жизни в Москве весной 1922 г. (вторая половина марта – 14 мая) произошел конфликт с Маяковским и его окружением, и он отошел от своих друзей. У Хлебникова под влиянием болезни и под воздействием Митурича возникли необоснованные подозрения, что оставленные им в 1919 г. в Москве рукописи якобы пропали или уничтожены Маяковским и его соратниками. В связи с этим см. его стихотворения «Всем», «Еще раз, еще раз...», «Крученых!..», «Торгаш, торгаш...», «Русские десять лет...» и финал «сверхповести» «Зангези» («Поводом было уничтожение / Рукописей злостными / Негодяями с большим подбородком / И шлепающей и чавкающей парой губ»), навеянные этим конфликтом. Уже после смерти Хлебникова большая часть «пропавших» его рукописей была обнаружена (в январе 1924 г.) в сейфе Московского лингвистического кружка, находившегося в квартире Р. О. Якобсона. В связи с этими текстами Хлебникова см. пасквиль Альвэка *Нахлебники Хлебникова: Маяковский–Асеев* в кн.: Хлебников В. *Всем. Ночной бал...* (1927). Подробнее о взаимоотношениях Хлебникова с Маяковским в последние месяцы его жизни см. во вступ. ст.

42. Эта фраза, направленная против Маяковского, требует корректив (см. коммент. № 41). В отдельной рецензии «150 000 000», напечатанной в 1921 г., Аксенов уже отметил факт генетической связи текста Маяковского с ранней поэмой Хлебникова «Журавль» (1909), которая имеет также и другое название – «Восстание вещей». В ней он не только указал на первоисточник, но и дал высокую оценку поэме Маяковского, а Хлебникова назвал «учителем» автора «150 000 000»: «В описании борьбы противников следует отметить, что автор поэмы умело использовал общую мысль одной

из эпических попыток своего учителя Хлебникова, известной под именем «„Восстание вещей“» (*Печать и революция*. 1921. № 2. С. 205–206). В рецензии эта оценка дана в «спокойной» тональности, но через три года в настоящем докладе Аксенов использовал этот же факт по-другому – со знаком минус. Основываясь на нем, он обвинил Маяковского чуть ли не в плагиате. Очевидно, что эта переоценка произошла не без воздействия его бесед автора доклада с Митуричем. Трудно согласиться с Аксеновым, что Хлебников до определенного времени не обращал внимания на несомненную связь своей ранней поэмы с текстами Маяковского. Более того, эта связь была очевидной и для соратников Хлебникова. Например, см. в воспоминаниях Д. Бурлюка, написанных в 30-х годах: «Также идея вещи и „Восстание вещей“ – отрывок „Журавль“, Ор. 3 (СПб., 1909–10, декабрь–январь) вполне предвосхищается, заранее выявлено полностью у Хлебникова, все это послужило отправной базой для эпатажирующих публику первых вещей тогда буйно-апашистого Володи Маяковского» (Бурлюк Д. *Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения*. СПб., 1994. С. 56). Необходимо подчеркнуть, что взаимовлияние поэтов, принадлежащих к одному направлению, – это очевидный и общеизвестный факт. Кроме того, Аксенов здесь цитирует стихотворение Хлебникова, направленное против Маяковского и соратников, но оно было напечатано Митуричем с ошибкой («Крученых!» – не заглавие-посвящение, а первая строка текста): «Крученых! / Помнишь, мы вместе грызли, как мыши, / Непрозрачное время «сим победиши»? / Вернее, что грыз я один! / Товарищи! / Как-то-с: кактус, осени хорунжие, / Лень, лань, лунь...?»

Последние две строки – неточные цитаты из «Мистерии-Буфф» Маяковского (д. 1, явл. 2), из стихотворений Асеева «Ось (Крики)» (сб. «Временник», 1917) и «Когда земное склонит лень...» (сб. «Оксана», 1916). В указанном стихотворении Хлебников упрекает соратников в недобросовестном использовании своих текстов и приемов. См. подробнее об этом во вступ. ст.

43. Смысл этой фразы не совсем ясен. Ср. в третьем тезисе доклада (во вступ. ст.): «Критерий действительности событий».

44. Эта «загадочная» фраза Аксенова, связанная с А. К. Гастевым (1882–1941?), не поддается реконструкции. Какое Гастев имел отношение к организации вечера памяти Хлебникова и о каком его «поступке», которому дается столь высокая оценка, идет речь, установить не удалось. О его отношениях с Хлебниковым известно крайне мало. Гастев был человеком с пестрой биографией – поэт, прозаик, публицист, ученый, профессиональный революционер, сидел в тюрьмах, бежал из ссылки, жил за границей, вернулся в Россию и несколько лет нелегально находился в Петербурге. После революции стал одним из создателей Пролеткульта, в 1919 г. возглавил Всеукраинский Совет искусств в Харькове, а в 1920 г. создал Централь-

ный институт труда. Хлебников познакомился с ним в апреле-мае 1919 г. в Харькове, они сотрудничали в местных изданиях – журнале «Пути творчества» и «Сборнике нового искусства». Хлебникову был близок индустриальный и революционный пафос текстов Гастева, и он писал о его первой книге «Поэзия рабочего удара» (1918) в ст. «О современной поэзии»: «Это обломок рабочего пожара, взятого в его чистой сущности, это не „ты“ и не „он“, а твердое „я“ пожара рабочей свободы, это заводский <так! – А. П.> гудок, протягивающий руку из пламени, чтобы снять венок с головы усталого Пушкина – чугунные листья, расплавленные в огненной руке. <...> Он соборный художник труда, в древних молитвах заменяющий слово „бог“ словом „я“. В нем „я“ в настоящем молится себе в будущем» (*Пути творчества*. 1920. № 6–7. С. 71–72). Гастев в кн. «Плановые предпосылки» (1926) дал высокую оценку главе будетлян: «Такой гений слова, как Велимир Хлебников, свои поэтические изыскания закончил инженерией слова и математикой образа». См. также: *Перцов В.* «Современники (Гастев, Хлебников)». *Новый Леф*. 1927. № 8–9. С. 75–83.

45. Подробности о болезни и смерти Хлебникова Аксенов узнал несомненно от Митурича. Ср. запись от 29 июня 1922 г. в дневнике Митурича, опубликованном много позже: «Похоронили Велимира на погосте в Ручьях, в левом углу кладбища, у самой ограды, параллельно задней стене между елью и сосной. Отвозил Федор Васильев. Дождь шел. Первый Председатель Земного Шара Велемир Хлебников (надпись на гробе сделана кобальтом)» (Митурич. С. 22). Ср. в письме Митурича к Пунину, Л. Е. Аренсу и Е. А. Полетаеву от 29–30 июня 1922 г.:

Велимир ушел с земли 28 июня в 9 часов утра, за сутки потеряв сознание и так постепенно затухая. <...> 29-го его похоронили на уголке кладбища в Ручьях. Священник было не пускал в ограду кладбища, так как мы устраивали гражданские похороны. <...> На крышке гроба изображен голубой земной шар и надпись: «Председатель земного шара Велимир 1-ый».

Положили гроб в яму и, закутив «трубку мира», я рассказал мужикам про друга Велимира, Гайявату, который так же заботился о всех людях полсвета, а Велимир о всем свете, в этом разница.

И зарыли, а на сосне рядом в головах написали имя и дату.

Я сделал с Велимира 2 портрета. Один за день до смерти, необычайно точный и пространственный, а второй с мертвого. (Там же. С. 23–24, с поправками).

Ср. также в одиннадцатом тезисе доклада Аксенова (вступ. ст.): «Как крестьянство признало Хлебникова Председателем земного шара, и почему это могло произойти».

Жизнетворчество Сусанны Мар

Татьяна Никольская

Поэт, переводчик, журналист Сусанна Мар¹ (1900–1965) была известна в литературных кругах начала двадцатых годов благодаря сборнику стихов «АБЕМ» – объяснению в любви одному из лидеров имажинистов Анатолию Мариенгофу – и участию в группе ничевоков. Именно об этих вехах ее творческой биографии вспоминают и очевидцы событий, и современные исследователи: «Близко к нам, вернее, к одному из нас, с отчетливым пробором, была Сусанна Мар, девушка из Ростова с точеным лицом и неплохими стихами», писал В. Шершеневич (1990: 628). Составитель новейшей антологии имажинизма Э. Шнейдерман (1997) отмечал сочувственное отношение Мар к этому направлению. О поэтессе, как активной «ничевочке», писали В. Марков (Markov 1980: 82), А. Никитаев (1992: 60, 63) и А. Крусанов (2003: 403).

Сборник «АБЕМ»² вышел в Москве в августе 1922 г. тиражом 500 экземпляров, 77 из которых в продажу не поступили. Состоит книжечка из тридцати страниц, на которых напечатано девятнадцать стихотворений, написанных с августа 1920 г. по май 1922 г. Стихи датированы, но расположены не в хронологическом порядке. Посвящен сборник Е. Баратынскому, хотя поэтика последнего никак на стихах поэтессы не отразилась. На портрете Мар работы Г. Якулова, открывающем «АБЕМ», изображена молодая женщина с подстриженными до ушей пышными, выющимися волосами, огромными глазами, обрамленными длинными ресницами, тонким носом с горбинкой, пухлыми губами, длинной шеей и тонкими узкими пальцами, касающимися страницы книги.

Сусанна Мар относилась к ученицам Ахматовой.³

¹ Наиболее подробные биографические сведения о Сусанне Мар (настоящее имя – Сусанна Георгиевна Чалхушьян) можно найти в комментариях Н. Адаскиной к письмам И. Аксенова к Мар (I: 556–557).

² Возможно, аббревиатура АБЕМ расшифровывается как Анатолий Борисович Есенин Мариенгоф. Оба поэта с осени 1919 до весны 1922 г. были практически неразлучны. На гастролях в Ростове в конце июля–начале августа 1920 г. они выходили раскланиваться вместе даже если публика вызывала одного из них.

³ О влиянии Ахматовой на стихи Мар говорилось в рецензии на сборник, опубликованной в газете *Накануне* (А. В. 1922: 6), см. также Шершеневич (1990: 628).

Не с детства ли, лохматою
И милой, как пчела,
Я «Четками» Ахматовой
Считала вечера.

(Мар 1922: 8).

Помимо исповедальной интонации, Мар берет у своей учительницы такой прием, как упоминание деталей одежды, разнообразных аксессуаров. К примеру, постоянно упоминаются цилиндр и трость, бывшие на протяжении ряда лет отличительными атрибутами Мариенгофа, называются и характерные черты внешнего облика возлюбленного: четкий пробор, бердслеевский профиль («И тоньше профиля не вычертил Бердслей»; Мар 1922: 27),⁴ синий цвет глаз. Мариенгоф для Мар не только кумир, но и учитель поэтического мастерства: «Это ты мои строки отточил, как тяжелый солдатский штык» (Мар 1922: 15). В стихах Мар часто встречаются явные и скрытые цитаты из произведений Мариенгофа. Так, например, «ковш из памяти» отсылает к названию цикла Мариенгофа «Кувшины памяти», а «Беседы застольные» соответственно к циклу «Застольная беседа». К влиянию Мариенгофа можно отнести и заслуживающую отдельного рассмотрения образную систему Мар. В стихах поэтессы своеобразно трансформируется религиозная образность, присущая Мариенгофу, но если у последнего религиозная символика кощунственно сопрягается с революционной – поэт «рассматривает революцию сквозь призму Нового завета» (Хуттунен 2007: 39), то у Мар самому поэту приданы черты Мессии. Наиболее концентрировано такое восприятие поэта выражено в самом известном стихотворении Мар, датированным февралем 1921 г. и начинающемся строчками:

Причаститься бы губ твоих Анатолий,
Тяжко умирать грешницей.
Со Святыми Дарами «Бесед Застольных»,
Соборуешь ли дни кромешные.
К распаху рук кипарисному
Приложится в последний раз

(Мар 1922: 7)

Источником такого сопоставления мог послужить и хлебниковский образ «Голгофа – Мариенгофа» из стихотворения «Москвы Колымага», написанного в апреле 1920 г. и опубликованного в имажинистском сборнике «Хар-

⁴ Бердслеевский профиль Мариенгофа был отмечен также Р. Ивневим: «Высокий, красивый, выхолненный, напоминавший профиль Бердслея молодой поэт» (Ивнев 2005: 115).

чевня зорь», вышедшем в Харькове в том же году, и строки из поэмы Мариенгофа «Магдалина»:

Опять распяли
Поэта в зеркальных озерах витрин...
[...]
Внес на Голгофу я крест бы как сладкую ношу.⁵
(Мариенгоф 2002: 40–41)

Поэма Мариенгофа «Магдалина» произвела сильное впечатление на Мар, также как и на всю группу ничевоков. Как отмечает А. Кобринский (2002: 21), «С. Мар посвятила этому произведению строчки „Маленький черный гробик, / Золотой мавзолей Магдалины“, являющиеся аллюзией на внешний вид издания – малоформатную книжку в черной бумажной обложке». На наш взгляд, такое эротико-религиозное отношение к возлюбленному заставляет вспомнить произведения популярной в 1910-е гг. писательницы Анны Мар «Тебе единому согрешила» (1914) и «Женщина на кресте» (1916), проникнутые мистической экзальтацией. Героиню последнего романа сближает с лирической героиней Мар восхищение образом Магдалины, раскаявшейся грешницы.

Если можно говорить о литературной маске Мариенгофа,⁶ то, на наш взгляд, правомерно поставить вопрос и о литературной маске влюбленной в «последнего денди республики» поэтессы, напоминающей таких женщин-декадентов, как брюсовская Нелли и яшвилевская Елена Дариани.⁷ К сожалению, нам ничего не известно об отношении адресата стихотворения «Причаститься бы губ твоих, Анатолий» к автору. Ни в мемуарных произведениях, ни в архиве писателя исследователям не удалось обнаружить прямых упоминаний о поэтессе. Писем или открыток от Мариенгофа не сохранилось и в архиве Мар.⁸

Сусанна Мар в 1920–1921 гг. принадлежала к группе ничевоков, в которую вступила в августе 1920 г. В декабре того же года она вышла замуж за лидера группы поэта Рюрика Рока. Ничевоки – своеобразный аналог западноевропейских дадаистов; они занимались, в частности, пародировани-

⁵ Как отмечают А. Парнис и В. Григорьев (1986: 125), хлебниковская строчка «Голгофа – Мариенгофа» возможно восходит к этой строке Мариенгофа из «Магдалины»

⁶ Из последних работ на эту тему упомянем главу «Последний денди республики» в недавно вышедшей книге финского исследователя Томи Хуттунена «Имажинист Мариенгоф» (Хуттунен 2007: 9–56).

⁷ Подробнее о литературных масках этого периода писал Лавров (2007: 154–198), Никольская (2001: 155–162).

⁸ Как нам сообщил А. Е. Парнис, побывавший в гостях у Мар в 1960-х годах, поэтесса говорила о своем романе с Мариенгофом, как о романе исключительно литературном. Она была удивлена, узнав, что Мариенгоф выступал в Ростове в августе 1920 г. и говорила, что познакомилась с поэтом в Москве в 1921 г. Однако это свидетельство не кажется нам абсолютно убедительным.

ем декретов советской власти, требовали учета образцов своей поэзии и диктатуры ничевочества над искусством. Мар подписала несколько документов группы, в том числе первый «Декрет о ничевоках поэзии», вывешенный 30 августа 1920 г. на витрине ростовского Союза поэтов (Крусанов 2003: 293–294). В первой половине 1921 г. Мар и Р. Рок переехали из Ростова в Москву, где неоднократно выступали в клубе «Союза поэтов» и в кафе имажинистов. Важной составляющей программы ничевоков была установка на эпатаж. Когда в конце июля 1921 г. Мар решила выйти из группы ничевоков и вступить в группу имажинистов,⁹ она сообщила об этом в бюро своей группы в письменном виде. Лидер ничевоков Р. Рок счел измену движению поводом для развода, о чем заявил в открытом письме. Несмотря на развод, пара сохраняла тесные отношения и вместе появлялась в имажинистском кафе «Стойло Пегаса», где с ними познакомился, в частности, В. Мануйлов (1999: 108). Эта история стала на многие годы притчей во языцех и способствовала созданию мифа о нравах литературной богемы. Несколько месяцев Мар в качестве имажинистки выступала в «Стойле Пегаса». В октябре 1921 г. она приняла участие как имажинистка в вечере поэтов всех направлений, прошедшем в Политехническом музее. В отчете о вечере она названа «стильной восточной девушкой» (Спасский 1921: 6). В августе 1922 г. литературный вечер Мар прошел в ростовском театре «Гротеск» (Крусанов 2003: 294). Последняя известная нам поэтическая публикация Мар имела место в 1924 г. в антологии Всероссийского Союза поэтов «Поэты наших дней».

В 1925 г. Мар вышла замуж за И. Аксенова, который, как отмечает Адашкина (I: 58), относился к своей молодой жене с нежностью и заботой, что видно из его писем к ней 1927–1934 годов (I: 160–189). В эти годы Мар занималась журналистикой, много разъезжала по стране, писала передачи для радио. Она была талантливым переводчиком с английского. Образцы ее стихотворных переводов из Йейтса, Де-Ла-Мара, Киплинга, Честертона и ряда других поэтов опубликованы в «Антологии новой английской поэзии» (1937). В дальнейшем Мар переводила с литовского и польского языков. Мар прожила до середины 1960-х годов, намного пережив И. Аксенова, и стала автором первой его биографии, напечатанной в сборнике шекспироведческих статей ученого (II: 294–295).

Союз Писателей откликнулся на кончину Мар сухим формальным некрологом. По настоящему живые теплые слова были сказаны о ней

⁹ Подруга Мар, поэтесса Надежда Вольпин, вспоминает, что обращенное к ним обоим предложение перейти в имажинистки исходило от С. Есенина (Вольпин 1992: 290). В свою очередь, поэт Т. Мачтет в своей дневниковой записи от 5 августа 1921 г. писал, что доклад о Мар делал в «Стойле Пегаса» «сам Вадим Шершеневич» (Литературная жизнь России: 114). Подробнее об этом переходе и скандале, с ним связанным, см. Крусанов (2003: 403), Грузинов (1990: 682).

Н. Я. Мандельштам (1999: 152): «Сусанна взяла себе самого нищего мужа, Ивана Александровича Аксенова, умного и желчного человека, знатока кубизма и Шекспира. Она никогда его ничем не обидела, а жили они в комнате с потолком, подпертым балками, чтобы он не обрушился на голову. Яркая и болтливая Сусанна была одной из редкостных женщин, равнодушных к домостроительству и благополучию».

Литература

- А. В. [Вольский А.] 1922. «Сусанна Мар. АБЕМ». *Накануне*. №115. 24 авг.
- Вольпин, Н. 1992. «Свидание с другом». *Как жил Есенин*. Челябинск: Южно-Уральское издательство.
- Григорьев, В.; Парнис, А. «Комментарии». Хлебников В. *Творения*. М.: Советский писатель. С. 655–714.
- Грузинов, И. 1990. «Маяковский к литературная Москва». *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. М.: Московский рабочий.
- Ивнев, Р. 2005. *Богема*. М.: Вагриус.
- Кобринский, А. 2002. «Голгофа Мариенгофа». Мариенгоф А. *Стихотворения в поэмы*. СПб.: Академический проект. С. 5–27.
- Крусанов, А. 2003. *Русский авангард*. Т. 2. Кн. 1. М.: НЛО.
- Лавров, А. 2007. *Русские символисты*. М.: Прогресс-Плеяда.
- Литературная жизнь России 1920-х гг.* Т.1. Ч.2. *Москва и Петроград 1921–1922*. М.: ИМЛИ РАН, 2006.
- Мануйлов, В. 1999. *Записки счастливого человека*. СПб.: Европейский дом.
- Мар, С. 1922. *АБЕМ*. М.
- Мар-Аксенова, С. 1965. [Некролог]. *Литературная газета*. № 128. 28 окт. С. 4.
- Мариенгоф, А. 2002. *Стихотворения и поэмы*. СПб.: Академический проект.
- . 1999. *Бессмертная трилогия*. М.: Вагриус.
- Мандельштам, Н. 1999. *Вторая книга*. М.: Согласие.
- Никитаев, А. 1992. «Ничевоки: Материалы к истории и библиографии». *De visu* 0 (1992): 60–63.
- Никольская, Т. 2001. «Грузинские „сестры“ Ахматовой». *Канун. Альманах*. Вып. 6. СПб. С. 155–162.
- . 1996. «Сусанна Мар». *Сто поэтов серебряного века: Антология*. СПб.: Петрополь. С. 185.
- Спаский, Н. 1921. «Литературная Москва». *Новый мир* [Берлин]. № 236. 6 мая. С. 6.
- Хлебников, В. 1986. *Творения*. М.: Советский писатель.
- Хуттунен, Т. 2007. *Имажинист Мариенгоф. Денди. Монтаж. Циники*. М.: НЛО.
- Шершеневич, В. 1990. «Великолепный очевидец». *Мой век, друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. М.: Московский рабочий.
- Шнейдерман, Э. 1997. «Примечания». *Поэты-имажинисты*. М.: Аграф; СПб.: Петербургский писатель. С. 453–527.
- Markov V. 1980. *Russian Imagism 1919–1924*. Giessen: W. Schmitz.

Аксенов – переводчик елизаветинцев

Михаил Мейлах

Кардинал пригласил Бена Джонсона и, осыпав его отборными цветами французской любезности, свел разговор на свое знаменитое произведение: вольный перевод Вергилия. «Я сказал ему, что его перевод – дрянь», говорит фанатичный приверженец вольного перевода.

Иван Аксенов. *Бен Джонсон.*

Елизаветинцев Аксенов переводил и о елизаветинцах писал на протяжении всей своей жизни. В первый том «Елисаветинцев» (тогда еще через «с»), готовившийся Аксеновым во время Первой мировой войны и вышедший в 1916 г., вошли его переводы пьес Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать» (John Ford, *'Tis Pity She's a Whore*), Джона Уэбстера «Белый дьявол» (John Webster, *The White Devil*) и Сирила Тернера «Трагедия атеиста» (Cyril Tourneur, *The Atheist's Tragedy*) (Аксенов 1916). Вскоре был почти подготовлен и второй том (см. ниже), который в условиях революции издан не был и вышел лишь посмертно (Аксенов 1938); он уже носит модернизированное название «Елизаветинцы». Сюда вошли еще три пьесы в переводах Аксенова: «Красотка с запада» Томаса Хейвуда (Thomas Heywood, *The Fair Maid of the West*), «Укрощение укротителя» Джона Флетчера (John Fletcher, *The Woman's Prize, or The Tamer Tamed*) и «Добродетельная шлюха» Томаса Деккера (Thomas Dekker, *The Honest Whore*) (первоначально состав замысливался иным).¹ Сборник носит подзаголовок «Статьи и переводы» и открывается обширными статьями Аксенова, перепечатанными из двухтомника Бена Джонсона, вышедшего в начале тридцатых годов в почтенном издательстве «Academia» под его же редакцией. Статьи эти, посвященные жизни и творчеству драматурга, не вполне, однако, уместны в «Елизаветинцах», где нет ни одной пьесы Джонсона (на что было указано единственным, в отличие от первых «Елисаветинцев», вызвавших множество откликов, рецензентом – Наумов 1938: 105). Хейвуду и Деккеру посвящена достаточно подробная статья, написанная в 1932 году,

¹ См. письмо С. П. Боброву от 5 сентября 1916 (I: 107).

Флетчеру же – совсем короткая, относящаяся к 1932–1935 годам; смерть, очевидно, помешала Аксенову ее завершить.

Что же касается двухтомника Джонсона, в него, наряду с упомянутыми статьями, вошли пьесы «Сеян» и «Вольпоне» в переводах Аксенова, а также пьесы, переведенные другими переводчиками, в том числе «Алхимик» в переводе Пастернака (Аксенов 1931–1933). Аксеновские переводы пьесы Бомонта и Флетчера «Царь и не царь» (Francis Beaumont and John Fletcher, *A King and No King*) и шекспировского «Отелло»² остались неизданными. Кроме того, Аксенов снабдил предисловием и, по всей вероятности, сильно отредактировал своеобразный «Вариант комедии о Вольпоне» («Мое / Змеиный клубок») Германа Вечоры, восходящий к пьесе Стефана Цвейга по мотивам Бена Джонсона (Вечора 1934). В те же тридцатые годы, помимо многочисленных шекспироведческих журнальных публикаций, энциклопедических статей (в том числе о Томасе Киде в «Литературной энциклопедии», о Шекспире в БСЭ), рецензий на спектакли, Аксенов издал свои лекции и доклады, читанные в Высших театральных и Высших художественных мастерских, в Экспериментальных театральных мастерских Мейерхольда и ГАХНе в конце двадцатых годов (I: 87–96), дав книге стилизованное название «Гамлет и другие опыты ...» (Аксенов 1930); в этой книге также немало говорится о елизаветинцах. Им же уделено значительное внимание в работах, вошедших в посмертный сборник статей «Шекспир» (Аксенов 1937), издание, обозначенное как «часть первая», однако она осталась единственной изданной. Перу Аксенова принадлежат, наконец, аннотированный каталог шекспировских персонажей (Аксенов 1935b) и либретто оперы «Гамлет» для композитора Черемухина.

И в десятки годы, когда вышла первая книга переводов Аксенова, и, уже по другим причинам, в тридцатые, обращение к елизаветинцам, очень мало переводившимся не только на русский (за вычетом бальмонтских переводов Марло), но и на другие языки, и в России так же мало исследовавшимся,³ представлялось чем-то весьма экзотическим: в европейском культурном сознании их затмил гениальный младший современник – Шекспир. Вольно или невольно возникает вопрос – почему of all things Аксенов избрал именно елизаветинцев, которых переводил в тяжелых условиях войны и к которым нисколько не потерял интереса и в последующие десятилетия? Попытаемся приблизиться к ответу на этот вопрос, подойдя к нему с точки зрения экзистенциально-биографической, а затем под углом поэтики.

² РГАЛИ. Ф. 1013. Оп. 1. Ед. хр. 11.

³ Практически единственным специальным исследованием по истории елизаветинского театра, причем раннего, являлась книга Стороженко (1872), к 1916 году выдержавшая, однако, четыре издания.

I

В послесловии Аксенова к «Елисаветинцам» проскальзывает мысль, что работа над переводом помогала ему забываться во время войны, а С. М. Мар в биографии покойного мужа добавляет: «даже в горячке Гражданской войны Аксенов не расставался с елисаветинцами. Именно в это время он переводил Бен Джонсона, [...] наиболее любимого им» (II: 295).⁴ «Если бы Вы знали, как у меня руки чешутся на Джонсона и как я подавлен сознанием, что меня от него отделяют Деккер и Гейвуд!», – восклицает Аксенов в одном из фронтовых писем Боброву: – «Боги мои! Подумать, что никто не знает Вольпоны [sic]!». ⁵ Хотя, как следует из писем Боброву, перевод «Белого дьявола» был сделан по крайней мере до начала мобилизации, драмы Тернера «Трагедия атеиста» и оставшуюся неизданной пьесу Бомонта и Флетчера «Царь и не царь» Аксенов «переводил на войне», где готовился переводить и другие пьесы,⁶ там же держал корректуру первого тома «Елисаветинцев»,⁷ собирался переводить Джонсона,⁸ просил Боброва прислать ему пьесы Отвея, Деккера и Бена Джонсона.⁹

Характерные для ряда драматургов-елисаветинцев «кровавые» мотивы отметили, конечно, все рецензенты переводов Аксенова. Так, А. А. Смирнов говорит об «эффектных ужасах и жестокости» «кровавой трагедии» (Смирнов 1916). Спустя два десятилетия почти теми же словами – «экстравагантные мотивы, например, кровосмесительная тема», «необъяснимое тяготение ко злу абсолютно честных людей», «крайний цинизм» – пользуется в своей рецензии на второй выпуск «Елисаветинцев» и В. Наумов (1938: 100, 103).

Даже при том немногом, что мы знаем о биографии Аксенова, было бы чрезвычайно соблазнительно усмотреть (и усматривалось!) некоторое сродство его личности и с перечисленными мотивами, и с эстетикой, и – шире – с философией елисаветинской драмы, предвосхищающей драму барокко с ее «поэзией случайности и судьбы» (Наумов 1938: 100). «Он острый человек. Не без цинизма. В Киеве пошел на казнь Богрова – убийцы Столыпина. А потом говорил: „это было менее интересно, чем я ожидал“». ¹⁰ Легенда эта, кстати, получила продолжение в наши дни: мне довелось

⁴ Добавим – вероятно, не в меньшей степени работа над елисаветинцами помогала Аксенову «забываться» и в дальнейшем – в условиях советского террора, когда к «кровавой драме» стали напрашиваться новые исторические параллели.

⁵ Письмо С. П. Боброву от 13 сентября 1916 (I: 110).

⁶ Письма С. П. Боброву от 4 апреля, 1 мая, 22 августа и 5 сентября 1916 (I: 67, 76, 102, 107).

⁷ Письмо С. П. Боброву от 21 сентября 1916 и мн. др. (I: 111).

⁸ Письма С. П. Боброву от 1 мая и 22 августа 1916 (I: 78, 102).

⁹ «...даже отложил штудирование Вебстера и объедался Джонсоном». Письмо С. П. Боброву от 4 апреля 1916 (I: 109).

¹⁰ См. (II: 315 и примеч. № 63 и № 64, с. 408–409).

слышать от одного эрудита, что Аксенов был черносотенцем – заключение, сделанное лишь исходя из факта присутствия Аксенова на этой казни (заметим, факта, известного лишь с его собственных слов). Действительно, зрителями казни были в большинстве своем черносотенцы, но едва ли молодой тогда Аксенов разделял их идеологию (как и какую-либо идеологию), и скорее всего получил возможность присутствовать на казни как офицер. Однако, вирусом антисемитизма он был заражен не в меньшей степени, чем его земляк Булгаков – об этом свидетельствуют многочисленные высказывания Аксенова в его письмах Боброву.

Фраза «это было менее интересно, чем я ожидал» перекликается, кстати, с целой россыпью аксеновских комментариев по поводу казней. Так, в программной статье Аксенова 1922 года «К беспорядку дня. Введение в поэтику» он замечает по поводу казни Людовика XVI: «„Тем хуже для фактов“, говорила одна упрямая королевская голова, пока не встала перед фактом собственного усекновения» (II: 35). Точно так же маршал Бирон, приезжавший к королеве Елизаветы за помощью по поводу восстания герцога Овернского, получает от нее «совет, как известно, очень картинный» в форме головы ее фаворита графа Эссекса; вскоре после того был казнен Генрихом IV и сам Бирон, «поэтому наиболее интересным пунктом земного шара для лондонцев в 1603 году была Гревская площадь, и за происходящим на ней следили с большим вниманием». – Все это в послесловии («Envoi») к «Елисаветинцам», включающим аксеновский перевод пьесы Форда «Как жаль ее развратницей назвать» о кровосмесительной любви брата и сестры, казненных на том же эшафоте (II: 9–10). Мотив казней переходит и в книгу Аксенова об Эйзенштейне (I: 398–479):

Трагедия девятьсот пятого года, развернувшая самые кровавые свои страницы на территории теперешней Латвии, жестоко поранила чувствительность семилетнего ребенка. Не случайно внимание будущего артиста остановилось на книге, которая была в доме, но которая раньше не замечалась. Большой альбом гравюр на меди, как их было принято резать в конце восемнадцатого и в начале прошлого века, озаглавленный «Знаменитые казни», сделался любимым спутником вечеров тогдашнего Эйзенштейна. Бесконечное количество раз пересматривал он закрепленные добросовестным резцом подробности истязаний Равальяка, мучений Дамьена и терзаний Картуша. Потрясающие эпизоды физической боли человека, которые он ставит в поворотных моментах зрительной фабулы своих картин, идут именно от этих ранних впечатлений. (I: 407–8)

Что касается все той же фразы Аксенова – «оказалось не так интересно, как я ожидал» – она, как и другие приведенные пассажи, несет на себе отпечаток аксеновского дендизма, который, с поправкой на эпоху, Аксенов про-

должал культивировать и в советские годы – то, что, Д. Данин, встречавший Аксенова в доме С. Г. Кара-Мурзы, именует наряду с «ледяной невозмутимостью» «вертикальностью торса» (II: 315). Налет дендизма можно почувствовать и во фронтовом описании войны как драки, «где можно убить одного-другого немца», ради чего Аксенов и его товарищ проделывают 120 километров и, к их разочарованию, опаздывают.¹¹

Наряду с авантурными элементами, опять-таки, близкими елизаветинской драме, в биографии Аксенова отчетливо просматривается его всеобъемлющий нонконформизм. Согласно «Автобиографии» Аксенова, он еще молодым офицером в 1907 г. был судим после бунта саперного батальона, который он как будто поддержал, месяц провел в тюрьме (вина его не была доказана; II: 336), затем был отправлен служить в Сибирь, где «соединял военную службу с выращиванием роз и чтением» (II: 294). Характерно его замечание в одном из писем: «О скитаниях жалеть не надо – это я очень люблю».¹² Одиозная часть его биографии начинается с разрыва с традициями потомственной дворянской военной семьи и переходом из действующей армии в Красную (что подразумевает измену присяге), затем в течение нескольких лет активную в ней деятельность (о чем немного ниже). Аксенов, в частности, занимал высокий пост в ВЧК по борьбе с дезертирством (Гельперин 1992: 41–42), с ее неизбежно карательным уклоном.

Трудно представить себе такого человека, как Аксенов, в роли убежденного коммуниста. Можно предполагать, что его короткая коммунистическая карьера складывалась в какой-то мере ситуационно и скорее является выражением его анархических установок; и действительно, недавно опубликованная и уже нами цитировавшаяся переписка с Сергеем Бобровым это подтверждает. После периода всяческой неустроенности Аксенов получает в конце 1916 г. место начальника Управления инженеров Румынского фронта¹³ и после февральской революции входит в Исполнительный комитет Совета солдатских и офицерских депутатов;¹⁴ избран председателем исполкома Яско-Сокольского гарнизона и председателем военнореволюционного комитета Штаба армий Румынского фронта (Гельперин 1992). Вместе с ним красный бант повязывает новый главнокомандующий генерал Щербачев, в дальнейшем, однако, изменивший ориентацию и благополучно эмигрировавший.¹⁵ Революционный оптимизм Аксенова в то время, несмотря ни на что, «остается без колебаний»,¹⁶ однако аргументация его восхитительна. Он предлагает Боброву послать товарищу Ленину

¹¹ Письмо С. П. Боброву от 1 мая 1916 (I: 77).

¹² Письмо С. П. Боброву, февраль 1917 (I: 132).

¹³ Письмо С. П. Боброву от 22 декабря 1916 (I: 127).

¹⁴ Письмо С. П. Боброву от 19 апреля 1917 (I: 143).

¹⁵ Письмо С. П. Боброву от 19 апреля 1917 (I: 143); см. прим. 628, с. 544.

¹⁶ Письмо С. П. Боброву от 3 апреля 1917 (I: 140).

привет от «Центрифуги» – «он, кажется, проповедовал что-то весьма анархическое, что именно, не знаю, но как храброму человеку сочувствую».¹⁷ Он советует не платить Ленину «злом за зло», а «пригласить в наш журнал (не в каждый номер, разумеется, но пусть напишет что-нибудь поанархичнее, грамоту Вы наведете и хорошо будет)» (там же). – «А кто это, Вы говорите, убивал всех котелковичей и цилиндровичей в Петербурге? Ленин или Церетелли [sic]? Чернову выбили два вставных зуба и теперь же преподносят ему целую челюсть из чистого золота с брильянтами, а на каждом зубу надпись: борцу за... и т. д.».¹⁸ Сам Аксенов «записался в партийном списке анархистом и просил о допущении черного флага в шествие [...] но солидности ради [...] решил ограничиться красным без надписи».¹⁹ Еще один аргумент в пользу революции – «И Колонтай [sic] красивая женщина и хорошо одевается, дай ей Бог здоровья».²⁰ В октябре 1917 года он сетует, что «изо всех буржуев, которые читают наши книги, не найдется ни одного, который убил бы этого облезлого индюка [т.е. Керенского. – М. М.]. Надеюсь, что это случится». Керенскому, «этому левому имитатору Николая II», Аксенов предпочитает «кого угодно, Ленина, [...] Коллонтай, Каледина, Родзянку».²¹

Все эти замечания лишь вкраплены в гораздо более важные для Аксенова сюжеты – художественные, поэтические, издательские и т.д., и дела политические скорее представляют для него интерес, пользуясь его же выражением, «ad maiorem gloriam Centrifugae»: «Какого бы нам буржуя ограбить для Ц.Ф.Г.?» – «Товарищу по комитету», командированному в Петербург, «поручено найти какого-нибудь гнусного баржа на предмет центрифугального обобраяния». – «...Наша анархическая организация во многом напоминает блаженную Ц.Ф.Г. – вселяет во всех большое почтение, страх и трепет, имея за собой... гм – текущий счет ЦФГ».²² В то же самое время, когда Аксенов, словами из написанной его женой биографии, «выявил себя большевиком» и «стал организатором первой большевистской ячейки» в войсках румынского фронта (II: 295), в главе IV писавшегося в то же самое время романа «Геркулесовы столпы» (с характерным названием «Паралипоменон») он дает, по справедливому замечанию Н. Адаскиной, «пародийную картину революции» (II: 226–233), достойную, добавим, Салтыкова-Щедрина. В письмах Боброву того же времени он насмехается над солдатами, которые считают его сильным марксистом; недаром впоследствии Берковский заметит в своей рецензии на шекспироведческий труд

¹⁷ Письмо С. П. Боброву от 12 апреля 1917 (I: 142).

¹⁸ Письмо С. П. Боброву от 8 августа 1917 (I: 145).

¹⁹ Письмо С. П. Боброву от 19 апреля 1917 (I: 143).

²⁰ Письмо С. П. Боброву от 12 апреля 1917 (I: 142).

²¹ Письмо С. П. Боброву от 28 октября 1917 (I: 151).

²² Письма С. П. Боброву от 17 сентября и 10 октября 1917 (I: 148–149).

Аксенова, что марксистский метод тот употребляет с иронией: «ирония направлена и на предмет, и на собственный метод» (Берковский 1930: 230). Но в следующем году Аксенов, как уже упоминалось, служит заместителем председателя комиссии ВЧК по дезертирству, а в 1919-м – «начальником политотдела обороны побережья Черного моря, а затем начальником политотдела 47 дивизии» (II: 308, 336; курсив наш. – М. М.). О том, что спустя три года Аксенов выходит из партии, в известных нам источниках упоминают, кажется, только авторы одного из некрологов – его фронтовые соратники-коммунисты, этот прискорбный факт всячески при этом стараясь смягчить: «В 1922 году переутомленный и болезненный И. А. механически выбыл из рядов ВКП(б), *оставаясь неизменно непартийным большевиком*» (там же; курсив наш. – М. М.).

Резюмируем: недолгая коммунистическая эпопея Аксенова, как и ряда других авангардистов, совершавших, словами Набокова, ошибку, смешивая левизну в политике и левизну в искусстве, отражала его установки не столько «идейные», сколько, наоборот, совершенно «безыдейные», а именно, нон-конформистские и анархические. За свою коммунистическую эпопею Аксенов поплатился арестом и четырехмесячным пребыванием в румынской тюрьме, где подвергался пыткам, затем был обменен на румынских военнопленных, а по пути из плена в Москву арестован казацкими повстанцами – снова черты авантюрного романа! (II: 336). Но еще в большей степени и, к сожалению, не без оснований (служба в ВЧК по борьбе с дезертирством), Аксенов за эпопею эту расплачивался репутацией чекиста. Это, в частности, отражено в воспоминаниях Б. Зайцева о том, как к Бердяеву «затесался и *большевик один, Аксенов*». Д. Кузьмин-Караваев и жена Зайцева «ругали его ужасно», так что Зайцев стал ее упрекать: «Ты с ума сошла – ведь он донести может! Подводишь Николая Александровича» (т.е. Бердяева, которому эта сцена «доставляла большое удовольствие»; II: 303). А Н. Адаскина цитирует письмо Иванова-Разумника Андрею Белому в связи с работой Аксенова в театре Мейерхольда в двадцатые годы, где тот упоминается как «...некий футурист, *чекист, драматург Аксенов...*» (курсив наш. – М. М.; I: 18).

Нельзя не заметить, что многие пассажи Аксенова в его работах о елизаветинцах можно читать как его собственное метаописание. Так, о Хейвуде Аксенов сообщает, что тот происходит из среды сквайров – «некрупных, но крепких помещиков, издавна сидевших на своей земле», и воссоздает «образ строгого, хотя и деликатного джентльмена, ровного в своем поведении, сдержанного в своих поступках [...] быстро укрощающего свое негодование и беспощадного к тем, кого он по здравому и всестороннему обсуждению признал заслуживающими наказания»; далее он говорит о корректности поведения и самообладании как главной добродетели героев Хейвуда (Аксенов 1937: 138–140, 148). Говоря о патриотизме Хейвуда, он подчерки-

вает, что тот находился в гуще политической борьбы своего времени и, исследуя его словарь, прослеживает его эволюцию в направлении пуританизма, а воздействие его пьес сравнивает с той «агитацией особого рода», какую сам он наблюдал на первых представлениях горьковской пьесы «На дне». В контексте той же политической борьбы упоминается казнь (снова казнь!) Карла Стюарта (ibid., 163–165). Говоря о Бене Джонсоне, о поисках им норм поведения личности, Аксенов утверждает, что у того она «перерастала в понятие верховной ценности – блага человеческого общества, которому приносилось в жертву личность» (ibid., 148, ср. 29). «Нрав» Сеяна, героя переведенной Аксеновым одноименной пьесы Джонсона, обусловлен «непомерным развитием честолюбия, дерзости и надменности – свойств, хорошо знакомых самому автору, – в своем герое он исправлял, прежде всего, свой собственный нрав». У Деккера же Аксенов отмечает его почтение к власти и соблюдение им стоического спокойствия (ibid., 168).

Заклучим этот раздел цитатой: «Ренессансный имморалист, человек из трагедий елизаветинских драматургов – недаром Иван Аксенов их переводил» (Елисеев 1997: 281).

II

Не только те мотивы елизаветинской драмы, от которых мы пробовали протянуть нить к некоторым моментам биографии Аксенова, но и характерное для нее культивирование всевозможных психологических эксцессов – все это представляется созвучным поэтике экспрессионизма, шире – вообще модернизма (ср. немногим позднейший «театр жестокости» Антонина Арто). Это также могло быть одной из причин обращения к елизаветинцам чуткого к новым художественным веяниям Аксенова. Так, Брюсов в своей рецензии замечает, что театр елизаветинцев – «квинтэссенция насилия и жестокости», а пристрастие их «к экстравагантности, к рискованным сюжетам» (с мотивами кровосмесительства, мести, братоубийства, с «присущими персонажам необузданными порывами злобы») – служит «некоторой связью их творчества с мотивами „Центрифуги“» (Брюсов 1916: 5). Эйзенштейн же в посвященном Аксенову «Эссе об эссеисте» замечает: «В елизаветинцах прекрасна их несправедливость. Их частность. Диспропорция и асимметрия. [...] То, что мне нравилось в *ацтекках*, в *Пикассо*, в *Вебстере*, нравилось мне и в Аксенове» (II: 311–312; курсив наш. – М. М.). Отметим попутно, что четыре из шести пьес, вошедших в оба сборника «Елизаветинцев», носят парадоксальные названия, а именно, «Как жаль ее развратницей назвать» «Белый дьявол», «Укрощение Укротителя» и «Добродетельная шлюха». А В. Гаевский, говоря о спектакле Мейерхольда «Великодушный рогоносец», связывает этот наделенный «разрушительной силой» «жестокий фарс», «не совсем приличный даже для нынешних

дней», с постоянным интересом Аксенова, переводчика пьесы Кроммелинка, к елизаветинцам, «разрушителям всех средневековых норм», а от декораций к спектаклю Любови Поповой и дружбы с ней Аксенова переходит к его книге о Пикассо, «разрушителю всех живописных устоев» (Гаевский 2007: 401).

Если в собственно увлечении Аксенова елизаветинцами можно найти элементы его личностного сродства с материалом, то его переводческий метод весьма специфичен и обнаруживает несомненную связь с его авангардистскими футуристическими установками. Тот же Брюсов отмечает «пристрастие переводчика к крайностям», замечая, что тот «с излишней настойчивостью» стремится «держаться как можно ближе к тексту, поэтому многие стихи тяжелы, а иные даже не сразу понятны» (Брюсов 1916: 5). А. А. Смирнов находит перевод Аксенова «необыкновенно точным» – «но за счет литературности и даже грамотности, при слабом владении стихом», и в качестве примера указывает в своей рецензии несколько языковых аномалий, которые он называет «гримасами»: «повидиму», «черезвычайно», «вдал», «некого», «не то – убийцы отрекусь», «глашатый», а также несколько непонятных фраз (Смирнов 1916: 3). Близка к этому и оценка еще одного рецензента: «Русский перевод, к сожалению, нельзя признать удовлетворительным. Пытаясь сохранить размер подлинника, переводчик, в угоду форме, часто так искажает русский язык, что без оригинала невозможно добиться полного смысла; затем неправильная расстановка слов в стихах, неуклюжие неологизмы, странная манера расстановки знаков препинания – все это очень портит работу г. Аксенова» (Гвоздев 1917: 262). Более подробно анализирует язык перевода В. М. Жирмунский (1917: 271–272):

Переводчик основательно поработал над трудностями подлинника. Чувствуется внимание к слову, борьба со словами, желание вплотную подойти к оттенкам передаваемой словесной формы, к ее художественной насыщенности и напряженности; безусловно, русские «Елизаветинцы» отличаются своеобразной поэтической действительностью, иногда почти адекватной английским. К сожалению, ложные поэтические теории явились причиной существенных недостатков книги г. Аксенова. Переводчик стремится к простым, коренным словам, к синтаксической упрощенности и лапидарности; он избегает описательных выражений и сложных согласований с помощью союзов. Следуя односложности английских слов, он пытается втиснуть в строку или предложение как можно больше значительных по смыслу речений. Эта синтаксическая скупость часто делает его перевод непонятным.

Сам же Аксенов по выходе книги писал Боброву: «Побаиваюсь от <нрзб.> за вольность речи».²³ «От кого» «побаивался» Аксенов – остается тайной, но можно предположить, что или самого Боброва, или, возможно, Брюсова. Переводы Аксенова вызвали, кстати, критику и Боброва, смотревшего корректуру в Москве и вносившего в нее поправки (не всегда удачные).²⁴

«Вольность речи» и «значительное число неудачных мест» Аксенов объясняет тем, что это «дело естественное при сравнительной новизне этого рода работы». Он ссылается на «соблюдение числа и движения стихов» (о чем ниже), а также тем, что «книжка толстовата» (!). Однако, сетуя, что Бобров не указывает ему в письмах на конкретные погрешности, Аксенов замечает, что это помогло бы ему избегать тех, которые не были *сознательными* (курсив наш. – М. М.).²⁵ Под вынужденными, а не сознательными «неудачами», Аксенов, по-видимому, имеет в виду всевозможные языковые нарушения и aberrации, которые, как мы видели, он связывает с «соблюдением числа и движения стихов», а на самом деле являются следствием буквализма и калькирования английского синтаксиса. К этим своим аргументам Аксенов возвращается постоянно. В другом письме Боброву он поясняет, что «перевод сделан „размерами подлинника“ с сохранением числа стихов его <и> по возможности их логического движения (т.е. переносы и пр.). Размер „условный русский 5 строчный [имеется в виду пятистопный – М. М.] ямб, с подвижной цезурой и переменными окончаниями“». Аксенов, однако, оговаривает, что «воспроизвести в точности английский белый стих с его паузами и анакрусами не решился, да и трудно за это взяться, потому что вопрос о тогдашнем чтении стиха недостаточно разработан – есть основания предполагать элизии, несуществующие теперь, и стяжения, о которых можно только догадываться...» (I: 67).

Непременное «сохранение числа стихов» оригинала, т.е. утвердившийся в дальнейшем принцип эквиритмии,²⁶ представляется, для того времени, самоограничением, идущим вразрез с предшествовавшей практикой перевода английских драматических произведений, написанных белым стихом. Необходимость уложить русскую фразу в прокрустово ложе соответствий оригиналу, написанному на языке, который отличается более короткими

²³ Письмо С. П. Боброву от 4 апреля 1916 (I: 67).

²⁴ Письмо С. П. Боброву от 21 сентября 1916 и мн. др. (I: 111).

²⁵ Письмо С. П. Боброву от 5 сентября 1916 (I: 107).

²⁶ Свидетельством остроты полемики по поводу эквиритмии в связи с подготовкой Собрания сочинений Шекспира в середине тридцатых годов служит цитируемое ниже письмо А. А. Смирнова к Каменеву. Смирнов даже считает нужным приложить к письму специально изложенные аргументы «О применении эквиритмии при переводе Шекспира». Этот листок он просит сохранить, чтобы его аргументация в защиту эквиритмии как «необходимого метода при переводе Шекспира, но с известнейшими ограничениями», «могла быть в какой-нибудь мере использована при дискуссиях, которые, как я предполагаю, еще будут в мое отсутствие в издательстве по вопросу о методе перевода Шекспира» (Щедрин 2008: 98).

словами и аналитическим языковым строем, требует известной компрессии языкового материала и у неопытного переводчика влечет за собой элементы деформации языка перевода на лексическом и синтаксическом уровнях – ту самую «вольность речи», за которую «побаивается» переводчик. На замечания Боброва Аксенов отвечает: «Те сокращения, о которых Вы пишете, вызваны желанием сохранить число стихов и число понятий каждого стиха. Впрочем в разговоре мы говорим и „смотря как...“ и „смотря“... Форд и Вебстер часто сокращали самые слова вроде „пасушите=послушайте“ [...] когда мне было свободней и стих не был начинен образами и понятиями, как колбаса (особенно у Вебстера проклятого), например у Тернера, я давал им свободу от сокращения». Аксенов несколько наивно называет «сокращениями» достаточно редкие упрощения при имитации устной речи (там же – об употреблении «южно-русского акцента» как поэтической вольности либо как соответствия ирландскому и шотландскому акценту у комических персонажей).²⁷ В более широком плане, объясняя в конце «Envoi» – послесловия к первому тому «Елисаветинцев» – свои переводческие принципы в тех же терминах, что и в письме Боброву, Аксенов замечает, что недостатки его труда ему виднее, чем кому-либо из будущих судей, и что этими недостатками он особенно дорожит, не привлекая к своему оправданию обстановку, в которой ему приходилось работать (т.е. находясь в действующей армии – см. об этом выше, однако, по здравому смыслу, перевод подобных текстов, требующих знания исторических реалий, текстов, само понимание которых нередко вызывает трудности, вообще немыслим в той глубокой провинции, где воевал Аксенов, не имея доступа к библиотекам, справочной литературе и т.п.).

В том же, последнем параграфе «Envoi», помимо все тех же повторяющихся доводов о сохранении в переводе числа стихов подлинника – всюду, а «движения стиха» – почти всюду, к этим последним словам Аксенов делает несколько противоречащую вышесказанному оговорку: «почти всюду в пределах возможности синтаксического согласования русского и английского текстов» (курсив наш. – М. М.). Но «неудачи» – «вольности» – «недостатки» – «слабости» и т.д. перевода проистекают именно из того, что нарушаются языковые возможности согласования текстов оригинала и калькирующего его перевода (подробнее ниже)!

Сравним фрагмент второй картины первого действия пьесы Уэбстера «Белый дьявол» в оригинале, подстрочном переводе и в переводе Аксенова, на непонятность которого указал в своей рецензии еще В. М. Жирмунский (1917: 272):

²⁷ Письмо С. П. Боброву от 25 сентября 1916 (I: 112).

BRACCIANO:

Excellent creature!	Прекраснейшее создание!	Дивное создание!
We call the cruel fair: what	Жестоких мы называем	Жестокие – богини,
name for you	красавицами, какое же имя	нам назвать
That are so merciful?	дать тебе, милосердной?	Кем – добрую?

ZANCHE:

See, now they close.	Смотри, они сближаются.	Близки.
----------------------	-------------------------	---------

Как видим, эквиритмичность перевода Аксенова достигается в данном случае за счет внушительной компрессии: во втором стихе опущен смысловой глагол, замененный именной предикацией, опущены союзы *если* или *же*, устанавливающие синтаксическую связь между главным и подчиненным предложениями, а также местоимение *тебя*, указывающее на объект. В последнем же стихе смысловой глагол заменен предикатом в форме краткого прилагательного, местоимение также опущено. Наконец, местоимение *кем* неправильно употреблено вместо вопросительного слова *как*. Минимальная форма, при которой эти две фразы, все равно обедненные, наполнились бы смыслом, это нечто вроде: «Жестоких дам мы именуем богинями, *как же* нам назвать *тебя*, милосердную?» или «*Если* жестокие дамы для нас – богини, *как* нам назвать *тебя*, милосердную?» (в другом случае в придаточном условном придаточном предложении с глаголом в форме императива Аксенов некстати добавляет частицу *бы*: «...целомудренный отказ / Имей *бы* силу успокоить пылкость / его исканий...”).

Приведем другие примеры деформирующей языковой компрессии при переводе, ставящем задачу во что бы то ни стало следовать «числу стихов подлинника» и «движению стиха» (все примеры – из «Белого дьявола» Уэбстера).

Злоупотребление синтаксически несогласованными инфинитивами:

О, не *родить*! (в значении: было бы лучше, если бы я тебя не родила!);
Число их [шпионов] увеличилось. Иным / *Сойти* за честных (в значении: иные могут даже сойти за честных людей);
...но сроком / оно [условие] на сутки, ты по вечерам / возобновляй. Нет – *вздернуть* (в значении: если нет, то будешь вздернут);
Пойдем *забыть* (Come, I'll forget him... – «come» тоже передано буквально).

Злоупотребление несогласованными деепричастиями:

С тобой, *приехав*, не видался брат? (но приехала собеседница, а не брат).

Злоупотребление формами творительного падежа:

Вы своего добились. Я – *мишенью* (т. е. «я служу мишенью»); поп – *во-ром* (churchmen turned to revellers).

Неправильное управление:

война у нас и герцога Флоренции (вместо: между нами и герцогом Флорентийским); мячи в теннис (вместо: теннисные мячи); вам был жесток... (вместо: к вам...); грех в крови был / и ей плачу (вместо: и ею...); стада из диких уток; обряд последний о моей любви; по отношению убийства; беду к беде придав.

Синтаксические славянизмы:

работать счастию (в значении «способствовать счастью», ср.: работайте Господеви); ...умоляя Зевса / да Феба оскопят (...в значении «чтобы Феба оскопили»); Но скрой, молю, да сохранишь себе / Двойное княжество, что затеваешь / Развод (...в значении: «...ради того, чтобы сохранить...»)²⁸.

Эллипсы местоимения:

ты по вечерам / возобновляй [договор]; – Выплюнь яд. – [Он] не нужен мне (см. другие примеры в пассаже из Уэбстера выше);

Эллипсы глагола:

С тобой не лягу я отныне. Этим / [клянусь] Кольцом венчальным; Ты выглядишь добрей, чем надо кату. / Ты – он, т. е. «ты и есть таковой»);

Эллипсы служебных слов:

в случае, [если] сторонник / Брачьяно там окажется; Не все ль мое – твое? *Детей имею?* (т. е. «разве я имею детей?»).

Неправильные формы слов, их употребление:

обмену, самоотвержный, взамену; в первый год моей команды, т. е. командования; *сводничанье*; отравная аптека; куриная торговка (poulterer); вас и вашу *помощь* (в значении «помощницу», т. е. служанку).

²⁸ Здесь уместно привести остроумное замечание поэта-имажиниста Ивана Грузинова о том, что Аксенов – это «помесь Тредиаковского и Малларме» (Гаспаров 2000: 121).

Неправильные ударения:

прошу вас, сударь, изменить диАлект; дела бы к обещаниям прилОжить; уедем / в ПадУю (впрочем, такие случаи принято считать «поэтическими вольностями»).

Неологизмы:

скрупулы (by scruples – по крупицам); ликорн, при существующем, но более длинном слове «единорог»; Варварей / за подлый суд его бы называть (barbary, о Риме);

Порядок слов:

Присоединяюсь / К твоим желаньям в матери молитве.

Заметим также, что при всем своем эквиритмическом ригоризме, несколько стихотворных пассажей Аксенов перевел прозой (но так, возможно, было в издании, которым он пользовался) и оставил незарифмованными некоторые рифмованные в оригинале стихи.

Однако, помимо «превратностей метода», Аксенова нередко подводит недостаточное знание английского языка. Brother in law (зять) он переводит как «названный брат»; dutchwoman (голландка) как «датчанка», scholar (студент или ученый) – как «школьник»; I pray for them (я за них молюсь) – «я на них молюсь»; to racket away – как «поставить на ракету» (путая с rocket, путает также thy и thou, deeds и death, course и corps, prey и pray – переводя The wolf may prey the better – «тем легче волку охотиться» как «волк мольбе доступней»). Away with her («довольно ее» или «о ней») переведено буквально: «вон с нею». A-ship-board – вовсе не «абордаж», как у Аксенова, а просто «на борту корабля». Восклицания Come, Dear my Lord; O, my horror; богохульное ругательство God's death и эвфемистическое Ud's death он буквально переводит соответственно как «пойдем», «милый герцог», «о, мой страх», «Бог умер». Не отождествив редкого слова rushes – нечто вроде старинного половика – Аксенов переводит ...should break his neck... I' the ruches (мог сломать шею на [мягкой] подстилке) как «Свернул затылок... В рюше был». Смысл иногда меняется до противоположного: I don't care (т. е. «мне все равно») – «не хочу терять», или же до фантастического: stones we give hawks for physic (камни, которые дают ястребам для здоровья) – «камни из больной печени». Другие примеры:

...And to the use of nature well applied / High gifts of learning (он [молодой герцог] счастливо добавил к природной одаренности высокие дары ученья) – у Аксенова: «...украшив устремлением научным / к познанию природы»;

Well, take your course. – My honourable brother! (Что ж, иди своей дорогой. – Мой почтенный брат! Перовое полустишие обращено к Изабелле, второе – к входящему герцогу) – у Аксенова: Вы лихо травите, почтенный брат.

Некоторые непонятые пассажи превращаются в переводе в полную бессмыслицу:

And in the cold grave leave us in pale fear – (и [дети] оставляют нас лежать в холодной могиле бледными от страха) – у Аксенова: «в холодный гроб роняют бледный страх».

Но несправедливо было бы не упомянуть и таких удач, как употребление старинного названия «птичий клей» для омелы, «солнопек», «светоносящий бог» (о Фебе), «дом обращения» для падших женщин (house of converts); удачные неологизмы – «испорошенный рог»; «собор мировладык» (thy gods / that govern the whole world); «мозг ртутью разглобен», да и множество удачных стихов, как, например, «Как будто чорт / проверил сходство своего портрета».

Буквализм переводов Аксенова проявляется и в их метрике, в отношении которой М. Л. Гаспаров пользуется определением «ритмический буквализм» (Гаспаров 1990). М. Г. Тарлинская, однако, убедительно доказала, что ямб переводов Аксенова – более расшатанный, чем ямб елизаветинский, в нем снята часть ограничений английского стиха: «он передал непривычные особенности английского ритма не точно, а преувеличенно, гипертрофированно» (Тарлинская 1996: 148).

Остается заметить, что теми же особенностями отличаются и другие переводы Аксенова. В переводе из Ронсара («К Елене») мы найдем: «И, *притворствуя сон*, ты, лица *обаянье* / *На чело мне клоня...*», или «Хоровода *среди* на цветущие травы / *Нас веля восседать*, / *ни одна, ни Прокрида* не *счит* себя *правой* / *Места нам не отдать*» (II: 287).

«Авангардистский» элемент в переводах Аксенова, выраженный в напряженности словесного материала и тенденции к языковой деформации (само название «Центрифуги» восходит к идее «разрушения материала при сильных вращениях») оказался, несомненно, в какой-то мере конгениален новаторской поэтике елизаветинцев; недаром В. М. Жирмунский (1917: 272) писал: «русские „Елисаветинцы“ отличаются своеобразной поэтической действительностью, иногда почти адекватной английским». Порождаемый взятыми на себя переводчиком ограничениями, на практике гипертрофируемыми и доводимыми до абсурда, преувеличенный буквализм, и словесный, и ритмический, создает, как минимум, сильный острающий эффект. Эту установку почувствовали и Брюсов в приведенном отзыве, и А. А. Смирнов, который, приведя примеры языковых нарушений

и «фраз, смысл которых невозможно понять» (как например: «Обоих уложил священный тис / В могилы малой должную награду», или «Моей ли скорби превышать иные / Быть беспримерной?»), – задает вопрос: «Что это, только беспомощность или сознательный *вызов читателю под девизом „Центрифуги“?*»; Смирнов 1916: 3). Расчет на шокирующий эффект усматривает в переводах Аксенова и М. Л. Гаспаров (1990: 55). Между тем, провокационный характер перевода отмечен и в изящнейшем окончании «Епvoι»: «то, что заставляет меня любить слабость моего труда – это надежда на *неудовольствие* кого-либо способнейшего, *раздражению* которого я буду обязан освобождением от трудной и ответственной обязанности продолжить настоящую серию» (курсив наш. – М. М.).²⁹

Заметим в заключение, что множество раз говоря о своих переводческих принципах с точки зрения технической, в своих работах Аксенов уделяет крайне мало места поэтике елизаветинцев. В «Епvoι» упоминается, что их «художническая армада» «за какие-нибудь *двадцать пять* лет [...] использовала все возможности родного наречия», а последний их период отмечен «блестящей риторичностью, огромным, чисто словесным искусством» (Аксенов 1916: 278). В позднейшей газетной статье «О кудрявой речи Шекспира» Аксенов ставит вопрос о характерном для драматургов-елизаветинцев и частично унаследованном Шекспиром «пестром, запутанном, кудрявом и несуразном стиле», который он, упрощая проблему, объясняет тем, что в эпоху запоздавшего в Англии Возрождения стили, выработанные в других странах, были «свалены в одну кучу»; по этому поводу он также вспоминает «ясную и темную манеру трубадуров» (которых он, кстати, ошибочно датирует XI, а не XII-XIII веками, – Аксенов 1933). Это дает нам право вспомнить об одном необычном переводческом опыте, сопоставимом с аксеновским, однако несравненно более удачном. Речь идет о переводе С. В. Петровым «Жизнеописаний древних и наиславнейших провансальских пиитов...» Жана де Нострдама (1993). Учитывая, что сам Нострдам (брат знаменитого астролога) писал на языке XVI века, опираясь при этом на провансальские биографии трубадуров XIII-XIV веков, Петров стилизовал язык своего перевода под русский литературный язык XVII-XVIII веков, производящий, по замыслу, тот же острабяющий эффект, какой на носителей современного французского языка производит текст XVI века.

Несмотря на цитировавшиеся авторитетные рецензии, приветствовавшие «Елисаветинцев» 1916-го года, хотя и с оговорками и скорее как первую попытку перевода корпуса редких текстов (в единственной, как уже говорилось, рецензии на второй выпуск собственно перевод не анализируется вообще, что в условиях конца тридцатых годов неудивительно),

²⁹ (I: 11). По мнению рецензента, «нужно сознаться, что такое оправдание или объяснение по меньшей мере странно» (Гвоздев 1917: 262).

репутация аксеновских переводов осталась весьма невысокой на фоне высочайшего уровня, достигнутого ко времени Второй мировой войны русской школой поэтического перевода. Но и тогда, в начале двадцатых, в уже цитировавшемся по другому поводу письме Иванов-Разумник писал Андрею Белому: «Аксенов, которого я знаю только по плохим „Елизаветинцам“ и футуристической „Медее“...» (I: 18). Характерным образом, даже лаконичное издательское предисловие к «Елизаветинцам» Аксенова 1938 года заканчивается осторожным предостережением: «В помещаемых переводах сохранены без изменений отдельные обороты и выражения, не свойственные нашему литературному языку, но характерные для „елизаветинцев“» (Аксенов 1938: 6).

На утвердившееся отношение к переводам Аксенова указывает и «естественный отбор»: в послевоенных изданиях, подготовлявшихся А. А. Смирновым (написавшим, как мы помним, рецензию еще на первых «Елизаветинцев») и А. А. Аникстом, они не перепечатывались. Крайне настороженное к ним отношение прекрасно вырисовывается из недавно опубликованного письма (от 1 ноября 1934 года), направленного Смирновым, редактором готовившегося в середине тридцатых годов «Собрания сочинений» Шекспира, к Л. Б. Каменеву, в то время директору издательства «Academia»:

Я узнал сейчас от Г. Г. Шпета, что заключен договор с И. А. Аксеновым на перевод «Виндзорских кумушек» для V тома Шекспира. Я в свое время не возражал против участия Аксенова, но в письмах и личных беседах с Вами, А. Н. Тихоновым и Г. Г. указывал, что, поскольку эта пьеса входит в том, коего первым редактором намечен я, я ставлю обязательным условием предварительное представление Аксеновым образцов. Это вызвано теми необыкновенными странностями, которые я обнаружил не только в его «Елизаветинцах», но и в обоих томах Бена Джонсона (прилагаю, как образец, выписку нескольких листов из II тома). Если и «Виндзорские кумушки» окажутся переведенными таким же способом, я окажусь как редактор в невозможном положении, особенно, принимая во внимание предшествующие отношения мои с ним, когда в «Елизаветинцах», например, помимо прочего, он просто игнорировал все мои указания. Я готов допустить, что И. А. Аксенов способен изменить свой переводческий метод, но для этого мне необходима гарантия, что у него есть готовность к этому. (Щедрина 2008: 100)

Пересылая копию этого письма Г. Г. Шпету (которого Аксенов в письмах жене называет Шпетюга), Смирнов добавил: «Милый Г. Г., сделайте так, чтобы мы остались хозяевами положения. Спасите Шекспира *от дилетантских экспериментов!*» (Там же. Курсив наш. – М. М.). Заметим, что и к шекспироведческим штудиям Аксенова, хотя и содержащим множество интересных мыслей, однако, затронутым вульгарным социологизмом, спе-

циалисты относились скептически, как это видно из приведенной Д. Даниным реплики М. А. Кара-Мурза, жены театроведа С. Г. Кара-Мурзы: говоря о «театроведческом соприкосновении» Аксенова с ее мужем, она замечает: «Вы же заметили, как они подсмеиваются над „вкладами в отечественную шекспирологию“» (II: 315).³⁰

Понятным образом, и Смирнов, и Аникст избегали включать в свои издания пьесы, существующие в переводах Аксенова, а если включали, то обращались к другим переводчикам. Так, в 1956 году «Красотка с запада» Томаса Хейвуда вышла под редакцией Смирнова отдельным изданием в переводе П. Мелковой (Хейвуд 1956), ею заново сделан и перевод «Вольпоне», вышедший отдельным изданием в 1954 году, затем перепечатанный в сборнике пьес Бен Джонсона под редакцией того же Смирнова (Бен Джонсон 1960), а потом в антологии «Английская комедия XVII–XVIII веков» (Ступников 1989).³¹ Не включены переводы Аксенова ни в двухтомник Бомонта и Флетчера (1965), снова под общей редакцией Смирнова, где перевод «Укрощения укротителя» принадлежит Ю. Корнееву, несмотря на то, что в переводе Аксенова пьеса не только вышла во вторых «Елизаветинцах», но и шла во многих театрах. Нет переводов Аксенова и в сборнике «Младшие современники Шекспира» под редакцией Аникста (1986). Единственная перепечатка перевода Аксенова относится к новейшему времени, но лишь в качестве дополнения к роману Людвиг Тика «Виттория Аккоромбона» на тот же сюжет, изданному в серии «Литературные памятники»; публикация сопровождается статьей Т. Потницевой «Драма Дж. Уэбстера „Белый дьявол“». ³² Перевод, несомненно, включен как единственный существующий, а заказывать новый в современных условиях, по-видимому, не представлялось возможным.

Возможно, с годами Аксенов и сам молчаливо склонялся к признанию недостатков своих переводов уже не просто как «слабостей». Переводы, вошедшие во все три издания, делались им преимущественно в годы войны и революции. Более того, в двухтомник особенно им любимого Бена Джонсона он включил переводы других переводчиков и не спешил печатать второй том «Елизаветинцев», опубликованный лишь посмертно.

Еще одно красноречивое свидетельство – рецензия Аксенова на изданный в 1933 году, ставший затем классическим перевод «Гамлета» М. Л. Лозинского, к которой впору было бы поставить эпиграф «победителю ученику от побежденного учителя» (Лозинский, разумеется, учеником

³⁰ Обыгрывается название книги Аксенова «Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии...» (1930).

³¹ Заметим, что вскоре выхода первых «Елизаветинцев» в Петрограде вышел перевод пьесы Бена Джонсона «Эписин, или Молчаливая женщина» в переводе Е. и Р. Блох (Пг.: Петрополис, 1921).

³² Тик (2003: 209–345); Потницева (2003: 369–96).

Аксенова никогда не был, но с точки зрения принципов перевода Аксенова можно считать его неудачным предшественником). Создается впечатление, что Аксенов с удивлением убеждается: переводчику, придерживающемуся тех же принципов, что он сам (соблюдение числа стихов и до известной степени следование за синтаксисом оригинала), и которыми он, Аксенов, извинял свое насилие над русским языком, без подобного насилия удастся обходиться! Как достижение, Аксенов отмечает «сохранение» английского синтаксиса (на практике – умеренное следование за ним), а также метод «передачи нескольких стихов одним понятием» (что является преувеличением). В целом характер перевода он характеризует как «книжно-кабинетный» (т.е. искусственный). Его оценки напоминают оценки его собственных «Елисаветинцев» (а иногда с ними совпадают): «некоторая напряженность словесного материала», «нагруженность понятиями каждого слова», «мозаичность стиля строки», «непривычная последовательность и сочетания слов». Подобно тем давним рецензентам, Аксенов также замечает, что несправедливо было бы требовать совершенства от первой попытки, которую он, тем не менее, приветствует как «грандиозную» (Аксенов 1934); не сказано лишь, что перевод «Гамлета» Лозинского – достижение и поэтическое. А в следующем году, за полгода до своей смерти, в статье о постановке в МХТ-2 «Испанского священника» Флетчера Аксенов называет перевод Лозинского «прекрасным» (Аксенов 1935а).

Так или иначе, поправку к отношению, справедливо утвердившемуся к переводам Аксенова, могли бы внести мысли, высказанные о нем Эйзенштейном, который пишет о его «односторонности» и «асимметричности», роднящей его с елисаветинцами. Говоря о его творчестве как эссеистическом *par excellence*, Эйзенштейн замечает: «В эссе же субъективная односторонность и личное искажение оригинальностью и парадокс ценятся выше объективной истины и степени приближения к ней. Аксенов оставался субъективным, предпочитая односторонность. [...] Но отказать [ему в] прав^е на стиль и на субъективное искажение – нельзя. Преступным было бы выдавать это за объективность и за полную картину. Оригинал бунтовал бы вместе с критикой против автора. Пусть это читается как перевод с англоманского мышления» (II: 312).

Эти слова в высшей степени применимы и к переводам Аксенова. Но то, что приемлемо в эссе, допустимо ли в переводах?

Литература

- Аксенов, И. А. 1938. *Елизаветинцы. Статьи и переводы*. М.: Гослитиздат.
- 1937. *Шекспир. Статьи*. Ч. 1. М.: Гослитиздат.
- 1935a. «Комедия Дж. Флетчера об испанском священнике и как она была сыграна в первый раз актерами МХТ II [рецензия]». *Театр и драматургия* 3: 15–21.
- 1935b. «Лица и характеры Шекспира». *Театр и драматургия* 8: 12–19; 9: 43–46.
- 1934. «Новый перевод Гамлета [рецензия на перевод Лозинского]». *Литературная газета* 14 (8 февр.): 3.
- 1933. «Кудрявая, простая речь Шекспира». *Литературная газета* 42 (11 сент.): 3.
- (ред.) 1931–1933. *Бен Джонсон. Драматические произведения: в 2 т.* М.-Л.: Academia.
- 1930. *Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии...* М.: Федерация.
- 1916. *Елисаветинцы. Вып.1*. М.: Центрифуга.
- Аникст, А. А. (ред.) 1986. *Младшие современники Шекспира*. М.: Изд-во Моск. ун-та.
- Берковский, Наум. 1930. «И. А. Аксенов. Гамлет и другие опыты... [рецензия]». *Звезда* 3: 230–232.
- Бомонт, Ф. и Флетчер, Дж. 1965. *Пьесы. В 2 х томах. Т. 1*. М.-Л.: Искусство.
- Брюсов, В. 1916. «Елисаветинцы... Вып.1. [рецензия]». *Русские ведомости*. 235 (12 октября): 5.
- Вечора, Герман. 1934. *Мое (Змеиный клубок): Представление в 4-х актах. Вариант комедии о Вольпоне*. М.: Цедрам.
- Гаевский В. М. *Книга расставаний. Заметки о критиках и спектаклях*. М.: РГГУ, 2007.
- Гаспаров, М. Л. 2000. *Записи и выписки*. М.: НЛО.
- 1990. «Буквализм словесный против буквализма ритмического». *Quinquagenario Alexandri P'ušini oblata*. Отв. ред. М. Шапир. М: МГУ им. Ломоносова. 53–62.
- Гвоздев, А. А. 1917. «И. А. Аксенов. Елизаветинцы. Выпуск первый...» [рецензия]. *Исторический вестник*. Год 38, т. CXLVIII, № 4: 260–262.
- Гельперин, Ю. М. 1992. «Аксенов И.А.» *Русские писатели, 1800–1917: Биографический словарь*. М.: Просвещение. Т. 1. 41–42.
- Джонсон, Бен. 1960. *Пьесы*. М.; Л.: Искусство. («Библиотека драматурга»).
- 1954. *Вольпоне, или Хитрый лис*. Комедия в пяти актах. Перевод с английского и примечания П. В. Мелковой. М.: Искусство.
- 1921. *Эписин, или Молчаливая женщина*. Перевод Е. и Р. Блох. Пг.: Петрополис.
- Елисеев, Н. 1997. «Досути библиографа.» *Постскриптум: Литературный журнал*. Вып. 3 (8): 281–295.
- Жирмунский, В. М. 1917. «И. А. Аксенов. Елизаветинцы. Выпуск первый... [рецензия]». *Северные записки*. Январь 1917: 270–272.
- Жан де Нострдам. 1993. «Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов Прованских процветших». Перевод С. В. Петрова. *Жизнеописания трубадуров*. Изд. подготовил М. Мейлах. М.: Наука. 259–338.

- Наумов, В. 1938. «Елизаветинцы»... [рецензия]. *Литературное обозрение* 13-14: 99–106.
- Потничева, Татьяна. 2003. «Драма Дж. Уэбстера „Белый дьявол“». Тик, Людвиг 2003: 369–396.
- Смирнов, А. А. 1917. «Елисаветинцы... Вып. 1. [рецензия]». *Русская мысль (Критич. обозрение)* 1 (январь): 2–3.
- Стороженко, Н. 1872. *Предшественники Шекспира*. Т. I. СПб. 4-е изд. М., 1916.
- Ступников, И. В. (сост.) 1989. *Английская комедия XVII-XVIII веков: Антология*. М.: Высшая школа.
- Тарлинская, М. Г. 1996. «Ритмический буквализм? О том, как Иван Аксенов переводил елизаветинцев». *Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика*. Сб. статей. М.: Наука. 147–155.
- Тик, Людвиг. 2003. *Виттория Аккоромбона*. Изд. подготовили И. В. Карташова et al. М.: Наука.
- Хейвуд, Томас. 1956. *Красотка с запада*. Под ред. А. А. Смирнова. М.: Искусство.
- Щедрина, Т. 2008. «Четыре письма Л.Б. Каменеву, или Роль Густава Шпета в переводах Шекспира...». *Новое литературное обозрение* 4 (92): 81–103.

Ivan Aksenov's Novel *The Pillars of Hercules*

Lars Kleberg

This was a man of vertiginous erudition.

Nikolai Khardzhiev¹

In his memoirs, Il'ia Sel'vinsky writes: "Ivan Aksenov was in many ways an exceptional figure. In art he was everything!" The Constructivist poet enumerates the fields in which Aksenov was outstanding: radical free verse, translation, theater, French art, poetics, etc.:

Иван Аксенов – фигура по-своему исключительная. В искусстве он был всем! Он писал стихи (крайне левые по форме, без размера и рифм, вплотную приближающиеся к разговорной речи), переводил пьесы с английского («Великодушный рогоносец»),² входил в модный триумвират режиссеров «МАБ» (Мейерхольд – Аксенов – Бебутов), написал книгу о французской живописи («Пикассо и окрестности»), но ярче всего проявил себя как законодатель неоэстетических вкусов и пользовался непререкаемым авторитетом теоретика стиха. (Сельвинский 1973: 285)

In addition to everything that Sel'vinsky mentions one could add other genres at which Aksenov also tried his hand, most notably narrative prose. The novel *Геркулесовы столпы* (*The Pillars of Hercules*) remains one of the multifaceted writer's least known works. The existence of this novel was well known already in the early 1920s. Rodchenko's graphical design for the book was mentioned in *LEF* no. 1, 1923 as an example of constructivist typographical production.³ In his

¹ «Это был человек умопомрачительной эрудиции», Nikolai Khardzhiev in conversation with Marietta Chudakova (II: 314).

² Aksenov did translate from English—primarily Elizabethan writers—but *Velikodushnyi rogonosets* (*Le cocu magnifique* by the Belgian playwright Fernand Crommelynck) was a translation from French.

³ *LEF* 1 (1923): 251.—Aksenov had at that time already invited other avant-garde artists to contribute to his books, namely Aleksandra Ekster—the poetry collection *Neuvazhitel'nye osnovaniia* (Moscow: Tsentrifuga, 1916); *Pikasso i okrestnosti* (Moscow: Tsentrifuga, 1917)—and Liubov' Popova (the poetry collection *Eifeleia. 30 od*, unpublished, ca. 1920). Earlier recurrent statements that Rodchenko's collages in Aleksandr Gan's journal *Kino-Fot* 1922, No. 1, were intended as illustrations for Aksenov's novel seem unconvincing: with the novel at

“Zametki o Maiakovskom” Nikolai Khardzhiev states that the novel was conceived in 1917.⁴ Natal’ia Adaskina, the editor of Ivan Aksenov’s selected works in which *The Pillars of Hercules* was first published in 2008, states that the novel was finished in the early 1920s, thus dating his work on the novel mainly to the years 1917–1918 (II: 340, 387).⁵

The Novel

The Pillars of Hercules consists of three parts with four to six chapters each.

Part I: *Pamiat’ devich’ia* (meaning both “Innocent [lit. ‘maidenly’] memory” and “Memory like a sieve”)

Chapter I: *Zolotyie gory* – Golden hills

Chapter II: *Predvaritel’noe osvobozhdenie* – Preliminary liberation

Chapter III: *Zvonkie izvineniia* – Ringing excuses

Chapter IV: *Opriatnye opravdaniia* – Tidy justifications

Part II: *Na dobruiu pamiat’* (In good memory)

Chapter I: *Vse-taki vertitsia* – And yet it moves

Chapter II: *Kar’era istorika* – The career of a historian

Chapter III: *Tikhie otkrovennosti* – Silent revelations

Chapter IV: *Paralipomenon (na papirosnoi bumage)* – Paralipomenon (on cigarette paper)⁶

Chapter V: *Trogatel’naia istoriia* – A moving story

Part III

Chapter I: *Takelazh i klotik* – Rigging and masthead

Chapter II: *Sem’ mertvykh grobov* – Seven dead coffins

Chapter III: *Zakon i vera* – Law and Faith

Chapter IV: *Omela* – Mistletoe

Chapter V: *Mutnyi glaz* – Lackluster eyes

hand: one can find hardly any relation between the pictures and the text. Cf. Karginov (1979: 122); Lavrent’ev (1988: 178).

⁴ «Тонким знатоком произведений Лотреамона был поэт, филолог и художественный критик И. Аксенов. В оставшемся неизданном романе Аксенова «Геркулесовы столбы» [sic] (1917) один из главных персонажей занят поисками рукописей Лотреамона» (Харджиев и Тренин 1970: 323).

⁵ In her introduction to the edition of 2008 Natal’ia Adaskina repeatedly but without further explanation uses the title *Gerkulesovy stolpy romantizma*, retaining, however, the shorter established version for the publication itself (I: 37; II: 176).

⁶ *Paralipomenon*—a philosophical notion introduced by Schopenhauer (*Parerga und Paralipomena*, 1851) for digressions and remarks not belonging to the main text and published as appendices.

The generic diversity of these paratexts is striking: we find a mixture of, among other things, clichés which were used to stimulate the interest of readers in the nineteenth-century novel; quotations such as Galileo's alleged remark "And yet it moves"; professional terminology such as the philosophical *Paralipomenon*, the naval "Rigging and masthead" or the theological "Law and Faith"; and puns like *Pamiat' devich'ia*. Play with sound patterns like *Zvonkie izvineniia*, *Opryatnye opravdaniia* or *Paralipomenon (na papirosnoi bumage)* as well as the absence of a title for Part III—following the titles indicated for the first parts—also turns the attention of the reader to the tension between the plane of expression and the plane of content. Altogether, this diversity of expressions evokes associations to mock-heroic and Romantic narrative.

What kind of novel, then, is *The Pillars of Hercules*? At first glance it is a story about a group of Moscow upper-class youths just before World War I, with a young man by the exotic name Flavii Nikolaevich Boltarzin as the main hero. The narrative follows Flavii Nikolaevich in his wanderings, encounters, and travels for several years before and during World War I.

The novel carries an epigraph:

Il faut lui rendre justice. Il m'a beaucoup cretinisé. Que n'avait-il pas fait, s'il eût pu vivre davantage!

C-te de Lautréamont.

This is a quotation from the concluding pages of the famous proto-surrealist *Chants de Maldoror* (1869) by Comte de Lautréamont, where the author expresses his hope that the reader will at least remember him in these words:

One must give him his due. He has greatly stupefied me. What might he not have done had he lived longer!

In short, the plot of the novel is as follows. In the introductory chapter of Part I, the young Flavii Nikolaevich Boltarzin takes part in a skiing party on the outskirts of Moscow, where he unsuccessfully tries to approach Zinaida Pavlovna Lents, a rich girl to whom he is attracted. However, she is now (and, as it turns out, always) more interested in other men. On the other hand, Flavii, less a hero than an anti-hero (although he bears the name of an emperor—Flavius—and although his life will be full of the most breathtaking events), is actually most of all interested in his own intellectual project. He is obsessed by the fate of Comte de Lautréamont and "intends to devote his life to collecting material for his biography" (II: 181), that is, to write a study of the life of Isidor Ducasse (1846–1870), the enigmatic author of *The Songs of Maldoror* about whom, even almost a hundred years after Aksenov wrote his novel, scholars have been unable to find

any substantial information.⁷ At the time of the action of the novel, Lautréamont and his work were practically unknown even to the literary world in France, not to speak of other countries. But Zinaida, an upper-class Moscow girl, knows enough to have a definite opinion of him:

Но в Зинаиде Павловне этот мальчишка, сын Дюкасса, французского консула в Парагвае, приехавший в Париж сойти с ума, издать отвратительную, бесконечно длинную непристойность под названием: «Песни Мальдорора» и умереть так, что и могилы то его никто найти не может, в Зинаиде Павловне этот Сидор, псевдограф Лотрэамон, возбуждал только омерзение. О вкусах, впрочем, не спорят (о, есть бесспорная истина в этой области) и Флавий Николаевич собирается посвятить свою жизнь собиранию материалов для биографии этого маленького поэта. (II: 181)

Before leaving Moscow for his research in Paris, Flavii has a rendezvous with Zinaida at the Tretyakov Gallery. In the Pantheon of Russian realist painting (about which the narrator makes ironical remarks) he encounters another woman, Maria Markovna Korneva, composer *in spe*, whom he will meet again in Paris. In Flavii's absence Zinaida Lents marries a man by the name of Voronin, but she soon takes a lover, a mystical figure of Nordic appearance ("mother—Polish, father—Irish") with the strange name Patrikii Braiss, who apparently infects her with syphilis. Flavii Nikolaevich rushes back to Moscow to comfort Zinaida, but she suddenly throws herself under a train.

In Part II Flavii leaves Moscow once more, now travelling to Latin America in order to find materials about the author of *The Songs of Maldoror* in his birthplace, here given as Asunción, the capital of Paraguay. There Flavii discovers nothing about Ducasse-Lautréamont but soon finds himself in the middle of a local miniature revolution and is forced to flee. On the boat back to Europe he encounters a professional revolutionary, a certain Swede called Rainer Skram, who was recently fighting on the other side of the Asunción barricades. It appears that Skram is also a Maldoror specialist: "And they kept Maldororing for three days" (*I oni Mal'dororili dnia tri podriad*, II: 220). Skram involves Flavii in further revolutionary activities, now focusing on Germany. An anarchist republic is organized—the action takes place already in 1918—but fails. After Skram's sudden death Flavii becomes involved in a new project: to publish the writings of the deceased leader, including his over 600 page-long dissertation, *On Diphthongs in Norwegian as a Result of the Regress of Melodic Accentuation*, allegedly a work of great importance for comparative metrics (II: 228).⁸ Back in Paris, Flavii meets the woman from the Tretyakov Gallery, Maria the composer, who

⁷ For an English introduction to Lautréamont and *The Songs of Maldoror*, see de Jonge (1973).

⁸ The published Russian text has *metodicheskogo udareniia*, a misprint for *melodicheskogo udareniia*.

lives a miserable life and asks him for help; but the relation does not develop further. From now on, nothing more is said about Flavii's life project, the study of Lautréamont and his works.

In part III Flavii is back in Moscow and desperate to understand what to do with his life. He is afraid of making any decisions but experiences a great need for love. He decides to go to a prostitute, *gospozha N*, but finally in bed with her thinks only about the dead Zina.

So far, Aksenov's novel is written from the point of view of the hero, Flavii Nikolaevich, with long passages in indirect free speech. However, in a kind of epilogue, chapter IV of the third part entitled "Mistletoe," the perspective changes. Here the narrator, a Russian officer obviously close to Aksenov himself, describes finding a package of love letters in an antique drawer in an idyllic and forgotten old house with a beautiful garden in a little Russian provincial town where his regiment has made a halt. The nine beautiful letters between a deceased man and *M. K.*—probably the composer Maria Korneva—are included in the novel. The main topic of the correspondence is a long-planned meeting which ultimately seems to have taken place when the male correspondent has left his house, the town, and Russia for Paris.

After what at first glance would seem to be the ending of a fragmentary novel, Flavii Nikolaevich suddenly reappears. On a grotesque-mystical trip described in a fairy-tale manner that takes him to eastern Siberia and perhaps halfway to Tibet, Flavii finally encounters the mysterious Patrikii Braiss (or Patrick Brice). He kills this foreigner in revenge for infecting Zinaida with syphilis—or making her believe she was infected, which in any case made her commit suicide. Flavii then returns westward, probably to Moscow, but here the narrator finally leaves him:

Все, что осталось прожить Флавию Николаевичу, протекало в обстановке, настолько подверженной наблюдению и настолько принадлежа истории всем известных событий вошло в нее, что от нее его биографии, а не повести, которую я сейчас дописал – не отделить. (II: 285)

Lautréamont

Who was this Comte de Lautréamont who plays such an important role in Aksenov's novel? His real name was Isidore Ducasse, born in 1846 in Montevideo, Uruguay (not in Asunción, Paraguay, as the erratic narrator of the novel wants it) and dead in Paris in 1870. Almost nothing is known about the life of Ducasse-Lautréamont. But thanks to his grotesque infernal "preachings," *Les Chants de Maldoror* (1869), the author was to have a major influence on modern French literature and, together with Baudelaire and Rimbaud, to be considered as one of the great *poètes maudits*—"accursed poets." *The Songs of Maldoror* was

published just before the author's death at the age of only 24. The first edition of the book was minimal and hardly even distributed. Only in 1917 did the poet Philippe Soupault find a copy of *Les Chants de Maldoror* in a bouquiniste shop in Paris, after which Lautréamont was rediscovered by the French surrealists. Thanks to writers and artists like André Breton, Max Ernst, and René Magritte, Lautréamont's work became a central phenomenon in the French literary life of the 1920s and 1930s. How then could Ivan Aksenov, already before or during World War I, have become well acquainted with Lautréamont's work, which was familiar at best to a handful of people in Paris? This is only one of the many enigmas of Aksenov's life in general and of *The Pillars of Hercules* in particular.

It seems that Lautréamont had a very select group of admirers among Paris artists and writers already before the war. In her reminiscences of the painter Modigliani, whom she met in Paris in 1910 and in 1911, Anna Akhmatova says that "he always carried *Les Chants de Maldoror* in his pocket. At that time the book was a bibliographical rarity."⁹ Could Aksenov have learned about Lautréamont from Akhmatova? In 1910 he had indeed been best man at Nikolai Gumilev and Akhmatova's wedding in Kiev, but this was obviously before Akhmatova met Modigliani, and later they had little or no contact. The Russian reader was introduced to Lautréamont for the first time in 1913 through the translation of Remy de Gourmont's anthology *Le livre des Masques*, where fragments of *The Songs of Maldoror* were translated by Mikhail Kuzmin. Aksenov was probably familiar with *Le livre des Masques* as well as its Russian translation and searched out Lautréamont's book during his visit to Paris in spring 1914, when the artists Aleksandra Ekster and Aleksandr Arkhipenko introduced him to Picasso, George Braque, Robert Delaunay, and, possibly, to Modigliani.¹⁰ From the novel it is clear that Aksenov was very well informed about both Lautréamont and his poetry, although its pseudo-Gothic and grotesque style can hardly be said to have been a major influence on his writing.¹¹ Almost like Flavii Nikolaevich Boltarzin's plan in the novel to write a biography of Ducasse-de Lautréamont, Aksenov's own insights into the work of the great "accursed poet" remain surrounded with questions.

⁹ Ахматова (2001: 15). In his reminiscences of the poet Viacheslav Vs. Ivanov notes: "She was in principle interested in the controversy about whether Modigliani could have read Lautréamont. Ehrenburg thought—no, Lautréamont, he said, was only discovered in the 1920s. But Khardzhiev refuted him: 'The difference between a scholar and a journalist.'" (Иванов 1991: 490).

¹⁰ The Italian painter's name, however, does not seem to appear in any letters, memoirs or other documents related directly to Aksenov.

¹¹ Although Nikolai Khardzhiev calls Aksenov "a refined connoisseur of Lautréamont's works" (see above, note 4), his name is conspicuously absent from the first Russian edition of Lautréamont's complete works, published with great care by G. Kosikov, who also notes how little interest he aroused in Russia (Лотреамон 1998).

The Anti-novel

Aksenov's novel, more than anything else, is an amazing kaleidoscopic exercise of styles. The narrative about unhappy and melodramatic love and historical cataclysms is permeated with authorial irony and full of pseudoromantic addresses to "dear readers, dear lady readers" (*dorogie chitateli i dorogie chitatel'nitsy*).

Я не стану утомлять вас, уважаемый читатель, полным изложением этого разговора и его дальнейших последствий, полагаясь на вашу собственную память, тем более, что мои милые читательницы, мои прекрасные читательницы, мои обожаемые читательницы... Не надо, Бога ради, не надо этого выражения. Я ведь всегда дослушиваю и разве я сказал, что это плохо? Разве я позволил сказать своему персонажу что-нибудь такое? Да нет же, нет. И потом, если я что-нибудь вам дурное сделал, а то, ведь, я, ей богу, ничего, кроме хорошего. Ну? Разве я не прав? Прав. И так?.. И так, когда Флавий Николаевич Болтарзин, в условленный день и на час раньше назначенного времени приближался ко Святая-Святых Лаврушенского переулка¹² [...]. (II: 185)

This verbose, ironic conversation with the imagined readers, typical of the romantic parodic genre, continues throughout the novel, until the narration suddenly stops in the middle of a fragmentary sentence (also a romantic device):

А я не хотел бы ее [повесть] кончать, потому что, если я поставлю точку, я уже не буду видеть ваших блестящих, позвольте считать их черными, дорогая читательница, глаз, а передо мной станут серо-синие, большие и круглые, как солнечное затмение, глаза и я буду несчастен. Потому что, да будет известно вам, дорогая читательница, женщина, которую я люблю, меня, стыдно сказать, не любит и не хочет разговаривать о бессмертии души под тем предлогом, будто я ко всему отношусь легко. Она не понимает, поймите, что это происходит от моего отношения к весовой единице и мой коэффициент к русскому фунту = 120, тогда как... (II: 285)

The most striking feature of *The Pillars of Hercules* is not the development of the bizarre plot centered on the adventures of the young hero and his friends, but rather the lyrical, philosophical or metatextual digressions from it. Aksenov actually writes in the tradition of the parodic or mock-heroic novel, which since Cervantes' *Don Quixote* has been the forever-young double of the "serious" philosophical, educational, or political novel. Aksenov's catalogue-like digressions, which at times completely get the upper hand of the narration, play with the styles of Rabelais, Laurence Sterne, and E. T. A. Hoffmann. The innocent hero's

¹² The Tretyakov Gallery.

constant travels over the world, which involve him in abortive revolutions, confrontations with exotic cultures and conversations with persons of different worldviews, all point back to the classics of the parodic novel, especially, of course, Voltaire's *Candide*. But there are also obvious ironical allusions to Russian literature and revolutionary or pseudo-revolutionary themes (including the frequent travels by train) in Chernyshevsky, Dostoevsky, and especially Andrei Belyi, whose meandering ornamental prose is often the object of imitation and/or parody. Many intertextual links may have been understandable only to a small group of people even at the time of the writing of the novel, not to speak of the twenty-first century reader.

In some ways *The Pillars of Hercules* seems to anticipate the somewhat better-known prose work of Aksenov's colleague and friend Sergei Bobrov. In 1914, together with Nikolai Aseev and Boris Pasternak, Bobrov had formed the futurist group Tsentrifuga. Aksenov joined the group in 1916 and together with Bobrov soon became active in its publishing activities.¹³ During his colleague's involvement at the fronts of World War I and the revolutions of 1917 it was Bobrov who was primarily responsible for practical activities and the often provocative proclamations in the name of the group. Starting as a talented post-symbolist poet, he later turned to prose. His first attempt in this direction, *Kritika zhiteiskoi filosofii* (*Critique of the Philosophy of Life*), was made as early as 1912–1913 and was scheduled to appear with the imprint of Tsentrifuga in 1918, but for some reason it was never printed.¹⁴ Bobrov's second prose work, *Vosstanie mizantropov* (*The Uprising of the Misanthropes*, 1922) was the last title to be published by Tsentrifuga. The interrelation between Bobrov's eccentric prose and Aksenov's *The Pillars of Hercules*, which was conceived during the war years at a time when the two writers were in frequent epistolary contact (I: 63–153), requires further research.¹⁵ Obviously, the two Tsentrifugists shared an interest in many things, e.g., Hoffman, Belyi, French symbolism, metrics, pseudonyms, and all kinds of parody and self-parody. In her analysis of *The Uprising of the Misanthropes*, Daniela Rizzi describes the style of this anti-utopian and parodic work in terms that could also be applied to Aksenov's novel. As characteristic features of Bobrov's prose, Rizzi points out

¹³ "Istoriia 'Tsentrifugi'" (Флейшман 2006: 521–543).

¹⁴ This Hoffmannesque mystification by the pseudonym "K. Bubéra"—a 'critique' of the philosophy of the German romantic's *Tomcat Murr*—has survived only in proof sheet (Бобров 1993). Aksenov alludes to "the venerable K. Bubera" in his novel (II: 283).

¹⁵ Cf. Mikhail Gasparov's comment: "It seems to me that there is a common denominator in the prose of the neighboring 'Tsentrifuga' poets: in Bobrov, in Aseev's forgotten 'Sanatorium', in Aksenov's still [in 1993] unpublished *The Pillars of Hercules*, in the early prose of Pasternak, which has become classical. But what exactly—I would not say without further study."—«Мне кажется, есть что-то общее в прозе соседствовавших в «Центрифуге» поэтов: у Боброва, в забытом «Санатории» Асеева, в ждущих издания «Геркулесовых столпах» Аксенова, в ставшей классикой ранней прозе Пастернака. Но что именно – не изучив, не скажу» (Бобров 1993: 89).

сплетение литературных мотивов (клишированных приемов научной фантастики [...]) с сатирическим обыгрыванием современной действительности. [...] Итак, прямо с заглавия начинается вкрапление в повествование аллюзий, реминисценций, цитат, насыщающих его, и образующих тот слой, который, при более пристальном рассмотрении оказывается особенно значимым – это слой, ориентированный на внеположенный литературный (и, шире, культурный) текст.¹⁶

The Pillars of Hercules belongs to a genre which, in the tradition of the Menippean satire, permits the inclusion of practically any kind of discourse. Sometimes the narrator makes digressions above the head of his own hero or even as if polemicalizing with him, entering into current literary or artistic debates to which Aksenov (but none of his heroes) actually had access. When Flavii Nikolaevich goes to the rendezvous in the Tretyakov Gallery he adores, the narrator comments that he personally detests that kitschy “soufflé” in national style with its collection of Russian realist painters (not least Valentin Serov, towards whom Aksenov had a life-long aversion).¹⁷ In one passage the narrator comments on the literary situation of which the author himself was very much a part, anticipating with biting irony how critics will attack the novel (soon to be published by Tsentrifuga) for its lack of any political or moral educational value:

Кстати. Так как эту книгу будут обвинять в безнравственности и порнографии (особенно те критики, которые ее не будут читать, ругая из доверия к нашему книгоиздательству), то мы видим себя в необходимости (этот оборот речи отвратителен, но его применяют все наши правительства, ничего не поделаешь) раз навсегда исповедать ее (книги) основные тезисы, дабы с одной стороны нас не винули в намеренном утаивании истинного смысла повествования, а с другой не упрекали бы в развращении подрастающего поколения. Вот, значит, что мы хотим этим сказать. – Надо уважать своих родителей. Любить своих родственников. Избегать мясной пищи. Пить только безалкогольные напитки (если противное не вызывается государственной необходимостью). Вступать в полообшение только с женщиной и только для ее оплодотворения, причем испытывать от сего какое-либо удовольствие совершенно недопустимо, чрезвычайно безнравственно и чревато последствиями. Научные исследования должны позволяться только вполне добродетельным людям. Правительство, обладающее полнотой власти, сегодня, в этом городе, есть лучшее из всех возможных правительств. Нельзя читать всякую

¹⁶ Рицци (1999: 472). If Aksenov's *Pillars of Hercules* can be considered a *roman à clef* in the way Rizzi interprets *The Uprising of the Misanthropes* is an open question. One hint in this direction is the name of the writer who—as Maria Korneva in vain tries to convince Flavii Nikolaevich—should write a preface to Skram's metrical dissertation: *Gumniuk* (a contamination of Nikolai Gumilev and David Burliuk) (II: 247).

¹⁷ Sergei Eisenstein especially remembers Aksenov's sarcastic comment on Serov's portrait of the actress Mariia Ermolova, which the director once analyzed for its dynamic composition: “Well, she was always acting with her tummy protruding...” (Эйзенштейн 2000: 135).

попавшуюся книгу, следует читать преимущественно (если не исключительно) издания Центрифуги.

Все эти тезисы в образной форме защищаются данной книгой, почему она не только должна быть признана нравственной, но и рекомендована Министерством Народного Просвещения, как обязательное пособие, во все средние женские и мужские учебные заведения, а также и на акушерские курсы. (II: 197–198)

The action of the novel often comes to a halt when the narrator lets loose dazzling chains of visual metonymies. Sometimes the metonymical catalogue is motivated by the actual connection of the hero, Flavii Nikolaevich, to a means of swift communication, be it a tramway, a train or a car. Thus, for example, when he—“the Maldororian reader”—is leaving the doctor with Zinaida Lents, who has received her fatal diagnosis, the movement and the outer and inner planes are intertwined and the hero seems to dissolve in the surroundings:

Сумерки все больше овладевали положением и положительный шофер, включив лампы, все кругом погрузил в небытие: живым оказался только предрадиаторный плес света, остров блаженных – автомобиль, да щебе-ночная пыль в освещении и горящие белые бабочки в луче прожекторов. Болтарзину думалось, что не из фонаря, а из сердца его бьют эти фонтаны и он радовался, если толчком дороги подбрасывались высоко в черное окружение прямые и бесконечные раструбы луча, а цис<тола> или диастола совпадали с ним. Мальдорорный читатель разбивался в пыль этим огнем и возрождался акацией в цвету, чтобы вновь потерять всяческий образ и подобие чего бы то ни было, в смысле черной и быстрой, фиктивной ночи. (II: 203–204)

When Flavii Nikolaevich travels by train along the banks of Lake Baikal (on his way to the Pacific, heading for Paraguay), the segmentation of the landscape seen through the window as the train passes through a tunnel produces striking metonymical effects:

Вот что он увидел. Он увидел золотые горы и золотую степь. Это было на границе весны и лета. Чувства обострились и обработанные паровой машиной штамповались в бесчисленные пентаграммы из чистого золота, которые и отбрасывались на изумрудный рынок арийской впадины. Если такую лилию понюхать, то нос будет желтый; это было известно Флавию Николаевичу и он чихнул. Как только это произошло, машина сделала поворот, свет потух, и, после большого дыма с копотью тоннель кончился. Тогда золото засыпало решительно все, но за ним стало зелено, а потом были очень синие горы под ярким небом и это было рукой подать. Однако, на меже зеленого и синего обнаружилось подвижное многоточие. Это был, понятно, караван верблюдов и стало ясно, что до гор страшно, невероятно далеко, еще дальше, чем до верблюдов. И все

это сдавливало грудь и заставляло человека чувствовать себя царем неограниченного пространства.

Many things here—the train, the metonymical collage, the synesthetic effects—recall the prose of the young Boris Pasternak from the same World War I period, especially *Detstvo Liuvers* (1918). Different, of course, is Aksenov's almost compulsive need to interrupt the flow of narration with one more ironic digression:

... чувствовать себя царем неограниченного пространства. Это все были плоды машинного производства пейзажей и Болтарзин еще раз прославлял торжество техники, развернутой промышленности, а также и высокой организации, позабыл, что он совершает акт присвоения прибавочной эстетической стоимости, о которой не догадывались ни обработанные верблюды, ни безобразные, вблизи, сопатые туземцы. (II: 211)

The Verbal and the Visual

The metonymical principle in the prose of the young Boris Pasternak works through chains of associations that link detail to detail but also sound to sound. In Aksenov's metonymical cascades it is more than anything else contours and colors that seem to be the connecting nodes. This is not surprising for an author who wrote the first important book about Pablo Picasso, the inventor of cubist metonymy. However, in comparison with the analytical cubism discussed in *Picasso and the Environs*, the color gamut of Aksenov's prose is much richer:

Был тот час, когда солнце, без видимой причины, вспыхивает ракетой, на высшей точке восходящей ветви своей кривой; час, когда лучи бегут параллельно земле и зажигают золотом кругло замершие колонны сосен, когда небо само не знает, что оно: голубое или желтое, снег обращается в зернистую икру пентаграмм света и счастья, глаза горят, щеки вспыхивают ярче рубина полных семафоров, и все-таки, ничего не видят – ресницы-то длинные, и на них иней, тоже блестящий. (I: 177)

This colorful visual mosaic seems closely connected with tendencies in contemporary Russian painting which interested Aksenov perhaps even more than the ascetic cubism of Picasso or Braque. Already in one of his first public appearances early in 1913 the young critic had made himself a name as an energetic spokesman for the Jack of Diamonds group, which at the time included energetic painters inspired by French fauvism and cubism and Russian neo-primitivism such as Il'ia Mashkov, Aristarkh Lentulov, Petr Konchalovsky, and Aleksandra Ekster.¹⁸ Lentulov was a particular focus of Aksenov's interest at the time he was

¹⁸ "К вопросу о современном состоянии русской живописи" (I: 193–198). (English translation "On the Problem of the Contemporary State of Russian Art" in Bowlt 1976: 60–69.)

working on *The Pillars of Hercules*.¹⁹ Natal'ia Adaskina notes one passage in the novel where one can see an interesting parallel to Lentulov's well-known Moscow paintings of 1913, especially *Moscow* and *Vasilii Blazhennyi* (I: 338).

Back in Moscow after his adventures in Latin America and the German revolution, Flavii Nikolaevich ascends the Ivan the Great Belfry in the Kremlin in order to get a fresh view of reality in general and of his own life in particular. The Moscow panorama, overwhelming in its multitude of colors, forms and movement, can indeed recall the Lentulov's *panneaux*. But the point of view is different, and the atmosphere not so joyous as in *Moscow* or *Vasilii Blazhennyi*. In fact, the city is aggressive and threatens the hero with all its sharp pointed forms, which he sees from above:

Москва двинулась на своего занесшегося потребителя. Сначала пошевелились трубы самых высоких домов и погнули в сторону лыжника²⁰ свои черные телескопы, крыши, выкрашенные ярью-медянкой, втянули бока и нацелили прыжок, железная дрожь пробежала от переулку по переулку и четыре фаллических обелиска завода Келлера осторожно подвинулись на левый берег Москвы-реки. [...] Церковь Никиты-Мученика бросила в Болтарзина своим циферблатом, но не докинула и он влип к колокольне Никитского Монастыря, только что превратившей свой крест в арбалет и накаливший золотую стрелу апрельского луча в сторону соглядаята. То было стартом: все золото, вся синька и сурик, смиренно лежавшие на сорока-сороках, съежились, качнули и брызнули хороводом расцветающей неожиданности. Они били в колокола, перекидывались солнечным зайчиком и шатали шапками на предмет закидания несчастного наблюдателя. (II: 249–250).

The cityscape which seems to attack and crush the hero in some ways recalls Vladimir Mayakovsky's "Self-portrait," also called "The Yellow Blouse" (1918?), where the futurist poet in his well-known top-hat and yellow-black-striped jacket is pressed down by the high buildings surrounding him. In Aksenov's description, however, the martyr-like hero is *above* the cityscape whose aggressive spires, crosses, chimneys, and "phallic obelisks" threaten to pierce him, calling forth the image of the urban Saint Sebastian (perhaps not coincidentally a classical homosexual icon):

Всеобщая ярость достигала крайних пределов: шпиль, кресты, громоотводы, дефлекторы и трубные колпаки – все были направлены в грудь

¹⁹ Aksenov's brilliant long essay on Lentulov, unpublished in the writer's lifetime, was probably written in 1919 (II: 250–284).

²⁰ "The skier," a reference to Flavii's participation in the ski-party in the first chapter of the novel, is only one of the many ironic epithets used for the hero: "the Maldororian reader," "the friend of the long-suffering Zinaida," "the Laplatian fortifyer" [referring to Flavii's activity as barricade-builder in the Latin American revolution], "the expert on metrics," etc., etc.

Флавия Николаевича: в ней перекрещивались бесчисленные траектории, она пронизывалась неисчислимыми выстрелами света и ребра ее оказались лесами дома Титовых по Калашному переулку. (II: 250)

Even the Kremlin and all its architectural ensembles so harmoniously enclosed in Lentulov's synthetic composition *Moscow* take part in the fierce assault on the hero:

Зато Кремль получил большую свободу действий. Медленно и важно, как по чину положено, как медведь вокруг козы или грузовик перед земским мостом, заерзал, споткнулся, клюнул и пошел в круговую, дрыгая зеленой Кутафьей, орлеными Спасскими, розовой Собакиной и облезлыми Троицкими бастеями, в то время, как почерневшие, но с золотыми отливами, маковки пыжились наподобие пузыряного замка из-под соломки мальчика, отчаявшегося в искусстве пускать радужный шарик свободного полета. Болтарзин утратил всякое хладнокровие: все лезло и перло на него: рев и громозд стояли невыносимые; он делал тщательные, но тщетные усилия отбояриться от наседающего кирпича, слишком хорошо ощущая последнюю минуту личного самоусовершенствования. (II: 250)²¹

If Moscow ranks first among the cities in Aksenov's work, second is without doubt Paris, which is a frequent point of reference in everything he wrote—criticism, poetry, and prose. The writer seems to have been infatuated with the city. It was here that his most important encounter with contemporary European art took place during his journey in spring 1914. His poetry afterwards often reflects images of the French capital—the cityscape, the streets, the bars, the metro, the *flâneurs* and their women. Paris also inevitably appears in *The Pillars of Hercules*:

Париж завивался и разбивался в хрусталях ресторанов, в камнях коко-ток, в разноцветных жидкостях полных стаканов. Этот вечер был один сплошной поцелуй и красивые рекламные огни сводились приближающимся прикосновением. [...] На бульвар они врезались пешком, в каскад авто, но добрые звери пневматически обегали их, виляя лучами. Огни вывесок падали и вертелись, каштаны, прорезанные ими, распинались за автономию и ершились черными лучами, но и они были свет, свет, свет. Улица ревела и трещала от взрыва бензина и зеркальный асфальт игрался горячей ночью, как мячиком, игрался змеиной толкотней тротуаров, как телеграфной лентой, как бесконечной бумагой ротационной машины, газеты *Temps* с ее голубыми ананасами. (II: 235–236)

²¹ An interesting discussion of Lentulov's paintings in relation to the Tsentrifuga group is in John Malmstad's analysis of Pasternak's ekphrasis poems "Mel'khior" and "Ob Ivane Velikom," both from 1914 (Malmstad 1992: 301–218).

Aksenov's prose is often constructed according to the same principles as his poetry, where John Bowlit (in this volume) especially notes

the absence of hierarchy in the world of images, movements and gestures. There is neither governor, nor governed, neither cause, nor effect—as if the action were taking place inside some gigantic kaleidoscope [...].

Elements of ekphrasis are certainly to be found in Aksenov's Parisian digressions. Here again, a painter more colorful than the analytical cubists seems to be of importance: Robert Delaunay, about whose work Aksenov was planning to write a monograph.²² Aksenov became familiar with Delaunay's cubist views of Paris during his visit to the French capital in 1914. He shared the painter's fascination with the Eiffel tower—the symbol of the modernity and power of Paris—and made it the theme of a whole cycle of poems.²³

The Pillars of Hercules

The title *Gerkulesovy stolpy*—*The Pillars of Hercules*—is not the least enigmatic element of Ivan Aksenov's book. Why this ancient mythological or semi-mythological monument, usually identified with the exit from Gibraltar, a place outside of which, according to the legend, was the Great Sea where the island of Atlantis disappeared (described by Plato in the dialogues *Timaeus* and *Critias*)? The two Pillars of Hercules, according to Roman tradition, bore the text *Nec plus ultra* or *Non plus ultra* ('nothing beyond this'), warning mariners to go no further.

But the Pillars of Hercules are not only a geographical and mythological emblem connected with the legend of the sunken Atlantis. The title page of Francis Bacon's *Instauratio magna* (1620), which contains his manifesto for the advancement of learning, *Novum Organum*, shows a galleon passing between the Pillars of Hercules. The allegoric meaning of the picture is that daring new knowledge breaks the boundaries of old prejudices (the Mediterranean), exploring the hitherto unknown (the Atlantic Ocean). The Latin text at the bottom of the title page reads: *Multi pertransibunt et augebitur scientia* ("Many shall run to and fro and knowledge will be increased"), a quotation from *The Book of Daniel* 12: 4 (see illustration).

²² The book, *Delaunay and Dynamism*, was announced in 1917 on one of the back pages of *Picasso and the Environs*, but it was never printed. The manuscript seems to be lost (II: 340).

²³ *Eifeleia*. 30 *od* (ca. 1920, II: 116–145).

The Pillars of Hercules on the title page of Francis Bacon's *Instauratio Magna*,
which contains his *Novum Organum* (1620).

Francis Bacon was not only one of the founders of modern empirical knowledge and the enemy of superstition and “idols.” According to a parallel history, he was also deeply involved in a different kind of knowledge—occultism, where “enlightenment” was understood in Rosicrucian and Freemason terms.²⁴ In occult literature one can find many interpretations attributed to the figure of the two columns, but one element is always present: the pillars represent the entrance or

²⁴ Cf. Yates (1972) and Dawkins (1984).

the gateway to the world of the initiate. Behind the columns are the Mysteries and, consequently, the source of true knowledge and power. In the Freemasonic tradition the Pillars of Hercules as the gateway to the sphere of the enlightened are associated with the twin pillars that stood at the entrance to Solomon's Temple.²⁵ Furthermore, by analogy these "Great Pillars" are also identified with the astrological sign of the Gemini and the twin brothers Castor and Pollux, often called the *dioscuri*. This sign appears in the title of Boris Pasternak's first collection *Bliznets v tuchakh* (*Twin in the Clouds*, 1913). As Susanna Witt has pointed out in an analysis of a poem from this collection, *castor* is the Latin name for the beaver, in Russian *bobr*, thus alluding to the organizer of Tsentrifuga, Sergei Bobrov.²⁶ This connection should have been evident to the polyglot author of *The Pillars of Hercules*. If Sergei Bobrov is Castor, one of the twins symbolized by the Great Pillars, the candidate for Pollux would seem to be the other of the two *dioscuri* or comrades-in-arms of Tsentrifuga: Ivan Aksenov himself. The possible semantic connection between the second pair of names, however, remains unclear.

The Pillars in the title of Ivan Aksenov's deeply ironic novel can thus be interpreted in several ways. The initiation symbolism seems to be the most prominent. What the novel actually tells is the story of an unachieved or *unsuccessful initiation* of the hero Flavii Nikolaevich—as a lover, as a Lautréamont biographer, as a revolutionary, as a specialist in metrics. However, the Pillars can also symbolize a possibly more successful initiation: the introduction of the reader into the mystery of an endless universe of cultural references, echoes, and reminiscences soon doomed to sink like Atlantis into the ocean of oblivion.

²⁵ References to the occult symbolism of the Pillars of Hercules are to be found in numerous sources, not least on the Internet, e.g., <http://www.zoence.com/article/the-pillars-of-hercules> (accessed on 30.03.2011).

²⁶ According to Susanna Witt, in Pasternak's context, Pollux was an anagram for his friend, the critic Konstantin Loks (Витт 2008: 183).

References

- Ахматова, А. 2001. *Собрание сочинений в шести томах*. Т. 5. М.: Эллис Лак.
- Бобров, С. 1993. *Неизвестная книга Сергея Боброва. Из собрания библиотеки Стэндфордского университета*. Под ред. М. Гаспарова. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities.
- Витт, С. 2008. «О пространстве леса в поэтике Пастернака», в: *Любовь пространства... Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака*. Ред. В. Абашев. Москва: Языки славянской культуры, 175–187.
- Иванов, Вяч. 1991. «Беседы с Анной Ахматовой», в: *Воспоминания об Анне Ахматовой*. Сост. В. Виленкин и В. Черных. М.: Советский писатель, 473–502.
- Лотреамон 1998. *Песни Мальдородора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона*. Сост. Г. Косиков. М.: Ad Marginem.
- Рицци, Д. 1999. «К интерпретации романа Сергея Боброва *Восстание мизантропов*». *Russian Literature* 45 (1999): 469–482.
- Сельвинский, И. 1973. *Я буду говорить о стихах*. М.: Советский писатель.
- Флейшман, Л. 2006. *От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы*. М.: Новое литературное обозрение.
- Харджиев, Н. и В. Тренин. 1970. *Поэтическая культура Маяковского*. М.: Искусство.
- Эйзенштейн, С. 2000. *Монтаж*. Сост. Н. Клейман. М.: Музей кино.
- Bowl, John E. (ed.) 1976. *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism*. New York: Viking Press.
- Dawkins, P. 1984. *Dedication to the Light*. Coventry: Francis Bacon Research Trust.
- Jonge, A. de. 1973. *Nightmare Culture: Lautréamont and Les chants de Maldoror*. London: Secker & Warburg.
- Karginov, G. 1979. *Rodchenko*. Transl. by Elisabeth Hoch. London: Thames and Hudson.
- Lavrentiev, A. 1988. *Varvara Stepanova: The Complete Work*, ed. John E. Bowl. Trans. Wendy Salmond. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Malmstad, J. 1992. "Boris Pasternak—The Painter's Eye." *Russian Review* 51.3 (1992): 301–318.
- Yates, F. 1972. *The Rosicrucian Enlightenment*. London and Boston: Routledge & Kegan Paul.

Vitrina and afisha

John E. Bowlt

A distinguishing feature of Ivan Aksenov's literary style is an intense mixing of visual and verbal registers. High and low, sacred and profane, rational and irrational coexist in what often seems to be a riotous confusion and a centrifuge of splinters. In turn, this ostensibly indiscriminate and simultaneous application of disparate fragments often leads to an eerily post-Modernist flatland devoid of semantic, formal or even moral hierarchies. Indeed, Aksenov's almost pedantic avoidance of criteria is inherent in the very choice of titles for his two main publications, *Neuvazhitel'nye osnovaniia* (1916), i.e., foundations lacking reverence or justification (almost a contradiction in terms),¹ and *Pikasso i okrestnosti* (1917), i.e., a spatial interval which is neither central, nor distant, neither here, nor there. The refusal to cast judgment and pronounce on right and wrong or, rather, the readiness to access, tolerate and manipulate "everything" for artistic effect may have been a key identifying characteristic of the Russian Cubo-Futurists in general and seems to separate them immediately from the often onerous or eschatological postulates of their Realist and Symbolist predecessors, whether Lev Tolstoy and Il'ia Repin or Aleksandr Blok and Mikhail Vrubel'.

In the case of Aksenov, this indifference or perhaps we should say simultaneity is an instrument essential to his literary and pictorial worldviews—what he himself might have called the "growing entropy" of creativity.² On the other hand, Aksenov did express strong preferences in his poetical and intellectual investigations such as the love affair ("Temp val'sa"; II: 147), the aftermath of war and revolution ("Dovol'no bystro"; II: 148) and, of course, the city of Paris which is the common denominator of both his pre-Revolutionary books. Furthermore, in his poetical constructions Aksenov also favors certain devices such as the juggling of strong assonance and alliteration, the application of which seems to be driven more by a search for glamorous, pyrotechnical display than

¹ Aksenov seems to have been partial to negative adjectives, at least as evidenced by his poetry. Combinations such as "Neukosnitel'nyi amulet [...] nepredusmotritel'nymi vidami" are not uncommon (II: 108).

² From untitled, first poem in Part 1 of Aksenov's *Neuvazhitel'nye osnovaniia* (II: 100).

for “meaning.” Take, for example, the following lines from *Neuvazhitel’nye osnovaniia*:

Сити, сети
Цимбальный
Склон.
Сом
(Скользкий, коричневый).
Сон (лиловый, безлиственный)
Стой!

or

Но не про это жук
Жует из Жювизи:
«Можно удержать и без ужимки нить:
Жарко жаловаться».

(II: 101, 108)

The visual and phonic reality which Aksenov evokes in such poetry is rich and full, if not disquieting, and demonstrates a remarkable sensibility and sensitivity to the material environment. But once again the synthetic landscape which Aksenov describes remains as an experiment in limbo, curiously devoid of an ethical or civic compass.

It is to Aksenov’s imaginary wasteland to which we might turn our attention, especially in the context of his assessment of Picasso. Ultimately, it could be proposed that Picasso’s own indifference, for example, to color during his period of High Cubism and his own “simultanism,” for example, his capacity to draw upon both El Greco and Cézanne or both aerial perspective and ideas of the fourth dimension, played a formative role in Aksenov’s own development as a poet and critic, and that *Neuvazhitel’nye osnovaniia* and *Pikasso i okrestnosti* may be read as supreme examples of scholarly nonchalance. This is closer to the sameness and communality of our own Post-Modernism than to the eclecticism of Victorian culture which, after all, was often laden with moral, social and religious convictions. On this level Aksenov was being both iconoclastic and prophetic.

In order to try and illustrate the concept of Aksenov’s “indifference” we might adduce the following lines from Part 5 of *Neuvazhitel’nye osnovaniia*:

Не надо ни боксировать, ни фехтовать, ни плавать.
(Ах! Если бы можно было и думать и думать, и радоваться и плакать).
(II: 108)

What is particularly striking about this passage—and analogous contexts—is the absence of hierarchy in the world of images, movements and gestures. There is neither governor, nor governed, neither cause, nor effect—as if the action were taking place inside some gigantic kaleidoscope with no single entry and no single exit, rather like *La ruche* (“улей”) which, incidentally, happens to be one of Aksenov’s poetical leitmotifs (cf. “Город нагорный сорных миганий улей”; II: 99).

Actually, the metaphor of the kaleidoscope helps to shed light on the important connotation of *okrestnosti* as a no-man’s-land, and in order to elaborate the concept we might turn to Aksenov’s essay on Picasso and the evolution of French Cubism. *Pikasso i okrestnosti* is a pot-pourri of flashes of inspiration, speculations, axioms and interpretations, sometimes brilliant, sometimes scatterbrained, and, certainly, as Aksenov himself remarked, he wrote the treatise not “thank God, as a professor of painting” [слава Богу, не профессор живописи] (I: 199). Aksenov invites the reader to entertain a number of key ideas, for example, that the basis (основание) of all art is rhythm, rhythm being dynamic, while meter is static—an argument which, however, he seems to have borrowed from Andrei Belyi and Blok. Aksenov also contends that Kantian rationality cannot “explain” art, whilst every allowance should be made for paradox, and implies that the discipline of esthetics is irrelevant to creativity. As far as Cubist painting is concerned, Aksenov borrows a number of ideas from other sources such as the references to Nikolai Berdiaev’s demonic interpretation of Cubism or to pictorial *faktura* which seems to derive from Waldemars Matvejs’s commentary published three years before (Марков 1914). Aksenov emphasizes the connection of Cubism with the Baroque style, a concept which, incidentally, Abram Efros also explored in his appreciation of Aleksandra Ekster’s stage designs for the Chamber Theater (Эфрос 1934: xxi). His bland observations about Picasso’s diagonal axis and three-dimensionality are not especially enlightening. Finally, although Aksenov asserts that Braque, not Picasso, is the “inventor” (I: 210), he avoids all reference to what is surely the principal source of Cubist theory, i.e., Albert Gleizes’ and Jean Metzinger’s *Du cubisme*. The *obiter dicta* which Aksenov scatters over the last pages of *Pikasso i okrestnosti*—to the effect that women prefer dogs to cats and hate logic or that Picasso is a Realist of the severe style—are best left untouched and their incursion might be explained away simply as examples of Aksenov’s deliberate masquerading of irony, cynicism and catholicity of taste.

However, Ivan Aksenov also elaborates ideas which, if still derivative, are sometimes dazzling in the eccentricity of their application. One such idea, fully symptomatic of Aksenov’s synthetic or “interdisciplinary” approach to the work of art, is his reference to the word *уключины* (rowlocks) which Blok, perhaps remembering Mariia Yakunchikova’s panneau *The Oar*, of 1896, uses in the fourth stanza of the poem “Neznakomka” (1906) (“Над озером скрипят уклю-

чины / И раздается женский визг”). Aksenov interprets the metallic image as an instrument of syncopation, as a “Cubist” device, cutting across the surface of the lake and the poetical fabric like a collage in a Picasso painting (I: 206). Moreover, in applying the term “divided rhyme” [разделанная рифма] to Blok’s lines, Aksenov seems to have in mind the kind of *enjambment* or, to use Hylaeian language, *sdvig*, which in Braque’s and Picasso’s repertoire becomes the warping and fragmentation of the visual image.³

Even though the full sense of the reference to “уключины” remains enigmatic, it is clear that Aksenov was fascinated by the structure of the medium and by the interconnections of literary, visual and material culture. In this respect, Aksenov’s commentary on Picasso’s derivation and manipulation of imagery in space is also perspicacious and beneficial, especially the presence of “two extremely banal things—the store-window [*vitrina*] and the placard [*afisha*” [две крайне банальные вещи—витрина и афиша] (I: 246).

If the role of the commercial advertisement in the form of posters, placards, labels and newspaper announcements in the work of the Cubists has been the focus of substantial attention (e.g., the definitive exhibition of Picasso and collage at the Museum of Modern Art, New York), the function of plate glass used in store windows and advertising mirrors with its intrinsic qualities of reflectivity, refractivity, transparency and translucency in the history of Cubism has tended to be overlooked—and Aksenov’s vitreous analysis is among his most important critical constructs. As we learn from *Pikasso i okrestnosti*, Aksenov is suggesting that the glass of the store window and mirror, with or without commercial attachments, prompted Picasso to investigate spatial ambiguity, to elicit inverted perspective and to atomize the surface of things. Obviously, the facets and panes of a glass surface, whether in a store front window or, equally relevant to the genesis of Cubism, a plate glass mirror in a bar or café (Manet’s *Bar at the Folies-Bergères* comes to mind), attracted enlightened artists not because it presented and multiplied an object, but rather because it deformed and fragmented it.

In an interview which he gave in 1980, the painter Pavel Mansurov even argued that a principal inspiration to Cubist distortion had been the mirrors in Paris cafés, often dark from cigarette smoke and speckled with local advertisements.⁴ Of course, Mansurov was reducing the complexity of Cubism to a single cause and ignoring the weight of higher mathematics, the fourth dimension, Black African sculpture and so on, but there would seem to be an elementary truth in his observation. Certainly, as far as Russian Cubo-Futurism is concerned, a number of artists seem to have been affected by the tactile invisibility of the glass surface: Georgii Yakulov, for example, whom Aksenov mentions in his book, reiterated mirror images in his *Bar* (1910) and *Portrait of Alisa Koonen*

³ I would like to thank Lada Panova and Michael Wachtel for their useful remarks on Aksenov’s argument.

⁴ J. Bowlt, interview with Pavel Mansurov, November, 1980, Nice, France.

(1920). Aristarkh Lentulov, too, comes to mind with his *Samovar* (1913) and *St. Basil's Cathedral* (1913) with its application of glittering foil—perhaps prompting Aksenov to compare Lentulov's art to “mirrors which can create artificial labyrinths of panopticons” [зеркала, “чьей помощью создают искусственные лабиринты паноптикумов”] (I: 196). Ekster, one of Aksenov's favorite painters, seems to be depicting the reflections of store windows and street-lights in her metropolitan compositions of 1913–16 such as *Florence* and *Venice*. Last, but not least, Mikhail Larionov evinced a particular interest in the interaction of light on glass surfaces. This is clear from his painting called *Glass* (1912–13) in which tumblers and a carafe serve as instruments of prismatic refraction, emitting rays that crisscross in space to form a complex of filaments, crystalline in their rigorous geometric arrangements. Larionov developed the theme in his Rayist paintings—prompted, no doubt, by the repeated articulations and force-lines of Italian Futurism, even though relevant works such as Giacomo Balla's *Street Light* (1909–11) were not in Russian collections at that time.

Fragments of this kind of emanation can also be identified in Aksenov's own poetry. Not only do glass objects play a major role in his storehouse of images, but they also impact the very construction of his verse: a magnifying-glass, a water-jug, a monocle, a siphon, a quartz obelisk and mirror-like asphalt are but a few of Aksenov's translucent images; the entire first section of *Neuvazhitel'nye osnovaniia* (“Перчатки, щетки и подсвечник”) is even subtitled “Перед зеркалом,” even if the poetical landscape described is more like Alice's experiences beyond the looking-glass than a virtual reflection of gloves, brushes and candlestick. In any case, appreciation of the metaphor helps us to understand some of the more baffling contexts of Aksenov's poetry, for example, the passage beginning “Не дадут лифта мне!”—which would seem to be the description of the external windows and internal mirrors of the cabin of an elevator ascending and descending in the dark:

Вертикально вырастающая игра в кубики
Светит и во тьме [...]
Отцвела кабинка.

(II: 101–102)

Like Picasso, therefore, Aksenov seems to be captivated by the glass surface not as the reproduction of a familiar environment, but as a shattering thereof as well as a medium bringing chaos to order, irrationality to rationality. Depending on the type of glass, e.g., faceted, beveled, double-paned, sectional and so on, the surface can reflect, repeat, deform, magnify and combine just as Aksenov's poems do. His passage called “Munich,” with its typographical shifts and staggered meanings, exemplifies this vitreous projection:

Вырвать слова!

Но НЕИЗБЕЖЕН, непобедим ЯРЛЫК
Совершенно извращенного всеобщим вниманием каучука
№.
№.
№.
Так что 31=81
Случайно ли дополнение чека?
Или это свет?
Надо бы.

(II: 103)

As in Picasso's painting, the store window or mirror extrapolates words ("вырвать слова"), perverts them ("извращенного каучука"), makes approximate elements look the same (31 interchanges with 81) and breaks the traditional logic of question and answer. The result is a displacement of axes which, of course, enhances the latent indifference of Aksenov's own literary landscape.

This kind of centrifuge brings us to the second source of inspiration which Aksenov associated with Picasso's Cubism, i.e., the *affiche*, a phenomenon which, like the vitrine, the *vitrage* and the mirror, seems to have exerted a lasting influence on Aksenov's own creativity. First of all, his poetical vocabulary incorporates terms of advertising such as *реклама* ("не довольно ли одной рекламы?"), *щит* ("Дивный, дивный спектр многофигурных щитов"), *плакат*, *ярлык* and *обложка*. Secondly, Aksenov seems to be drawn to this material asset for its inherent absurdity (which we experience every day in our shopping-malls):

Ежедневно включают на куполе непонятные рекламы,
Не глядят на них ни мужья, ни дамы,
Ни обоюдные их поклонники

(II: 100)

The inference is that the public is indifferent to publicity and that the intended meanings of these commercial slogans have been lost, just as the advertisement for "Bass Pale Ale" which, according to Aksenov, graced a billboard near the Café Rotonde and was imported by Picasso and defamiliarized in his Cubist compositions.

Like Picasso and, for that matter, like Ekster, Kazimir Malevich and Ol'ga Rozanova, Aksenov applies the advertising strategy for the "wrong" reasons and, just as the consumer slogan can often seem nonsensical, so Aksenov's misapplication and catachresis also engender a crazy, topsy-turvy world. For example, the cascade of images in the passage beginning "Сумерки умерли" seems to reflect and parody the typical cluster of billboards at any busy intersection:

Сумерки умерли
В многолетний бридж
И

PAL MAL BAL

Увял
Платок
Плакат
Окол-
до-
вавший УНОСИМЫЙ газ.
(II: 105)

Furthermore, Aksenov might superimpose the commercial metaphor upon language itself so that a question can become *щитовидный* and linguistic registers can fuse (“В священнодействии педикюра. Пьета”) (II: 102). Here are “обломки состояний” (II: 114), here “расплетаются возможности всех цветов” (ibid.) and here distance and perspective collapse into a single, simultaneous territory: “На щуплой бумажной ленте спешили слова от Мальты, Оттавы, Посьета, / Уржумки, Дублина, Стокгольма, Тимбукту, Уайна, Сингапура” (II: 112)

“Simultaneous” is a marked word, because the final section of this essay offers a conceptual synthesis which might accommodate both *vitrina* and *afisha*, but which is not of Cubist origin—and this, of course, concerns the painters Robert and Sonia Delaunay about whom Aksenov wrote a monograph. In turn, reference to their Simultanism reconnects Aksenov to the Russian artists who were especially important to him—Ekster (she designed the cover for *Pikasso i okrestnosti*), Lentulov and Yakulov—artists who were especially appreciative of the Delaunays, even if Yakulov maintained that Simultanism was his invention, “making himself hoarse shouting that [Robert] Delaunay had robbed him” [“и надсаживал себе глотку, крича, что Делонэ ограбил его”] (Лившиц 1933: 206; translation in Bowlt 1977: 176). Be that as it may, it is the “Simultanist” etchings of Ekster, with their flashing lights and whirling discs, which illustrate *Neuvazhitel'nye osnovaniia* (and the book is dedicated to her). Moreover, close inspection of Lentulov’s celebrated canvas, *Moscow* (1913), suggests that the Ivan the Great Belfry in the center is actually a paraphrase of one of Robert Delaunay’s Eiffel Towers.

Simultanism is a style based on the use of contrasting, luminous colors which balance or oppose one another across whirls of circular forms. Concentric rings, overlapping and interlocking, are stabilized and interrupted by horizontal and vertical axes, resulting in what Sonia Delaunay described as an interplay of rectangularity and circularity, consonance and dissonance (Delaunay 1980: 79). Although Simultanism was known in Russia through correspondence, reports in

St Petersburg journals and Aleksandr Smirnov's lecture on the subject at the Stray Dog Cabaret in December 1913, it would be wrong to consider its influence on the avant-garde as pivotal (Delaunay 1980: 79).⁵ Rather, painters such as Ekster and Lentulov were fascinated by the same conditions, especially electric light and urban advertising, which informed the work of the Delaunays. Indeed, among the many technological innovations that flourished in Russia during the early 1900s, electricity or, rather, the application of electric light to public and private spaces was foremost.

By 1905 the ideal Russian home, restaurant or bank was graced by electric chandeliers, electric bracket lamps, electric table lamps, electric elevators and electric doorbells, while movie houses with their flickering silver screens were even known as Electric Palaces. Electric light illuminated not only St. Petersburg and Moscow, but also more distant cities such as Kiev where in 1908 the radical David Burliuk made sure that his "Link" exhibition was lit up by electricity. In her paintings called *Electric Lamp* (1913) and *Electric Ornament* (1914) Goncharova also seems to be eulogizing this specimen of technical wizardry.

The diffusion of electric light left a profound and permanent imprint on the way Russian artists viewed the world and interpreted perspective, proportion, chiaroscuro and color. As Vladimir Mayakovsky affirmed in 1914, "We see the electric street lamp more often than the old Romantic moon,"⁶ and many of the avant-gardists were drawn to the energy and intensity of the electric bulb, rendering its vibrations, flashes, rays and oscillations. Aksenov's own invocation of artificial suns or what Marinetti called "electric moons" is central to his poetical narrative: "Что смелей, чем стремительный солнечный кран?" he asks in his eulogy of the streetlamp, "Свет! Свет! Свет!—бесконечно делимый" (I: 113), adding that Alessandro Volta (inventor of the volt, the unit of electromotive force) merited no less admiration than the anonymous inventor of fire.

The various elements highlighted in this essay—glass, advertising, the Delaunays, electricity—all come together in the two poems which Aksenov dedicated to the Eiffel Tower at the end of his *Neuvazhitel'nye osnovaniia*. After all, the Eiffel Tower was one of the favorite motifs of both Robert and Sonia Delaunay and, when early in 1914 Aksenov visited Paris and made the acquaintance of Picasso, he must also have seen Simultanist pictures such as *Cardiff Team* (1912–13) and *Homage to Blériot* (1913), incorporating the Eiffel Tower. One of the distinguishing features of the Delaunays' Eiffel Towers (for example, in *Cardiff Team*) is that, like Aksenov's, they are bathed in the "давний спектр" of billboards and have more to do with "Сна расклепанная высота" than with the concrete appearance of its iron girders, elevators and wireless apparatus. Perhaps that is why the final word in the second "La Tour Eifel" (sic) and, therefore, the

⁵ For a report on Smirnov's lecture see *Apollon* 1–2 (1913): 134.

⁶ The words were ascribed to Vladimir Mayakovsky by V. Nezhdanov in *Trudovaia gazeta* 1914 (26 January). English translation quoted from Bowlt and Konecny (2002: 112).

final word in *Neuvazhitel'nye osnovaniia* is “okrestnost” (Иль-де-Францовая окрестность) (II: 116), because, as Aksenov and the Delaunays implied, even the Eiffel Tower was mutable, plastic and indifferent. The Eiffel Tower is both *vitrina* and *afisha* and, therefore, a centrifuge of fragments. On this note we might summon Aksenov himself in order to justify such a strange conclusion: “Переменим координаты,” because “И давним сказкам готов / Прививать новые повести” (II: 99, 148).

References

- Лившиц, Б. 1933. *Полутораглазый стрелец*. Л.: Издательство писателей.
Марков, В. 1914. *Фактура*. СПб.: Союз молодежи.
Эфрос, А. 1934. *Камерный театр и его художники*. М.: ВТО.
- Bowl, J. (trans.). 1977. *Benedikt Livshits: “The One and a Half-Eyed Archer.”* Newtonville: Oriental Research Partners.
Bowl, J. and M. Konecny (eds.). 2002. *Nikolai Khardzhiev. A Legacy Regained*. St. Petersburg: Palace Editions.
Delaunay, S. 1980. *Nous irons jusqu’au soleil*. Paris: Laffont.
Gleizes, Albert and Jean Metzinger. 1912. *Du cubisme*. Paris: Figuière.

О поэзии и живописи: Иван Аксенов и Александра Экстер

Корнелия Ичин

В 1916 году Иван Аксенов на собственные средства в издательстве «Центрифуга» выпустил сборник стихов *Неуважительные основания*, в который вошли стихотворения, писавшиеся поэтом на протяжении нескольких лет.¹ Сборник посвящался художнице Александре Экстер,² дружба с которой продолжалась во время пребывания Аксенова в Париже в 1914 году и привела к его знакомству с современными европейскими художниками.³ Свидетельство парижской дружбы и два кубистических офорта Экстер, помещенные в сборнике *Неуважительные основания*.⁴ Это уже при первом

¹ За исключением стихотворений *PAL MAL BAL*, датированного февралем 1914 года, 22 *Mars* 1914. *Paris*, датированного в самом заглавии, и *Меркаба*, датированного «12 августа 1915 года на Буге, ночью, когда было страшно» (II: 105, 112, 111). Далее все цитаты из сборника *Неуважительные основания* даются по изданию 1916 года, точные даты написания стихов неизвестны.

² Обратим внимание на тот факт, что до Аксенова свои стихи посвящал Экстер другой футурист – Бенедикт Лившиц, познакомившийся с художницей в Киеве в 1909 году (цикл *Пан и Эрос* 1909 года, *Сентябрь* 1911 года, *Возврат* 1912 года, стихотворение в прозе *Люди в пейзаже*, написанное во время пребывания Лившица в Чернянке в 1912 году). В книге *Полутораглазый стрелец* Лившиц отводит главную роль Экстер в его знакомстве с гилейцами в декабре 1911 года; она познакомила его с «группой ее соратников, занимавших вместе с нею крайний левый фланг в уже трехлетней борьбе против академического канона» (Лившиц 1989: 311). Возможно, что принадлежавший другому флангу футуристов, «Центрифуге», Аксенов посвящает сборник своих стихов Экстер с учетом полемики не только с Лившицем, но и с гилейцами.

³ Если уже в первый приезд в Париж в 1907 году в среду парижских художников-кубистов Экстер ввел ее киевский знакомый Ястребцов, и Аполлинер познакомил ее с Пикассо и Браком, а в 1910-е ее близкий друг Соффичи (с 1912 года) – с Маринетти, Северини, Боччони и Папини, то со своей стороны Экстер в Париже знакомит Аксенова не только с названными кубистами, но и с Жакобом, Робером Делоне, Архипенко, Бранкузи и др. (о встречах Экстер с футуристами см. более подробно в Ciofi degli Atti 1991: 20-31; Коваленко 2008: 168–175).

⁴ О задуманном им издании *Неуважительных оснований* и причине недоумения по поводу опубликования сборника «Центрифугой» Аксенов сообщает С. Боброву в письме от 4 апреля 1916 г.: «„Неуважительные основания“ печатается в 150 экз<емпляров>, в продажу пойдет 120 при 2 офортах А. Экстер. Последнее обстоятельство удерживает меня от вдания этой книге знаку Ц<ентрифуги> – Ваше издательство стоит близко к Н. С. Гончаровой, а барыни эти, насколько знаю, поцапались из-за половины выведен-

взгляде определяло поэтическую ориентацию сборника Аксенова. Кубистско-конструктивистские иллюстрации Экстер сочетались с футуристической поэзией Аксенова, отчасти напоминающей дадаистское автоматическое письмо, отчасти заигрывающей с литературной памятью в виде реминисценций, цитат или просто эпиграфов. В этом нас заверяют эпиграфы из Шекспира, Вебстера, Кавальканти, Жакоба и Боброва, которые Аксенов берет для сборника.

Однако сотрудничество Аксенова и Экстер под одной обложкой было ожидаемым, также как и оформление художницей обложки аксеновской книги *Пикассо и окрестности*, написанной в 1914 и опубликованной той же «Центрифугой» лишь в 1917 году.⁵ Отнюдь не случайно то, что Аксенов уже в 1913 году пишет текст «К вопросу о современном состоянии русской живописи», прочитанный на диспуте 24 февраля, в котором немало внимания уделяет художнице, подчеркивая, что ее прием «совмещенных контуров и сдвинутой конструкции», практикуемый в искусстве палеолита, показывает, что «основные взгляды на принципиальную значимость формы врождены в одной мере и живописцам двадцатого века и художникам Брассампуи» (I: 197–198).⁶

Самому же сборнику *Неуважительные основания* до сих пор почти что не уделяли внимания, если не считать высказанных В. Марковым замечаний о поэзии Аксенова в его книге *История русского футуризма*. Марков называет *Неуважительные основания* «блестящей и сложной книгой», «одним из немногих подлинно авангардистских трудов, выпущенных „Центрифугой“»; он отмечает влияние художественных приемов в поэзии Аксенова, указывая, с одной стороны, на французский кубизм как источник поэзии Аксенова, с другой же – на использование поэтом значений слова в роли краски, линии, элемента фактуры (Markov 1968: 271–272). Вслед за

ного яйца и (не ручаясь) произнесли формулу „моя нога и т.д.“» (I: 68). В том же письме Аксенов сообщает Боброву, что в 1914 году в Париже им была выбрана бумага «и для офортов, и для текста», что «уговорился с печатней», но Экстер, «которой все это было одобрено, отдала все в другое место», в силу чего офорты были напечатаны «на картоне» (I: 71). Несколько месяцев спустя, в письме Боброву от 30 октября 1916 г. Аксенов просит адресата передать готовящейся к выставке Экстер просьбу «не выставлять офортов до выхода» *Неуважительных оснований* (I: 118); в комментариях к письмам Н. Адашкина указывает, что речь могла идти или о выставке «Бубнового валета» или о персональной выставке Экстер, которую по инициативе Аксенова должна была организовать «Центрифуга», но которая не состоялась (I: 535).

⁵ Напомним здесь о том, что Экстер выставляется вместе с Пикассо, Леже и Браком в 1912, 1913 и 1914 годах на выставках «Бубнового валета» в Москве и Петербурге. Отметим также то, что Экстер готовила альбом гуашей *Разрыв, движение, вес* для «Центрифуги» в 1916 году, который так и не вышел в свет.

⁶ На основании данных наблюдений Аксенов приходит к выводу об «органичности синтеза» искусства, о религиозном обобщении, где «мертвые натуры Экстер» напоминают «светотени, изображения Святой ночи», о том, что современная живопись стоит «перед новым исследованием отношений освещенных плоскостей», тогда как исследования Экстер он считает примером «смелости, свободы и тонкости» (I: 198).

Марковым Н. Адашкина в своей вступительной статье к сочинениям Аксенова указывает на «урбанизм» его стихов, на присутствие в них деталей «городской жизни, городской среды, архитектуры», высказывая при этом предположение о том, что «инженерное образование» поэта и его «приобщенность к миру техники» способствовали увлечению «новаторскими архитектурными формами» (I: 16).

Аксенов, бесспорно, был один из немногих русских «западных» поэтов,⁷ кто разделял восторг от урбанистических пейзажей вместе с итальянскими футуристами и русскими кубофутуристками Александрой Экстер и Любовью Поповой. По мнению Маркова, «умеренный урбанизм» Аксенова являлся «поистине западным и подлинно изящным», особенно когда предлагался «его сухими, умеренными, комическими, разговорными средствами выражения» (Markov 1968: 273). Урбанистический пейзаж в стихах Аксенова и холстах Экстер резко отличался от городского пространства в творчестве русских футуристов, склонявшихся все более в сторону учения Федорова о неродственных отношениях людей в городе, о враждебном отношении города к человеку, приводившем к его обезличиванию.

И тем не менее, в начале 1910-х годов одной из излюбленных художественных тем была тема города. Феномен городского сознания, программно формулирующего взгляд на современность сквозь призму города, проявлялся в первую очередь в поэтике футуризма (см. Вязова 2002). Романтическое увлечение городом обнаруживается как у футуристских поэтов, так и у художников, в творчестве которых под воздействием города создается новое художественное видение, выявляющееся в новых, динамизированных художественных формах.⁸ Поэтому художественное пространство города изобилует диссонансами, сдвигами, катастрофами, передающимися ступенчатыми строками у поэтов или же изломами у живописцев.⁹

В этом смысле Аксенов и Экстер исключение. Город их пленяет своей архитектурой; Аксенов прославляет городское пространство в сборнике *Неуважительные основания*, создает цикл стихотворений *Эйфелеи*, Экстер же пишет ряд полотен, перекликающихся с работами других художников

⁷ Марков подкрепляет свое утверждение о западной ориентации Аксенова тем, что он «никогда не стремился к славянскому колориту, как Хлебников, Асеев и Петников», подчеркивая, к тому же, употребление им иностранных слов на русский лад (верниссировать, семишопот, клэрделюнщик) в *Неуважительных основаниях* (Markov 1968: 272).

⁸ В данном контексте Малевич в 1919 году сообщал, что «само же движение города, сконцентрирование миллионов форм человеческого творчества стремится, бежит распутать запутанный клубок человеческого движения прямой и ясной магистралью», причем «футуризм в своих выражениях находится в центре движения и передает бег в сконцентрированной форме, переходя в высшую динамическую станцию», ибо он, футуризм, заинтересован «во вседвижении передать силу мечущихся организмов города» (Малевич 1995: 179–180).

⁹ Ср. иллюстрацию Малевича *Смерть человека* одновременно на аэроплане и железной дороге к сборнику *Взорвалъ Крученных*, *Пожар в городе* Розановой, *Мужчину и женщину* Филонова.

(*Берег Сены с Фабрикой Гончаровой*; *Мост (Север) с Дымами и Крышами Леже*) или изобилующих автореминисценциями (*Мост (Север)* и *Композиция (Генуя)*; *Город и Флоренция*). Холсты художницы, так же как стихи Аксенова, насыщены кубистическим, моментальным изображением города, будь это Венеция или Флоренция в одноименных произведениях Экстер, или же Мюнхен, Женева, Париж в *Неуважительных основаниях*. Однако изображения города Экстер обладают архитектурным принципом, на который отнюдь не случайно обращал внимание и Тугендхольд в 1922 году, когда утверждал, что Венеция Экстер – это «новая Венеция – расчлененная, разложенная на составные формы и сложенная заново», то есть – «квинт-эссенция Венеции, ее архитектурно-живописный итог» (Тугендхольд 1922: 12). Эту точку зрения разделяет и Г. Коваленко, отметивший, что в живописи Экстер, в отличие от Пикассо и Брака, «природные мотивы почти не присутствуют», поскольку ее привлекают «исключительно урбанистические сюжеты», которые строятся таким образом, что «передний план и планы дальние сближены, сдвинуты в одну плоскость», создавая ощущение «собранности пространства» и «кристаллической четкости» (Коваленко 1993: 37).

В 1913–1915 годах Экстер пишет ряд ночных городских пейзажей, в которых доминируют мотивы ночных улиц, фонарей, отблесков ночного света в воде, домов с потухшими окнами, реклам, ночных автомобильных фар, электрических вспышек трамвая. Иногда она в саму картину включает имя города, которое становится знаковым, как, например, в картине *Флоренция* (1914); написанное латинскими буквами, оно предстает перед нами не то в качестве указателя, не то авторской подписи самого города к картине. С другой же стороны, некоторые другие картины озаглавлены весьма просто – *Город ночью*, *Город* (обе 1913 года).

По сути, этот обобщенный город и есть тема живописи Экстер. В нем торжествует техника, механическое начало, передаваемое стремительным движением автомобиля, фарового «лученосца» в *Городе ночью* и в *Композиции* (1914), или же аэроплана, вбирающего в себя контуры домов в иллюстрации к сборнику Аксенова. Свет фар в *Городе ночью* вносит яркую гамму желтого и розового цвета в центральную часть картины, динамизируя ее разложением плоскостей на более мелкие фрагменты, которыми передается скорость автомобиля, наезжающего на зрителя и в равной степени, как и зритель, испытывающего страх от встречи с ним. Этим Экстер явно вводит кинематографический прием в живопись, позволяющий развернуть до предела динамическое начало в картине: резкие повороты, игру света и тени, монтаж контрастных элементов, оптический обман.

С другой стороны, угловые части картины сохраняют более крупные кубические формы, с абрисами домов, погруженными во тьму ночи. Противоположное обнаруживаем в картине *Город*: упорядоченные, примыкав-

шие вплотную четырехугольные и сферические плоскости нагромождаются одна на другую в центре картины, передавая настроение ночной улицы – наклоняющиеся «угасшие» высотные дома и кроны деревьев с лунным отблеском. Центростремительная сила в центре картины переходит в центробежную, сдвигая с места освещенные светом фонарей дома с трубами, окнами и дверями, которые как бы обрамляют картину.

А. Экстер. *Флоренция* (1914)

В городском пейзаже *Флоренция* все строится на взаимодействии плоскостей, сочетаемых по цветовому контрасту, с учетом красок итальянского флага (красный – белый – зеленый), который дважды выступает в нижней части холста. Плоскости, из которых скомпонована картина, представляют собой в основном разного рода четырехугольники и сферические формы, располагающихся вокруг главных символов Флоренции – реки Арно и Ponte Vecchio; отметим здесь и то, что Экстер не забывает поместить в нижнюю часть картины также изображение башни св. Николая, объединяющей своими зубчатыми краями здания флорентийской архитектуры (Palazzo Vecchio, Bargello, Palazzo Spini Feroni и др.).

При пристальном взгляде на картины Экстер становится понятным, что она была настоящим поэтом города. В поиски завтрашнего, футуристического города она отправлялась, исходя из его прошлого; в исторической памяти города она предчувствовала его пока неведомое будущее. Поэтому в ее картинах находили место и старина, и век электричества. Особенно удачно они сливались в картинах ночного города. Экстер внимательно прислушивается к городу, отмечает его ритмическую динамику, но вместе с тем и его пугающую безликость, вследствие чего в ее футуристических городских пейзажах, как правило, отсутствует человек.

Поэтому вряд ли картины Экстер с итальянскими сюжетами вписались бы в определение А. Эфросом итальянского футуризма: «Он не интимен, не мирен и не тих, ибо родился в Италии, где дом как улица и улица как дом. Он питается массовой жизнью площадей и обращается к жизни масс на площадях. Его образы – образы грохота, дыма и лязга» (Эфрос 2007: 230).

Этому неугомонному экспериментатору – Александре Экстер – и посвящались *Неуважительные основания* Ивана Аксенова. Сборник, создававшийся Аксеновым во время войны, в которой он, находясь в действующей армии, принимал активное участие, снабжен пятью эпиграфами, за каждым из которых следуют стихотворения Аксенова, организованные в циклы; исключение представляет только стихотворение *Каденца из прошлого (Кенотаф)*, следовавшее после открывающего сборник эпиграфа из Шекспира. Остальные стихотворения организованы в триптихи (после эпиграфа из Сергея Боброва и эпиграфа из Гвидо Кавальканти), в шестичленную (после эпиграфа из Джона Вебстера) и в семичленную структуру (после эпиграфа из Макса Жакоба).

Совмещая военную службу с поэтическими занятиями, Аксенов проникается мыслями о смерти, в результате чего возникает стихотворение *Кенотаф*, направившее своими резкими замечаниями и семантизированной рифмой (тризны – отчизны) в конце стихотворения ход всего сборника:

И только поминальный код
Облыжно истолкует румбы.

Неперевоплотимых снов
Для неосуществимой тризны
О потрясении основ
Безотносительной отчизны. (4)

Этими строками подспудно вводятся Аксеновым мотивы относительности и энтропии, дополнительно подчеркнутые эхо-рифмой «снов – основ». Это подтверждается и ритмической организацией стихов; стихи Аксенова в

сборнике развиваются от упорядоченных в катренах строках 4-стопного ямба в вышеупомянутом стихотворении *Каденца из прошлого (Кенотаф)* в сторону автоматического письма с глубоко разработанным фонологическим уровнем, как, например, в паронимически построенных рядах «поля – поляна», «бела – былая», «плакала – плавная», с звуковой анафорой («п»; «к») и с аллитерационным накоплением «п», «л» и «б», или же аллитерационным и ассонантным «к» и «у» в *Мюнхене*:

Полая поляна
 Палево бела
 Плакала былая
 Плавная пила.
 Кириллицей укрыть
 Кукуя видел?
 НЕИЗБЕЖНО! (15)

Аналогичное обнаруживаем и в последующих строках, развивающих также на фонологическом уровне звуковую анафору («пла»), глубокую рифму («платок – на ток»), а также анаграммирование друг в друге слов «платок» и «плакат»:

Платок
 Плакат
 Окол-
 до-
 вавший УНОСИМЫЙ газ. (16)

Если верно предположение, что Аксенов в 1913 году побывал в Мюнхене на выставке Пикассо, то, по-видимому, не только название стихотворения обязано этой поездке; под воздействием кубистских приемов смещения плоскостей с целью передачи динамизма (динамизация усиливается употреблением словосочетания «уносимый газ») создаются поэтом усеченные строки (Окол- / до- / вавший), смещенные по смыслу слова (полая – поляна; плакала – плавная; платок – плакат), а также зеркально отражающиеся друг в друге звуко сочетания ук – ку или же сдвоенные в анадиплосисе *ок – ок* (укрыть – кукуя; ток – окол-).

Автоматическое письмо Аксенова зачастую передается дисметрическим верлибром, фразовиком:

Ветер очень долго рулил по озеру, в нем и умер. –
 Оттого оно осеннего листа,
 Над стерней берега
 И рассыпалось много, много корешков. (21)

В стихотворении *По несмятой скатерти* антропоморфный город, с одной стороны, лишен эмоций («и мост отупел»), с отсылкой к урбанистической картине *Мост* Экстер, с другой же, – он уподобляется умирающему ребенку, что, в свою очередь, видимо, обыгрывает строки Маяковского из поэмы *Я* 1913 года («Я люблю смотреть, как умирают дети»):

И остановил
Город нагорный сорных миганий улей
«Пи-
щит ребеночек:
Косточки хрустят». (8)

Отметим здесь и то, что Аксенов в приведенных строках на паронимической основе совмещает «город» и «нагорный» (нагорную проповедь), а также зашифровывает парижский Улей – центр художественной жизни 1910-х годов.

В городе «ежедневно включают на куполе непонятные рекламы», хотя на них никто уже не смотрит, «ни мужья, ни их дамы, / Ни обоюдные их поклонники» (8); рекламы, которыми еще совсем недавно восхищались художники (упомянем хотя бы Ларионова) и поэты (например, Маяковский), в стихах Аксенова воспринимаются как неотъемлемая часть городского пейзажа, не привлекающая особого внимания прохожих. На фоне общей военной энтропии все рекламы можно свести к одной единственной, возможно, призывающей к участию на войне, о чем задумывается сам поэт: «Не довольно ли одной рекламы» (9).

Прагматический вопрос «Только даром почему столько добра пропадает?» (8), касающийся ежедневного электрического зажигания реклам, обнаружим два года спустя в смущениях старушки из *Двенадцати* Блока относительно плаката, протянутого между двумя зданиями, из которого можно бы сделать портянки для ребят.¹⁰ В городе Аксенова энтропия царит во всем, только она «возрастает»; налицо «трата мира»: «воробьи окончательно занялись колокольнями», птицы уподобляются шприцам в полете через верхнюю бездну – небеса, названные у Аксенова «ямой»:

Косая птиц стая
Как шприц прямая
Через верхнюю яму. (9)¹¹

¹⁰ Ср.: «От здания к зданию / Протянут канат. / На канате – плакат: / „Вся власть Учредительному Собранию!“ / Старушка убивается – плачет, / Никак не поймет, что значит, / На что такой плакат, / Такой огромный лоскут? / Сколько бы вышло портянок для ребят / А всякий раздет, разут...».

¹¹ Весьма интересной представляется разработка рифм в данных строках: кольцевая (косая – стая), конечная (стая – прямая) и внутренняя (птиц – шприц).

В таком городе происходит подмена живого на неживое: натуральный урожай подменяется урожаем обоев, чем Аксенов явно намекает на футуристические издания вроде сборника *Садок судей* 1910 года с обложкой из обоев:

Сохни,
Единственный стенной урожай –
Гуттаперчевый
Боб обойного огорода! (9)¹²

Механическое начало становится неотрывной частью городского пейзажа, будь это «железное клёпанье», плавань «светового сифона», «бензиновые» выхлесты, от которых достается «парным клэрделюнщикам», или же телефон и гараж (10). Это механическое начало подчеркивается и механическим соединением звуков, запахов, предметов, света в процессе словесной динамизации городского пространства. Фрагментарность восприятия города Аксеновым, по-видимому, обязана кубофутуристским исканиям Экстер в картинах *Город*, *Город ночью* и *Композиция*.

Городской верх связан с телефонными проводами; с ними же, не с небесами, ассоциируется синь:

Над домами, над домами, над домами
Телефона нити сини, иней
Сити, сети,
Цимбальный
Склон. (11)

Трехкратный повтор «над домами» заверяет о высоте городских домов, что подчеркивается и мотивом лифта-кабинки; городские высотки суть «вертикально вырастающая игра в кубики», которая «светит и во тьме» (11), что, в свою очередь, возводит кубизм до уровня «света во тьме».

Иногда кажется, что стихи Аксенова являются словесным оформлением картин Экстер с городской тематикой:

Готово – дверь не заперта.
Глубина.
Окна не удушены шелковыми,
Да, на улице электричество отморозило себе головы.
Брысь, стук стула!
Выплюнь, лампы, расцветку, гаже
Горе то горе. (12)

¹² Ассонансное накопление «о» в данной строке подчеркивает круглую форму бобов и губ; слоговой повтор «боб» и «обои» создается Аксеновым по принципу слогового анадиплосиса.

В третьей части триптиха, озаглавленной *Мюнхен*, Аксенов задумывается над городским пространством бетона и фонтанов, и ставит вопрос о том, как быть, когда «откажет родник – фонтан», когда «каждому шагу ответ – бетон», когда падает «спектр многоафишных щитов» (13). Это пространство включает в себя память о горе Эриманфе (а заодно и подвиге Геракла – похищении эриманфского вепря), а также нагорную проповедь Христа и моление о чаше («ОТЧЕго НЕ мЕДнОе оТВОРЯТь?») ¹³ с лейтмотивными повторами «безграалия на горе» и «неизбежности» ярлыка Иуды («И эти апотропические руки!»), ускоряющего время: «Начинается мировая скорбь» (13, 14, 17).

Противостояние верха и низа сулит Ноль, Ноль – неизбежен, это – «безграалие»:

Безграалие на горе,
 Что до двойной провинциальности
Безграалие на горе
 Ci-devant столицы
Безграалие на горе
 Все это лопающаяся пластика
 Хлопающего зонтика –
 Сверлит смрад систематики
 Селезенчатых готиков. (14)

Написанное в феврале 1914 года стихотворение, по сути, раскрывает «безграалие» Баварии, Мюнхена, готики; для Аксенова все это лишь «лопающаяся пластика» систематизированных, математически четко упорядоченных зонтиков – шпилей.

Особое внимание Аксенов уделяет ночному городу. Его поэтический субъект «в тухлом такси» думает о «небе, перерезанном прожектором»; принцип повторяемости «колеями осенних дорог» света прожектора привел к уходу лирического героя от геометрии (28). Утихание вечернего города и зажигание ламп передаются в экспрессионистской манере:

О увядшем шуме и вольтаже ламп,
Умершем до жизни
И неизлечимом дне:
Коротко замкнулся и прославился книжно, –
Совместно
Заплетенный, замоленный свет.
Причина неизвестна. (27)

¹³ В этих словах контаминированы слова Христа в Гефсиманском саду «Отче, отпусти им: не ведают бо, что творят» (Лк. 23:34); см. Красицкий (1999: 711).

В стихотворении *Меркаба* выступают «малоезжий путь» в Женеvu, который оказался «светлей пути» в Дамаск, и размытый путь в «нагорный город» Курск (33). Если учесть смысл слова «Меркаба», которое предстает средством передвижения, колесницей (в Торе), взаимодействием физического, астрального и ментального тела, вращающимся светом, переносившим дух и тело из одного мира в другой, то можно предположить, что Аксенов рассматривает возможности перемещения в иных измерениях. Два офорта Экстер к сборнику Аксенова, по-видимому, относятся к данному стихотворению, в чем убеждают нас мотивы кубистически разбитой колесницы, колес, движения, света солнца и звезды (см. иллюстрации).

В последнем цикле слова-города выступают на «бумажной ленте», начиная с Оттавы, Посьета и Дублина до Уржумки, Стокгольма, Тимбукту и Сингапура; «солнце весны расцвело во Владивостоке» (39).

Однако центральное место в цикле занимает образ Парижа; внимание сосредоточено на направление Etoile – Italie и на Эйфелевую башню. «Муниципальная машина» на улице «размешивает грязь», «муниципальный велосипедист», машина «всяческого значения и смысла» – все в движении (40). В этом городе «неопознанная» статуя – «просто грязь», и что смелей в нем, городе, чем «стремительный солнечный кран», искусственно созданный свет (40)? Свет – бесконечно делимый – превратился из огня в фонарь и ацетилен на необгоняемой улице, в электричество, в светофор (40, 41, 43). Трамвайные рельсы, рельсы поездов, машины – все на улицах Парижа, поэтому поэт сочувствует волнуемому водителю автомобиля:

Отваля волнение разъезжее,
 Миновать семафора можно:
 Радость разбежится еще крошечнее –
 Волноломы ли у нас не мощные?
 [...]

Наплевать!

Мы давно повенчаны
 Я и этот распыляющий распев гудков
 В затухании беспыльно ветренном
 Просыхающих прощай-платков. (43)

В *La tour Eiffel* (sic) поэт совмещает свет (сиянье) и железную конструкцию (велосипедные шарики); он совмещает ветрило с турбиной, игру в серсо с радиотелеграфной трещоткой. «На зеркальных асфальтах» Парижа от дождя и ламп возникает бутафорский мир: «метель конфетти» на памятнике Верлену («на Верленовой лысине»), которая зашелестит «бумажной радугой», фарфоровые трубы, «научно препарированный поезд», крыса, попавшая в «граммофонный рупор» (44–46).

Свое восхищение Эйфелевой башней Аксенов высказал в поэтическом цикле *Эйфелеи*, втором сборнике стихов, состоявшем из тридцати стихотворений, который создавался поэтом в 1916–1919 годах, однако *Эйфелеи* остаются вне поля нашего внимания, поскольку не имеют прямого отношения к Александре Экстер.

Бесспорно, футуристический город с его архитектурной конструкцией в Аксенове обрел своего поэтического творца; в его восприятии город с новыми, высотными зданиями, с железными конструкциями, с электричеством стал символом человеческого умения воплотить сон в осязаемую материальную реальность. На раннем этапе его творчества город был излюбленным тематическим «спутником» на пути от кубофутуризма и механического футуризма к театрально-бутафорским изображениям в ключе Экстер и ее футуристских исканий, о чем и свидетельствует сборник *Неуважительные основания*.

Для Александры Экстер 1916 год был годом триумфа в театре: ее сценография к *Фамире-кифареду* Иннокентия Анненского в Камерном театре Таирова покорила всех.¹⁴ С этой сценографии начинается работа Экстер в театре: она создает незабываемые костюмы, а также декорации и конструктивистские сооружения на сцене (*Соломея Уайльда*, *Ромео и Джульетта* Шекспира, *Покрывало Пьеретты* Шницлера в Камерном театре; *Смерть*

¹⁴ О сотрудничестве Таирова с Экстер писала А. Коонен в своих воспоминаниях; она, в частности, отметила, что в *Фамире-кифареду* «впервые на сцене была поставлена конструкция, позднее прочно вошедшая в практику театров» и что оформление Экстер «на премьере произвело впечатление разорвавшейся бомбы», однако было принято «и взыскательными знатоками и сварливой буржуазной критикой» (Коонен 2003: 296–297).

Тарелкина Сухово-Кобылина в 1-й студии МХТ; Товарищ Хлестаков Смолина в Гостекдраме). От кубофутуристских картин Экстер до конструктивистских экспериментов оставался один шаг. Этот шаг художница сделала в театре, в оформлении несостоявшейся премьеры *Ballet satanique* Скрябина в 1922 году, чтобы два года спустя целиком раскрыть себя как конструктивиста в оформлении сцены и в эскизах костюмов к кинофильму *Аэлита* Якова Протазанова в 1924 году.

Литература

- Вязова, Е. 2002. «Иконография города у кубофутуристов». *Русский кубофутуризм*. Санкт-Петербург: Российская академия наук, 63–84.
- Коваленко, Г. 2008. «Кубофутуризм. Александра Экстер и Арденго Соффичи». *Футуризм. Радикальная революция. Италия – Россия*. Москва: Красная площадь.
- . 1993. «Путь художника». *Александра Экстер: Путь художника. Художник и время*. Москва: Галарт.
- Коонен, А. 2003. *Страницы жизни*. Москва: Кукушка.
- Красицкий, С. 1999. «Примечания». *Поэзия русского футуризма*. Сост. В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого. Санкт-Петербург: Акад. проект.
- Лившиц, Б. 1989. *Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания*. Ленинград: Советский писатель.
- Малевич, К. 1995. *Собрание сочинений в пяти томах*. Москва: Гилея. Т. 1.
- Тугендхольд, Я. 1922. *Александра Экстер как живописец и художник сцены*. Берлин: Заря.
- Эфрос, А. 2007. *Профили. Очерки о русских художниках*. Санкт-Петербург: Азбука.
- Ciofi degli Atti, Fabio. 1991. “Alexandra Exter fra opposti Futurismi.” *Alexandra Exter e il Teatro da Camera*. Milano: Mondadori Electa.
- Markov, Vladimir. 1968. *Russian Futurism: A History*. Berkeley: University of California Press.

Иван Аксенов и окрестности. Заметки о восприятии Пикассо в России¹

Даниела Рицци

Ася тем временем вернулась в Париж. Она жила опять у мадам Корник, и получила обратно свою студию на рю Буассонад. Я тоже ходил туда писать, проводил там большую часть дня: наличие небольшой, изящно обставленной гостиной способствовало нашей близости во время отдыха от общего дела [...]. Мы были погружены в эту товарищескую работу, когда в студии возник необычайный персонаж, только что прибывший с родины Аси по рекомендации общих знакомых, и немедленно оказался тем, что в химии называют чужеродным элементом. Щуплый, лысоватый, с остатками светлой шевелюры и ухоженной бородой, аристократического вида; но ледяные глаза, ухмыляющиеся губы и вообще все лицо целиком несли отпечаток чего-то настолько неприятного, темного и тревожного, что на ум приходили слова Казановы о графе Торриани – «лицо висельника, где написаны жестокость, вероломство, предательство, гордыня, звериная чувственность, ненависть и ревность». Он представился бывшим офицером царской армии высокого ранга, изобретателем жутких взрывчатых средств для артиллерии; но в то же время он и ценитель искусств, пишущий об искусстве. Его звали Actionof.

Благодаря этому неприятному внешнему виду, некоторым его поступкам, а также подозревая в нем шпиона, мы с Асей прозвали его между собой Mauvaise-Actionof; под этой кличкой он и проходил в нашем кругу. В то же время, поскольку его нередкие визиты без повода и двусмысленные беседы не только мешали нам, но и заставляли предполагать худшее, мы сочли за благо повести себя так, чтобы от него избавиться; вскоре мы в этом преуспели.

Позже мне рассказывали, что Mauvaise-Actionof, вернувшись в Россию, перевел и напечатал под своим именем мою статью «Cubismo e futurismo». Не знаю, правда ли это.²

¹ Настоящая работа является слегка переработанным и сокращенным вариантом статьи Daniela Rizzi, "Ivan Aksenov e dintorni. Note sulla recezione di Picasso in Russia," in *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*, a cura di G. Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova, Padova: CLEUP, 2002, pp. 250–85.

² A. Soffici. *Fine di un mondo*, cap. XXVI в *Opere*. VII/1. Firenze, 1959–68, pp. 723–725.

Антипатия между Арденго Соффичи, автором процитированных выше мемуаров, и Иваном Аксеновым, который появляется в них с искаженным именем и в не самом выгодном свете,³ вероятно, была взаимной. Десять лет спустя после описанной встречи весной 1924 года, он вспомнил об итальянском художнике и удостоил его пренебрежительного кивка в своей рецензии на перевод *Un uomo finito* Джованни Папини. Эта заметка сурово обходится не только с рецензируемой книгой, но и содержит довольно острые выпады против интеллектуальной практики самого Папини и его круга, которая – согласно Аксенову, демонстрирующему неплохое с ней знакомство – отличалась редким оппортунизмом. Одним из таких противоречивых моментов было, вспоминает Аксенов, «основание в 1913 году, вместе с тем еще типом Арденго Соффичи, декадентского листка *Lacerba*, который стал печатным органом итальянских футуристов».⁴

Если враждебность Аксенова скорее всего просто отражает идеологическое противостояние двух футуристов, то ненависть Соффичи и впрямь выглядит чрезмерной, почти животной, и мало объяснимой. Если только не допустить, что по истечении стольких лет (обсуждаемые мемуары относятся к 50-м годам) его сангвинический темперамент по-прежнему раздражают воспоминания о бесцеремонном вторжении Аксенова в его *ténage* с Александрой Экстер, «Асей» из процитированного выше абзаца, бывшей тогда замужем за своим состоятельным кузеном Николаем Экстером. Или если допустить, что закрытый и тяжелый характер Аксенова⁵ произвел на энергичного и витального Соффичи неизгладимое впечатление, сродни химической реакции. Или же, наконец, что его вывели из себя намеки на порочную двусмысленность в отношениях между Аксеновым и Максом Жакобом, о чем он неприкрыто говорит в другом месте тех же воспоминаний.⁶

Что касается самой Экстер, то неприязнь к Аксенову, которую Соффичи ей приписывает, не помешала ей проиллюстрировать две его книги, сборник стихов *Неуважительные основания* (Москва, 1916, ей же посвященный) и монографию *Пикассо и окрестности* (Москва, 1917).

Как бы то ни было, чтобы объяснить обвинение в плагиате в том виде, в котором оно прозвучало в мемуарах Соффичи (пусть и ослабленное сомнением в правдивости информации, источником которой, возможно,

³ Для идентификации этого персонажа из воспоминаний Соффичи с футуристом Иваном Аксеновым (1884–1935) см. также указатель к *Opere* Соффичи, составленный О. Nicolini и L. Cavallo. *Soffici. Immagini e documenti (1879–1964)*. Firenze, 1986.

⁴ И. А. Аксенов. «Дж. Папини. Конченый человек. П. 1923». *Печать и революция* 2 (1924): 277–279.

⁵ Ср. личные записи Сергея Боброва, лидера группы «Центрифуга», опубликованные в М. Гаспаров. *Записи и выписки*. М.: НЛО, 2000. С. 388.

⁶ A. Soffici, *op. cit.*, 738.

была сама Экстер),⁷ к личным мотивам следует добавить хотя бы отзвук той атмосферы скандальности и мстительности, которая окружала итальянский футуризм. Одержимость вопросом первенства (хронологического) затрагивает всю историю взаимоотношений итальянского футуризма и других европейских авангардов, включая русский футуризм.⁸ «Je ne demanderais pas mieux que de donner vers ou prose a "Lacerba". Mais est-ce possible? Boccioni vient de m'y traiter de plagiaire et tous les jeunes peintres français avec moi», – жаловался Аполлинер Соффичи, намекая на статью «I futuristi plagiati in Francia», опубликованную в *Lacerba* в апреле 1913-го.⁹ Кроме того, 1914-й – это год путешествия Маринетти в Россию, которое длилось с 26 января до 17 февраля и сопровождалось постоянным оспариванием, публичным и частным, руководящей роли итальянского футуризма с одной стороны, и независимости русского футуризма – с другой. Несколько позже, в 1916 году, между Ларионовым и Деперо тоже возник конфликт, который заставил итальянского художника заявить о плагиате.¹⁰

В нашем случае не наблюдается ни реального присвоения идей, ни тем более настоящего плагиата. Книгу Аксенова отличает яркая оригинальность, и скорее наоборот, говорить, что работа Пикассо и окрестности написана «под влиянием Александры Экстер и Арденго Соффичи»,¹¹ кажется чрезмерным. Другими словами, работа Аксенова, разумеется, обнаруживает знакомство автора с *Cubismo e futurismo*, но имеет с текстом Соффичи не больше сходства, нежели, например, с аполлинеровским *Les peintres cubistes*; можно лишь говорить о мимолетных смысловых перекличках с одной работой, и по форме – с другой. Что касается парижских встреч с Экстер и Соффичи, то они не должны были дать Аксенову больше, чем встречи с самим Пикассо и другими близкими ему представителями художественных кругов. С другой стороны, в то время, когда Аксенов оказался в Париже, познания о кубизме и дискуссии о нем в России находи-

⁷ Н. Л. Адашкина (I: 577; прим. 29) предполагает, что «С. Ястребцов сообщил Соффичи, что будто бы книга Аксенова *Пикассо и окрестности* – плагиат его брошюры *Кубизм и футуризм*». Однако автор не указывает на источник этого сведения.

⁸ На эту тему, кроме ставших уже классическими работ М. Colucci "Futurismo russo e futurismo italiano" (*Ricerche slavistiche* 12 (1964): 145–178) и С. G. De Michelis. *Il futurismo italiano in Russia 1909–1929* (Bari, 1973) см.: Н. Günther. "Kontrastbilder: Futurismus in Italien und Russland" в: *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Russlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhunderts*, под ред. С. Ebert. Berlin, 1995, pp. 140–158; А. В. Крусанов. *Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор в трех томах*. I. СПб., 1996. С. 164 и сл.; С. G. De Michelis. *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*. Venezia, 2009.

⁹ «Я не желал бы ничего большего, чем отдать свои стихи или прозу в *Лачерба*, но возможно ли это? Боччони считает меня и всех молодых французских художников плагиаторами». Письмо от 10 апреля 1913 года (цит. по М. Richter. *La formazione francese di Ardengo Soffici*. Milano, 1969, p. 232).

¹⁰ С. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia 1909–1929*, p. 36.

¹¹ С. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia 1909–1929*, p. 43.

лись весьма далеко от примитивного уровня, чего Соффичи мог не знать, и что само по себе объясняет появление именно в России такого текста, «*premier livre jamais consacré a Picasso, [...] de loin l'étude la plus sérieuse publiée à l'époque*».¹²

* * *

Иван Аксенов был неплохо знаком с творчеством Пикассо и с его интерпретациями к моменту своего прибытия в Париж. Со своей увлеченностью искусством¹³ Аксенов не мог не заметить важного недостатка, присущего как иконоборчеству Бурлюка, так и линии Чулкова-Бердяева – полного отсутствия трактовки технических и формальных аспектов живописи Пикассо. Именно эта задача стояла перед Аксеновым в книге *Пикассо и окрестности*, задуманной, возможно, еще до путешествия в Париж, но писавшейся уже там (книга датирована «июнем 1914») и, безусловно, во многом обязанной парижским впечатлениям.

Как уже говорилось, обвинение Соффичи в публикации *Cubismo e futurismo* под своим именем не имеет под собой никаких оснований, в чем легко убедиться, просто сопоставив две работы. Тем не менее, представляется вполне вероятным, что у Аксенова имелся экземпляр брошюры Соффичи, вышедшей во Флоренции в начале 1914 года: итальянский художник, вернувшись в Париж весной этого года, привез с собой несколько экземпляров, часть которых отдал Пикассо, а часть отнес на продажу в лавку вдовы Саго.¹⁵

В книжечке было две работы – «Пикассо и Брак» и «Кубизм и далее», в которых содержалась критика в адрес друга-Аполлинера. Соффичи оставляет в стороне философские дебаты по поводу Пикассо и пишет о нем, как о художнике, сосредотачиваясь только на технических аспектах его живописи: поэтому он говорит о «плотности», «тяжести», «густоте» реальности, воспринимаемой в совокупности чувств и идей, цветов и форм. По контрасту с идеей кубизма как «четвертого измерения», как врат в бесконеч-

¹² «... первая книга, посвященная Пикассо ... самое серьезное исследование, опубликованное в то время», P. Daix. *Dictionnaire Picasso*. Paris, 1995, p. 12. Суждение Дэ, впрочем, базируется на небольших отрывках, появившихся в французском переводе. Только недавно появился первый перевод книги Аксенова на французский язык: Ivan Axionov. *Picasso et alentours*. Pref. Natalia Adaskina, trad. Gérard Conio. Gollion: Infolio, 2012.

¹³ Ср., например, его статьи «Врубель, Врубель и без конца Врубель» (1912) и «К вопросу о современном состоянии русской живописи» (1913).

¹⁴ Судя по тому, что пишет Сусанна Мар, поэтесса-футуристка и жена Аксенова, книга дописывалась во время войны: вполне возможно, что процесс сочинения оказался длиннее, нежели автор хотел это представить, и что Аксенов в основном написал *Пикассо и окрестности* за первую половину 1914 года, а закончил во время своей фронтальной службы.

¹⁵ G. Prezzolini & A. Soffici. *Carteggio. I. 1907–1918*, a cura di M. Richter, Roma, 1977, pp. 252–253.

ность и, следовательно, в божественное, Соффичи видит в живописи Пикассо способ рассмотрения мира в его конечности, разработку принципов меры, ритма и границ.

Аксенов, без сомнения, размышлял над эссе Соффичи (к примеру, идея ритма, лежащего в основе эстетики, не опирающейся более на традиционное понятие «красоты», присутствует и в русской работе); и следует сразу сказать, что – хотя о плагиате говорить нет ни малейших оснований – по прочтении остается впечатление общего сродства между книгами. Между позициями Соффичи и Аксенова наблюдается то, что можно назвать функциональным параллелизмом: Аксенов так относится к русской мистической линии интерпретации Пикассо, как Соффичи относится к текстам Аполлинера. При этом, не умаляя достоинств работы Соффичи, текст Аксенова без сомнения может быть оценен гораздо выше в том, что касается оригинальной аргументации, изящества стиля, широты культурного кругозора, блистательных прозрений. Наконец, необычная структура и своеобразные композиционные характеристики делают этот текст, независимо от его темы, весьма заметным явлением в контексте русской прозы того времени.

Пикассо и окрестности – и это, возможно, самый яркий парадокс сочинения, которое на протяжении всех своих шестидесяти страниц бросает вызов читательскому пониманию – лучше всего читается с конца. Последняя часть, «полемическое приложение», озаглавленное «Пабло Пикассо живописец», открыто обращена против статьи Бердяева в *Софии*, эсхатологические размышления которой расценивались Аксеновым как имеющие мало касательства к предмету обсуждения. Тем более, что щукинская коллекция, на которой Бердяев строил свои рассуждения, давала лишь частичный и даже уводящий в сторону обзор, поскольку, в частности, не включала в себя произведения испанского художника периода 1906–1907 годов. Аксенов, напротив, полностью реконструирует эволюцию Пикассо, начиная с первоначальной манеры, близкой к импрессионизму, и через все промежуточные этапы – вплоть до кубизма. Аксенов усматривает в этом развитии внутреннюю последовательность. Городские пейзажи, которые Пикассо пишет сразу после первого приезда в Париж и в которых наиболее чувствуется зависимость от импрессионизма, несут приметы будущих генеральных инноваций.

Вот живописные эфемериды этих пейзажей:

- 1) – многослойность красочной коры,
- 2) – склонность к условно графическим приемам в определении поверхностей,
- 3) – выражение глубины посредством введения резко определенных,

иноцветных и инофактурных пятен,
4) – скульптурные наклонности.¹⁶

Первая, импрессионистская фаза длилась очень недолго. Интерес молодого Пикассо перемещается к новым проблемам, в первую очередь его интересует передача глубины посредством размещения цветовых массивов. Графическая структура картины отступает на второй план по сравнению с той, которую можно назвать объемно-хроматической. Друг друга сменяют «голубой период», «период акробатов», серия натюрмортов, чувствуется влияние цветовых гамм Матисса, начинаются эксперименты с техниками, отличными от масла, продолжается разработка наложения тонких цветовых слоев.

Картины периода 1906–1907 годов, «предметно натуралистические по первому взгляду, морфологически представляются последовательностью красочных плоскостей, наложенных одна на другую и механически связанных плоским контуром живописно-характерного силуэта» (51). Одновременно с «розовым периодом» обнаруживается «чуткость Пикассо к материальной внешности предметов, его внимательность к передаче их поверхности» (52).

Еще одним стимулом к экспериментам с очертанием и поверхностью для Пикассо стали бушменские скульптуры, их схематичная пластичность, построенная на тупых углах. Пикассо начинает создавать свои фигуры, раскрывая геометрические поверхности по сторонам от прерывистой линии силуэта, сгущая цвет вдоль периметра. Упрощение линии влечет за собой больший акцент на цвете и материале: возвращается союз красновато-коричневого с голубым, как в «периоде акробатов», но только с качественно иными решениями; немного спустя вновь возникают эксперименты с новыми материалами, затем художник приходит к циклу восковых голов 1909 года.¹⁷

Частые смены приема вызваны изучением новых отношений между цветом, объемом, поверхностью и линией, базовыми элементами художественных поисков Пикассо. Анализ Аксенова переполнен техницизмами, которые призваны создать противовес терминологической и концептуальной неопределенности Бердяева и прочих «мистиков». Станным образом

¹⁶ И. Аксенов, *Пикассо и окрестности*, Москва: Центрифуга, 1917, 49–50. Дальнейшие ссылки на эту книгу даются прямо в тексте (номер страницы в круглых скобках). О книге Аксенова см: А. А. Бабин, «Аксенов и окрестности Пикассо». *Искусствознание* 1 (2002): 504–519; А. А. Бабин. «О книге Ивана Александровича Аксенова „Пикассо и окрестности“» в *Пикассо и окрестности: сборник статей*. М.: Прогресс-Традиция, 2006.

¹⁷ Под «циклом восковых голов», очевидно, следует понимать гипсовые заготовки к скульптуре «Голова женщины. Фернанда», над которой Пикассо работал в 1909 году (см. Jeffrey S. Weiss et al. *Picasso: The Cubist Portraits of Fernande Olivier*. Washington: National Gallery of Art, 2003, p. 25) – *Прим. ред.*

термин «кубизм» не встречается в заключительной части *Пикассо и окрестностей*; похоже, отступает на второй план и сам вопрос существования групповой поэтики (тогда как для Аполлинера и Соффичи этот вопрос стоял довольно остро), чтобы не переносить все обсуждение в плоскость истории искусства. Творчество Пикассо рассматривается как самостоятельный текст, из которого выводятся внутренние законы функционирования и логика перехода от одной фазы к другой, от одной техники к другой. Аксенов видит путь испанского художника как последовательность исключительно технических целей, которые в определенный момент, в конце 10-х годов, выливаются в фундаментальную задачу, которую художник ставит так: «выразить объемную перспективу средствами преимущественно живописными [...] средствами живописи дать пластическую характеристику объекта» (55). Здесь Пикассо, перешагивая через ступень разработки светотени, вводит прием прозрачной поверхности, сквозь которую видны другие элементы картины, те части изображаемого предмета, которые согласно законам зрения должны были быть скрыты от глаза. Соффичи также упоминал «интегральное изображение вещей»¹⁸ как один из эстетических принципов, на которых стоит кубизм, но Аксенов в своем анализе идет дальше:

Прием этот ставил новую задачу: индивидуальную характеристику каждой из плоскостей, характеризующих объем. Решение выразилось двояко: графически – полной свободой в выборе места для плоскости и в повороте ее под углом, наиболее открывающим ее особенности, и живописно – в индивидуализации фактуры каждого структурного элемента. Так простейший предмет стал иерархически эшелонированной перспективой и характеристика объема готова была исчезнуть, сделавшись неопределенным чередованием большого числа элементов, в неограниченном пространстве. Выход из этой ловушки подсказан рядом повседневных наблюдений над двумя чрезвычайно обыденными вещами, – витриной и афишей. (55)

Ключ к глубине, выраженной посредством простого соположения абсолютно плоских элементов, тем самым был найден – в размещении предмета между передним планом с надписью (как если бы это действительно была прозрачная плоскость витрины) и задним планом с афишей, которая как бы выглядывает из-за самого предмета.

Но Пикассо не останавливается в своем исследовании глубины на этом открытии нового вида перспективы. Он следует дальше, разрабатывая хроматическую структуру наложенных друг на друга слоев краски, а также их неполное наложение, демонстрирующее последовательность слоев.

¹⁸ A. Soffici, "Cubismo e oltre." *Opere*, I. Firenze, 1959, p. 635.

Этим путем Пикассо приходит к объему, которому придает большое значение: именно объем, а не поверхность, находится в центре внимания художника в начале 1910-х гг. Отсюда эксперименты с буквами, элементами, хроматически и структурно чуждыми картине, функцией которых становится разложение цельной картины на участки, содержащие серии сочетающихся поверхностей, отражающих свет по-разному и дающих, тем самым, эффект глубины (59). Но и это не стало пределом: далее начинаются «вариации на тему материала», сначала представленного на холсте (дерево и мрамор в картине *Le poète* (1912), которую Аксенов блестяще анализирует), а затем и физически интегрированного в картину, словно для уничтожения ее графической составляющей. Однако даже в этой «материальной» фазе художника по-прежнему интересуют все те же темы: материальная структура поверхности, непосредственность восприятия чувственных знаний, поступающих из окружающей действительности.

Что будет дальше – увидим, но одно можно сказать: не увидим несуществующего в этом исключительно пластическом творчестве – ни мистики, ни демонизма, ни четвертого измерения в созданиях Пикассо не было, нет и не будет [...] определяющими его траектории оказались задания исключительно живописные – уже задания живописного ремесла. (60)

Книга завершается призывом (с французским заголовком «Envoi») отказаться от любых интерпретаций в метафизическом ключе и, в соответствии с освобождением от материи, которое представляется Аксенову высшим смыслом творчества художника, принимать живопись Пикассо как взрыв творческой радости, «как кровавую победу, как самую мучительную любовь» (62).

Проследить в остающейся части книги (113 абзацев, объединенных в 4 главы, предшествующие «полемическому приложению») какое-то подобие повествовательной линии довольно непросто, прежде всего, в силу афористичности письма. Как и в первой части аполлинеровских *Peintres cubistes*, мы сталкиваемся с рядом «эстетических медитаций», которые не следуют требованиям логики. «Непоследовательность же и противоречие могут ставиться в вину только тем, кто подрядились не выходить за линию Кенигсбергских фортов» (4) – пишет автор, готовый в пушкинском духе разразиться похвалой противоречию. Впрочем, Аксенов открыто декларирует собственный антиакадемизм и свое желание разрушить каноны эстетической критики. Его стиль можно определить как воинствующую критику в сочетании с рафинированным эпатажем, но без словесных излишеств кубофутуристов. Для иллюстрации собственных тезисов автор использует преимущественно инструменты иронии и эрудиции, пересыпая текст также и многочисленными парадоксами, отступлениями и колебаниями

концептуальной траектории. Эти тезисы могут быть, в общем и целом, сведены к нескольким основным пунктам, демонстрирующим немалую критическую остроту автора.

Согласно Аксенову – но та же идея присутствует и в работе Соффичи – Пикассо вовсе не противопоставляет себя европейской художественной традиции, а, напротив, применяет решения, относящиеся к различным периодам европейской живописи, адаптируя их под собственные цели. Пикассо находится в неразрывной преемственной связи с традицией. Более того, в плане изобретательности новых форм Пикассо оказывается на ступеньку ниже некоторых своих современников: «Пикассо – гений открытия. Нет ничего ошибочнее такой формулы [...]. Нет ни одного живописного приема Пикассо, новизна которого не оказалась бы призрачной по сравнению его с предшествовавшими во времени работами Дерена или Бракка [sic]» (16). Но эта подверженность широкому историческому спектру влияний, своего рода творческая пассивность, не препятствует художнику выражать свою яркую индивидуальность:

Замечательно свойство эстетического безволия, определяющее все творчество Пикассо. Безволие это сказывается в подчинении своего дара влиянию чужих достижений. Подражателем Пикассо никогда не был; он был медиумом то Грекко [sic], то Матиса, то Дерена. Когда же индивидуальность художника окрепла настолько, что пересилила все окружающие влияния, наступил кризис: чьим же быть медиумом? (27)

Гениальность Пикассо, значительно превосходящая Брака, состоит, с этой точки зрения, в способности синтезировать достижения прошлого, черпая при этом из разных моментов традиции. В каждом из периодов творчества художника прослеживается чье-то влияние: Эль Греко («краска ложилась параллельно контуру, она содействовала стремлению к удлинённости пропорции, унаследованной от Грекко [sic]», 50), Сезанн («объёмное толкование зрительных впечатлений», 51), Рембрандт (хотя и искаженный: «История отношений Пикассо к рембрандтовской светотени всегда напоминает мне нидерландскую экспедицию Альвареца де Альва – наш современник тоже покинул завоеванную область, поставив в ней все вверх дном», 38). Отойдя от миметической живописи, Пикассо оказался перед задачей «учиться только у живописи», создавая тем самым художественный язык достаточно сложный, подразумевающий немалую просвещённость, очищенный от элементов натуралистичной изобразительности. Объективная же реальность проникает в его полотна в форме кусков настоящей материи:

Задачей его было создать глубину картины путем живописания объёмных отношений. Так выдвинулся сначала вопрос о формальной характеристи-

ке объема, а потом о живописных приемах изображения этой характеристики. Короче: сначала предметом живописи Пикассо была натура, затем живопись этой натуры. Если первая задача разрешалась в пределе средств, привычных художнику, то для выполнения второй, для создания живописной передачи масляной живописи, передававшей разностовные предметы, потребовалось применять подлинные фрагменты или символические фракции первично изображенных вещей. (36)

Это язык, который можно определить как «метаживописный».

Проекция живописи Пикассо на историю западного искусства вовлекает не только имена отдельных художников, но также и целое стилистическое направление – барокко. Обращение к термину «барокко» следует считать одной из самых интересных интуитивных догадок, содержащихся в *Пикассо и окрестностях*.¹⁹ Двадцатый век продемонстрировал полное осознание того, что в европейской культуре существует «глубинная и сокровенная связь между XVII веком и XX» (выражение Лучано Анчески),²⁰ не только на практике показав конгенитальность многих художественных подходов, обнаруживающихся в этих двух эпохах, но и произведя на свет довольно много размышлений на эту тему. Поэтому сегодня представляется вполне убедительным утверждение, что «куда бы критик ни обратил свой взгляд, к изобразительному искусству, или к литературе, ему становится однозначно понятно, что обе эти формы художественного мышления в наше время возвращены на барочной культуре и связаны с ней прочнейшими узами».²¹ Но в тот момент и в той культурной атмосфере, в которой находился Аксенов, идея о родстве художественного авангарда и барокко, разумеется, не была в ходу;²² тем более, что в Европе тогда только начиналась переоценка искусства и литературы XVII века, вслед за которой и в России будут подведены счёты с собственным барокко, до того остававшимся вне живой памяти современной культуры. Указав на связь Пикассо и барокко, Аксе-

¹⁹ Ср. на эту тему краткое замечание Вл. Маркова, *op. cit.*, 353, сн. 87: «Особенно интересно открытие им в творчестве Пикассо элементов барокко. Аксенову принадлежит первая апология барокко в России в XX веке. Недавние дискуссии советских ученых на эту тему – отзвук его открытий».

²⁰ L. Anceschi. *Barocco e Novecento*. Milano, 1960, p. 20.

²¹ E. Raimondi. *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*. Bologna, 1995, p. 10.

²² Аксенов говорит об этом раньше Виктора Шкловского, который только в начале 30-х годов начинает говорить о барочности второго и третьего десятилетия русского XX века: «Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времени», пишет он по поводу Маяковского (В. Шкловский. *Поиски оптимизма*. М., 1931. С. 115; ср. также: В. Шкловский. «Конец барокко [1932]». *Гамбургский счёт*. М.: Советский писатель, 1990. С. 448–454).

нов намного опередил свое время и поднял вопрос, который и сегодня не перестает интересовать исследователей.²³

Аксенов дистанцируется от той негативной оценки, которая в то время была заложена в термин «барокко». То значение слова, в котором его использует Аксенов, скорее относится не к исторически-искусствоведческому контексту определенного временного периода, а располагается вне времени и отмечено некоторыми формальными признаками. Основным является динамика линии. Однако сложная игра линий также отличает готику от романского стиля:

Когда, стараясь преодолеть распор лучкового свода, стали анализировать романский портал – пришли к двум пересекающимся дугам и контрфорсу внешней дуги. Началось линейное разложение стиля. Динамический характер готики – истина общепризнанная. Менее обращено внимания на характер этого динамизма – он линейен. [...] Линейность динамики вызвала к жизни преувеличенную линейность украшения: каменную резьбу, узор по камню. (9)

Аксенов приходит, таким образом, к выводу, что «готика – барокко романского стиля» (9): типичное высказывание нашего автора, в текстах которого логические цепочки часто сокращаются и находят разрешение в сочетании игры слов с эффектом.

Если кривая линия есть мера «степени барочности» художественного феномена, у Пикассо, после готического периода, можно без сомнения распознать барочную фазу. Барокко – это орнаментальная трактовка структурных элементов, как это случилось, например, с контрфорсом, который между XVII и XVIII веком приобрел форму волуты. Аналогичным образом в XVII веке конец скрипичного грифа принял конфигурацию «улитки», по сей день ему присущую. Улитка, «барочный контрфорс», встречается очень часто у Пикассо и всегда указывает на присутствие в композиции скрипки. Другие элементы живописи художника также обнаруживают близость к барокко – тяга к декоративности и диагональное расположение световых и цветовых линий:

Как бы ни разбивался свет на картинах Пикассо – основная тенденция к световой диагонали несомненна [...]. Кто же не знает теперь, что цветовая диагональ такая же trade mark барокко, как цветовой центр – живописи варварского возрождения. (9–10)

²³ Ср. Барокко в авангарде – Авангард в барокко: Тезисы и материалы конференции. М., 1993; И. С. Заярная. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. Киев: Киевский ун-т, 2004.

Тем, кто хочет читать картины Пикассо, следует иметь в виду двойственность построения их. Цветовая (или в виду однотонности его сложных композиций – световая) диагональ несет данные морфологического анализа. Диагональ эта обычно направлена (сверху вниз) – слева направо. В центре холста световая диагональ пересекается с диагональю глубоких валёров – эта диагональ заполнена предметами, от которых отправляется анализ. Канонические функции группируются у центра. Мы имеем, следовательно, совмещение планиметрии барокко и возрождения, а если посмотрим на кущение центра – непременно вспомним Брейгеля, после чего останется назвать Анри Руссо. (38–39)

Во фрагментарных и эллиптических рассуждениях футуриста Аксенова можно уловить отдаленный отзвук ивановских *realiora*, так как в его рассуждениях простой мимесис видимого оказывается неспособен приблизить нас к глубинной сути реальности. По этой причине автор говорит о Пикассо как о «реалисте строгого стиля» (35), то есть о реалисте, видящем в предметах манифестацию чистой материи, «вне случайных эффектов движения, исключительной точки зрения или освещения» (34). В этом «ангеле» – фигуре, воплощающей модерн («Барокко – ангел катастроф. Мы переживаем эпоху барокко, из которой не можем вырваться. Что-то даст нам война?», 10), который словно трубит в трубу апокалипсиса – чувствуется также отзвук щедрой на метафизические предостережения русской историсофии начала века. Таким образом, на почве полемики с Бердяевым возникает росток новой интерпретации Пикассо, не совсем лишенной мистицизма.

Отсутствие противоречий – как нас заранее предупредил автор – это добродетель только для бедных духом.

В одной из записей М. Гаспарова говорится:

Постмодернизм – поэтика монтажа из обломков культурного наследия: разбираем его на кирпичи и строим новое здание. У этой практики – неожиданные предшественники [...].²⁴

Предшественники, которых цитирует автор, не останавливаясь на этом подробнее, самые различные: Бахтин, поздний Брюсов, латинский поэт Авзоний; среди них и Сергей Бобров, автор романа *Восстание мизантропов* (1919–1922), в котором действительно присутствуют многие черты, обычно перечисляемые в списке типичных признаков постмодернистской прозы. Это произведение, в самом деле, является пастишем разных жан-

²⁴ М. Гаспаров, *op. cit.*, 140.

ров, стилей и подходов: научная фантастика, исторический роман, поток сознания, личные выпады, литературная полемика, хаотическое нагромождение разрозненных культурных отсылок, ирония, постоянная игра с читателем, который завлекается в сеть, сплетенную из подтекстов (например, эпиграфы к отдельным главам).²⁵

Поиск предшественников так называемого постмодернизма, как известно, увлек не одного критика, пытавшегося дать определение этому стилю. Здесь мы только вскользь упомянем дискуссию, которая разгорелась на эти темы спустя годы среди русских критиков.²⁶ Основным вопросом была, разумеется, преемственность (или разрывность) в последовательности «модернизм-постмодернизм», и что, согласно преобладающему мнению, предпосылки для будущей литературы конца тысячелетия содержались в ограниченном ряде явлений 20–30-х гг. (в частности, ОБЭРИУ, некоторые произведения Г. Иванова и Вл. Набокова).

Представляется обоснованным включение в эту генеалогическую ветвь как минимум части «Центрифуги», а также, помимо романа Боброва, еще и *Пикассо и окрестностей*.

Дело в том, что письмо Аксенова четко отмежевывается от конвенций своего времени, включая самые «антиконвенциональные» футуристические условности. К этому письму применимо определение «паракритического дискурса» в том значении, в котором его употребляет один из крупнейших американских исследователей постмодернизма – Ихаб Хассан:²⁷ форма дискурса, помещенная «en scene», выстраиваемая по принципу коллажа, а не сконцентрированная вокруг закрытого и централизованного смыслового ядра. Аксеновский текст и впрямь соткан из разнородных материалов, он включает в себя философские притчи и моралистское обличение, художественную полемику (например, с итальянским футуризмом, ср. §§ 28, 43, 48) и фрагменты других текстов, афоризмы и общие отступления от темы, выдуманную химическую формулу, пародию на философский диалог между автором и выдуманным собеседником (§ 50) и многое другое. Языковой регистр колеблется между возвышенным стилем и прозаическим, порой затрагивая и непристойный. Автор часто прибегает к цитатам – более или менее длинным, более или менее точным – но это никак не акмеистический призыв (того же времени) к органическому единению

²⁵ Анализ романа см. в Д. Рицци, «К интерпретации романа С. Боброва *Восстание мизантропов*». *Russian Literature* 45 (1999): 469–482.

²⁶ По поводу различных теорий российского постмодернизма см. *Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре*. Под ред. П. Песонена, И. Хейнонена и Г. Обатнина. Helsinki: University of Helsinki, 1996; М. Эпштейн. *Постмодерн в России: литература и теория*. М., 2000; И. С. Скоропанова. *Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык*. СПб.: Невский Простор, 2001.

²⁷ Ср. Ihab Hassan. *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*. Urbana: Univ. of Illinois Press, 1975.

культуры и вовлечению в этот процесс внимательного и солидарного читателя. Фрагмент из Данте (финальная часть XXV главы из *Vita nova*) или диалог Пентеи и Каланты из *The Broken Heart* (акт III, сцена V) Джона Форда, цитируемые на языке оригинала, без указания источника и даже автора, отдают скорее провокацией по отношению к читателю и усугубляют разрывность текста. Но они также являются неким эквивалентом подхода Пикассо в живописи, когда тот вводит в картину чужеродные по цвету и материалу элементы с целью выявить новую пространственность (в случае с письменным текстом – семантику). Практически мы наблюдаем попытку добиться однородности между актом критики и ее объектом.

Другими словами, письмо Аксенова приближается к тому типу современной критической практики, где смысл «передвигается» скачками и «может управляться отключениями и конденсациями, рядами-списками, цитатами-комментариями, короткими замыканиями».²⁸ Письмо Аксенова – это рафинированное упражнение в стиле, в дерзком и анархическом духе авангарда, которое с полным правом может быть помещено среди явлений, предшествующих русскому постмодернизму.

Перевод Н. Охотина

²⁸ P. Spedicato. "Nel corso del testo, nel corpo del tempo". *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di Peter Carravetta e Paolo Spedicato. Milano, 1984, p. 29.

Ivan Aksenov, Nikolai Berdiaev, Picasso, and the “Russian Soul”¹

Nicoletta Misler

By the outbreak of the Great War in the summer of 1914, Pablo Picasso had already been identified as the great inventor of perhaps the most radical art of modern times. Thanks to the audacious and broadminded Sergei Shchukin, who paid Daniel-Henry Kahnweiler what then seemed to be exorbitant prices for Picasso’s new paintings, Moscow was well aware of Picasso and Cubism. For Shchukin, Picasso, with his provocative art, his ever-changing style and the sudden displacements of his febrile experiments, was a kind of narcotic. Suffice it to recall that if in 1913 Shchukin owned thirty-five Picassos, a year later he had already expanded the number to fifty. At the same time, Iakov Tugendkhol’d’s *catalogue raisonné* of the Shchukin collection (also published in 1913) rendered the collection more visible and accessible to a public which, if still an *élite*, could admire—or dismiss—Picasso’s masterpieces. Actually, just the year before, Tugendkhol’d had been expressing bewilderment at Cubist experimentation when, still within the shadow of Symbolism, he had accused the Cubists of creating “new, imaginary bodies, entire constructions of stones, tubes and boxes [...] whence there derives a total anarchy of things, a pathological chaos of spirit” (Тугендхольд 1912: 42; here and throughout translation in citations from Russian sources is mine). In any case, the art worlds of Paris and Moscow would never be the same after Picasso’s Cubist works—just as Europe would never be the same after the devastation of the First World War.

In section 101 of his book *Pikasso i okrestnosti*, Ivan Aksenov affirms tersely: “Picasso really ought to die, but the war is in the way. Poor genius!” (I: 235). A few lines later Aksenov introduces a second cryptic, Faustian aphorism, contending that “The Baroque is the angel of catastrophe. We are experiencing a period of the Baroque and we are unable to escape. Does war grant us anything at all?” (I: 205).

Even if Aksenov asserts, as implied by the date at the end of the book, that he had written his text before the advent of the Great War, *Pikasso i okrestnosti*

¹ Part of this essay draws on Misler (1995).

would seem to have been written at least during the war (I: 11), and it is full of bellicose references, subtle and otherwise, which elicit the theater of action. In fact, Aksenov's allusions to the World War are clear, unambiguous signals and not the more philosophical, apocalyptic presentiments of the Symbolist thinkers Tugendkhol'd seemed to be invoking in the quotation above. Furthermore, the striking image of the angel of the Baroque should not lead us down some "apocalyptic" path, even if this would take us back to Tugendkhol'd. For Aksenov, the Baroque or the Gothic was a metonymy for Cubism—just as for Mikhail Larionov the *lubok* was a metonymy for Primitivism.

As a matter of fact, Aksenov's observations on the Gothic Picasso and the Baroque Picasso, albeit somewhat wayward and unorthodox at first glance, demonstrate that he (Aksenov) was *au courant* with the wider European debate about Cubism. In addition, these remarks also highlight the virtual spider's web of strategic transnational interrelationships which marks the birth of the European avant-garde. It is not by chance that an entire chapter in *Pikasso i okrestnosti* is entitled "Istoriia i geografiia," as if to trace a kind of roadmap of the debate itself: indeed, the most indicative quotation here comes from section 22 dedicated to Picasso's ostensibly Gothic character:

Many of Picasso's works are obviously Gothic in character. His latest cycle is undoubtedly Baroque. The way in which he passes from one character to another testifies to an interior unanimity of styles and to his sensitivity to the concept of a style corresponding to the objective assignment. The overwhelming majority of Picasso's canvases of his Gothic and early Baroque periods depict women. (I: 205)

In order to clarify Aksenov's application of the terms he was borrowing from previous periods of art history, suffice it to recall the notes of collector, critic and art dealer Wilhelm Uhde on Cubism, published in 1928 in his book *Picasso et la tradition française*. Of course, Uhde enjoyed the privilege of hindsight and the experience of his own frequent visits to Picasso's studio even before Kahnweiler became a regular guest. Indeed, it was Uhde's observations on Picasso's "Assyrian" nudes in 1907 (just as the artist was working on the *Demoiselles*) which prompted Kahnweiler to visit Picasso, to inspect his studio, and then to become his primary dealer. Speaking of the difference between Picasso and Braque, Uhde affirmed that Picasso's analytical Cubism was a "vertical and architectural art" which constituted the "second great manifestation of the Gothic spirit in France," and "from the imprecise, atmospheric background" of Picasso's high Cubist pictures arose a scaffolding which "comes together in the foreground as in Gothic structures" (Rubin 1989: 46). However quaint these observations may seem to us today, the provenance of this particular approach was Heinrich Wölfflin's ideas on the Baroque (cf. his celebrated monograph *Renaissance and Baroque* of 1883) and Wilhelm Worringer's on the Gothic style which derived

therefrom (cf. his *Formprobleme der Gotik* of 1911). Above all, it was Worringer's prior elaboration of these theses in his *Abstraktion und Einfühlung* (published in 1907) which rendered the Gothic argument especially resonant among the adepts of the new tendency towards abstraction, then in its infancy. All this is to say that thanks to German *Kunstwissenschaft*, terms such as cubic, linear, rhythmical, undulating line, and abstraction became common fare for art critics, especially in Russia.

We find such terms applied to other contexts as in the case of Tugendkhol'd, who, for example, hastened to define the work of Aleksandra Ekster—Aksenov's "muse"—as "Cubist-Baroque." In the monograph on Ekster which he published in 1922, Tugendkhol'd made it clear that what he appreciated in her art was a "plastic revolution" and an endeavor to create a plastic synthesis, which—when successful—transformed the two-dimensional canvas into a three-dimensional and "sculptural" work:

Contemporary man has wished to overcome the fragmentary nature—the Impressionism—of his worldview and at all costs to attain a common synthesis, to stand upon firmer ground, to strengthen the spirit... Here is an unexpected bridge connecting the present with the past, Cubism with the Baroque and with Poussin, El Greco and even beyond...

(Тугендхольд 1922: 125)

Tugendkhol'd seems to have been the first to associate Cubism with the Baroque in precisely the architectural sense which Wölfflin intended, i.e., the disintegration of form which creates movement. Describing Ekster's set and costume designs for Aleksandr Tairov's 1921 production of *Romeo and Juliet* at the Chamber Theater in Moscow, Tugendkhol'd suggested that she had elaborated her scenography in the "more abstracted style, in the spirit of a dismembered and fractured Baroque" (Тугендхольд 1922: 23). As has been mentioned by Natal'ia Adaskina and other scholars, any reading of Aksenov must take account of Ekster. Aksenov commissioned her to design the cover of *Pikasso i okrestnosti* and it was to her that Aksenov dedicated his 1916 book of poetry, *Neuvazhitel'nye osnovaniia*, published by Tsentrifuga, where he also reproduced two of her etchings. Ekster had even prepared a collection of her own works for Tsentrifuga entitled *Razryv, dvizhenie, ves*, and designed the cover for the third, unpublished, miscellany of the group. It is surely significant that several sections of *Pikasso i okrestnosti* direct attention to the female perception of art, concluding that "a purely female aspiration to swift changes in visual technique has occurred precisely today" (I: 221).

Back then, in those banquet years, any critical approach to Ekster was colored by her relationship with the Italian Futurist Ardengo Soffici in 1912–1914. Soffici maintains in his memoirs that Aksenov possessed a bizarre personality and

that Ekster shared this opinion.² In any case, between 1903 and 1906 Ekster had her own studio at La Ruche. Thereafter, right up to 1914, she divided her life between Italy and Paris and, beginning in 1907 was one of the most assiduous visitors to Picasso's studio at the Bateau-Lavoir. True, that studio was still tiny and for Picasso doubled as a living room in which the immodest *Les Femmes d'Alger* (1907) were draped with a piece of fabric. However, most of Picasso's paintings were turned facing the wall. Still, we do know that Picasso showed his experiments to Soffici, who then obviously discussed them with Ekster.

We should recall that as early as 1911 Soffici had published one of the first commentaries on the birth of Cubism in the Florentine journal *La Voce*—a long essay on the initial collaboration of Picasso and Braque. In the meantime, from 1907 onwards Ekster had been a frequent visitor to Paris and in 1913 set up a joint studio with Soffici on the rue Boissonade. In this way, Ekster became a primary vehicle for promoting not only Picasso but also Italian Futurism in Russia; moreover, thanks to her sentimental and artistic attachment to Soffici, she played a formative role in the Italian Futurist milieu, at least until her return to Russia in 1914 (Soffici 1931). For example, Soffici introduced her to Marinetti, Boccioni, and other avant-gardists in Paris on the occasion of the exhibition “Les peintres futuristes italiens” at Bernheim-Jeune et Cie in 1912. Furthermore, she participated in the Futurist exhibition at the Galleria Sprovieri in Rome in 1914,³ thanks to Carlo Carrà, who was then also residing in Paris (Fagiolo dell'Arco 1986: 82). Incidentally, Carrà described Ekster as a “fervent Futurist of genius” (ibid., 83).

Ekster evidently also visited Picasso's studio, although we do not know exactly when their acquaintance began. Unfortunately, even recent studies by Natal'ia Adaskina and Aleksandr Babin (Бабин 2002) fail to provide us with more concrete details of the Picasso-Ekster-Soffici triangle—a documentary lacuna which dogs not only the Ekster-Soffici connection but also Aksenov's visit to Paris in 1914. Babin indicates that the photographs which illustrate *Picasso i okrestnosti* were reproduced from the clichés belonging to Kahnweiler, which Ekster had given Aksenov.⁴ Indeed, the suite of reproductions in his book was not a casual selection, because except for the Cubist revolution of 1906–1908, the illustrations encompass the whole of Picasso's Parisian career, but are reproduced very rarely. For example, the important Picasso retrospective at the Museum of Modern Art in New York in 1980 contained the version of only one of these pictures—*Woman with a Crow* (1904, Toledo Museum of Art). In any case, the fact

² On the relationship between Aksenov, Ekster and Soffici, see Rizzi (2002a) and Rizzi (2002b; see Russian translation in this volume).

³ “Esposizione Libera Futurista Internazionale. Pittori e scultori. Italiani-Russi-Inglese-Belgi-Nordamericani.” Roma, Galleria Sprovieri, April–May, 1914.

⁴ As Adaskina explains, these images were those used by Soffici for his first publications on Picasso (I: 577, fn 29). Obviously, this inherent rivalry between Soffici and Ekster's fellow countryman Aksenov must have provoked a certain antipathy on the part of Soffici.

that Aksenov was in Paris in the spring of 1914 and met the great artist (II: 323) just when he was drafting *Pikasso i okrestnosti* elevates this book to a vital testimonial document. Furthermore, the fact that all of this was happening during the first year of the Great War begs wider comparison with the initial reactions to Picasso and Cubism on the part of the Russian intelligentsia.

The year 1914 was a temporal axis that in some sense crystallized the history of Cubo-Futurist criticism because it witnessed two fundamental historical moments—Cubism and the reception of Picasso in Russia via the Shchukin collection, and Futurism and Marinetti's trip to Russia in January–February. In turn, these two events marked the Russian avant-garde's conclusive attempt to try and identify Russian Cubo-Futurism and its relation to Picasso. The paradigm of the Russian vision demonizing Picasso the artist⁵ derives from the article which Nikolai Berdiaev published in the journal *Sofiia* in March, 1914—which Aksenov also addresses in the “Polemical Attachment. Pablo Picasso, Painter” and which, dated June 1914, constitutes the last chapter in his book. As Adaskina argues very persuasively (I: 11–12), the second part of *Pikasso i okrestnosti* was written at the prompting of Berdiaev himself, who had been “so kind”⁶ as to invite Aksenov to publish his polemical remarks in *Sofiia*. Consequently, as Adaskina surmises, we can assume that what was published as the second part of *Pikasso i okrestnosti* was in fact the first to be written. What Aksenov defined as Picasso's “red-brown” period lay at the heart of the Symbolist discourse of Berdiaev and his fellow philosophers. Yet as we see from *Pikasso i okrestnosti*, Aksenov chose—one would assume, deliberately and polemically—to exclude all examples of this phase from his illustrations. Aksenov's cutting observation that Berdiaev “uses the device of writing not ‘about’, but ‘à propos of’,” long tested by Russian writers, relates not only to Berdiaev's imitators but also to the fact that in his subsequent lecture “The Crisis of Art” (“Krizis iskusstva”, 1916), Berdiaev himself would continue to discuss Picasso in this manner. As late as 1935 we can still perceive an echo of this demonization in a critique by Alexandre Benois: “Very often his [Picasso's] work even produces the impression that the artist has simply lost his self-control, and in this a medieval mind (for example) would immediately have discerned the power of the unclean.” Aksenov also polemicalizes with Berdiaev regarding the latter's mystical reading of Picasso and the esoteric interpretations linked to the fourth dimension which he was also applying to Picasso's work.

This kind of generalization among the Russian critics regarding Picasso's alleged demonism paralleled the publication of the Shchukin catalog in 1913 and was no doubt prompted by this important source, even if their key argument was specifically à propos of analytical Cubism. The formal publication of Tugend-

⁵ On this topic, see Misler (1995).

⁶ As Aksenov himself affirms in a letter to Sergei Bobrov of April 4, 1916, in which he clarifies the terms of his relationship with Berdiaev (I: 67).

khol'd's list evoked an immediate and unanimous resonance, especially among critics and philosophers of the Symbolist persuasion. On the one hand, Berdiaev and Chulkov⁷ identified a common emblem of the crisis of their time with Picasso's Luciferian ability to destroy the organic beauty of the human body.⁸ On the other hand, for all his genius, Picasso was censured for the mechanical and cold rationality with which he had undertaken his fourth-dimensional deconstruction of the object of representation. The "mechanical" interpretation saw Picasso's nudes as "corpses of beauty" (Bulgakov 1915) that elicited an "atmosphere of mystical terror verging on horror" as well as a primordial and apocalyptic prediction of the impending military escapade—the First World War.

This excessive fear of the destruction of the human figure contained an obscure presentiment of, and also perverse fascination with the First World War—something which characterized the ambiguous attitude (at once belligerent and pacifist) of European culture at that time, including French Cubism and Italian Futurism (Тугендхольд 1916). Incidentally, even the down-to-earth Liubov' Popova was affected by this mood, albeit through the filter of irony, as is evidenced by the Cubist collage entitled *Italian Still Life. Violins and Cannons* (1914, State Tretyakov Gallery, Moscow) which carries her inscription "Dedicated to Italian Futurism" on the stretcher.⁹

The religious philosophers Sergei Bulgakov and Berdiaev were especially interested in Picasso's works of 1907–08, i.e., in those influenced by primitive sculpture, and they interpreted them—in the tradition of the *fin de siècle*—as a kind of *hybris* which destroyed form, especially of the human or, worse, the female body (we think of Blok's *Prekrasnaia dama* or Bulgakov's concept of Sofia, in particular). Indeed, Picasso's celebrated *Nude in a Landscape (Dryad)* of 1908 (now in the State Hermitage Museum, St. Petersburg) could be taken as a model of what Sergei Bulgakov called a "black icon" (Булгаков 1915: 93). At the same time, *The Dryad* also presented the Russian Cubo-Futurists with a formal template for their most "primitive" images, such as Kazimir Malevich's robust peasants constructed from geometric solids and Natal'ia Goncharova's *kamennye baby* or stone maidens and nudes.

Even if Tugendkhol'd was still developing a kind of philosophical criticism based on the Symbolist tradition, he did identify Picasso's female images such as *Peasant Woman* and *Three Women. Study for the Painting of Gertrude Stein* (both of 1908) as a universal stylistic metaphor corresponding to the canons of

⁷ See Ingold (1973).

⁸ Shchukin himself attempted a "Mephistophelian" reading of Picasso's work. In fact, after his wife's death in 1907, Shchukin acquired the artist's most radical works. For information see Podoksik (1989).

⁹ In the winter of 1912–13 Popova worked in the studio of Le Fauconnier and Metzinger together with Udal'tsova. She returned to Russia in 1913 but was again in France and also Italy in 1914. See Ternovets (1977: 90). As Adaskina maintains, it is clear that Popova made Aksenov's acquaintance in the spring or summer of 1914 thanks to Ekster (I: 10).

both primitive monumentality and Cubism. Tugendkhol'd censured the *Nude in a Landscape (Dryad)* for its total absence of metaphysical cohesion and spiritual sanctity—those very qualities which kept the African idols erect, those very same idols which Picasso favored and which graced the Picasso room in the Shchukin collection (Мириманов 1986: Figs. III, XII, XIII, XXXI, and XXXVII).

But the Berdiaev–Bulgakov–Tugendkhol'd camp was an island unto itself. There were other Russian critics who rejected this determined desire to apply a philosophy—a philosophy of their own making—to Picasso. Using the instruments of a hermeneutic criticism which examined the work of art as such, the painter and critic Aleksei Grishchenko, for example, rushed to defend painting against those who wished to exploit it: “For centuries painting had been obliged to adapt and, behind a dense layer of thoughts, assignments, ideas, nonsense and tomfoolery, to bear, hidden away, the flame of pure form” (Грищенко 1917: 6).

Grishchenko, therefore, turned to the “pure form” of Picasso and to the analytical methods of an artist in order to try as an artist to explain the art of another artist. To this end he took Picasso's *Still Life with Violin* (1912, then in the Shchukin collection) as his model, a still life “wherein perspective is presented in concrete terms by the recessed sections of the object, wherein every fragment of the canvas has issued forth from the hand of a genuine painter” (Грищенко 1917: 11).

As early as 1913, in his fundamental essay on the relationship of the new Russian art to that of Byzantium and the West, Grishchenko examined the specific formal qualities of Russian painting vis-à-vis its indigenous tradition—the icon—and the formal revolution in Western art. Grishchenko, himself an accomplished painter and a moderate Cubist, was therefore the right mediator between the Russian philosophical discourse on the “soulless Picasso” and the kind of formal analysis which Aksenov, for example, was undertaking in his *Attachment* and which he enhances with his ironic references to these same philosophers.

Both Grishchenko and Aksenov dismissed all attempts to discuss Picasso's art in terms of Theosophy, esoteric doctrines, the fourth dimension, and the artist's alleged mysticism—the main ammunition of the Symbolist philosophers—as total nonsense. In a highly polemical fashion, Grishchenko reproduced one of Picasso's Cubist *Heads* of 1905–06 on the cover of his brief history of Byzantine and contemporary art, eliciting a formal, albeit fortuitous, association with the visage of an icon—and dedicated his book to “the most honored Sergei Ivanovich Shchukin,” thanking the collector for allowing him to photograph original Picasso pictures and publish some of them for the first time in Russia, namely *Still Life with Violin* (1912), *Seated Woman (Melancholy)* (1908) and *Portrait of the Poet Sabartes* (1901).

If the sequence of images in Aksenov's book thus introduced the Russian public to the birth of Cubism “in France,” Grishchenko's illustrations invited the

reader to reflect upon the history of Russian art before and *after* Picasso and in the midst of the tempest which the Shchukin collection had created among Russian intellectuals. As was the case with all of Grishchenko's contemporaries, his interest in the popular and primitive arts of Russia, especially the icon, is evidenced by the fact that in 1918–19 he cofounded (with Aleksandr Shevchenko) the Color Dynamics and Tectonic Primitivism group which undertook scientific research into the color properties of icons and *lubki* (Шевченко 1919).¹⁰

Nevertheless, while acknowledging the importance of the icon for Russian Cubism, Grishchenko avoided the radical rejection of the West and the nationalist stance which some of the Russians, not least Goncharova (1912), adopted. It is entirely logical, therefore, that in 1912–14 Grishchenko would have frequented the weekly art gatherings in Popova's apartment at which the "flower of intellectual and artistic Moscow" participated, including the artists Vera Pestel', Vladimir Tatlin, Nadezhda Udaltsova, and Aleksandr Vesnin, and the critics and philosophers Fedor Stepun, Boris Ternovets and Aleksandr Toporkov.

The religious philosopher Pavel Florensky, a close friend of Bulgakov, was also in attendance (Жегин 1994; Удальцова 1994: 172), introduced, no doubt, by Popova's philosopher brother Pavel, transfigured in her Cubist *Portrait of a Philosopher* (1915, the Russian Museum, St. Petersburg). True, this encounter did not alter Florensky's attitude towards the avant-garde, i.e., a serious and scholarly curiosity tempered by an abrupt ideological rejection of extreme artistic experiment. But as always, his intellectual engagement with any kind of experiment and lively discussions with the artists and critics in Popova's home prompted him to adopt a secure position, however incidental, regarding the role, status, and purpose of Cubism.¹¹

Still, even if Florensky's position did not differ much from the philosophical viewpoint of the Symbolist philosophers and indeed, informed their debate, he tended to support Grishchenko's choice of pictures in his assessments (and, incidentally, that of Aksenov, who excluded all of Picasso's works of 1906–08 from his visual and critical repertoire) and to refer to the less scandalous, less provocative works in the Shchukin collection. Florensky limited himself to Picasso's musical instrument pictures of 1912–13: *Still Life with Violin* (1912, now in the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow), *Musical Instruments* (1912–13), and *Violin and Wineglass on a Table (Violin and Guitar)* and *Clarinet and Violin* (both 1913; all paintings now in the Hermitage Museum, St. Petersburg).¹²

In the context of this debate the devout Florensky was perhaps the first in Russia to examine Picasso's art from a philosophical standpoint (Grishchenko's book was published in 1913, although his ideas were known among his circle of friends a year or so before). At once more sober and articulate than Berdiaev,

¹⁰ The manifesto was republished in Matsa (1933: 119).

¹¹ On Florensky and the avant-garde, see Misler (2002).

¹² The works referred to are Nos. 178, 226, 227, and 228 in the Shchukin catalog (1913).

Florensky (1914) argued in his essay entitled “Smysl idealizma” [The Meaning of Idealism] that these geometric experiments “transmitted the images of a fourth-dimensional perception from the poisoned soul of a great artist” (Флоренский 1914: 45). According to Florensky, these images signified that Picasso was following Charles Hinton (Hinton 1888; Hinton 1904) and that this visual representation of the fourth dimension wrought violence upon the act of contemplation, i.e., on the very act which strove to accommodate the work of art as an organism within a transcendental integrity.¹³ Florensky was making conscious use of the same sources—Hinton and Petr Uspensky—which Mikhail Matiushin (1913) had quoted the year before in his review of *Du cubisme*, except that now Florensky was negating any “ontological” validity of the Cubist experiment. In the same Picasso context, however, Florensky (1914: 46) also quoted Grishchenko’s essay, indicating that he appreciated its clarity and sense of measure.

In his 1913 essay Grishchenko chose to characterize Picasso’s Cubist period of 1906–08, carefully not referring to the outrageous *Dryad* (Berdiaev’s and Bulgakov’s target of abuse) but to *Seated Woman*, whose extended title—*Melancholy* (invented, presumably, by Tugendkhol’d as in the case of *Dryad*)—introduced a literary element which may have been extraneous to Picasso the Cubist but was part and parcel of a long and majestic iconographic tradition.

In 1917, the year of Aksenov’s *Pikasso i okrestnosti*, Grishchenko returned to one of Picasso’s musical instruments which he and Florensky had chosen from the Shchukin collection four years before, i.e., the *Still Life with Violin* (1912) in order to respond to Berdiaev’s lectures on Picasso and the “crisis of art.” For Grishchenko, *Still Life with Violin* was proof enough that (to paraphrase Gertrude Stein) a “painting is a painting is a painting.”

The position of Grishchenko the critic contrasted not only with that of Berdiaev the lecturer but also with that of Andrei Belyi the poet, who mused: “but if for me art is redundant, if I’m a barbarian, a savage...?” (Грищенко 1917: 9). With this telling quotation Grishchenko perhaps was also alluding, albeit diplomatically, to the “savage” incompetence of Florensky the art critic. For Grishchenko, the complex ideological machine assembled on the principle of the crystallization and decrystallization of the material world was but a castle built on sand that betrayed the author’s profound ignorance of Picasso’s oeuvre. For Grishchenko *Violin* was a picture “which, with remarkable skill, resolves the new conception of the painting, wherein the forms of the object, dramatically reworked by the artist, are now constructed into a clear, stylistically perfect and truly exciting composition” (ibid., 11). Put differently, in regarding Berdiaev’s extrinsic judgments of contemporary art as dangerous and pernicious, Grishchenko was siding with Aksenov. As he wrote: “Before an audience of hundreds, the Russian philosopher exploited contemporary painting unable to an-

¹³ See also Dalrymple Henderson (1983).

swer for itself,” and declared: “Today I want to give painting its own voice” (ibid., 1).

Just as Aksenov—also in 1917—illustrated his book with works unfamiliar in Russia, Grishchenko as well placed on the cover of his leaflet against Berdiaev a Picasso painting—*The Clarinet Player* (1911, then belonging to Uhde), his Cubist model, a work unknown in Russia and little known even in Paris. Here was the representation of a human figure whose composition had nothing to do with the demonic aggression against the organic unity of body and soul of which the Russian Symbolists had accused the French painter: “In this work the ‘destratification’ and ‘pulverization’ of the human form is not a ‘destratification’ of the cosmos; it is not that terrible disintegration of incarnate beauty,” affirmed Grishchenko (1917: 12), ironically echoing Berdiaev’s language.

Grishchenko’s particular reading of Picasso, especially Picasso’s “rigorous asceticism,” might also be applied to Grishchenko’s own works such as *Landscape* (1917) or *Female Portrait* (1918), for example. Even if bereft of dazzling aphorisms, on this level Grishchenko is close to Aksenov. In analyzing *The Clarinet Player* in terms of texture (*faktura*), composition, and construction, i.e., with the instruments of a real painter, Grishchenko (1917: 13) stated:

Picasso’s estheticism of color, his frugality, also bring him close to the creativity of the Dutch master. *The Clarinet Player* is painted [...] in a monochromatic scale of colors [...] almost in a single color of gray-yellow hues which are conducted through the entire canvas with a great sense of values, of their rhythmical aspiration and movement along the forcelines and directions. Solvency of tone is imparted through ostensibly insolvent means, through the vibrations of light and a richness of textural possibilities.

As a matter of fact, there is yet another component within the “history and geography” of the Cubist debate, one which becomes the litmus test for the three competing sides of the philosophers, the artists and the artists-cum-critics, and that is *the analysis of perspective*. More precisely, Tugendkhol’d accused Picasso of loosing the coordinates of linear perspective and, consequently, of producing facile works such as *Factory in Horta del Ebro* (1909) wherein: “The lines of the factory walls and roofs [...] diverge, running off into infinity. Here there exist no mental point of convergence, no horizon, no optics of the human eye, no beginning and no end—only the cold and the insanity of absolute space” (Тугендхольд 1914: 35). On his part, Florensky turned Tugendkhol’d’s argument concerning Picasso’s “betrayal” upside down, attributing a demonic dimension to linear perspective—a procedure which he considered too rational and abstract, the child of an immanent, laical conception of the world which had generated the mechanistic experiments of Picasso’s Cubism:

However, for its spatial or depictive function the vanishing point is not the source of representation but its conduit, not the beginning but the end [...] *Linear perspective* is a machine for annihilating reality, an infernal yawn that swallows everything within which the vanishing point functions. (Флоренский 1984: 112)

As if in partial contradiction of his own premises, Florensky's dogged ideological disdain for linear perspective evolves parallel to the Symbolist philosophers' and critics' rejection of the "diabolical" dismantling of the body of form which had come about through the abandonment of the Renaissance concept of space—and hence of linear perspective—perpetrated above all by the artists of the avant-garde. In turn, Aksenov and Grishchenko regarded Picasso's peculiar use of perspective from a technical, professional standpoint and analyzed their formal procedures accordingly. "Picasso is not a supernatural phenomenon. He is simply a talented artist who has painted a number of genuine paintings," declared Grishchenko (1917:11).

In both cases we are dealing with a series of formal analyses of Picasso's painting, analyses which are indeed "of" and not just "à propos," although Grishchenko the painter is perhaps even more central, more centripetal, in his assessment of Picasso than Aksenov with his centrifugal *okrestnosti*.

In any case, we are once again left with the problem of just how much the Russian critics knew about Paris Cubism and whence exactly came their visual and documentary sources, and when all those rather eccentric individuals of the Russian avant-garde made each other's acquaintance. We assume that Grishchenko also visited Paris in 1911 and Italy in 1913–14 and met Ekster and Soffici, but we still lack hard evidence. A meeting or even a tentative contact between Aksenov and Grishchenko could have occurred via Bobrov, who had sent Aksenov a positive review of Grishchenko's brochure *Krizis iskusstva i sovremennaia zhivopis'* [The Crisis of Contemporary Painting] written on the occasion of Berdiaev's 1916 lecture) with the intention of publishing it under a pseudonym (I: 499). But this did not happen either, thus adding one more enigma to the already enigmatic history of *Pikasso i okrestnosti*.

References

- Бабин, Александр. 2002. «Аксенов в окрестностях Пикассо». *Искусствознание* 1 (2002): 504–519.
- Бердяев, Николай. 1914. «Пикассо». *София* 3: 57–62.
- Булгаков, Сергей. 1915. «Труп красоты» [written in March 1914]. *Русская мысль* 8: 91–106.
- Гончарова, Наталия. [1912]. «Кубизм». Лившиц, Б. *Полутороглазый стрелец*. Л.: Издательство писателей, 1933. 80–81. Another, longer version of this text appeared in T. Durfee: "Nataliia Goncharova: Two Letters." *Experiment* 1 (1995): 159–168.

- Грищенко, Александр. 1913. *О связях русской живописи с Византией и Западом XIII-XX в. Мысли живописца*. М.: Городская типография.
- . 1917. *Кризис искусства и современная живопись*. М.: Городская типография.
- Жегин Лев. 1994. «Воспоминания о П. А. Флоренском [1959–начало 1960-х годов.]». *Маковец 1922/26. Сборник материалов по истории объединения*. М.: ГТГ, 99–108.
- Магюшин, Михаил. 1913. «О книге Метсанже/Глеза *Du Cubisme*». *Союз Молодежи* 3: 25–34.
- Маца, Иван и др. 1933. *Советское искусство за 30 лет*. М.–Л.: Огиз–Изогиз.
- Мириманов, Виктор. 1986. *Искусство тропической Африки*. М.: Искусство.
- Терновец, Борис. 1977. *Письма. Дневники. Статьи*. М.: Советский художник.
- Тугендхольд, Яков. 1912. «Письмо из Парижа». *Аполлон* 6: 40–43.
- . 1914. «Шукинское собрание французской живописи». *Аполлон* 1–2: 35.
- . 1916. *Проблема войны в мировом искусстве*. М.: Сытин.
- . 1922. *Александра Экстер*. М.: Заря.
- Удальцова. 1994. «Жизнь русской кубистки». *Дневники, статьи, воспоминания*. Е. Древина и В. Ракитин (ред.). М.: РА.
- Флоренский, Павел. 1914 [на обл. 1915]. *Смысл идеализма*. Сергиев Посад: типография Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.
- Флоренский, Павел и Ларионов, Александр. 1984. «*Symbolarium*. Предисловие. Точка». *Памятники культуры. Новые открытия*. 1982. Под ред. И. Андроникова и др. Л.: Наука.
- Чулков, Георгий. 1914. «Демоны и современность (мысли о французской живописи)». *Аполлон* 1–2: 64–75.
- Шевченко, Александр. 1919. «Динамо-тектонический примитивизм». *Каталог XII государственной выставки. Цветодинамос и тектонический примитивизм*. Москва: ИЗО НКП.
- Dalrymple Henderson, Linda. 1983. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio (ed.). 1986. *Esposizione di Pittura Futurista*. Rome: Tipografia Essetre.
- Hinton, Charles. 1888. *A New Era of Thought*. London: Swan, Sonnenschein & Co.
- . 1904. *The Fourth Dimension*. London: Swan, Sonnenschein & Co.
- Ingold, Felix Philipp (ed.). 1973. *Picasso in Russland*. Zürich: Verlag der Arche.
- Misler, Nicoletta. 1995. «Russian Cubo-futurism.» Kafetsi, Anna (ed.). *Russian Avant-garde 1910–30. The G. Costakis Collection*. Athens: National Gallery Alexandros Soutzos Museum, Exhibition Catalogue, vol. II, 469–473.
- . 2002. *Pavel Florensky: Beyond Vision. Essays on the Perception of Art*. London: Reaktion Book.
- Podoksik, Anatoly. 1989. *Picasso. The Artist's Works in the Soviet Museums*. New York: Abrams / Leningrad: Hermitage.
- Rizzi, Daniela. 2002a. «Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici.» *Archivio Italo-Russo*. Salerno, Università di Salerno: 309–322.
- . 2002b. «Ivan Aksenov e dintorni. Note sulla recezione di Picasso in Russia.» *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*, a cura di Giovanna Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova. Padova: CLEUP, 250–285.
- Rubin, William. 1989. «Picasso and Braque: An Introduction.» Rubin, William (ed.). *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*. New York: MOMA, 15–62.
- Soffici, Ardengo. 1931. *Fine di un mondo. Autoritratto di un artista italiano nel quadro del suo tempo*. Firenze: Vallecchi.

Аксенов, Эйзенштейн, или Кто был тенью отца Гамлета

Оксана Булгакова

У Эйзенштейна были непростые отношения с людьми, которые его интервьюируют и передают его теории «своими словами», стоит только вспомнить его гневные обвинения в адрес Александра Беленсона (Беленсон 1924; Эйзенштейн 1985).¹ Однако подобных обвинений в адрес Джо Фримана, Вацлава Сольского или Ивана Аксенова не последовало, возможно, потому, что и Фриман и Сольский были далеко,² а Аксенов умер, и рукопись не была опубликована. Своему первому биографу 32-летний Эйзенштейн передал много фактов (детство, отрочество, годы странствий). В это же время он рассказывал те же факты Мари Сетон. Она и стала его первым биографом, рассказавшим иную историю, нежели Аксенов (Seton 1952). Для Эйзенштейна годы «возвращения в Россию» (1932–33) после трехлетнего отсутствия были, очевидно, первым приближением к автобиографии.

Некоторые аксеновские определения перенимаются потом и самим портретируемым в мемуарах,³ и повторяются, «закрепляются» Виктором Шкловским в заказной биографии Эйзенштейна из серии «Жизнь в искусстве» (Шкловский 1973): добровольное вступление в Красную Армию (куда Эйзенштейн был призван), уход из ГВЫРМа после записки Зинаиды Райх, хотя, очевидно, это протекало по-иному (Забродин 2001), слезы матери на ступенях собора.

¹ Теоретические взгляды Эйзенштейна были изложены Беленсоном на основе бесед с режиссером; они близки даже в словесном оформлении статьям Эйзенштейна, но принцип присвоения изложения был оспорен Эйзенштейном в открытом письме в редакцию, оставшемся, правда, непечатанным.

² В 1929 году Сольский стал невозвращенцем.

³ Опускаются некоторые перенимания и несовпадения, выявленные Ириной Белобровцевой в своей статье в этом сборнике. По устным замечаниям Наума Клеймана, Эйзенштейн правил биографию Аксенова, сохранившуюся в архиве Эйзенштейна в трех машинописных вариантах. В его послесловии при публикации текста Аксенова в 1991 году, однако, эта правка отнесена к друзьям режиссера, неназванному редактору и Пере Аташевой (Аксенов 1991: 126).

Меж тем очерк об Эйзенштейне Аксенова был частью *триптиха* – о живописце, актрисе и кинорежиссере.⁴ В жанре эссе Аксенов создает параллельные жизнеописания людей на сломе эпох и культуры. При этом автор строит ступенчатую пирамиду убывания материальности, двигаясь от картины к театру и кино. Аксенов идет от вещественности краски (он выделяет ее как формообразующий элемент у Кончаловского и описывает, как художник вручную замешивает эту краску из разных субстанций) к телу актрисы Бабановой и, наконец, к кинокадрам – эфемерным иллюзорным картинам, которые создаются светом и исчезают, как музыкальные звуки. Однако в эссе о кинорежиссере есть материальные детали, не упоминаемые обычно в биографиях Эйзенштейна: начинающая полнеть фигура, «прекрасная советская слава», которая «привела к прокуренной лестнице его дома премиальный автомобиль и заменила его погребенную под книгами комнату квартирой в светлом пейзаже Воробьевских предгорий» (I: 482).

Прелесть портретиста Аксенова для Эйзенштейна состояла в том, что тот не был возможным соперником и присвоителем лавров, что обеспечивало портретируемому позицию доминирующего. Соперниками, впрочем, не были ни Беленсон, ни Сольский, но эта ревность пронизывает эйзенштейновские дневники в отношении его спутников, коллег и наставников. Вскоре после премьеры «Мексиканца» он пишет о своем друге и коллеге: «За декорации я делю лавры с Никитиным. То и другое правда слегка пестро (этот дефектик я заметил первым!), но до будущего месяца мы декорацию немного по-„успокоим“, чтобы костюмы [их эскизы принадлежали одному Эйзенштейну. – О. Б.] не терялись» (Никитин 1995: 40). Незадолго до премьеры «Мудреца» он замечает о своем драматурге и друге Третьякове: «На днях ночевал у него – еще раз подчеркнул он, что свинство было ему не раскрывать карт на аттракционный метод театра до премьеры „Мудреца“ – театр[альный] аттр[акцион] – мое изобретение. Хорошо иметь теоретика рядом, но боюсь, что эта заслуга впишется ему» (РГАЛИ. 1923-2-1102-2). Аксенова Эйзенштейн не боялся; он полагался на его знания елизаветинцев, на его отсылки к работам литературоведов и шекспироведов, нужные режиссеру в 1930-е годы (как нужны ему были такие же отсылки к психологической литературе, поставляемые Александром Лурия, или антропологической, на которую ему указывали мексиканские друзья, художники-антропологи вроде Мигеля Коваррубиаса или аспирантки Франца Боаса Аниты Бреннер). Как ученый Аксенов Эйзенштейн не разочаровывал, в отличие от профессора Джорджа Бейкера, основателя факультета драмы в Йельском университете и председателя American

⁴ Из этих портретов был напечатан в то время только отрывок о Марии Бабановой в 1933 году. Портрет Петра Кончаловского вышел под чужой фамилией много позже (Пунин 1976).

Shakespeare Foundation, который не смог помочь Эйзенштейну с материалами по шекспировскому театру. В «Метод» Эйзенштейн пишет: «Крах Baker School (Yale University, New Haven) в деле объяснения, когда я их запросил об этом летом 1931 из Mexico, Tetlapayac. Спросить Аксенова, с какого по какой период держалось, кем и как упразднено, каковы принятые объяснения» (РГАЛИ. 1923-2-232-4). Речь шла о пантомиме перед спектаклем, знакомой по сцене «мышеловки» в «Гамлете», которой Эйзенштейн интересовался, когда хотел доказать первичность жестового языка. Сведения о пантомиме, передающей действие спектакля сначала жестом и только потом «в словах» идут, очевидно, от Аксенова, и Эйзенштейн им доверяет. При этом Шекспир важен для него не только как предмет литературоведческого интереса. В начале 1940-х годов он использует шекспировские проекции для «Ивана Грозного» и проверяет по Шекспиру драматургию своего фильма, включая образ гомосексуального братства вокруг елизаветинцев, нужный ему для понимания общины опричников.

Прелесть Эйзенштейна для Аксенова состояла в том, что он мог чувствовать свою позицию мудреца-наставника по отношению к ученику. То, что Эйзенштейн не получил музыкального образования (после развода родителей маменька уехала, увезла рояль, и уроки музыки прекратились), Аксенов подчеркивает в эссе неоднократно. Но он забывает упомянуть, что традиция воспитания состояла в том, что мальчиков учили рисованию, которое развивает аналитический ум, а уроки музыки были зарезервированы для девочек – для развития эмоциональности. Описывая теорию монтажа Эйзенштейна, Аксенов меняет лингвистическую парадигму на музыкальную. Но этот сдвиг – приоритет не только наставника, но и любого исследователя, меняющего модель интерпретации. Поэтому неудивительно, что в «Портрете» Аксенов оставил за рамкой других друзей-наставников своего ученика – Бориса Зубакина, Казимира Малевича, Бориса Арватова, Виктора Шкловского и других формалистов, обращаясь лишь к Мейерхольду. Это позволило биографу-Аксенову выстроить эти отношения учителя – ученика по модели классического эдипального восстания сына и оттенить, таким образом, свои *иные* связи с Эйзенштейном.

В аксеновском описании есть странные несхожести. Аксенов портретирует Эйзенштейна через агрессивность («снаряд, начиненный взрывчатым веществом, которое готово взорваться»; I: 455) и ласковое мягкое смирение, используемое как стратегическая маска (поэтому у портретиста возникают ассоциации с лисом Рейнеке (I: 419). И то, и другое плохо вяжется с предлагаемым образом Эйзенштейна как трудолюбивого и одинокого гения, чьи исторические и академические наклонности и чья *трезвость* подчеркивается в тексте. Эта трезвость выделяет его из среды в ГВЫРМе, где все алкоголики, заинтересованные только в сегодняшнем дне (I: 421). В общем, мальчик из хорошей семьи со старыми задатками, единственный

ребенок, на которого Аксенов смотрит с восхищением и – снисходительной дистанцией: что он знает о мире, жизни и насилии? По тексту эссе ясно, что про жизнь Эйзенштейн знает из книг, а про насилие из гравюр в отличие от самого Аксенова – дворянина и штабного офицера, кадета, пережившего ссылку, фронт мировой и гражданской войны, румынскую тюрьму и пытки, Аксенова – садовника и учителя, который писал даже о хлебопечении и председательствовал в комиссии по борьбе с дезертирством (не упоминая, правда, еще об одном занятии – соглядатель, слухи о котором тянулись за ним всю жизнь).

Эта взаимная уверенность в снисходительном превосходстве над другим составляет основу для возможного параллельного жизнеописания портретирующего и портретируемого, которое при всей несхожести позиций и дарований обоих мне хотелось бы набросать. Поэтому сначала обратим внимание на то, что их связывает. Первые черты этой общности обнаруживаемы уже в том, как сам Эйзенштейн описывает Аксенова. Его «Эссе об эссеисте» состоит только из отрицательных определений: диспропорции, асимметрия, искажение, неуютность, изолированность, «подается в переулки», «его не любили», «злой ум», «злой юмор», односторонность, субъективность, интуитивность, «чуждый нам по тенденции», «тени», «зыбкая эстетика», «интуитивное ощущение», «пересказ с *англосаксонского* мышления» (себя, вернее, свой язык и мышление Эйзенштейн рассматривал как феномен перевода с немецкого).⁵ При всем последующем «поднятии» этих качеств (диспропорции и асимметрия отсылаются к Ороско и кубизму, тени и зыбкость к Рембрандту, а субъективность к жанру эссе) остается слишком много «чуждого», злого, неуютного (Эйзенштейн 1991). При этом Эйзенштейн сразу объявляет Аксенова своим другом. Качества, через которые он описывает Аксенова, присутствуют всегда в характеристике Эйзенштейна другими, и эти негативные определения преследуют его с юности – он холоден, эгоистичен и его эмоциональный склад свидетельствует о его *нерусскости*. Режиссер, с которым Эйзенштейн работал в Пролеткульте, Валентин Тихонович, характеризовал 22-летнего коллегу как холодного бессердечного эгоиста: «человек[а] рационального и методичного склада, жесткого и сухого воображения, глубокого эгоцентриста, собранного и замкнутого» (Никитин 1996: 71).

У этих разных людей, А. и Э., было много общего, и их объединял похожий экзистенциальный опыт. Аксенов всю жизнь менял роли и костюмы,

⁵ Чтобы оттенить разницу между Аксеновым и Эйзенштейном, Наум Клейман вставил в публикацию «Портрета» цитаты Эйзенштейна о себе, указывающие на зазоры в понимании и выявляющие противоречия. Так, эйзенштейновская цитата на стр. 44 свидетельствует, что режиссер руководствовался не интуитивными догадками (черта, выделяемая Эйзенштейном в Аксенове), но принципами конструктивного построения и осознанного воздействия (Аксенов 1991: 44).

был близок с кубофутуристами и конструктивистами, но порвал со всеми. Разрывами и неожиданными поворотами была богата и жизнь Эйзенштейна. Японский язык, масоны и театр, разрыв с Пролеткультом, переход в кино, расставание со студией «Парамаунт», конфликт с Синклером, Сталинские премии и порицания. Он был мистиком, антропософом и диалектиком, и умер запрещенным академиком.

В 1920-е годы Эйзенштейн находился в нескольких «общинах», кругах, которые во многом определили и сформировали его как личность и как художника. В этом контексте определение Шкловским «Потемкина» как «продукта левого фронта» не кажется преувеличенным коллективным притязанием на мировую славу (Шкловский 1985: 106). Все эти круги представляли для Эйзенштейна «мужские братства» – розенкрейцеры-пролеткультовцы, ГВЫРМ и ЛЕФ, и эти братства не совпадали в плане форм экзистенции с программатикой Пролеткульта, ЛЕФа и ГВЫРМа. Несколько людей из этих кругов писали биографию Эйзенштейна. Правда, из круга мистиков о нем писать не мог никто: все погибли. Шкловский пишет о нем брошюру уже в 1925 году по заказу Госкино, Третьяков в 1928 г. по заказу ВОКС и Аксенов в 1934 г. (при этом не ясно, было ли эссе заказом). Аксенов был для Эйзенштейна одним из *agents provocateurs*, который толкал его на выход из «круга», комментировал эти «выходы» (например, из Пролеткульта, Аксенов 1925) и в этом смысле играл роль «теневого отца». Он мог быть тенью отца Гамлета, наставляя и направляя Эйзенштейна в определенные области, далекие от него (например, шекспироведение). Но поразительно, что сам Аксенов описывает Эйзенштейна в своем эссе как подобного подстрекателя и провокатора, как бы передавая ему свою роль.

Сдвиги в понимании формы общины и формы разрывов на экзистенциальном уровне продолжают и на уровне интерпретации, в котором портретист меняет отсылки и проецирует понятия кино, психологии или лингвистики на термины музыки, подставляет геометрию под эротическую страсть и вытесняет психоанализ в графику.

«Тайные братства» и разрывы

Эйзенштейн попал в Пролеткульт через кружок мистиков – через Валентина Смышляева, Леонида Никитина, Павла Аренского, которые занимались с Борисом Зубакиным оккультным знанием, интересовались антропософией и считали себя розенкрейцерами. С Аренским Эйзенштейн писал инсценировки «Мастера Мартина» и «Золотого горшка» по Гофману; он хотел видеть эти пьесы поставленными во МХТе 2-м у Михаила Чехова, с ним же в главной роли, но пьесы не прошли цензуру. Этот круг позже Эйзенштейн обрисовал как циников и неудачников. В письме матери от 20 сентября 1920 года он описывал Зубакина так: «Имел здесь очень интересную встре-

чу – сейчас перешедшую в теснейшую дружбу нас троих [Аренского, Никитина и Эйзенштейна. – О. Б.] с лицом совершенно *необыкновенным*: страствующим архиепископом Ордена Рыцарей Духа. Человек совершенно необыкновенный. Начать с того, что видит астральное тело всех и по нем может о человеке говорить самые сокровенные (отвлеченные) мысли. Вообще он излагает удивительно захватывающее учение. И опять же дальнейшее – Москва. Туда, вероятно, прибудет и он. Знания его прямо безграничны» (Никитин 1995: 20; здесь и далее курсив в цитатах мой. – О. Б.). Аренского и Зубакина в 1920-е годах несколько раз арестовывали. Никитина и Юрия Завадского арестовали в 1930 году, правда, Завадского выпустили после того, как за него вступился Станиславский. Смышляева от ареста спасла смерть в результате сердечного приступа в 1936 году. Эйзенштейн избежал участи своих друзей и коллег, оставив лишь саркастические заметки о своих братьях-розенкрейцерах в воспоминаниях 1946 года. Одного бывшего друга он описал как «громадного роста, состоявшего когда-то в анархистах, дегенерировавшего русского аристократа с немецкой фамилией», а Аренского как «неудачника – сына одного из второстепенных русских композиторов». *«Здравомыслящим остаюсь я один»* (Эйзенштейн 1997/1: 62–64).

Эйзенштейн остался трезвым в мистическом разгуле. Интересно, что он перенимает для описания своего положения в братстве розенкрейцеров формулу Аксенова, примененную тем к кругу школы Мейерхольда (Эйзенштейн выпадает из буйства ГВЫРМа, оставаясь трезвым в пьяном разгуле; I: 421). Отношение Аксенова к этому союзу мистиков и антропософов неясно. Эйзенштейн был в тесном контакте с ними во время своего знакомства с Аксеновым, и все члены этого круга очутились в ЧК.

Через братство розенкрейцеров Эйзенштейн попал в Пролеткульт. О Пролеткульте Аксенов пишет, что это была «бурная и *нестойкая община*», «*неплотная среда*», «через нее прошло много народу из Малого, Художественного и Поленовского театров, не оставив по себе отчетливой памяти» (I: 415), и лишь Эйзенштейн привлекает к ней аксеновское внимание. Аксенов выделяет в работе Эйзенштейна плоскостные решения, рассматриваемые как продолжение расцвеченного кубизма Камерного театра (кубизма Экстер, Якулова, братьев Весниных), в то время, как сам Эйзенштейн считает своим отличием от всех, включая Таирова, нарушение главной условности театра – замену иллюзии реальным действием, боксом:

Моя доля режиссерской композиции и общей планировки (ведение бокса (в финале) на сцене, а не за кулисами), введение интермедии (реклама бокса последнего акта) в последний антракт, все планировки и размещения очень удались. Сильно портит Смышляевская «нутровая»

работа по системе Станиславского, неспособная понять и оценить всю прелесть ритмической чеканки *mise-en-scen'*ов и движений.

(Никитин 1995: 40)

Аксенов пишет лишь о применении прожекторного луча: Эйзенштейн заставил луч двигаться резко и беспорядочно по неосвещенной сцене, так что ракурсы силуэтов трех людей создали впечатление многолюдной толпы. Описание напоминает о похожем приеме в постановке «Победы над солнцем», но автор приема (Малевич) и сама постановка не упоминаются в этом контексте и выпадают из круга отсылок! Прямолинейный луч рассматривается Аксеновым как элемент трехмерной графики, как путь к созданию прозрачной плоскости, как освоение светоживописи и в этом смысле как начало фотопроекции, то есть кино (I: 416–417). Анализируя костюмы Эйзенштейна, то есть юбки, которые он делал для Людмилы Семеновой, и эскизы для «Подвязки Коломбины», Аксенов проецирует их на «Парад» Пикассо (I: 424).

Первый разрыв с Пролеткультом Аксенов описывает как решение молодого героя в воспитательном романе. В эссе это решение вызвано слезами матери на ступенях Храма Спасителя. Эйзенштейн повел себя «тихо и скромно», отказался от звания мастера и ушел учиться к Мейерхольду (I: 419). Эйзенштейн пишет об этом иначе:

Если хоть сколько-нибудь не пойдет дело в театре – брошу все и уеду. А это весьма возможно, ибо у нас там есть два специфических течения, которые я физически не выношу: во-первых *art proletarien quand-même*, и второе – «система» Станиславского (Худ. театра) – и с первым и вторым художнику театра делать нечего! На компромиссы же я не пойду – удастся установить свой курс – останусь, нет уеду!

(4 января 1921; Никитин 1995: 35)

Письма к матери свидетельствуют о мечтании о славе, о постановке в МХТ, о поправленном самолюбии (его открытия приписаны Смышляеву или Никитину):

В режиссерской стороне колоссальные эффекты, – все, что я предвидел, когда месяц назад в силу полного несхождения со Смышляевым во взглядах на режиссуру (он в этой области страшнейший дилетант), совсем отмежевался от нее. Зато костюмы покорили всех.

(Никитин 1995: 40)

О втором разрыве с Пролеткультом в 1925 году Аксенов пишет уклончиво. В конфликте речь шла об авторстве. «Стачка» была заявлена поначалу как коллективный продукт Пролеткульта, то есть Валериана Плетнева и Эйзенштейна, но по окончании работы Эйзенштейн заявил, что фильм его

(Bulgakowa 1998b: 68–71). В течение месяца газеты «Кино» и «Кинонеделя» печатали открытые письма соперников. Плетнев обвинял Эйзенштейна в самоцельном формализме, трюкачестве и плохо усвоенном фрейдизме (Плетнев 1925), Эйзенштейн обвинял Плетнева в мещанстве и «правом уклоне» (Эйзенштейн 1925). В своей защите Эйзенштейна в статье «Театр Пролеткульта» Аксенов указывает на задетые фаллические отцовские чувства и иронизирует по поводу фрейдистских оговорок Плетнева. Poleмику между Плетневым и Эйзенштейном по поводу «Стачки» Аксенов сдвигает, отправляясь в историю постановки «Мудреца»:

Изъятие из «Мудреца» [по указанию Плетнева. – О. Б.] всем известного эпизода – «Хоть на рожон полезай» – может пролить некоторый свет на таинственный пункт «плохо усвоенного фрейдизма». Но в свете этого факта встает новый вопрос: кем этот самый фрейдизм так плохо усвоен?

Исполнительница, произнеся приведенную выше фразу, бросается на «перш». Это шест, который держит слуга сцены. Она лезет на этот шест, а слуга сцены идет с этим шестом на публику по проходу зала, пока не дойдет до балкона, куда и спрыгивает долезшая до вершины шеста исполнительница. Трюк этот видели и перевидели как посетители цирка, так и посетители спектаклей Первого рабочего театра. Ощущения, вызываемые им, понятны: обычное цирковое волнение при виде реальной опасности и ловкости, над ней торжествующей. По поводу желательности таких ощущений можно спорить, несомненно, однако, одно – никому, в здравом уме находящемуся, не могло прийти в голову усматривать в этом пассаже эротизм и порнографию. Это, однако, случилось с кем-то из недреманных блюстителей плохо переваренного фрейдизма. Исходя из положения Фрейда, что всякий вертикально поставленный предмет, в том числе и шест, в подсознании легко приобретает фаллическое значение, распорядились эпизод с шестом изъять. Спрашивается, насколько хорошо усвоен фрейдизм теми, кто отдавал подобное распоряжение?

(Аксенов 1925: 6)

В 1934 году Аксенов не упоминает ни причины полемики (кончившейся увольнением Эйзенштейна из Пролеткульта), ни своей защиты. Разрыв с Пролеткультом камуфлируется, и портретируемый рисуется как скромный сын, а не нахальный Эдип, восставший против царя-отца Плетнева, главы Пролеткульта. Автор должен беречь этот акцент для обрисовки иного конфликта – в ГВЫРМе, другом важном для Эйзенштейна круте. Отношения там также кончились разрывом и отлучением от фаллического отца, учителя и «без пяти минут тестя». Поведение Аксенова в конфликте Эйзенштейна с Мейерхольдом неясно. Аксенов не упоминает, испытал ли он сам разочарование, когда Эйзенштейн не поставил фарс о скряге «Златопуз» («Tripes d'or», 1925) Фернана Кроммелинка, для которого Аксенов делал перевод после успеха «Великодушного рогоносца» и который Эй-

зенштейн мог бы поставить после увольнения из Пролеткульта. Абзац о «Златопузе» вычеркнут Эйзенштейном из рукописи «Метода».

О ГВЫРМе Аксенов пишет, что его «рычащее имя соответствовало агрессивности программы и боевому темпераменту тех, кого он объединял» (I: 418). Но описывая манеру работы Мейерхольда, Аксенов тут же замечает *нестойкость* и этого объединения: живая смена результатов и одновременное применение двух противоположных методов (синтеза и анализа) вело в тупик, все основывалось, в конце концов, на интуиции, в итоге – хаос, крики, проклятие, бегство Мейерхольда от собственного порождения и гибель организации. Эйзенштейн играл здесь, по словам Аксенова, роль «неутомимого подстрекателя» (I: 419).⁶ Он рисуется Аксеновым как воплощение того, что было задумано Мейерхольдом и не до конца реализовано в своем театре. Интересно, что это убеждение сформулировано Эйзенштейном в 1923 году с приведением цитаты из «Известий» по поводу своей постановки в Пролеткульте, не упоминаемой Аксеновым: «„Москва-слышишь“ – мелодраммейшая мелодрама – со смертями, героизмами и т.д. Шуму куда больше „Мудреца“ – помимо формального – общественно попали в „точку“. В „Известиях“ писали: „Это уже новый театр, которого мы, может быть, ждем от Мейерхольда!“» (РГАЛИ. 1923-1-155-28).

Неслучайно, однако, что Аксенов упоминает как повод к разрыву не работы Эйзенштейна для ревю Фореггера, а его декорации для «Макбета» и серию рисунков Эйзенштейна вокруг «Макбета» 1932 года; эта проекция гораздо более метафорична (I: 420–423). «Убийство» лежит в основе стремления к власти, этот заимствованный у Шекспира сюжет выбирает Эйзенштейн для своих рисунков. Через убийство Мейерхольда (по Аксенову) Эйзенштейн должен пройти на пути к самоопределению как режиссер. Разрыв здесь становится эдипальным восстанием сына против отца, основой конфликта с Мейерхольдом. Предупреждая отцеубийство, Мейерхольд отлучает Эйзенштейна, и записка Райх описывается как шелковый шнурок, который служил последним подарком от султанов (I: 425).

Очевидно, все было не так романно и не так законченно. Дневник Эйзенштейна выдает его униженное самолюбие, Забродин восстанавливает бюрократические детали. В 1926 году Эйзенштейн возвращается к своему конфликту с Мейерхольдом в резких тонах. В 1926–27 гг. «Ревизор» Мейерхольда соперничал с фильмом «Броненосец «Потемкин» за звание глав-

⁶ Только от Аксенова мы узнаем, что было задумано Эйзенштейном для «Кота в сапогах» – механизмы, экзотические животные, цирковые артисты; только от Аксенова мы узнаем о конфликте с Поповой (правда, как сам Аксенов вел себя в этом конфликте, он умалчивает). На неизбежность этого конфликта указывает уже разница между костюмами Поповой этого времени (прозодежда) и фантастическими костюмами Эйзенштейна для театра Николая Фореггера. Психоаналитический анализ этих юбок Эйзенштейн дает в «Метод», рассматривая их как подготовку к фаллическому номеру «Мудреца» (Эйзенштейн 2002/2: 324–325).

ного художественного события московского сезона. Эйзенштейн подмечал знаки старческой немощи и тщеславия у своего бывшего полубога. Он находил, что «Ревизор» жутко эротичен и вместе с тем *импотентен*: «чувствуется горячий обвислый хуй» (РГАЛИ. 1923-2-1103-30). Это выражение Эйзенштейн заимствовал у своего нового друга – острого на язык Исаака Бабеля. Теперь Эйзенштейн считает Мейерхольда никудышным учителем, потерявшим силу отцом, на словесное уничтожение которого тратятся чернила лишь в интимном дневнике:

Мания преследования. Психоз на теме обворовывания. Болезнь, характерная для старых воров. Мейер всю жизнь жил на чужой счет. [...] Старческий маразм вполне понятен. Сатурнализм Мейера – пожирающего своих детей – манера выталкивать недоучек с момента обнаружения в них малейших признаков самостоятельности или одаренности.

М. не создал ни школы, ни коллектива.

Я пришел к Мейеру пошлифоваться уже с большим опытом.

Облыгался им через анекдотический материал всю зиму...

(Эйзенштейн 2005: 167)

Эйзенштейн ушел в свой театр и был принят в круг ЛЕФа. Круг Третьякова, с которым он познакомился уже в общежитии Пролеткульта, мужской круг, перекочевавший потом в редакцию ЛЕФа, был общиной футуристов, ставших производственниками. Третьяков был автором всех пьес, поставленных Эйзенштейном, вместе они писали статью «Выразительное движение». Что-то от коллективного творчества сохранилось и до 1925 года, когда коллективно писали титры для «Потемкина». Об этом Аксенов не пишет, имя Третьякова упоминается им однажды – только в связи с «Противогазами» («Я считал затею зряшной») без «Мудреца» и «Слышишь, Москва?!» (I: 430). Слияние петербургского салона Брика с дальневосточной фракцией Третьякова было интересно для Эйзенштейна не только как лево-производственное направление. Эйзенштейна манили китайские увлечения Третьякова, с которым он все время хотел поставить китайский или персидский фильм, но не поставил. «Рычи, Китай!» поставил Мейерхольд, который отобрал автора у Эйзенштейна, показав себя властным отцом. Аксенову конфликт Эйзенштейна должен был быть знаком. Он должен был знать, что Мейерхольд был озабочен отсутствием современных драматургов и как он переманил Третьякова от Эйзенштейна.

16.12.1923 «Старик» выступал позже, говорил сумбурно, но всячески подчеркивал, что я его ученик [...] Смысл такой, что, конечно, только потому и хорошо [...] В публичных выступлениях вообще более чем корректен. [...] Лично зол, по-видимому, до крайности. Этот Э[йзенштейн], которого я за уши тянул в режиссера, занимается теперь

тем, что в Пр[олеткульте] перебивает у меня пьесы (Третьякову на 100-ом представлении «Рогоносца»).

(Эйзенштейн 2000: 254–255)

Но разошлись Эйзенштейн и Третьяков не поэтому, а на непонимании «Октября». Фильм родился на монтажном столе, именно здесь принимались драматичные решения. Эйзенштейн пребывал в эйфорическом, «дионисийском» состоянии: он никогда еще не работал так продуктивно (он работал подряд 48 часов и принимал эндокринные возбуждающие средства, которые ему давали, чтобы он мог домонтировать фильм в срок). Он ощущал себя гением, ибо в своем фильме он не только постиг историю, но и овладел самим кино как средством выражения: он преодолел основной феномен кино, а именно иллюзию движения. Он больше не нуждался в этой иллюзии, поскольку мог создавать движение иным способом. С этой целью он использовал предельно короткие, статичные кадры статуй и вещей. Монтаж наделял эти статичные предметы динамикой и вызывал движение *мысли*. Это открытие дало ему чувство абсолютной свободы. Отныне он мог управлять не только рефлексам и эмоциями, но даже диалектическим мышлением. Он изобрел новый язык, который делал мысль видимой и воплощенной, – в этом заключалась его всемирная миссия. Свою новую теорию – разработанную по большей части в состоянии психоделического иступления – он назвал трезвым «интеллектуальным фильмом» и хотел написать об этом книгу.

Критика левых на фильм была уничтожающей. Дневниковые записи Эйзенштейна поначалу звучат презрительно, а затем уязвлено. Осип Брик писал, что «история всех искусств знает не мало печальных примеров такого мгновенного производства в гении и гибели этих гениев от непомерности возложенных на них надежд». Шкловский озаглавил свою рецензию «Причины неудачи». Эйзенштейн не лишил вещи их магии, но сам стал их рабом (Брик, Шкловский 1928). Друзья Эйзенштейна по ЛЕФу называли ленту исторической ложью, безобразной фальшивкой, серьезной идеологической ошибкой и полным художественным провалом. Маяковским обещал закидать экран тухлыми яйцами. В результате Эйзенштейн в марте вышел из группы, отказавшись принять предложения о примирении. Роковая встреча произошла на квартире Третьякова. В знак своего разрыва с ЛЕФом, Эйзенштейн моментально подписал манифест другой группы московских конструктивистов. Группа называлась «Октябрь» (как его фильм) и состояла главным образом из архитекторов и художников-графиков, среди них были братья Веснины и Густав Клуцис. Эта подпись была единственной лептой Эйзенштейна в деятельность группы. Он заполнил не одну тетрадь своего рабочего дневника аргументами, оспаривающими взгляды Брика, Третьякова и Шкловского. Эйзенштейн никак не мог взять

в толк, почему они не могли – или не хотели – понять его открытия: он искренне считал свои новые идеи гениальными. Он должен был принять их отторжение как факт. Третьяков поддержал Эйзенштейна как друга, но в художественном отношении понял его совершенно превратно.

Следовало бы раньше знать о ненависти «патетической» – к пафосу со стороны Третьякова, что это следствие индивидуальных особенностей. Старая Дева клеймит развратом любое проявление здоровой эротики. Третьяков во многом подобен ей. Сухарь. И импотенция сейчас же драпируется в социальную установку, как и всегда индивидуально-эротические предпосылки проецируются в соответственные социальные притягивания и отталкивания...

(РГАЛИ. 1923-2-1105-71)

Кризис был настолько велик, что Эйзенштейн в это время обращается к трем врачам – невропатологу профессору Спешневу, психоаналитику Залкинду и терапевту доктору Крамеру (РГАЛИ. 1923-2-1109-72; Bulgakowa 1998b: 102–104).

Об этом конфликте Аксенов не пишет. Также неясно его отношение к кругу ЛЕФа. Формалисты вообще не присутствуют как часть жизни Эйзенштейна, и в теории монтажа Аксенов переводит лингвистические категории в музыкальные (I: 448; см. статью Н. Друбек в этом сборнике). Таким образом, еще один эдипальный конфликт разрешен выходом в иное измерение при замене одной модели анализа на другую. Аксенов поправляет классификацию Эйзенштейна, которую считает терминологически неточной, и передает свое понимание, или скорее непонимание интеллектуального кино. Описывая интеллектуальный монтаж через музыкальные аналогии (I: 440 и далее), Аксенов, кажется, пропускает самое важное в этом феномене: для Эйзенштейна интеллектуальный монтаж опирается на аналогии, которые не воспринимаются органами чувств (речь идет о представлении, ассоциации, воображении). Музыкальные обертоны, пусть и не записываемые, меняют качество звука, и в этом смысле чувственно воспринимаемы.

Женщины и «Демоны»

Женщины в книжном издании не упоминаются – за исключением Веры Януковой и матери, сравниваемой с лермонтовским Демоном (I: 418). Неплохая фрейдистская оговорка. Однако Аксенов комментирует обручение Эйзенштейна с Ириной Мейерхольд, которая имела определенное влияние на Эйзенштейна. Даже дневник был заведен, как пишет Эйзенштейн, по совету Ирины (Эйзенштейн 2000: 253). Почему эти пассажи исчезли из книжной публикации, неясно. Отношения Эйзенштейна и Ирины наблю-

дательный Аксенов проецирует опять на воспитательный роман: «тихий по кротости и глубокой взволнованности семейный роман протекал по всем правилам изложения произведений этого рода в тех толстых немецких книжках, которые дарят голубоглазым девушкам под Новый год и где первое объяснение в любви происходит не раньше второй главы второй части» (Аксенов 1968: 100). Однако в этом романе объяснение в любви было опущено. Эйзенштейну открывает глаза на его отношения с Мейерхольдом (и возможно, Ириной) Стефан Цвейг. Эйзенштейн проецирует эти отношения на конфликты в круге Фрейда и его учеников (так он описывает это в мемуарах; Эйзенштейн 1997: 78–83). Но в дневнике того времени он понимает свой конфликт через повесть Цвейга «Заговор чувств», в которой молодой студент ищет близости профессора, чей страстный интеллект и знания Шекспира и елизаветинского театра (!) завораживают его. Студент поражается андрогинным обликом жены профессора, которую он принимает за мальчика (ср. описание облика Ирины, оставленное Глизер), и в финале потрясенно понимает, что в основе их отношений с учителем лежала гомоэротическая любовь. Эйзенштейн спрашивает Цвейга, не про Фрейда ли и самого Цвейга эта повесть. Проекция мемуарных записей на конспект беседы в Цвейгом 1928 года (опубликована в Bulgakowa 1998a: 46–47) придает эйзенштейновской интерпретации своих отношений с учителем несколько иной оттенок, сливая фигуры Мейерхольда и Аксенова в одну.⁷ Аксенов же вынимает из описания отношений с Ириной самого Мастера. Зато Глизер описывает, как кротко Эйзенштейн сидел за семейным столом будущего тестя, не поднимая глаз и предавая всех (Глизер 1990).

Аксенов пишет и о романе с Верой Януковой, о трагических блужданиях Эйзенштейна (которые Эйзенштейн перенимает в свои мемуары) во время того, как Янукова исполняла свой опасный «фаллический» номер. Аксенов пишет даже о счастье в любви, но тут же это оргиастическое описание переводится в другое измерение – проблему временной организации мизансцены и ее записи наряду с записью движения (I: 428–429). Здесь Аксенов не упоминает, что номер Януковой был изъят из постановки из-за «фрейдизма», но переводит экзистенциальный опыт (эротическое волнение) в формулу пространственного оформления. Это похоже на его комментарий к «Вечно Женственному» в книге «Пикассо и окрестности», когда

⁷ Описание этого профессора у Цвейга можно примерить к фотографии Аксенова 1934 года: голова римлянина с мраморным выпуклым лбом и мужественные скулы, однако глубоко сидящие глаза вдруг выдают что-то женственное и мягкое, также как мягкая округлость подбородка, беспокойные губы и пластика плоти в несколько отвислых щеках, что-то «импозантное и господское», но вблизи «неуверенное и очень зыбкое» было в этом облике (Zweig 1983: 209–210).

рядом с термином стоит химическая формула (кодирующая, правда, выделение дурно пахнущего женского секрета; I: 217).

Аксенов по вполне понятным в 1934 году причинам не касается гомосексуальности или бисексуальности Эйзенштейна, которая обсуждалась в это время достаточно широко за границей. Джо Фриману Эйзенштейн говорит в 1928 году, что если бы не революция, он бы стал эстетом, как Оскар Уайльд (Freeman 1973: 579). Эдмунд Уилсон записывает в дневник слова Эптона Синклера, который признался, что не сразу разобрался в странной сексуальной ориентации Эйзенштейна: в Голливуде его окружали 16 мальчиков «этого сорта», в Мексике вокруг него вились 27 подобных типов (Wilson 1980: 404).⁸ Мари Сетон сам Эйзенштейн говорит в 1932 году о своей интеллектуальной бисексуальности: «Мои наблюдения привели меня к выводу, что гомосексуальность – это во всех смыслах регресс, возвращение к состоянию, когда размножение происходило делением клетки. Это тупик. Многие говорят, что я гомосексуалист. Я никогда им не был, и я бы сказал Вам, если бы это была правда. Я никогда не испытывал никакого желания такого рода, даже к Грише, хотя, полагаю, у меня есть бисексуальные наклонности – как у Золя и Бальзака – в интеллектуальном смысле» (Seton 1952: 134). Сетон передает также историю Эйзенштейна о том, что Гриша был его эротическим соперником и отнял у него молодую актрису. У самого Эйзенштейна есть по этому поводу примечательная обмолвка. В позднейших дневниках за 1943–1947 годов любовное соперничество с Гришей по-прежнему играет важную роль, однако женщина становится заменяемой. В одном месте Эйзенштейн упоминает Веру Янукову («В это время оба мы с Александровым были влюблены (и даже больше!) в Янукову», (РГАЛИ. 1923-2-268-20), а чуть позже – Ирину Мейерхольд:

10–16 июня 1947 года. Автобиографизм в Иване. Курбский – Гриша. Даже по типу. Бровь Названова – под крестом – exactly Grisha's [точно как у Гриши]. Предательство принципов, лелеемых вместе (как казалось) – в киноэстетике. Предательство («Вес[елые] Ребята») – предательство меня (перед Бор. Зах. [Шумяцким] *par excellence* перед юбилеем 1935 г.). Even more profound [и еще глубже]: надуманный вовсе эпизод «романа» с Анастасией (сейчас впервые) мне кажется reproduction нашей с Ириной Х. [Хольд/Мейерхольд], отбитой им у меня.

(РГАЛИ. 1923-2-1179-6)

Речь в обоих случаях идет на самом деле о предательстве ученика, на этот раз *его* ученика. Эйзенштейн даже считал, что придуманная им любовная

⁸ В письме Мари Сетон от 5 апреля 1950 года Синклер даже объяснял конфликт между Эйзенштейном и своим шурином как шок, испытанный благовоспитанным (т.е. консервативным и гетеросексуальным) аристократом от манер (левого) художника-еврея, к тому же гомосексуалиста (Seton 1952: 516)

связь между князем Курбским и женой Ивана Грозного Анастасией в «Иване Грозном» воспроизводит мучительную ситуацию между ним самим (Иван) и Гришей (ложный друг). Но и об этом разрыве, переживаемом Эйзенштейном мучительно в 1934 году,⁹ Аксенов тоже молчит.

Для Эйзенштейна трактовка этих экзистенциальных моментов была связана с его теорией, которая была насквозь пронизана мистикой и диалектикой (причем мистика понималась им как преддверие диалектики). Для Эйзенштейна настоящий диалектик должен был быть бисексуален. Эйзенштейна привлекает трактовка бисексуальности в мифе об андрогине, идущем от Платона и алхимии к Сведенборгу, который понимал андрогина как парадигматический образ совершенного человека, воплощающего первичное единение Мужского и Женского и обладающего поэтому полнотой в самом себе, включая полноту знания. Эйзенштейн понимает диалектику в духе мистического *coincidentia oppositorum* и как воплощение объединения Мужского и Женского в андрогине, что превращает диалектику в антропологическую и сексуализированную категорию. «Диалектика есть проекция в сознание (в философскую концепцию) бисексуальности нашего строения. Легенды о разделении полов. Бисексуальность, как пережиточная форма – воспоминание имевшего места явления (в Ребре и выделении Евы) бисексуальности» (дневник, март-август 1931; РГАЛИ. 1923-2-1123, 182). В близкие феномены единства Эйзенштейн включает и другие архаические мифы:

Наиболее архаический тип, близкий к сексуально-недифференцированным праотцам, деление Ад[ама] и Евы, существа Платона, история Лилит и скрепленности спинами первых людей (по Каббале) и потому более близкий к «единству с вселенной» более близкий к вегетативным явлениям. Сюда же войдет многое из дородовой биологической драмы по «The Physical Basis of Personality» [Ч. Р. Стокарда]. Напр[имер] вопрос Twins [близнецов] – одного пола, ибо возникают в одном яйце. [...] Гений – вообще человек, ощущающий диалектический ход вселенной и способный включаться в него. Бисексуальность, как физиологическая предпосылка должна быть у creative dialectics.

(РГАЛИ. 1923-2-1123, 138-139)

Делая эту запись в своем мексиканском дневнике, Эйзенштейн пишет письмо Магнусу Хиршфельду (23 мая 1931), спрашивая его о бисексуальности Гегеля (РГАЛИ. 1923-2-1113, 62–63; опубликовано в Bulgakowa 1998a: 96–97). По аналогии с двойным чтением первичных и вторичных признаков психоаналитической герменевтики Эйзенштейн трансформирует закон

⁹ «17.IX.1934. Нельзя винить Гришу. Мерцает карьера перед юношей. Оградить и направить. Может обратить на смех – я же целиком считал вредной с самого начала всю „за-тею“. Я же отказался сам. Теперь о Грише. Нельзя винить etc. В частном отношении отвечает Б. З. [Борису Захаровичу Шумяцкому]. Сам же Гриша не знает разницы между освоением и присвоением» (РГАЛИ 1923-2-233-14).

диалектики о единстве противоречий в бинарную оппозицию (сознательного/бессознательного, логического/пралогического, рационального/чувственного). Все разнообразие художественных форм предстает внутри этой модели как бесконечная цепь инвариантов, сводимых к основному конфликту, к травме, которую переживает сознание в процессе становления – перехода от пралогического к логическому мышлению.

Травмы и искусство

Травма, трактуемая Эйзенштейном как эпистемологическая закономерность, лежащая в основе мышления и искусства, понимается Аксеновым на экзистенциальном уровне. Он наблюдает, как травмы сублимированы в повторяющихся образах фильмов Эйзенштейна, и сводит эти образы к двум признакам: белизне и разрывам хрупких тел (или – *pars pro toto* – раскалыванием голов). Беззащитный ребенок под копытами коней, девушка с белокурыми волосами и белая кляча на вздыбленном мосту (эту лошадь Аксенов интерпретирует как переработку гравюры о казни разрываемого Дамьена; I: 474), головы мексиканцев под копытами лошадей. И для «Бежина луга», замечает Аксенов, уже ищут белокурых пионеров!

Аксенов выводит Эйзенштейна из детства, из семейной традиции, называет ее наследственностью и отсылает к Дарвину и генам (хотя они не модны, но ничто так не стареет, как научная теория; I: 405). Описание семейной ситуации следует модусу психологического романа воспитания, над которым Аксенов иронизирует. Кризисы, которые сопровождали жизнь Эйзенштейна и были связаны с разломом – разрывом – семьи, с одиночеством, с выломом из общин, Аксенов не воспринимает как травмы. Эйзенштейн – одинокий гений, и для гениев есть более высокая секретная община, недоступная зрению. Психический шок, пережитый Эйзенштейном в детстве, стал искусством, потому что Эйзенштейн *уже* был художником. Гармония, помогающая преодолеть травмы, лежит, по Аксенову, прежде всего в музыке. Эта отсылка заменена у Эйзенштейна экстатическим состоянием, которое можно достигнуть при помощи мистики (так это видит Эйзенштейн в 1920-е годы) и при помощи искусства (так это он видит в 1940-е годы).¹⁰

¹⁰ 31 декабря 1920 года Эйзенштейн записал в своем дневнике: «А ведь „связность“ воедино всех частей спектакля, пластичность выдержки ритма и рисунка во всем этом контрасте театрального подхода (в моем смысле) с жизненностью имеет в конце концов глубинно мистическую основу — она символизирует единство ритма Вселенной. Не даром же представляя себе идеально „налаженное“ театральное действие непрерывно ритмически движущееся меня всегда берет такой же Vertige, как сознание выхода из сознания, чувство «общего дыхания» с миром, растворение во что-то великое, как при одиноком созерцании глубины ночного небесного свода и звезд в одинокую ночную прогулку» (Никитин 1995: 33). В «Неравнодушной природе» он выписывает похожую

Аксенов трактует Эйзенштейна через математику, музыку, архитектуру, пространство, театр (психоанализ в 1934 году не упоминается). Меж тем подмена Аксеновым системы объяснения монтажа Эйзенштейна показательна. Эйзенштейн выбирает для объяснения своей монтажной теории самые разные проекции и трактует монтаж через различные системы: рефлексологию (монтаж как произвольная комбинация раздражителей, вызывающих цепочку ассоциаций и тренирующих условные рефлексы); конструктивизм и ранний формализм (монтаж как коллаж, комбинация и рекомбинация различного материала, как, например, в статье «Монтаж аттракционов»); иероглифику («За кадром») и лингвистику («Перспективы»), которая позволила трактовать монтаж как систему оппозиций; диалектику («Драматургия киноформы»), где монтаж выступал материализацией закона о единстве противоположностей и переходе количества в качество. В то же время «Драматургия киноформы» предлагала концепцию монтажа не как последовательности кадров, а как техники наложения одного кадра на другой, их наличия «друг на друге» или «друг в друге», что позволяло понять монтаж как своего рода метафорический палимпсест. Одновременно это понимание монтажа сексуализировано. В рукописи «Метода» Эйзенштейн замечает по поводу концепции наложения:

Nec plus ultra этого психического механизма закреплён в техническом механизме [...] кинофильма, где кадры стоят рядом, но читаются *by the way of superimposing* – т.е. в порядке наличия их «друг на друге» как «друг в друге» (*noter das assoziative Beischwingen des Gebildes des Beischlafes* – как один в другом).

(РГАЛИ. 1923-2-267, 46)

К этим системам интерпретации Эйзенштейн присовокупил музыку («Четвертое измерение в кино») и японский театр («Нежданный стык»), размышляя о синхронизации различных чувств – зрения, слуха, обоняния, осязания и вкуса. Разноплановость этих этюдов поразительна; они кажутся написанными разными авторами. «Драматургия киноформы» – это строгий конструктивизм. Эйзенштейн касается в этой работе центральных проблем современности – статики и динамики в кино, мимесиса и его отрицания в искусстве авангарда. Напротив, «Четвертое измерение в кино» обращается к излюбленной теме романтиков и метафизиков – соответствиям между образом, звуком, светом и цветом. На статью повлияла идея

цитату из «Религиозного опыта» Джеймса, который пережил похожее чувство гармонии в состоянии наркотического опьянения. Эйзенштейн комментирует это иронически, считая что искусство дает пережить эту гармонию мира через экстаз без химического вмешательства. Его вывод: человек стремится к гармонии, хотя знание о противоречиях остается. «Я чувствую, что в ней есть смысл, соприкасающийся с сущностью гегелевской философии» (Эйзенштейн 2006: 481).

Gesamtkunstwerk, как ее понимали Скрябин и русские символисты, романтики и Елена Блаватская.

Каждый раз Эйзенштейн меняет рамку анализа, добиваясь той смены точек зрения, которая казалась ему наиболее существенной в конце 1920-х годов. Поэтому «конструктивист» и метафизик-«символист», думающий о тотальном произведении искусства, соседствуют в задуманной им книге с «вульгарным материалистом» и «рефлексологом», а те, в свою очередь, уживаются со «структуралистом» и «диалектиком», явно подверженным влиянию гештальтпсихологии. Почти все вводимые Эйзенштейном понятия (*аттракцион, доминанта, обертон, интервал, образ*) пропущены через разные системы интерпретации. Оппозиция *доминанта-обертон* отсылает одновременно к литературной теории Тынянова, музыкальным экспериментам Скрябина и Альбана Берга и терминологии психолога Уильяма Джеймса. Джеймс перенимает термин обертон тоже из музыки, но трактует его не как звуковой феномен, а психологический – для описания разных типов раздражения (James 1909: 164). Обертонные раздражители по Джеймсу всегда сопутствуют доминантному, образуя ореол неясных ощущений (Bulgakowa 1996: 54–71).¹¹ Аксенов переводит «разносистемность» и «полидискурсивность» эйзенштейновской модели в одно измерение.

Однако музыкальная неопределенность помогает Аксенову камуфлировать не упоминаемый им психоанализ. Хотя в эссе он прямо не пишет о психоаналитических увлечениях Эйзенштейна, но его трактовки эйзенштейновских фильмов следуют психоаналитической герменевтике.¹² Так о «Старом и новом» Аксенов (I: 469–470) замечает:

Фольклорный элемент – в виде Крестного хода в засуху и ворожбы над издыхающим быком – связывал изложение с его мифологической основой фаллического культа плодородия и обуславливал символику, предметных кадров (бессилие поповской ворожбы изображено, например, бессильно поникающей от таяния восковой свечой), оплодотворяющее начало индустрии – соответственными ракурсами в съемке коленчатых труб у доменных печей и огнеметами бессемеровых реторт. Мифическая фигура давнего образа бога плодородия – быка – использована всячески. Трепет коровы в минуту приближения самца воспроизводится в дрожи колосьев. Кузнечик, «сладострастная цикада» Анакреона, внезапно обнаруживает свое портретное сходство с механизмом сенокосилки. Все возможности физиологического «подсознательного» воздействия привлечены к созданию напряженности повествования картины.

¹¹ Джеймс перенимает, не задумываясь, и другие термины из музыки: нервные процессы аккомпанируют друг другу, затихают и т.п.

¹² Меж тем сам Эйзенштейн отводит психоанализу огромную роль. Эссе Фрейда «Леонардо да Винчи. Детские воспоминания» Эйзенштейн прочел как анализ собственной детской травмы одинокого, выросшего без матери ребенка – как первое объяснение своих темных переживаний.

Еще более психоаналитична аксеновская трактовка «Броненосца «Потемкина», о которой вспоминает Эйзенштейн в 1946 году, когда он пишет главу о комплексе возвращения в материнскую утробу. Эйзенштейн вспоминает в этом контексте и интерпретацию «Потемкина» как любовного треугольника, предложенную Третьяковым: лестница, которая стремится к броненосцу, и солдаты, которые этому сближению не дают хода.¹³ Эйзенштейн переформулирует Третьякова в лекции 1936 года так: броненосец работает как Ромео, лестница как Джульетта, а солдаты (Монтекки и Капулетти), не дают им возможности соединиться. «Тут драма коллективов и групп повторяет традиционную драму отдельных индивидов» (Эйзенштейн 1936/1991: 61–62). Десятью годами позже он вчитывается в Аксенова, который выделяет следующее:

Водная стихия, окружающая броненосец, уже отождествленный с его восставшей командой, всюду показана сочувствующей этому герою. Автор с первого кадра позаботился показать ее как символ нарастающей революции, и движение людских потоков картины, потоков, где остальные люди растворены как капли, повторяет это стихийное движение в сценах, протекающих и на суше. Отсюда единство композиции, пронизывающее всю картину, и ее непрерывная агитация. Отсюда и толкование истории восстания команды «Потемкина» как эпизода грандиозной эпопеи 1905 года, а не как случайное повествование о бунте матросов из-за плохой пищи. (I: 464).

В 1946 году Эйзенштейн понимает благодаря трактовке Аксенова, что «организм» Потемкина еще более архаичен, нежели столкновение двух родов. Речь идет о корабле-рыбе, сложенной из отдельных единиц, как синтетический человек из мириады маленьких в понятиях анимакулистов. Вода же, окружающая эту органичную машину, – материализация утробы по моделям Ференци и Ранка.

Эти объяснимые умолчания, красноречивые недомолвки и сбитые отсылки в первой биографии Эйзенштейна сообщают параллельным описаниям портретиста и портретируемого загадочное напряжение. Экзистенциальная модель разрывов объясняется Аксеновым по психоаналитической матрице, а Эйзенштейном по мистически-диалектической. Теоретическая модель (монтажа) проецируется одним на музыкальную модель, другим на психологическую. Мы находимся в системе постоянных

¹³ «Наконец, перед нами потрясающий сюжет „Потемкина“, спасшегося от арестантского строя, и „Лестницы“, жаждавшей любовного объединения с ним, сюжет о том, как эту „Лестницу“ расстрелял беспощадно жестокий режим и как одинокий и озлобленный „Потемкин“ в бессильном негодовании, выплеснув в город пушечный залп, уходит, чтобы пробиться сквозь ряды своих собратьев по подневольному труду» (Третьяков 1928/1997: 8).

сдвигов и зазоров. В книге Ивана Аксенова «Шекспир» Эйзенштейн подчеркнул абзац:

В своих настоящих трагедиях, серия которых откроется «Гамлетом», Шекспир неизменно излагает действие в противопоставлении трех героев. Один безраздельно исповедует ложный принцип (старый, феодальный, или устарелый – аморалистический); другой старается овладеть средствами преодолеть веления старого мира; и третий всецело стоит на почве нового сознания. Главным героем трагедии, носителем ее конфликта является, конечно, средний герой. Его внутренняя победа над собственным противоречием сознания и развязывает трагедию, превращая, скажем, Гамлета, одолевшего в себе Лаэрта, в Фортинбраса, поднимая Макбета до Макдуфа и Отелло до Дездемоны.

(Аксенов 1937: 310–311)

Если разгадать этот абзац не в плане шекспироведения, а экзистенции, следуя системе сдвигов А. и Э., то устарелый принцип воплощал бы Пролеткульт, второй принцип был бы связан с Мейерхольдом и Третьяковым, но героем стал бы художник, выбравший искусство, которое преодолевает психоанализ как диалектику (по Э.) или превращает неуловимые световые изображения в неощутимые звучания (по А.).

Литература

- Аксенов, Иван. 1991. *Эйзенштейн. Портрет художника*. Москва: Киноцентр.
— 1968. «Портрет художника». *Искусство кино* 1: 88–113.
— 1937. *Шекспир: Статьи. Ч.1*. Москва: Художественная литература.
— 1925. «Театр Пролеткульта». *Жизнь искусства* 8 (24.2.1925): 5–6.
Беленсон, Александр. 1924. *Кино сегодня*. Вертов. Кулешов. Эйзенштейн. Москва: изд. автора.
Брик, Осип; Шкловский, Виктор. 1928. «Ринг Лефа». *Новый Леф* 4: 27–36.
Глизер, Юдифь. 1990. «Эйзенштейн и женщины». *Киноведческие записки* 6: 129–134.
Забродин, Владимир. 2001. «Записка Райх». *Киноведческие записки* 51: 66–91.
Никитин, Андрей. 1996. *Московский дебют Сергея Эйзенштейна*. Москва: Интерграф Сервис.
— 1995. «Один год Сергея Эйзенштейна. 1920–1921. Письма с комментариями». *Киноведческие записки* 25: 12–52.
Плетнев, Валериан. 1925. «Открытое письмо в редакцию Кинонедели». *Кинонеделя* 6 (3.2.1925): 9.
Пунин, Н. Н. 1976. *Русское и советское искусство. Избранные труды о русском и советском изобразительном искусстве*. Москва: Советский художник.
РГАЛИ (Российский государственный архив документов литературы и искусства) Четыре цифры указывают: 1 – номер фонда; 2 – описание; 3 – единицу хранения; 4 – лист.
Сольский, Вацлав. 1929. *Звучащее кино*. Москва: Теакинопечать.

- Третьяков, Сергей. 1928/1997. «„Эйзенштейн“. Републикация на русском в переводе Александра Февральского». *Киноведческие записки* 34: 7–8.
- Шкловский, Виктор. 1985. *За 60 лет. Работы о кино*. Москва: Искусство.
- . 1973. *Эйзенштейн*. Москва: Искусство.
- . 1925. *Сергей Эйзенштейн*. Москва: Теакинопечать.
- Эйзенштейн, Сергей. 2006. *Неравнодушная природа. Том второй. О строении вещей*. Сост. Наум Клейман. Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр
- . 2005. *Эйзенштейн о Мейерхольде. 1919–1948*. Сост. В. Забродина. Москва: Новое издательство.
- . 2002. *Метод. Том 2: Тайны мастеров*. Сост. Наум Клейман. Москва: Музей кино, Эйзенштейн-Центр.
- . 2000. «Театральные тетради С. М. Эйзенштейна». *Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века*. Вып. 2. Сост. В. Иванов. Москва: Эдиториал УРСС, 191–279.
- . 1997. *Мемуары*. В 2-х т. Москва: «Труд»; Музей кино.
- . 1991. «Эссе об эссеисте» в: Аксенов 1991: 3–5.
- . 1985. «По личному вопросу». *Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. Материалы и сообщения*. Москва, ВНИИК, 30–36.
- . 1936/1990. «Стенограмма лекции для студентов академии режиссуры». М. Владимирова. *Всемирная литература и режиссерские уроки С. М. Эйзенштейна*. Москва: ВГИК.
- . 1925. «Письмо в редакцию». *Киногазета* 17.2.1925: 3.
- Bulgakowa, Oksana (ed.). 1998a. *Eisenstein und Deutschland. Texte. Dokumente. Briefe*. Berlin: Henschelverlag.
- . 1998b. *Sergei Eisenstein. Eine Biographie*. Berlin: Potemkin Press.
- . 1996. *Sergei Eisenstein – Drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: Potemkin Press.
- James, W. 1909. *Psychologie*. Leipzig: Verlag von Quelle & Meyer.
- Freeman Joseph. 1973. *An American Testament: A Narrative of Rebels and Roman-tics*. New York: Octagon Books.
- . 1930. “The Soviet Cinema.” *Voices of October: Art and Literature in Soviet Russia*, by Joseph Freeman, Joshua Kunitz, and Louis Lozowick. New York: Vanguard Press, 217–264.
- Seton, Marie. 1952. *Sergei M. Eisenstein: A Biography*. London: Bodley Head.
- Wilson, Edmund. 1980. *The Thirties: From Notebooks and Diaries of the Period*, edited by Leon Edel. New York: Random House.
- Zweig, Stefan. 1983. *Verwirrung der Gefühle. Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

«Зрительная музыка Эйзенштейна». Заметки к *Портрету художника* И. А. Аксенова (1933)

Наташа Друбек

Один из самых запоминающихся моментов в книге «Сергей Эйзенштейн. Портрет художника» – это характеристика одной слабости Сергея Эйзенштейна, который нам сегодня кажется неимоверно всесторонним человеком. Биограф Аксенов критикует невежество режиссера в области музыки, пеняя на родителей Сергея, которые слишком рано развелись, так что из-за «семейных передрыг» мальчик «не получил доступа к материнскому фортепиано» (I: 458). Аксенов¹ очевидно сожалеет о том, что и он своего талантливого ученика не смог привлечь к серьезному занятию теорией музыки или композиции.

Музыка в мышлении Аксенова занимает очень важное место. Не нужно удивляться поэтому, что одна из стилевых особенностей «Портрета художника» – музыкальная метафорика и изобилие музыкальных терминов, примененных к киноискусству. Даже если Аксенову Эйзенштейн в музыке показался недоучкой, музыкальные метафоры в кинотерминологии Эйзенштейна – например, «обертонный монтаж» – сумели вдохновить поколения киноведов. Сегодня работы о киномонтаже Аксенова знают и помнят меньше чем труды Эйзенштейна, но при чтении классификации методов монтажа Эйзенштейна, основанных на глубоком знании музыки, может возникнуть вопрос: почему все-таки Эйзенштейн так уверенно пользовался музыкальной терминологией, хоть и в переносном смысле? Я также коснусь некоторых проблем формирования киноведческой терминологии, в которой Эйзенштейн принимал самое активное участие.

¹ Отношение учитель-ученик описывает Наум Клейман в послесловии книги Аксенов, И. А. *Сергей Эйзенштейн. Портрет художника* / Общ. ред., послеслов. и коммент. Н. И. Клеймана. М.: Киноцентр, 1991.

Принадлежность Аксенова к авангарду не вызывает сомнений. Использование номенклатуры одного искусства или дисциплины в другой, часто отдаленной области – типичный «прием» авангарда; как известно, даже излюбленный термин формалистов «прием» был позаимствован из спорта.

Сам Эйзенштейн часто пользовался этим методом транспозиции терминов, когда говорил об «иероглифах» и «контрапункте» в кино, что не удивительно: когда о новом искусстве кино начали писать с научной точки зрения, появилась и потребность в новых терминах. Создать новую терминологию можно было или через метафоры, или путем заимствований преимущественно из гуманитарных наук. Это особенно касалось нетехнической терминологии в киноведении. Собственных терминов, таких как «монтаж», не так уж много, и даже эти термины часто переняты из других контекстов (в данном случае – техники современной продукции, от франц. *ligne de montage* – конвейер). К тому же на ранних порах терминология даже в кинопублицистике еще не установилась: например, «кадр» (от франц. *cadre*, т.е. рамка) в первые десятилетия называли простым словом «кусок» (киноплёнки).

Естественно, что кинотерминологию часто заимствовали из самых разных областей: литературоведения («сюжет»), театра («маска»), архитектуры и живописи («перспектива», «золотое сечение»), фотографии («*chiaroscuro*», что также восходит к живописи) и геометрии («параллельный монтаж»). Иногда налагалась и вторичная метафорика: такие термины, как «язык кино», или музыкальные метафоры, которые использовали Аксенов и Эйзенштейн.

«Полифония» на переломе 1920–30 гг. (Бахтин и Аксенов)

Показательно, что Аксенов в своем «Портрете художника» считает нужным заметить, что «музыкальные термины читателю знакомы еще меньше, чем термины архитектурные» (I: 458). При этом как раз в конце 20-х – начале 30-х гг. наблюдается нарастающая тенденция к употреблению музыкальных терминов в текстах о немусикальных искусствах. Сегодняшнему историку литературы и искусства может показаться, что вехой в этом процессе является книга «Проблемы творчества Достоевского» (1929) М. Бахтина, в которой именно метафорическое понятие «полифонии» (многоголосия) играет центральную роль. Возьмем типичную цитату из Бахтина (2000: 29):

Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и, как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. Если уж говорить об индивидуальной воле, то в полифонии именно и происходит сочетание нескольких индивидуальных волей, совершается принципиальный выход за пределы одной воли. Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию.

Аксенов писал свой портрет Эйзенштейна в основном в 1933 году и мог знать книгу Бахтина, но на нее не ссылается. Если прочесть главу «Фильм» в его книге, то вопрос, насколько он мог находиться под влиянием Бахтина, не кажется существенным. Хотя Аксенов и использует термин «полифония» в переносном смысле, т.е. по-бахтински психологически-философско-идеологическом,² последующие пассажи говорят о полифонии в прямом, художественном смысле, только с той разницей, что имеется в виду не множество *голосов*, а контрапунктуальная многоплановость кинематографического материала. Музыкальная терминология в тексте Аксенова служит непосредственным инструментом описания монтажных принципов, и концепт «полифонии» является чисто композиционным принципом, который возможен как в музыке, так и в кино. Приведем объяснение самого Аксенова:

Есть одноголосый или гомофонный стиль, когда в музыкальном изложении господствует один голос, а остальные ничего не рассказывают, а только подпирают и подчеркивают рассказ ведущего, и многоголосый или полифонный стиль, где каждый голос равноправен другому, и все они поют каждый свой рассказ одновременно с рассказом других или сменяют друг друга в должности ведущего, причем уступают ему только главный рассказ, а свои собственные комментарии к нему продолжают излагать во все время своего пребывания в сочинении. [...] [полифонный стиль] и является стилем кинопродукции Эйзенштейна, отличающим ее от продукции подавляющего большинства его современников. (I: 458-459)

В анализе кино Аксенов применяет полифонию не как всеобъемлющую метафору (не)подчинения, а как частный случай решения сплетения некоторых визуальных и нарративных линий в монтаже (по аналогии с голосами в фуге). Интересно также, что в описании Аксенова мелодия темы аналогична «рассказу», в то время как другие «голоса» дают свои «коммента-

² «В наших условиях, когда культ одинокой личности, диктующей свою волю прочей дрожащей твари, кажется уделом времени доистории человечества, многоголосый стиль может казаться наиболее современным» (I: 458–459). Трудно сказать, насколько ироничны эти слова; именно тридцатые годы показали сильную тенденцию к возникновению культа личности.

рии». Очевидно, Аксенов применяет языковую (и литературную) модель вместе с музыкальной (это связано со словом «тема», общим для литературы и музыки; в фуге второй голос «отвечает» первому, который задает «тему», т.е. выстраивается полная коммуникативная модель). Таким образом, Аксенов положительно отзываясь о «полифоническом» стиле кинопродукции Эйзенштейна, но и одновременно упрекает режиссера в том, что тот не следует аналогичным «правилам» музыкальной полифонии, хотя именно они могли бы помочь ему решить проблемы композиции.

То обстоятельство, что свой стиль ему приходится вырабатывать на свой страх и риск, не имея поддержки в аналогии музыкальной полифонии, лишает киноискусство своего Баха, Эйзенштейна же либо оставляет без поддержки твердых указаний на выход из естественных затруднений композиций, либо не остерегает от принятия на себя задач, уже доказавших свою непреодолимую трудность. (I: 459)

Центральную позицию в музыкальном анализе Аксенова занимает Бах как мастер полифонической музыки. Аксенов жалеет, что Эйзенштейн в своих попытках создания визуальной фуги не может воспользоваться искусством полифонического писания музыки и этим «лишает киноискусство своего Баха». Одновременно Аксенов критикует попытку пятиголосой фуги в «Старом и новом» (первоначальное название «Генеральная линия», 1926–29): Эйзенштейн в своем показе пяти видов хозяйства (по Ленину) не успевает за развитием реальности. Основная же критика Аксенова в том, что Эйзенштейн добивается композиционно слишком сложной пятиголосой фуги. Аксенов упоминает в этом контексте Черубини (XIX в.), хотя сложные фуги писались и раньше, так называемую *Quadrupelfuge* (т.е. четыре голоса, которые соединяются в пятом) можно найти и у менее известных композиторов баховского времени, и даже в XVII веке.³ Важно то, что Аксенов упрекает Эйзенштейна в чрезмерной вычурности формы при неполном следовании правилам композиции. Упоминание *Quadrupelfuge*, т.е. музыкального жанра времен маньеризма, указывает на любимую эпоху Аксенова и Эйзенштейна и кажется доброжелательным наставлением ученику.⁴

³ См., например, Й. Кригер (1652–1735). Фугу больше, чем в три голоса писали главным образом до Баха: см. *Fantasia super Io son ferito* Lasso С. Шейдта (1587–1653) или фуги Х. Л. Хасслера (1564–1612). В истории музыки этот период называется «ранним барокко» или же маньеризмом, характерной чертой которого были формальные излишества.

⁴ Характерно, что Аксенов называет «Броненосец «Потемкин» (1925) Эйзенштейна «революционным барокко» (I: 460).

«Кинокомпозитор»

Аксенов исходит из того, что музыкально-структурное чувство, которым Эйзенштейн обладает, взято из аналогии архитектуры с музыкой, т.е. оно опосредствованное:

Он создает ее [музыку] путем своего архитектурного чувства, архитектурных пропорций, но здесь не может не сказаться неполнота оперирования по аналогии. У музыки есть средства, которыми архитектура не располагает. (I: 458)

В «Стачке» (1924) и в «Старом и новом» Аксенов находит не только полифоническую структуру, но и неумение «подчинить фигурацию главной теме» (I: 459):

Ни в «Стачке», ни в «Старом и новом» Эйзенштейну не удалось подчинить свою фигурацию основному изложению. Обрывки главной темы он угадал ввести в эпизоды движения жидкости, но не одновременно, а в перебой со свободным восхождением-нисхождением водяной игры. От этого она получила самодовлеющий характер и выпала из временной архитектуры сочинения. Здесь правым оказался бы комментатор, сказавший: «Фигурация захлестнула Эйзенштейна и не выпускает». (I: 459)

«Фигурация» – это и есть контрапункт к теме, т.е. к ведущему голосу. С этого ракурса Аксенов делает полный обзор всех больших картин режиссера. Ракурс полифонического строения оказывается довольно уместным и перспективным, но прочно забытым в анализе монтажного кино будущими киноведами, не владеющими этим аналитическим орудием:

В «Октябре» рассказ дан одновременно с фигурацией, но в символической фигуре матроса, однообразными движениями своего приклада разбивающего бутылки винного погреба Зимнего дворца. Оттого, что ни фигура, ни ее действия не меняются, фигурация текущего потоками вина ее совершенно затемняет. Стиль становится уже одноголосым, и фигурация из подсобного делается главным элементом эпизода. Результат получается тот же, что и в уже помянутых случаях. (I: 459)

Любопытно, что Аксенов не требует искусного построения полифонии от всех кинорежиссеров, но только от своего собственного ученика. В другом месте он называет Эйзенштейна «кинокомпозитором»:

Разрядка материала, произведенная пышным барокко первой революционной картины, облегчила волевое напряжение кинокомпозитора и дала ему возможность управляться с вызванными им в поле своего творчества силами. (I: 460)

Очевидно, Аксенов усматривает в эйзенштейновском монтаже принципиально другой тип кино.⁵ Это кино с музыкальным монтажом, противопоставленное кино нарративному. Музыкальный – а точнее полифонический – монтаж подчиняет себе одnogолосый «рассказ» (т.е. от одного лица, повествователя), и таким образом музыкальная структура многоголосия доминирует в повествовании.⁶

Только в «Броненосце «Потемкин» свободная стихия несет и корабль, и его население, и их повесть на себе. В этой картине – помощью огромного по насыщенности возможностями и жесткого по своей исторической замкнутости сюжета – фигурация оказалась прикрепленной к рассказу настолько, что он проходит одновременно с ней. (I: 459)

Аксенов подчеркивает, что фигурация в фильме «Броненосец «Потемкин» удалась «по своей исторической замкнутости сюжета». Прибавим, что в отличие от исторически более необязательных мотивов в сюжете фильма «Октябрь», где октябрьская революция связана визуально с течением царского вина («крови») из разбитых бутылок из погребов Зимнего дворца,⁷ мы опять имеем дело с потоком, только не стихийным, а культурным.

Тема и фигурация в самом сюжете «Броненосца «Потемкина»» взаимно коррелировали друг с другом. Очевидно Эйзенштейну было легче инстинктивно осуществить полифонию в мотивах революции 1905 года («Броненосец «Потемкин» добился того, чего не добились «Стачка», – «стройности и неуклонности фабульного изложения»; I: 461). «Свободная стихия» несет сюжет, и ее волны толкают вперед ритм монтажа и движение внутри кадра. Аксенов не уточняет, что он имеет в виду, говоря о «свободной стихии» моря как энергии фильма, но если вспомнить стихи Пушкина «К морю» («Прощай, свободная стихия! / В последний раз передо мной / Ты катишь волны голубые / И блещешь гордою красой»), то, наверное, под стихией нужно понимать и сугубо ритмическую стихию стихов, в которой катятся волны слов.

⁵ Многие произведения русского/советского авангарда устраняют господство повествовательного элемента в кино. Часто это происходит именно за счет введения музыкальных принципов (показательно в этом смысле творчество Вертова: «Человек с киноаппаратом» – фильм с музыкальным монтажом, а в названиях таких фильмов, как «Три песни о Ленине» и «Колыбельная», этот принцип выражен эксплицитно).

⁶ Этот музыкальный монтаж, кстати, можно найти и в анимационных фильмах Уолта Диснея, которыми Эйзенштейн стал интересоваться в 30-е годы (рисунок следует звуку).

⁷ Лев Троцкий вспоминает в книге *Моя жизнь* (1929): «Вино стекало по канавам в Неву, пропитывая снег. Пропойцы лакали прямо из канав». Дальше он пишет, что Кронштадтский матрос Маркин «отбил алкогольный приступ контрреволюции» именно тем, что разбил бутылки с дорогим вином (Троцкий 1991: 287). Интересно, что при этом погибло больше людей, чем во время первоначального взятия Зимнего дворца.

Весьма убедительно объяснение, почему «Броненосец «Потемкин» хорошо принимается широкой аудиторией, очевидно, чувствующей ритмически-музыкальные и танцевальные формы без затруднений:

Недаром «Броненосец «Потемкин» является любимым у публики произведением Эйзенштейна, хотя по богатству изложения и по тонкости разработки его он уступает «Октябрю».

[...]

В этом обстоятельстве одна из причин легкой доступности данной композиции: мелодия – тот элемент временного изложения, который непосредственной всего воспринимается самой неподготовленной аудиторией.

Тоническая замкнутость фильма подчеркнута замкнутостью его движения, почти всегда обнаруживающем круговое, хороводное начало.

(I: 459, 462)

Здесь Аксенов вводит существенный момент: мелодия – «элемент временного изложения», а музыкальный монтаж – это именно монтаж киновремени, т.е. всякая композиция, которая руководствуется ритмом и следует движению тонов, является главным образом работой со временем.

«Кино – искусство временное»

Аксенов объясняет свою аналогию кино и музыки тем, что и то, и другое воспринимается в ощущаемом времени: «Кино – искусство временное, и еще ближе архитектуры подходит к музыке» (I: 459; Аксенов настаивает на том, что «плоское» кино – временное, а не пространственное). Неотъемлемым компонентом временных искусств – кроме самой музыки это прежде всего искусства, связанные с ней (опера, балет) – является исполнение. Музыка происходит всегда в ощущаемом времени, причем это можно сказать как о театре, так и о кино – только с той разницей, что в театре (за исключением оперы) единица членения чаще всего слово, а не такт. В кино дело сложнее из-за «двойной временности»: в сугубо техническом смысле имеет место быть постоянное и равномерное движение пленки во времени, т.е. задано метрическое время, которое предоставляет фундамент для того ощущения времени в движении, изображаемом на ровно движущейся пленке.

Очевидно, что поэтика кино Аксенова (как, кстати, и его ученика) отличается от понимания фильмов другими практиками и теоретиками того времени, причем этот факт был осознан и автором.⁸ Особенность книги

⁸ Большинство кинорежиссеров в первые десятилетия кино были связаны или со словом или с пространственными искусствами, т.е. изобразительным искусством, архитектурой или театром как сочетанием пространственного и словесного моментов, но не с

Аксенова для начала 30-х годов в том, что кино описывается не как преимущественно пространственное и повествовательное, а как темпоральное искусство. Именно по этой логике терминология для описания этого нового искусства берется из музыки.

Кроме того, время создания книги совпало с началом звукового фильма в СССР. Тогда и происходило первое прямое и внутримедиальное столкновение музыки и образа на пленке фильма. Этот факт весьма существенен и для книги Аксенова, но эта тема не входит в задачи этой статьи.

«Четвертое измерение кино» (1929) и «Портрет художника» (1933)

Трудно определить, кто конкретно перенес музыкальные термины в область киномонтажа, Эйзенштейн или все-таки его учитель Аксенов. Номенклатура типов монтажа в «Четвертом измерении кино» (1929) довольно сложная, может быть даже слишком сложная для режиссера, не разбирающегося в музыке настолько хорошо, чтобы с такой уверенностью работать с музыкальными понятиями, – по крайней мере, если верить Аксенову, приводящему и некоторые доказательства нетривиального употребления терминов из гармонии как части теории музыки (см. ниже).

Вернемся к метафоре оберточного монтажа: насколько необходимо было режиссеру разбираться для этого в музыке? Обертон – акустический феномен, который легко можно продемонстрировать на инструменте; обертон похож на фокус, который воспринимаем без особенных знаний музыки. Феномен обертона основан на том, что всякое колеблющееся тело помимо главного тона издает еще несколько призвуков (другие колеблющиеся части инструмента); вместе с главным тоном обертоны (над-тоны) образуют тембр. Эйзенштейн, очевидно, довольно хорошо усвоил, что такое обертон, и в последствии говорил о «зрительном обертоне» и «обертонном монтаже», который не воспринимается ни на монтажном столе, ни на рисунке, но только в проекции. Пример «обертонного комплекса»: жара в «Старом и новом» (потение, таяние). Обертонная «монтажка кусков» производится путем конфликтного противопоставления суммы обертонов (тембра) одного куска сумме обертонов другого» (I: 446). Такое использование метафоры обертона Аксенов безусловно одобряет.

Менее метафоричны понятия метрики и ритмики: эти термины известны из классического стиховедения. Возьмем, к примеру, термин «метриче-

музыкой. Это объясняется тем, что музыка в раннем кино не играла принципиальную роль в создании самого фильма. Что касается теории, то интермедиальная метапозиция, соединяющая взгляд на кино и музыку, к тому времени не была выработана (это может быть связано с тем, что среди формалистов не было музыковедов, а те, кто занимались музыкой, не занимались кино; у Тынянова есть зачатки теории реального/виртуального времени в стихах, но это не применялось к кино).

ский монтаж». Эйзенштейн говорит об «абсолютных длинах кусков» и их «механическом сокращении». Аксенов дает более обширное объяснение: это «простое противопоставление» кусков киноленты: характер движения первого куска проводится в следующем куске, у которого другая длина. Аксенов описывает его как «метрическую пропорцию» между кусками киноленты, которые измеряются метрами. Таким образом, число «метрически связано» с типом движения, а метрический монтаж – дополняет Аксенов Эйзенштейна – позволяет «символическую игру» (I: 442).

Проблемы возникают в специфично музыкальных терминах вроде тоналности, тоники, доминанты, и Аксенов указывает Эйзенштейну на неправильное их использование. Эйзенштейн называет господствующий тон в кадре не тоникой, а «доминантой». Аксенов поправляет его: доминанта в музыке – это обозначение высоты, а не функции; доминанта – это пятая ступень тоники. Среди всех тоналностей, родственных тонике, доминанта считается господствующей (доминирующей) тоналностью. Таким образом, Эйзенштейн понимает доминанту не в смысле учения о гармонии, но в архитектурном (господствующий элемент композиции ансамбля).⁹

В музыке такой господствующий основной тон называется тоникой, третья ступень вверх от него (терция) называется медиантой, а пятая (квинта) носит название доминанты. Эйзенштейн в своих теоретических исследованиях последовательно называет господствующий тон (тонику) доминантой, чем создает некоторое затруднение для тех, кому этот термин привычен в значении не господства, а высоты. Поэтому в своем изложении я буду пользоваться термином «тоника» в тех случаях, когда речь пойдет об основном тоне кадра или куска. (I: 444)

«Интеллектуальный монтаж» Эйзенштейна Аксенов заменяет «аликвотным». Это любопытный пример введения альтернативного термина Аксеновым, предупреждающего читателя, что Эйзенштейн «обрывает музыкальную терминологию». Аксенов продолжает ее за него, также в мерафорическом ключе, заменяя слово «интеллектуальный», так как оно не следует структурной логике музыкальных терминов:

Монтаж аликвотный (интеллектуальный). Эпитет, стоящий в скобках, принадлежит Эйзенштейну, но так как он в своих объяснениях выводит этот вид монтажа из предыдущих систем, я считаю более правильным продолжить за него музыкальную терминологию, которую он в своем

⁹ У русских формалистов, как известно, доминанта означала структурную иерархию. Эйзенштейн почерпнул представление о доминанте в произведениях формалистов (а Эйхенбаум, в свою очередь, позаимствовал этот термин у Бродера Христиансена). Оксана Булгакова (Bulgakowa 2001: 43) указывает на то, что «доминанта», кроме всего прочего, – термин из трудов американского психолога Вильяма Джеймса, который появляется и в трудах Сабанеева о Скрябине.

месте обрывает, видимо, не заметив существования нужного ему музыкального термина. (I: 447)

Аликвотные ноты возникают слиянием двух обертонов и могут звучать так же сильно, как основные тоны. Основные тоны Аксенов называет «прародителями аликвотных» тонов. Аликвотные ноты использовались в виртуозных исполнениях на скрипке, например, у Тартини в XVIII веке:

Обертоны двух одновременно взятых нот в известных случаях (различных для каждого тембра) могут слиться и образовать звук, превышающий по своей силе каждый из составляющих их обертонов и равный силе каждого из двух несущих тонов. (I: 447)

Аксенов называет аликвотным монтажом собирание кадров по признакам, которых в самых кадрах нет – так возникают «аликвотные ноты кинокадров»:

Аликвотные ноты кинокадров возникают в куске как результат наличия скрытого в изображениях интеллектуального раздражителя, вызывающего их отвлеченное обобщение в сознании зрителя, через реакцию общего восприятия действительности. (I: 447-448)

Если сравнить монтажную классификацию «Четвертого измерения кино» (1929) Эйзенштейна с классификацией Аксенова (1933), то поражает, насколько эти два текста похожи друг на друга даже в некоторых деталях (заметим, что и тот, и другой пользуются терминологией Марра, упоминая «стадиальность»). Аксенов часто досказывает то, что у Эйзенштейна неясно или с точки зрения музыковедения ошибочно.

Так происходит, например, с описанием «метрического монтажа»: и Аксенов, и Эйзенштейн утверждают, что сложный коэффициент зрителем не ощущается, и оба приводят в пример фильм «Одиннадцатый» (1928) Дзиги Вертова, где метрическая структура воспринимается только «аршином»,¹⁰ а также фильмы Кулешова. Читаем у Эйзенштейна:

Имеет основным критерием построения абсолютные длины кусков. Сочетает куски между собой согласно их длинам в формуле-схеме. Реализуется в повторе этих формул.

Напряжение достигается эффектом механического ускорения путем кратных сокращений длины кусков с условием сохранения формулы взаимоотношения этих длин («вдвое», «втрое», «вчетверо» и т. д.).

¹⁰ «Подобным отрицательным примером может служить „Одиннадцатый“ Дзиги Вертова, где метрический модуль настолько математически сложен, что установить в нем закономерность можно только с „аршином в руках“, то есть не восприятием, а измерением» (Эйзенштейн 2000: 509).

Примитив приема: кулешовские трехчетвертные, маршевые, вальсовые монтажи (3/4, 2/4, 1/4, и т.д.).

Вырождение приема: метрический монтаж на метре сложной кратности (16/17, 22/57 и т.д.).

(Эйзенштейн 2000: 508)¹¹

У Аксенова тон совсем другой:

Надо иметь в виду, что для правильности эффекта полезнее всего исходить из числа, метрически связанного с характером движения, заданного кадром. Если монтируются куски, изображающие марш военной колонны или шествие манифестантов, в основу отношения ляжет четный метр: $\frac{1}{2}$; если монтируется танец трехтепного характера, например вальс или танго, основой будет метр $\frac{3}{4}$ и т.д. Возможна и символическая игра противопоставлениями: если хотят высмеять шествие и показать его несерьезность, метрический коэффициент выбирают танцевальным – и марш окажется смонтированным как вальс или канкан. Эти приемы были в свое время разработаны Кулешовым и его учениками. (I: 442)

Если сравнивать эти две работы на уровне текста, то иногда может показаться, что Эйзенштейн имел перед собой черновик классификации монтажных типов Аксенова. Возникает вопрос, зачем Аксенов дословно повторяет утверждения Эйзенштейна и даже приводит одинаковые числа в примерах метрического монтажа? Дает ли нам Аксенов в своем собственном описании монтажных типов понять, что он является соавтором этой классификации? Если так, то можно ли прочесть следующий отрывок как намек на то, что большой запас «накапливаемого материала», не вошедшего в фильм Эйзенштейна, мог восходить к нему самому, (забытому) учителю?

Таким образом, накапливаемый материал принужден достаточно долго отстаиваться в сознании. А сознание продолжает работать над ним все это время. Каждое жизненное представление, сделавшись киноматериалом и удерживаясь в памяти художника, сохраняется не совсем так, как битая птица в холодильнике. Оно подвержено процессам брожения, разложения и почкования. Оно обрастает другими понятиями, пускает отростки, покрывается налетами ассоциаций, разбухает, теснит соседей, отталкивается от них или с ними срачивается.

В промежутках между постановками он делает все от него возможное для разгрузки от излишков непрерывно набирающегося материала. Он

¹¹ Одновременно Эйзенштейн показывает превосходство над самыми именитыми соперниками, не умеющими пользоваться метрическим монтажом; он не скупится на эпитеты Кулешову («примитив приема») и Вертову («хаос восприятия»). Сам же Эйзенштейн метрическим монтажом пользоваться умеет, как показывает «метрический изыск» «Лезгинки» в фильме «Октябрь» (Эйзенштейн 2000: 509).

раздает их на лекциях, которые он читает не первый год по кафедре режиссуры в ГИЖе, на докладах, с которыми выступает, в статьях, которые пишет. Тщетно. Лучшее, что ему удастся в таком случае, – это объединить группу понятий и замысел ее в кинореализации. (I: 455–456)

Хотя Аксенов тут пишет не о чужом «материале», он намекает на то, что неправильно эти идеи записывать «в статьях» или «раздавать их на лекциях», их нужно осуществлять в кинолентах. Если вдуматься в логику аргументации и учесть ее риторику, то выходит, что Аксенов сам себя видит тем, кто читает лекции («учитель») и выступает в роли теоретика, а в Эйзенштейне он хочет видеть практика.

Попытаемся учесть еще один аргумент в пользу Аксенова как возможного источника музыкальной метафоры в трудах Эйзенштейна. Сегодня многие музыкальные термины нам кажутся тесно связанными с теоретическими трудами Эйзенштейна. Как известно, Эйзенштейн (вместе с Пудовкиным и Александровым) в 1928 г. пользовался термином «контрапункт» в «Заявке» о звуковом кино. В этом довольно коротком манифесте удивляет размытость именно этого термина, который в музыке означает довольно определенный феномен: противодвижение второго голоса (контрапункта) в отношении мелодии темы. «Контрапункт» в заявке не выходит за рамки лозунга «несовпадения», «асинхронности» звука и образа; очевидно, авторам понравилось само слово (*contra* – «против»; *punctus* – «нота», но даже этого они могли не знать и воспринимать пункт как «место», т.е. «противоместо»). Такое не очень точное, но зато интермедальное употребление термина «контрапункт» (звук против образа) только усиливает сомнения в том, что Эйзенштейн в точности следовал музыкальной терминологии. Скорее всего, она являлась только вдохновением для переименования значения терминов.

В отличие от других теоретиков, Иван Аксенов пользовался музыкальными терминами со знанием их значения в музыке. Тем не менее, дело не в параллели к тогда неизвестному Бахтину и не в критике своего в то время очень даже известного ученика Эйзенштейна, а в том, что Аксенов употребляет все музыкальные термины очень последовательно, применяя их в анализе и конструктивной критике фильмов. Аксенов дает Эйзенштейну возможность задуматься над композиционной стороной монтажа своих фильмов, и поэтому его критика иногда кажется некоторой умственной «коррекцией» поэтики Эйзенштейна. Например, идея назвать монтаж, построенный на неподвластных и не присутствующих в партитуре фильма элементах, аликвотным – весьма изящна, но возникает вопрос, насколько он действительно идентичен «интеллектуальному» монтажу (Эйзенштейна).

В конечном итоге, отсутствие музыкального образования у Эйзенштейна парадоксальным образом не мешало, а наоборот – помогало ему свободно пользоваться выработанной музыкальной терминологией и создавать неожиданные интермедийные аналогии там, где другие их не видели.

Литература

- Бахтин, М. 2000. «Проблемы творчества Достоевского». *Собрание сочинений в семи томах*. Т.2. Москва: Русские словари.
- Троцкий, Л. 1991. *Моя жизнь: опыт автобиографии*. Москва: Панорама.
- Эйзенштейн, С. И. 2000. *Монтаж*. Москва: Эйзенштейн-центр; Музей кино.
- Bulgakowa, Oksana. 2001. “The Evolving Eisenstein: Three Theoretical Constructs of Sergei Eisenstein.” *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, edited by A. LaValley & B. P. Scherr. New Brunswick: Rutgers University Press, 38–51.

Эйзенштейн – Аксенов – Эйзенштейн: как создаются биографии

Ирина Белобровцева

Как известно, «для того, чтобы сработала классическая конструкция субъект-объектного взгляда, необходимо сконструировать внешний предмет исследования, наделяемый смыслом со стороны самостоятельного субъекта» (Савенкова 2008: 115). Настоящая статья демонстрирует обратное: воздействие объекта исследования на исследователя на примере книги И. А. Аксенова «Сергей Эйзенштейн. Портрет художника» в рамках вопроса об источниках дискурсивной практики. Соглашаясь с В. Подорогой (2001) в том, что «предметная область автобиографии предстает в виде поля сражения, в котором участвуют наиболее влиятельные современные дискурсивные практики», я попытаюсь рассмотреть один из дискурсов («детский») созданной Аксеновым биографии в сравнении с «Мемуарами» Эйзенштейна, которые могут быть определены как произведение автобиографическое.

Книга И. А. Аксенова о С. М. Эйзенштейне, не изданная при жизни их обоих, имела в рукописи по крайней мере одного ценителя – самого Эйзенштейна. В «Эссе об эссеисте», написанном через два месяца после смерти Аксенова, стилистически не отделанном (см. повторы) и лишенном положенных некрологу неумеренных восхвалений, Эйзенштейн обнаруживает знание аксеновской книги в рукописи и определяет свое к автору отношение как любовь и дружбу:

Я Аксенова любил очень. [...] В этих елизаветинских переулках, вдали от громохання столбовой дороги шекспирологии [намек на общее с Аксеновым пристрастие к поэтам-елизаветинцам] завязалась наша дружба. [...] Уклоны вкуса – это та же приусадебная частная земля, не нарушающая, не перечашая, а идущая в ногу с мощным ходом коллективизации. На этой земле завязывается дружба. И с Аксеновым мы дружили.
(II: 311)

В этом небольшом эссе Эйзенштейн говорит о последней работе Аксенова, адресуясь не столько к читателю, – эссе так и не было напечатано при жизни режиссера – но скорее оценивает книгу Аксенова для себя, находит ей место в киноситуации тех дней. Он пишет почти эзоповым языком, и понять его можно, только призвав на помощь подтекст, причем функцию подтекста здесь выполняет текст Аксенова. Эйзенштейн предвидит рецепцию книги:

Написанное способно вызвать нарекания.

Для Рембрандта – тени наложены недостаточно густо.

Понимая под «теньями» самую примитивную метафору отрицательных изложений, уравнивающих положительные.

Для кинотрадиций это особенно возбуждает агрессию.

[...] потому, что кинособытию прошлого мы сейчас привыкли ставить в обвинение то, что вчера не носило еще черт сегодня. То, что с позиций августовского урожая мы упрекаем весеннюю землю непокрытостью рожью. (II: 312)

Какой же конкретный подтекст позволит понять эту фразу? В книге Аксенова его найти легко: речь идет о том, что работа Эйзенштейна над фильмом «Октябрь» вклинилась в подготовку к съемке «Старого и нового»:

Участь этой работы [фильма «Старое и новое»] была трагической. Она до своего появления на экране, в течение многократных откладываний работы над ней, была изучена, усвоена и уже разобрана на кадры, как классическая комедия разбирается на пословицы. А когда ее удалось завершить и показать, колхозная действительность развилась настолько, что отправные задачи композиции отошли уже на расстояние далекого прошлого. (I: 465–466)

Затем Аксенов извиняет Эйзенштейна (как тот в более позднем эссе извиняет себя сам) и тоже привлекает себе в помощь сравнение, основанное на сдвиге во времени: «Странно было бы винить постановщика за то, что наша жизнь так стремительно прогрессирует, как странно было бы жаловаться жениху, что его невеста слишком красива» (I: 466).

Известно, что книга Аксенова была снята с производства, поскольку – цитирую Н. Клеймана (1991: 124) – «ее основной и единственный персонаж – Эйзенштейн – попал в немилость к власти предрежающим». На этот раз объектом беспощадной критики стал недоснятый и несмонтированный материал фильма «Бежин луг». Эйзенштейну аксеновская рукопись была отлично известна, и он, в силу своей замечательной памяти отвергавший записные книжки, много лет спустя воспроизвел в этом фрагменте саму дискурсивную практику Аксенова. Поскольку книгой, по всей видимости, был доволен. Нам предстоит показать – почему.

Аксенов не сочинял романтическую биографию своего героя – в самом начале книги он присягал на верность фактам: «Я только рассказываю, чему сам был свидетель, или передаю, что узнал от свидетелей достоверных» (I: 405). В этой связи небезынтересно проследить отношение Аксенова к биографиям вообще, в том виде, в каком оно проявилось в его писаниях. Известную статью 1912 года «Врубель, Врубель и без конца Врубель» он заканчивал призывом к коллективному созданию биографии художника:

А пока людям, увлекающимся его творчеством, пора оставить изложение своих восторгов никому не нужных, никому не интересных, для памяти Врубеля обидных и перейти к систематизации имеющегося биографического материала, собиранию нового, к подробному изучению отдельных моментов деятельности этого художника [...] (I: 193).

Через некоторое время он писал уже нечто противоположное – предупреждая об опасности, подстерегающей биографа в социуме. В книге «Пикассо и окрестности» на первой же странице он замечал: «О биографии живого человека нельзя заикнуться при существующих законах о диффамации» (I: 198).

В своем очерке «Бен Джонсон. Жизнь и творчество», предворявшем публикацию драматических произведений драматурга-елизаветинца, Аксенов обнаруживал ясное понимание того обстоятельства, что любая написанная биография аутентична лишь отчасти, а потому признавал за ней, прежде всего, литературно-социологическую функцию:

Бен Джонсону было от кого унаследовать ту непримиримость во мнениях и ту непреклонность в жизненном поведении, которые отличают всю его биографию. В отличие от большинства современников он имеет таковую и изучение ее поэтому представляет особый интерес. По ней мы можем составить себе некоторое представление о том, как возникала и формировалась личность писателя того времени и какова должна была быть жизнь менее заметного литератора, в условиях тогдашнего быта.

(Аксенов 1931: 22)

Написанная им биография Эйзенштейна, «биография живого человека», парадоксальным образом и объединяла в себе эти принципы, и была значительно шире, чем просто биография. В ней особенно обращает на себя внимание «детский» дискурс, где автор ступает на тонкий лед – Аксенов самым подробным образом рассказывает о раннем периоде жизни будущего режиссера, свидетелем которого он не был. Есть в этом рассказе и т.н. семейная тема, которая, по утверждению самого Эйзенштейна, «[с] самых детских лет [...] выпала из моего кругозора» (Эйзенштейн 1997/1: 75).

Единственным «достоверным свидетелем» этого этапа жизни аксеновского героя мог быть сам Эйзенштейн (Рига в 1930-х годах, когда писалась

книга, была за границей, так что работа в архиве исключалась; с матерью Эйзенштейна Аксенов, по всей видимости, не беседовал; друзей детства почти не сохранилось). Некоторые истории, ситуации, столкновения и т.п., использованные автором книги в первой половине 1930-х годов, Эйзенштейн позже опишет в своих мемуарах, которые начнет набрасывать за два года до смерти, в 1946 году. В сравнении с этими мемуарами, написанными в первом приближении, неотшлифованными, аксеновское повествование более выстроено, более театрально, а следовательно и дальше уходит от реальности. Так, Эйзенштейн, вспоминая реальное училище, называет двоих соучеников, которые были ему интересны – но моделируемый Аксеновым путь социально травмированного в детстве одинокого гения предполагает романтическое одиночество, отсюда и его заключение – «товарищей в ней [школе] не оказалось» (I: 406).

Вторым показательным примером может быть самым обстоятельным образом описанное Аксеновым воздействие на ребенка (Эйзенштейну в это время 7 лет) «трагедии девятьсот пятого года, развернувшей самые кровавые свои страницы» почему-то, согласно утверждению Аксенова, «на территории теперешней Латвии» (I: 407). Сам Эйзенштейн в мемуарах куда лаконичней и революцию 1905 года лишь упоминает. Можно привести и множество других подобных намеренно частичных повторов.

Книга Аксенова и мемуары Эйзенштейна вообще обнаруживают многочисленные «перетекания» текстов друг в друга, их диффузное взаимодействие, а поскольку очерк Аксенова был написан намного раньше мемуаров, то можно предположить, что книга об Эйзенштейне писалась двумя авторами, для одного из которых это была автобиография. О том, что такой способ работы был возможен, косвенно свидетельствует упоминание в мемуарной книге А. В. Февральского о театральной жизни 1920-х гг. «великолепных бесед» Эйзенштейна с Иваном Александровичем Аксеновым, хотя здесь, судя по характеристике, которую мемуарист дает Аксенову, прежде всего имеются в виду, беседы на темы театра (Февральский 1964: 119–120).¹

Следы двухвалентного авторства явны в книге Аксенова. Так, например, говоря о родителях будущего режиссера, он отмечает их душевную дистанцированность от ребенка, нежелание прояснять для него сложные вопросы: «Линия в пространстве была одним из тех первых объектов, которые воспринимаются ребенком как данность, обсуждать которую не приходится, а объяснения которой заведомо бесполезно спрашивать у родителей. Они с этими объяснениями не спешили...» (I: 406). Перед нами вариант эйзенштейновского рассказа об отсутствии близости с родителями, кото-

¹ Ср. также: Иванов (1999: 168), где при рассмотрении эстетики Эйзенштейна упоминается «Аксенов, о нем писавший после долгих с ним бесед».

рый позже образует в его «Мемуарах» главку под названием «Wie sag' ich's meinem Kinde?!» («Как мне сказать об этом своему ребенку?»).

О более чем активном участии Эйзенштейна в создании аксеновской книги пишет и А. Л. Никитин:

Представление о том, насколько тщательно сам Эйзенштейн строил и отделял мифологию своего прошлого, ярче всего дает книга И. А. Аксенова об Эйзенштейне, увидевшая свет только в 1991 г. Между тем она была написана близким товарищем Эйзенштейна и при самом активном участии последнего еще в первой половине 30-х годов [...]. Ее предваряло предисловие самого Эйзенштейна,² который, таким образом, брал на себя ответственность за достоверность изложенных в книге фактов, поэтому можно не сомневаться, что ее текст был не один раз им самим выверен и вычитан.

(Никитин 1996: 11)

Так, проводя ревизию описанных Аксеновым обстоятельств приезда Эйзенштейна в Москву осенью 1920 года, Никитин обнаруживает все ту же театрализованность в ущерб фактической стороне и делает вывод о присутствии умелой руки постановщика:

можно весело смеяться над откровенной «уткой», запущенной Эйзенштейном, по-видимому не только Аксенову, который, конечно же, знал истину, но и в общество в целом. [...] Так получается, что все это – ложь? К сожалению – да. Или, если отнесемся к этому более снисходительно – художественный вымысел, который должен был утвердить в сознании читающих совершенно не то представление о прошлом великого Эйзенштейна, чем было на самом деле.

(Никитин 1996: 48–49)

Правомерность этого заключения Никитин подтверждает письмами Эйзенштейна к матери, из которых вычитываются несоответствия аксеновской биографии в датировках, ситуациях, обстоятельствах и т.п. Отчасти система умолчаний призвана скрыть факт связи Эйзенштейна с арестованным ко времени создания книги Зубакиным. Другая же часть этих отклонений от истины, вполне осознаваемых автором книги, поскольку жизнь его персонажа в течение определенного времени происходила у Аксенова на глазах, была обусловлена соображениями «оживляжа», артистичности повествования. Примером может быть сцена, в полной невероятности которой убеждает читателя Никитин, – разговор с матерью на ступенях

² Здесь А. Л. Никитин ошибается: эссе Эйзенштейна не только не было предисловием к книге Аксенова, но даже рассматривается некоторыми исследователями как попытка продемонстрировать свое нежелание видеть книгу изданной (см., напр., Забродин 2005: 207).

храма Христа Спасителя в 1920 году, в ходе которого Ю. И. Эйзенштейн пыталась в последний раз убедить сына оставить театр и вернуться в лоно Института гражданских инженеров продолжить образование (Никитин отмечает здесь анахронизм: первая встреча сына и матери в Москве состоялась лишь в 1921 году).

Заслуживает внимания, однако, само описание этой несостоявшейся встречи:

Разговор был долгий и модулировался по всему квинтовому кругу. [...] Он закончился на ступенях храма Спасителя [...] бедная женщина горько и горячо заплакала. Слезы ее падали на гранитные ступени собора. [...] Здание снесено, ступени его лестницы исчезли, и узнать, были ли они прожжены насквозь слезами бесплодного увещания, не представляется никакой возможности (I: 418).

Сцена эта введена в повествование явно в пандан реально происходившей и также описанной Аксеновым сцене разговора Мейерхольда с Эйзенштейном на ступенях лестницы театра Мейерхольда. Во всяком случае, эти описания местами текстуально совпадают («Разговор был долгий и модулировался по всему квинтовому кругу. Он закончился на лестнице театра Мейерхольда», «Слезы капали [...] на мраморные ступени. Способны ли они были прожечь камень, не знаю. Здание это теперь снесено, проверка невозможна» (I: 431–432). Таким образом Аксенов (без оглядки на хронологию) решает свою задачу: создать эффект окончательности ухода Эйзенштейна, причем не просто ухода, а как бы двух переходов на следующую ступень (отсюда пространственное решение обеих сцен на лестнице) в узловых пунктах биографии будущего знаменитого кинорежиссера. В первом случае это уход из смоделированного семей жизненного уклада, во втором – из смоделированной самим Эйзенштейном судьбы режиссера театрального. Однако если помнить о непреходящем интересе Эйзенштейна к Фрейду, то можно трактовать обе сцены в духе ритуалов перехода. Первая легко, почти однозначно прочитывается как преодоление материнского комплекса, переход от материнской зависимости к новой сфере приложения своего либидо. Но и вторая, даже если не следовать параллелизму под сказки, означает то же: ритуал инициации, перехода из лона театра Мейерхольда (тот и сам пользовался этой «материнской» метафорой: «И вот другой вопрос: может ли Театр принять *в свое лоно* [курсив мой. – И. Б.] мистерию?»; Мейерхольд 1968: 155).

Писались ли эта сцены с подачи Эйзенштейна, были ли они его замыслом – процитирую Аксенова – «узнать наверное не представляется никакой возможности». Хотя исследователям творчества кинорежиссера известно, что «[д]ля Эйзенштейна искусство – прежде всего агрессия, нападение на зрителя (или слушателя), насилие над ним, осуществляемое с

целью навязать ему свои представления о мире, свою идеологию» (Иванов 2008).

Не так уж сложно подтвердить, что Эйзенштейн настойчиво «внедрял» в сознание и Аксенова, и других подступавшихся к его биографии некоторые важные, видимо, краеугольные, по его мысли, факты, способные образовать концепт биографии или, по меньшей мере, один из важных ее концептов. «Эйзенштейн, скорее всего, предвидел, что перекраивая собственную жизнь в те или иные связанные сюжеты, – то так, то эдак, – он тем самым формирует истинный сюжет этой самой жизни, складывающийся из способов перекройки» (Гусев 2005).

Один из таких фактов относится к детству режиссера, то есть, опять-таки, к периоду, главным источником сведений о котором был он сам. Речь идет о раннем увлечении Эйзенштейна книгами явно не детскими. Мемуаристы и биографы не раз приводят эти сведения, хотя и с некоторыми разночтениями, но в своей авторской интенции они едины. Некоторые не считают даже нужным скрывать источник – так, товарищ подростковых игр Эйзенштейна, юрмальский «дачник» Максим Штраух, дружба с которым продолжалась у Эйзенштейна всю жизнь, написав в воспоминаниях о том, что «[в] Сереже поражала его неумная, поистине не детская страсть к книге», далее простодушно сообщает: «Он сам вспоминал впоследствии, как однажды, на празднике новогодней елки, он, кудрявый мальчик в белом костюмчике, среди вороха подарков увидел желтые корешки двух книг» (Штраух 1974: 40). Далее Штраух называет эти книги, попутно указывая то самое важное, ради чего Эйзенштейн поддерживал постоянное мерцание этих сведений в его биографиях: «Еще в детстве его волновали и увлекали эпохи великих революционных потрясений. „История французской революции“ Минье [...] карикатуры Домье и Андре Жилия [...] были одним из самых ярких впечатлений детства и ранней юности» (Штраух 1974: 43).

Биографы вообще любили писать с его слов, воспроизводя именно те факты и обстоятельства, которым уделял наиболее пристальное внимание он сам – так, например, поступал В. Б. Шкловский: «Сергей Михайлович Эйзенштейн вспоминает книги и первые впечатления попеременно. Уже в десять лет в его сознание входит монография Домье – книгу эту, по просьбе мальчика, купила гувернантка» (Шкловский 1966: 468).

Аксенов, создающий театрализованную биографию режиссера (разумеется, интонации и интенции аналитической части его книги совершенно иные), не упоминает свой источник. Но пройти мимо книжного ассортимента (похоже, в принудительном порядке диктуемого Эйзенштейном) не может: «внимание будущего артиста остановилось на книге, которая давно была в доме, но которая им раньше не замечалась. Большой альбом гравюр

на меди [...], озаглавленный „Знаменитые казни“, сделался любимым спутником вечеров тогдашнего Эйзенштейна» (I: 407).

Выше уже сказано о социологизме Аксенова. В данном случае он также, даже прибегая к психоанализу, исходит из просветительской формулы «человек от природы добр» и ретроспективно объясняет у Эйзенштейна детским впечатлением ужаса, соединенным с «конкретной политической формулировкой», т.е., как это формулирует Аксенов, «потрясающие эпизоды физической боли человека, которые он ставит в поворотных моментах [...] своих картин» (I: 408).

Однако Эйзенштейна едва ли могла удовлетворить столь прямолинейная трактовка (хотя утверждения Аксенова и других биографов о его одержимости книгами образуют развернутую картину в «Мемуарах» в целых трех главках – «Встречи с книгами», «Книжные лавки» и «Книги в дороге»), судя хотя бы по тому, как много места в своих мемуарах он уделяет книгам вообще и первым своим книгам в частности. Упомянув в главе «Елка» все те же два желтых тома «Истории французской революции» Минье (и повторив это упоминание в главе «Светлой памяти маркиза»), он создает ничуть не менее театральный образ, чем аксеновский: «Но ни клоун, ни маски, ни какие-то пушки и сабли не могут оторвать кудрявого мальчугана от 2-х французских томиков в традиционных желтых обложках. Томики эти – „Histoire de la Révolution Française“ сочинения господина Mignet» (Эйзенштейн 1997/2: 108).

Как видим, здесь герой мемуаров, «кудрявый мальчуган», еще очень мал, тем любопытнее его реакции, которые фиксирует взрослый Эйзенштейн, автор воспоминаний: «Пленяет воображение гильотина. Увлекают фотографии опрокинутой Вандомской колонны. Увлекают карикатуры Андре Жиля и Оноре Домье...» (Эйзенштейн 1997/1: 48; выделено автором. – И. Б.). Эйзенштейн словно держит наготове психоаналитический вывод, долженствующий воспоследовать, как только речь пойдет об «океане жестокостей, которыми пронизаны мои собственные картины» (Эйзенштейн 1997/2: 56). Он точно датирует свое «приобщение к психоанализу» весной 1918 года (Эйзенштейн 1997/1: 276) и предлагает этот метод будущим исследователям его творчества весьма настойчиво и далеко не однажды. Он находит возникновение интереса к агрессии и агрессивного импульса в раннем детстве: «Тревожная струна жестокости была задета во мне еще раньше» (Эйзенштейн 1997/2: 55). По сути, к детству относит возникновение у Эйзенштейна агрессии и Аксенов, умело вплетя имя Фрейда в начало своего повествования, как некий музыкальный ключ, и перейдя после этого к краткому рассказу о родителях своего героя, более подробно об отце, актуализируя в памяти читателя эдипов комплекс (I: 405–406).

Эйзенштейн в мемуарах тоже вычерчивает свое детское «доэдипово» состояние:

Я не курю.
Папенька никогда не курил.
Я ориентировался всегда на папеньку. [...]
До известного возраста равнялся на папеньку во всем.
(Эйзенштейн 1997/1: 76)³

Однако затем Эйзенштейн меняет тональность и поясняет: «садизм у меня, как я уже упоминал где-то раньше, книжный. [...] Первые впечатления от садизма были „книжными“ в том смысле, что первыми наводящими ситуациями были не живые и непосредственные, а „отраженные“ и „преломленные“» (Эйзенштейн 1997/2: 82). В качестве примера следует рассказ о его потрясении от находки в петроградской квартире матери книг садомазохистского толка. Впрочем, определение впечатлений и реакций как «книжные» здесь означает скорее просто «происходящие от литературы и искусства» или «интеллектуальные» – неслучайно в своем рассказе Эйзенштейн почти каламбурно обыгрывает имена авторов и названия книг:

Впрочем, чисто книжным впечатлениям – роману Октава Мирбо (смотрите! И сейчас мне не хочется выписывать самое заглавие «Сад пыток», совершенно так же, как я, наоборот, предпочитаю писать второе заглавие «Венера в мехах», а начертание имени Захер-Мазох требует некоторого преодоления внутренних торможений!) – предшествовали впечатления от кино.

(Эйзенштейн 1997/2: 85)⁴

Можно прочесть здесь иронию – книжный садизм должен выглядеть оксюмороном. Но несколько позже, говоря о своей жестокости, как будто навсегда соединившейся в его сознании с книгами, Эйзенштейн добавляет еще одну подсказку: «Что это не просто деталь, но „навязчивый мотив“, мы постарались изложить со всей возможной убедительностью» (Эйзенштейн 1997/2: 112).

³ Эта намеренная отсылка к Фрейду была замечена исследователями – см., напр.: «Тонко анатомируя (в духе Фрейда) собственные чувства и переживания [...], Эйзенштейн видит в отцовской тирании причины собственной тяги к социальному протесту и революции, а также к бунту в искусстве» (Рейтблат 1998: 229); «Прообразом тирании оказался в биографии режиссера его папенька, действительный статский советник Михаил Осипович Эйзенштейн» (Клейман 1997: 13).

⁴ Эйзенштейн как будто ставит своей задачей изменить смысловое наполнение известного выражения «всем хорошим во мне я обязан книгам», делая, таким образом, литературу и искусство главным источником агрессии, которая позже ляжет в основу его творческой деятельности (см. выше). Точно так же опосредованно, через книги, он воспринял и другую важную проблему своего бытия, споры о сути которой не умолкают до сих пор, – проблему бисексуальности. Ссылаясь на книгу Seton (1952), исследователи и просто любопытствующие пишут о том, что Эйзенштейн применительно к себе говорил только о бисексуальной тенденции в интеллектуальной области.

Эта подсказка напоминает о том, что в книге Аксенова самые жестокие поворотные моменты фильмов Эйзенштейна ведут свое происхождение от «первичных впечатлений его детства» (I: 409). Социально озабоченный Аксенов готов признать истоком революцию 1905 года, но затем вдруг вспоминает об одном из первых французских фильмов, увиденных Эйзенштейном в детстве – безымянной мелодраме, название которой так и не удалось разыскать исследователям. Из нее эпизод клеймения человека перешел впоследствии в фильм «Que Viva Mexico!». Интересно здесь замечание Аксенова: «Эйзенштейн ошибается, полагая, что свое детское впечатление от фигуры истязаемого мужчины он впервые воспроизвел в кадре мексиканской картины. В действительности он сделал это значительно раньше...[в фильме «Октябрь»] (I: 468). Перед нами вновь пример двухвалентного авторства, на этот раз главная валентность появляется как ударный конец: вначале следование подсказке Эйзенштейна, а затем – демонстрация самостоятельности.

И эта, и другие «навязчивые» подсказки, хотя и касаются лишь одного – детского, приводят к выводу: Эйзенштейн стоит за любыми мемуарами о нем и за любыми написанными его биографиями, давая авторам возможность приукрасить нарратив, но поправляя и дополняя их впоследствии в мемуарах собственных, если ему кажется, что его *предвоздействие* не принесло ожидаемых плодов и его облик не прорисован во всей его противоречивости и – в большой степени – во всей его загадочности. Трудно в этой связи переоценить правоту Аксенова, написавшего в своей книге по другому поводу: «Не знаю, что он приговаривал про себя: не то „ловись, рыбка большая, ловись, маленькая“, не то „мерзни, мерзни, волчий хвост“, но собственный, пушистую рыжую трубу, он прятал (и прячет) искуснее любого Рейнеке» (I: 419).

Литература

- Аксенов, И. 1931. «Бен Джонсон. Жизнь и творчество». Бен Джонсон. *Драматические произведения*. М.-Л.: Academia. С. 21–107.
- Гусев, А. 2005. «Честность как концепция». *Сеанс* № 27–28.
<http://seance.ru/n/27-28/books/chestnost-kak-kontsepsiya/> (12 июля 2012).
- Забродин, В. (ред.) 2005. *Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919–1948*. Москва: Новое издательство.
- Иванов, Вяч. 2008. *Неизвестный Эйзенштейн – художник и проблемы авангарда. Озорные рисунки Эйзенштейна и «главная проблема» его искусства*. <http://kogni.narod.ru/eisenstein.htm> (12 июля 2012).
- . 1999. «Эстетика Эйзенштейна». *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т.1. М.: Языки культуры. С. 143–378.
- Клейман, Н. 1997. «Мемуары Эйзенштейна: система координат». С. М. Эйзенштейн. *Мемуары: в двух томах*. Т.1. М.: Труд; Музей кино.
- . 1991. «О судьбе этой книги, ее авторе и герое». И. А. Аксенов. *Сергей Эйзенштейн. Портрет художника*. М.: Киноцентр. С. 124–126.
- Мейерхольд, В. Э. 1968. «Балаган» (1912). В. Э. Мейерхольд. *Статьи, письма, речи, беседы. Часть I (1891–1917)*. М.: Искусство.
- Никитин, А. 1996. *Московский дебют Эйзенштейна (1920–1921)*. М.: Интерграф-сервис.
- Подорога, В. (ред.) 2001. *Авто-био-графия. К вопросу о методе / Тетради по аналитической антропологии*. М.: Логос.
- Рейтблат, А. 1998. «С. М. Эйзенштейн. Мемуары». *Знамя* № 1. С. 227–229.
- Савенкова Е. 2008. «Неклассическое прочтение темы субъекта: субъективация и желание» *Вестник РГГУ*. № 7. С. 115–121.
- Февральский, А. 1974. «Театральная молодость». *Эйзенштейн в воспоминаниях современников*. Сост.-ред. Р. Н. Юренев. М.: Искусство. С. 115–136.
- Шкловский, В. 1966. *Жили-были*. М.: Сов. писатель.
- Штраух, М. 1974. «Эйзенштейн – каким он был». *Эйзенштейн в воспоминаниях современников*. Сост.-ред. Р. Н. Юренев. М.: Искусство. С. 38–83.
- Эйзенштейн, С. 1997. *Мемуары: в двух томах*. М.: Труд; Музей кино.
- Seton, Marie. 1952. *Sergei M. Eisenstein: A Biography*, New York: A. A. Wyn.

Transcultural Dramaturgy: Aksenov, Eisenstein, the Elizabethans, and Mei Lanfang

Janne Risum

With his teacher and friend Ivan Aksenov Eisenstein shared a lifelong passion for the Elizabethans. Eisenstein had already studied the plays of Shakespeare and Ben Jonson on his own (Эйзенштейн 2002/1: 271), when Aksenov—as the director of Meyerhold’s new theater school GYRM in 1922–1923—gave basic courses to his class on “English theater” (“Английский театр”) and “Poetics” (“Поэтика”). “I can recollect Aksenov’s brilliant analysis of *The Merchant of Venice*, his talk on *Bartholomew Fair* and the Elizabethans’ treble intrigue down to their smallest details. But I cannot remember what Meyerhold talked about,” Eisenstein moreover later frankly admits (Eisenstein 1998–96/4: 449).

It is an open question how much Aksenov, who was an engineer by training, influenced Meyerhold’s approach during those crucial years. As for the basics of Meyerhold’s acting technique, which he at this point began to call biomechanics (Risum 1996), Aksenov not only knew them from the horse’s own mouth, but—together with Meyerhold’s assistant director at the time, Valeri Bebutov—he also contributed to the 1922 booklet *Амплуа актера* [The Set Roles of the Actor’s Art]. The text opens with a definition of acting as based on the psychophysical cycle of “intention, realization, reaction,” and its comprehensive survey of set roles in European theater includes many examples found in Shakespeare’s plays (but none quoted from the stage works of other Elizabethan playwrights). Aksenov also translated from the French Fernand Crommelynck’s farce *The Magnanimous Cuckold*. Meyerhold’s production of the play in the same year featured a free use of stage space, Liubov’ Popova’s set design, and physical actions based on biomechanics, all of which were equally pioneering. In Aksenov’s class in 1921 on English Theater, Eisenstein sketched a set design for *The Merchant of Venice*, and in 1922 he sketched a set design and costumes for Bernard Shaw’s *Heartbreak House* in Aksenov’s translation. Aksenov remained Meyerhold’s close collaborator; in 1926 he wrote the first history of the Meyerhold Theater, which, however, was not printed until 1994 (Аксенов 1994).

Shortly before his own death in September 1935, Aksenov finished his manuscript of the (first ever) biography of his by then famous pupil Eisenstein, who read and corrected the manuscript as it grew.

His last work, which kept him occupied to the very last days of his life, was the one which he wrote about me.

What he wrote is capable of arousing censure.

(II: 312)¹

Due to this close cooperation, passages in the final version of the biography also echo Eisenstein's most recent passion for Asian theater and for the Beijing opera actor Mei Lanfang and his troupe, whose Soviet tour he followed just as closely in March–April 1935 as he had already followed that of a Kabuki troupe in August 1928. To throw more light on this creative connection and its perspectives I shall consider how Eisenstein in lectures and writing at the time identifies and dissects some central similarities in the use of stage space and in character formation on the Elizabethan and traditional Chinese stages.

In his commemorative “Essay on an Essayist” in November 1935, Eisenstein sums up the transcultural lesson which Aksenov taught him at GYVRM as follows:

He wrote *Picasso and the Environs*. With equal success he might have written Shakespeare's *Environs*—they were even closer to him.

It was in these Elizabethan alleys, far from the rumble of the high road of Shakespearology, that our friendship began. [...]

Webster, Marlowe, Ben Jonson upset and affect [audiences] more than Shakespeare. [...]

And I was Aksenov's close friend.

Much stronger in Jonson's and Webster's shadow, than in Shakespeare's much too blazing sun.

In the Elizabethans their unfairness is beautiful. Their singularity. Disproportion and asymmetry. [...]

What I liked in the Aztecs, in Picasso, in Webster, I also liked in Aksenov.

(II: 311–312)

Turning now to Aksenov's characterization of Eisenstein in his 1935 monograph on him, we find that it is indeed congenial. He emphasizes that his ex-student considers the combination of equal elements in the hieroglyphs or ideograms of the Kabuki actors or of Mei Lanfang to be a historical precedent of basic montage in theater and film.

[...] we reach the inevitable conclusion that all components of theatrical performance on film are equal in rights, that they have a monistic nature. As al-

¹ Here and throughout translation in citations from Russian sources is mine, — J. R.

ready mentioned, this was also the kind of contemporary theater Eisenstein sought for.

Eisenstein often pointed to the historical precedents of such a theater, and he found them in the national stage art of peoples with a hieroglyphic culture. Hence his enthusiastic attitude to the Kabuki theater and to Mei Lanfang's art. It has nothing to do with finding comfort for surfeited senses in exciting exotic shows. (I: 451)

Aksenov sums up by noting that, for instance, the use of sound in Kabuki and in Beijing opera anticipates Eisenstein's instructions in his manifesto on sound film in 1928.

Since then Eisenstein kept returning to those considerations, testing and confirming their correctness on the use of sound in the Kabuki theater and in Mei Lanfang's art. (I: 480)

Eisenstein's 1928 essay on Kabuki "An Unexpected Juncture" and his 1935 essay on Mei Lanfang "To the Magician of the Pear Orchard" have both become classics in the modern theory of acting. In my research into the genesis of the latter essay on Beijing opera and Mei Lanfang, I have discovered that the director actually wrote it for the occasion just relying on books, without yet having seen Mei and his troupe perform. When he had seen their performances, he complemented his essay in various ways to better sum up the basics of the set of conventions used in Beijing opera, but he was never able to publish his supplementary points. I have analyzed them in depth in my dissertation *The Mei Lanfang Effect* (Risum 2010); here I shall just give a brief survey of what is relevant to my discussion of the dramaturgic ideal Aksenov and Eisenstein share.

To highlight the transcultural essentials of Beijing opera theatricality, Eisenstein points out, for instance, that the way in which it performs its night scenes corresponds with the night scenes in broad daylight in the Elizabethan theater. So far, he states, they have had to imagine how the theaters in those days performed them, but now they have seen for themselves how the Mei troupe plays such scenes—which he thinks they have done with even particular distinction in the night scene of the performance *Rainbow Pass* (*Hongni guan*).

We have always revered the age of Shakespeare. In our thoughts we have all imagined the theater of this remarkable period, a theater of conventionally mounted performances, where although the occasional night scenes were played without darkening, the actors conveyed a fully perceptible idea of night. We have seen this in the theater of Mei Lanfang. It is done particularly vividly in the play *Rainbow Pass* [Радужный перевал]. There the darkness is conveyed with great poignancy, now by how the gongs sound, now by how it feels to cross dark rooms. (BOKC 1992: 136)

Yet by then a realistic staging of Shakespeare's tragedies had become the modern standard. The more extreme plays of his contemporaries Marlowe and Webster are impossible to play realistically, however, and are for such reasons, despite the joint efforts of Aksenov and Eisenstein, almost unknown in the Soviet theater. Even so, Eisenstein still values them highly (Leyda 1960: 383). As for the portrayal of types, he explains that he personally prefers the dramaturgy of Webster and Marlowe to that of Shakespeare, since he holds them to be more competent dialecticians as to form, and better at making their "dramatic types" absorb each other's traits. As he puts it, they "are considerably more perfect as to form, and in them the interpenetration of opposites makes itself more felt, than it does in Shakespeare" (ibid.). Here it is very interesting that Eisenstein defines the types of Beijing opera as closely akin to precisely Marlowe's and Webster's: "If we take the age of Shakespeare, the dramatic types of that age [...], then I must say that what we see in the Chinese theater is very similar to what Marlowe and Webster give us" (ibid.). In Beijing opera the characters develop by changing from one extreme state to its opposite, he sums up, and their contrasting states are also sharply delineated as contrary poses. The result is a complex synthesis of images in motion:

These dramatic types pass through an extraordinarily interesting period of development, and this is expressed very poignantly on the stage. This transition from one dramatic state to another, the transition to a living action, to the independence of each image, you must consider to be a synthesis of movement in the field of the theatre. (ibid.)

It is a moment of pure yin-yang, or as Eisenstein would say, a maximum and consequently ideal collision montage.

Comparing Mei Lanfang and his tradition to that of the Elizabethans, Eisenstein proclaims that Mei represents a universal artistic model precisely because Mei has "an absolutely startling ability to work in all registers in the field of art" (BOKC 1992: 137). He praises Mei's exceptional versatility in the creation of images: the way in which he creates a synthesis through his movements (*синтез движения*). The image (*образ*) and the character (*характер*) are completely symbiotic. Mei's microscopy dilates the image so as to become symbol and emblem, opening up a personal interpretation as well. Eisenstein carefully dissects the phases and details of this microscopy, and even does his (rather strained) best to make it appear as approaching a Hegelian-Marxist notion of realism. More to the point, he states to the credit of his own aging master Meyerhold that he only knows one Russian stage director who masters such devices (*приемы*), namely Meyerhold himself:

I see an approximation to the devices of Dr. Mei Lanfang in one theater, that of V. E. Meyerhold, and it may well be no coincidence that Mei Lanfang begins in just the same way as Meyerhold... (ibid. See also Risum 2001)

And, we might add, as Aksenov.

As always, Eisenstein's key in 1935 to understanding the old Asian theater conventions more systematically remains Meyerhold's system of biomechanics, starting from the *refusal* (отказ) movement, which he—like his teacher Meyerhold—considers to be fundamental, and he finds it to be so in Beijing opera as well. He had examined how Kabuki applied it with the troupe of the Japanese actor Ichikawa Sadanji in 1928, and he wanted to do the same for Beijing opera together with Mei Lanfang.

There is, however, a very good reason why it was Mei Lanfang, rather than the Kabuki actors seven years earlier, who really helped Eisenstein to grasp the basics of Asian acting down to the last detail. There is a substantial difference between apprenticeship training in Kabuki and in Beijing opera. The Kabuki actor learns a system of fixed patterns (*kata*) by rote one by one. So does the Beijing opera actor (who calls his fixed patterns *chengshi*), but his theatrical tradition has a much more systematic terminology. In the case of Mei Lanfang, to this are added more modern influences. As Eisenstein tells us, he in vain interrogated the young Kabuki actor Kwarazaki Chojuro about the principles of movement and acting of his theatrical tradition, for he was only able to say which *kata* he had learned first and show how he was executing them. Not until he cross-examined Mei Lanfang about the same did he to get answers which he could use.

From [Kwarazaki] it was impossible to get to know *anything* formulated on the *principles* of the technique of the (highly perfected) acting, and of the movement of the Japanese actor: their method does not know this!

It was entirely different with [...] Mei Lanfang: here everything was done with genius and everything precisely known.

(Эйзенштейн 2002/2: 395)

Mei demonstrates its basics of movement to Eisenstein, who observes that the old Asian theater conventions are still using the principle of *otkaz* in a pure form.

The principle of refusal [отказ] itself has been known as a stable rule of stage technique for a very long time.

In a pure form, however, it is primarily preserved in oriental theater culture.

I had the opportunity to test this “rule” as an indestructible element in the expressive technique of the two greatest representatives of oriental theater, in personal conversations with Sadanji about the Japanese theater and with Dr.

Mei Lanfang about the Chinese. With both of them in Moscow during their guest performances (the first in 1928 and the second in 1935).

(Эйзенштейн 2002/1: 201)

However, Eisenstein also unveils the main obstacle which he and Mei finally were bumping into during their ambitious and pioneering intercultural exchange. Mei explained his devices in the metaphorical terminology of his own theatrical tradition, but when Eisenstein asked him for more precise answers concerning his actual body technique, Mei exerted himself to provide them but failed and became frustrated.

Dr. Mei, usually infinitely quiet, smooth and polite, became pleasantly excited striving to determine this case as precisely as possible, as well as innumerable others in the field of application of the device which was interesting me. And it is exactly the opposite—a polysemantic picturesque approximateness—it is that which is habitual and peculiar to a Chinese utterance in distinction to the precision of a logical expression, of the aim which the speech of a European sets for itself. A sensual thinking, which is reflected in the diffuseness of the speech, has its difficulties in everyday life and social intercourse!

(Эйзенштейн 2002/1: 202)

Eisenstein sums it all up by pointing out the similar conventions in *commedia dell'arte* and in the Elizabethan theater, and by putting all three conventions into a global perspective.

In the Chinese theater you can see all the things that at one time were executed in the Italian comedy. For instance, the technique of refusal [отказ] was well-known in the *commedia dell'arte*. And all these technical devices are similar, and that is quite understandable, because the social formations which engendered these forms were identical. In China this influence of the humanities was arrested at a certain stage of progress, and these forms have reached us as they used to be, only even more enriched and thrown into relief, not forward along a line of progress but along a lateral line of enrichment. So that for the study of the Shakespearean technique it is very interesting.

(Eisenstein in VGIK, 1 April 1935. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 629. Л. 46)

He ends his lecture by spelling out that this is what he himself has been teaching all along, only more so.

One can say that the Chinese theater, besides having a brilliant technique, is built on absolutely the same principles as I am teaching you. Moreover, it is very interesting that you have an extreme emphasis on the problem which interests us. And you know that when any principle is emphasized to its very limit, then from this position you very distinctly see your own range. (ibid. Л. 47)

Out of this systematic practical study together with Mei, Eisenstein could have lifted an essay that would thoroughly complement his famous existing discussion of the Chinese actor.

It is no coincidence then that Eisenstein filmed just one of Mei Lanfang's scenes, the single combat in *Rainbow Pass*. In that scene a very headstrong female warrior (performed by Mei) gives battle to her husband's killer, a handsome young warrior (performed by Zhu Guifang), but in the thick of the struggle she falls in love with her opponent (much to his regret, by the way). It is of course no coincidence that the scene Eisenstein films perfectly illustrates what he praises as the very quality which the dramaturgy of Beijing opera shares with the Elizabethan dramaturgy of Webster and Marlowe: the dramatic types infect each other, thereby, dialectically speaking, exposing "the interpenetration of opposites" (BOKC 1992: 136). In *Nonindifferent Nature* (Неравнодушная природа), his 1945 essay on art theory ten years later, he would put this into further perspective by referring to the French Sinologist Marcel Granet's "magnificent book" *La pensée chinoise* (1934), explaining as before in dialectical terms that everywhere the Chinese yin/yang system employs "the *interpenetration of those two opposite principles!*" (Eisenstein 1987: 238; original emphasis). The Chinese consider the transient rainbow to be an extreme visual condensation of this phenomenon. As the title of the performance from which he filmed indicates, so is its single combat scene. The resulting tiny montage, which ended up as an anonymous item in a newsreel, is as a minimal show reel well suited to purposes of study. We can play the acting of Mei and Zhu in continuity, but we can also study its details frame by frame. According to Aksenov, Eisenstein preferred to study a film in both ways, on the cutting table as well as on the screen (I: 435).

Studying Eisenstein's unpublished texts about his exchanges with Mei Lanfang, I discovered that there is a remarkably straight line from Eisenstein's observation of Mei's embodiment of "das Ewig-Weibliche" on the almost empty stage of Beijing opera to his simultaneous epiphany one day in the Tretyakov Gallery at a big memorial exhibition of the realist Russian painter Valentin Serov's works, more precisely in front of the full-length portrait from 1905 of the tragic actress Maria Ermolova, whom Eisenstein had never seen on the stage himself. On 14 April, the very day when we might have believed him to be up to his ears with preparing his own contribution to the concluding debate on Chinese theater, he snatches a small printed reproduction of Serov's painting, marks and numbers four lines across it to split it up into four fields, and jots down the solution on the back.

One could say that what the director discovered is that Serov's technique in the painting is proto-cubist. It has four points of view which together describe a curve of 180 degrees, thus adding the painter's attitude as an ambulant spectator. Each part has been painted realistically; it is their discreet and subtle montage that conveys the impression of an immense spiritual upsurge. Elaborating on

this later, Eisenstein further compares Serov's technique to Mei Lanfang's technique as a Beijing opera actor, to Henry Irving's technique as a Shakespeare actor (Craig 1930, Risum 1995), to Picasso's cubism, to film montage, and to Stanislavsky's approach to acting as explained in *My Life in Art* (Stanislavski 2008: 33), all of which he explains as sharing the two central notions of symbol (символ) and image (образ). Considering how fundamentally Eisenstein and Aksenov agree, this apparent clash of irreconcilable styles should not unduly surprise us: all he is saying is that of course even realism is arranged. In the famous essay "Ermolova" that came out of the visit to the Tretyakov Gallery Eisenstein even pays homage to his deceased friend with an ambiguous practical joke, portraying him standing in front of the painting and just saying that it is nothing special. It is of course the other way round.

There have been, of course, malicious tongues which denied there was anything in any way remarkable about this portrait.

One such, for instance, was the late Ivan A. Aksionov, who grumbled about it: "Nothing special. She always used to act with her stomach stuck out. And in Serov's portrait she is standing with her stomach thrust forward." Here, no doubt, Aksionov's odd "non-acceptance" of the actress herself (whom he disliked) has become fused with his attitude towards the way Serov recreated her image with such exactitude.

(Eisenstein 1988–96/2: 82)

Referring to Frazer's *The Golden Bough*, Eisenstein from an anthropological point of view sums up the nature of artistic method—montage—as the "method of Dionysus and Osiris": as taking something to pieces in order to reassemble it (Eisenstein 1988–96/2: 185). Here once again he points to the Elizabethan playwrights—Shakespeare, Jonson, and Webster—as masterly montage artists.

It is in this very light that Eisenstein calls his own film character Ivan the Terrible a fallen angel and informs us that he has based the character on those of the pre-Shakespearean Elizabethans. As for why, he repeats his earlier points on Marlowe and Webster but adds Ben Jonson's application of the theory of humors. What he has taken from them he sums up as follows:

In the actual modelling of this "character," new to my experience, was expressed my sympathy not so much for Shakespeare as for Elizabethans of a more archaic type: Marlowe, Ben Jonson, and especially Webster.

Not only a certain graphic dual colour of a basic nature "single into two," but equally the nature of Ivan's environment is really contained more in the "canon" of Ben Jonson's teaching about humours, which, on the other hand, is also characteristic for the construction of *pathos* effects by the direct charging of elements ecstatically exploding into each other with constantly increasing intensity.

(Eisenstein 1987: 105–106)

In short, central particularities of the fallen angel Ivan as a character type and of the artistic devices behind its asymmetry are found among the invariable selective—and not least Elizabethan—affinities which Eisenstein shared with his teacher and old friend Aksenov. Asymmetry is indeed the very word to express their common denominator. The recurrent leitmotif in Eisenstein's approach to this asymmetry is, as he kept repeating in Hegelian terms, "the maximum interpenetration of opposites," or, as he instead ended up preferring to put it in his personal notes, a maximum co-presence of yin and yang.

Eisenstein put all his artistic inspiration—from Meyerhold, Aksenov, the Elizabethans, Kabuki, Beijing opera, and more—visibly at risk in his last film, *Ivan the Terrible*. The film was apparently set in the Kremlin 400 years ago, but it was actually an intercultural artistic dialogue on the nature of tyranny—any tyranny. In short, if one prefers intercultural syncretism to cultural stereotypes, one will find a good companion in Eisenstein.

References

- Аксенов, И. А. 1935. *Сергей Эйзенштейн (Портрет художника)*. [Монография. Неполный экс. и разрозненные листы. Авт. машинопись с правкой С. М. Эйзенштейна и П. М. Аташевой.] РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 2774.
- . 1994. «Пять лет Театра имени Вс. Мейерхольда». *Театр* 1: 109–171.
- ВОКС. 1992. «Живые импульсы искусства». *Искусство кино* 1: 132–139. [Transcript from a debate in VOKS on 14 April 1935].
- Мейерхольд, В. Э., В. М. Бебутов и И. А. Аксенов. 1922. *Амплуа актера*. М.: ГВЫРМ.
- Эйзенштейн, С. М. 2002. *Метод*. 1–2. М.: Музей кино.
- Craig, Edward Gordon. 1930. *Henry Irving*. New York–Toronto: Longmans, Green & Co. [Eisenstein's copy with Craig's personal dedication in 1935].
- Eisenstein, Sergei. 1988–1996. *Selected Works*. London: British Film Institute. Vol. 1–4.
- . 1987. *Nonindifferent Nature: Film and the Structure of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Granet, Marcel. 1934. *La pensée chinoise*. Paris: La renaissance du livre.
- Hoover, Marjorie L. 1974. *Meyerhold: The Art of Conscious Theatre*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Leyda, Jay. 1960. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. London: Allen & Unwin.
- Meyerhold, V. E., V. M. Bebutov and I. A. Aksenov. 1974. “‘The Set Roles of the Actor's Art’ (1922)” in Hoover 1974: 297–310.
- Risum, Janne. 2010. *The Mei Lanfang Effect*. Aarhus: Aarhus Universitet.
- . 2001. “Mei Lanfang: A Model for the Theatre of the Future.” *Мейерхольд: режиссура в перспективе века. Материалы конференции. Выпуск первый*. Ред.-сост. Беатрис Пикон-Валлен и Вадим Щербakov. Москва: ОГИ, 258–283.
- . 1996. “The Sporting Acrobat: Meyerhold's Biomechanics.” *Mime Journal* 1996: 67–111.
- . 1995. “Irving's Poetic Dance: A Slow Exposure Across Time.” *Assaph* 11: 117–140.
- Stanislavski, Konstantin. 2008. *My Life in Art*. Transl. and edited by Jean Benedetti. London and New York: Routledge.

«Романтический дискурс» Ивана Аксенова

Алексей Семененко

И. А. Аксенов не принадлежит к «литературным генералам», хотя, как свидетельствуют статьи этого сборника, человеком он был уникальным и многогранным. Для исследователя русской литературы именно такие фигуры, как Аксенов представляют особый интерес, так как при анализе их творчества складывается наиболее полная картина литературного процесса определенного периода. В этой статье представлен один из возможных «портретов» Аксенова не только как писателя и деятеля искусства, но и как культурного феномена своего времени.

Следует сказать, что подразумевается под понятием «романтического дискурса» и зачем понадобилось искать его у Аксенова. В первую очередь, «романтизм» может пониматься как член условной дихотомии в контексте диалогической модели культуры, «в которой периоды относительной стабильности с взаимной уравновешенностью и, следовательно, взаимно приторможенными противоположными тенденциями сменяются периодами дестабилизации и бурного развития» (Лотман 1983: 29–30).¹ Таким образом, «романтическая» тенденция характеризуется доминантой взрывных процессов, преобладанием центростремительных сил, когда периферийные явления стремятся занять центр, нормы расшатываются, границы искусства и не-искусства размываются. Подобное описание, хотя и схематичное, вполне справедливо и для периода 1910–20-х гг.

С другой стороны, «романтизм» может пониматься не только как некий «исторический период» и общий фон, но также и как определенная идеология (в широком смысле), эстетика и метапозиция автора. «Романтическая» – как в типологическом, так и в генетическом плане – установка в творчестве Аксенова была во многих случаях абсолютно сознательна.

Основные черты «романтического дискурса» Аксенова могут быть описаны следующим образом.

¹ Названия членов оппозиции достаточно условны и варьируются; похожая модель встречается у Генриха Вельфлина, Эрнста Курциуса, Виктора Жирмунского, Дмитрия Лихачева, Антона Поповича и других. Важно отметить, что Лотман отвергает схему «механического» чередования двух типов эпох и вместо этого предлагает вышеописанную диалогическую модель культуры.

Критика

О влиянии немецких романтиков на теоретическую мысль литературы двадцатого века, в том числе и на поэтику формалистов, говорилось неоднократно (см., например, Ханзен-Леве 2001: 26–31). Романтики были по сути «первопроходцами» теории искусства и, в частности, литературы; их также можно считать предтечами современной семиотической теории. Эта короткая заметка не претендует на всестороннее описание вклада романтиков в теорию искусства, однако некоторые существенные черты романтической эстетики особенно заметны и у Аксенова.

Одной из особенностей этой эстетики было отсутствие разделения между литературной теорией и практикой. Согласно Фридриху Шлегелю, критика является необходимым условием выживания литературы (см. Berman 1992: 124), а литературный критик не просто пишет отзыв на произведение, но участвует в начатом автором созидательном процессе, то есть, по выражению Новалиса, выступает в роли «расширенного автора». Иван Аксенов известен именно как критик в широком смысле слова: в своих трудах он выступает не только как публицист и беллетрист, но и как филолог и историк. Его критические статьи в многочисленных журналах, переводы, книги, доклады и лекции о литературе, кино, театре и искусстве явно преобладают над собственно прозаическими и поэтическими опытами. Сам Аксенов, хотя и говоря не о себе самом, охарактеризовал этот жанр как «эссеи» и подчеркивал, что «критическая истина излагается в полубеллетристической форме и не может претендовать на полную документальную точность» (I: 54). Это определение справедливо для многих трудов Аксенова, от исследования живописи Пикассо до биографии Эйзенштейна: творческая составляющая всегда оказывается важнее фактографической.

Музыка

Одним из краеугольных камней романтической теории было стремление к «истинному» языку через посредство, кроме всего прочего, музыки и математики как источников «чистых форм» (Berman 1992: 88). К использованию музыки как метаязыка анализа (а также и синтеза) литературного произведения Аксенов пришел в конце двадцатых годов. Музыкальную терминологию Аксенов активно использовал, в частности, в «Портрете художника» для описания различных принципов монтажа у Эйзенштейна (I: 443–59; см. также статью Н. Друбек в этом сборнике), при построении собственной повести «Благородный металл» (I: 56) и при анализе драматургии Шекспира. Последнее заслуживает особого внимания.

В книге *Гамлет и другие опыты...* Аксенов (1930: 78–79) начинает свой анализ с утверждения о несостоятельности формального анализа по той причине, что *Гамлет* – произведение не литературное. А поскольку мы имеем дело со сценическим текстом, подходящим методом является тематический анализ музыкальных произведений. Под темой, тем не менее, подразумевается «словесно выраженное определение сценического задания, устанавливающего последовательный ряд поступков лицедеев на протяжении всей композиции (главная тема) или отдельных ее моментов (производные и побочные темы)» (ibid., 83). Аксенов выделяет три типичных плана драматического произведения елизаветинского периода: «1) лирическая любовная драма (салонная), 2) драма превратностей (приключенческая), 3) интермедийно-шутовская (сильно комическая)» (ibid., 84). Шекспир, как считает Аксенов, хоть и сохранял трехплановую композицию, стремился к приведению основных частей пьесы к одному целому, и *Гамлет* в этом смысле – промежуточная пьеса «на полпути к монотрагедии» (ibid., 91).

В анализе Аксенова интересны два момента. Первый – то, что он упоминает наиболее узнаваемые черты *Гамлета* – призрака, монолог «Быть или не быть», неожиданность мести (ibid., 93) – как «стандартные» элементы канона трагедии мести. Во-вторых, Аксенов выделяет темы трех мстителей, Фортинбраса, Гамлета и Лаэрта, которые проходят через всю трагедию и «умолкают в обратном порядке» (ibid., 110). Как видно, понятие темы в анализе Аксенова имеет весьма приблизительное музыкальное обоснование, и Аксенов по сути описывает композиционную структуру произведения, в этом по сути совсем не отличаясь от отвергнутого им формального метода. Однако важно именно то, что Аксенов настаивает на уместности «музыкальной» основы анализа, так как музыка, помимо всего прочего, напрямую связана с социологической составляющей: темы сценического произведения воспринимаются «мыслящим сознанием, которое, как известно, определяется бытием воспринимающего» (ibid., 132–133). Следовательно, музыка позволяет анализировать не только произведение, но и психологию аудитории, то есть социальный план эпохи. Вопрос о том, воспринимается ли в таком случае литературное произведение *немыслящим* сознанием, Аксенов, разумеется, обходит.

Ирония и фрагментарное письмо

«Фрагменты» как прием критического письма, как известно, являются одной из характерных черт немецкого романтизма. Фрагменты романтиков существенно отличаются от классических (и классицистических) максим и афоризмов, которые представляют собой жанр завершенных и не связанных друг с другом высказываний. Фрагментарное письмо романтиков,

напротив, имеет в основе принцип незавершенности, открытости и асистематичности смысла, и может встречаться в таких жанрах, как эссе, лекция, диалог и т.п. (Behler 1993: 152). Фрагменты романтиков представляют собой скорее куски мозаики, которые могут складываться в различные конфигурации, и поэтому обладают гораздо большей степенью вариативности смысла.

Фрагментарность как прием используется Аксеновым весьма активно. Книга *Пикассо и окрестности*, несомненно, лучший пример этой техники (см. статью Д. Рицци), однако и в «больших» жанрах, например, в романе *Геркулесовы столпы* (заметим, что первоначальным названием романа было *Геркулесовы столпы романтизма*), фрагментарность манифестируется в нарочитом предомлении нарративной структуры романа и диффузности повествования. Кроме того, возможно, что название романа Аксенову подсказало выражение Ф. Шлегеля в статье «О Лессинге», где иронически говорится о пределах понимания Лессинга как о «геркулесовых столпах» науки, «переступить которые было бы столь же нечестиво, как и глупо» (Шлегель 1983/1: 257).

Принцип фрагментарности тесно связан с иронией, понимаемой как игровой прием и как философский принцип. В широком смысле, и фрагментарность, и ирония являются инструментом *остранения* (см. Ханзен-Леве 2001: 26–35). Характерно, что ирония как прием используется Аксеновым практически вне зависимости от жанра: вспомним, что его труд о «Гамлете» и Шекспире имеет следующее полное название: «„Гамлет“ и другие опыты, в содействие отечественной шекспирологии, в которых говорится о медвежьих травлях, о пиратских изданиях, о родовой мести, о счетных книгах мистера Генсло, о несостоятельности формального анализа, о золотой инфляции в царствование королевы Елисаветы, о тематическом анализе временной композиции, о переодевании пьес, о немецком романтизме, об огороживании земельной собственности, о жизни и смерти английского народного театра. О классовой сущности догмата о божественном предопределении, а также о многих иных любопытных и назидательных вещах». Кроме всего прочего, название набрано в виде кубка, увенчанного словом «Гамлет» (см. иллюстрацию).

В романе *Геркулесовы столпы* ирония, казалось бы, становится главным тропом: обратим внимание на такой прием как немотивированные отступления в виде обращения нарратора к читателю, в одном из которых Аксенов выводит формулу «СТ», «желания нашего перемещения в некоторую определенную обстановку» (II: 222). Другая черта романтического дискурса в *Геркулесовых столпах* – использование практически всех приемов авантюрного и готического романа (см. статью Л. Клеберга в этом сборнике).

И. Аксенов. *Гамлет и другие опыты...* (1930)

Шекспир

Излишне упоминать, что канонизация Шекспира в Европе и во всем мире стала возможна именно благодаря немецким романтикам. Романтический канон Шекспира в конце XVIII – начале XIX века стал моделью для многих литератур, в том числе и русской, а перевод Августа Шлегеля – образцом шекспировского перевода для многих поколений переводчиков.

К началу XX века, разумеется, русская культура пережила уже несколько периодов осмысления и переосмысления Шекспира, и тем симптоматичнее, что Аксенов предпочитает не канонизированного Шекспира, а маргинальных авторов «елизаветинских переулков», по выражению Эйзенштейна. Когда же Аксенов обращается к Шекспиру и *Гамлету*, его критика направлена против уже сложившегося канона.

Например, в упоминавшейся уже книге 1930-го года, объединившей лекции о Шекспире 1927–29 годов, Аксенов не может обойти неизбежный вопрос о нерешительности Гамлета и утверждает, что Гамлет виновен совсем не в промедлении мести, а «страдает от того, что не в силах отказаться от обязанностей мстителя, как это сделал Фортинбрас» (Аксенов 1930: 121).

Дело в том, что на протяжении всей трагедии Гамлет переоценивает все «моральные ценности феодализма», и для того, чтобы мстить, ему «надо было произвести вправление основы поведения человека в современную ему жизнь» (ibid., 124). Иными словами, он не может смириться с обязанностями, наложенными на него устаревшим веком (здесь опять очевиден аксеновский социологизм).

Сопротивление канону XIX века выражается и в том, что Аксенов не использует ни один из имеющихся переводов «Гамлета», а приводит отрывки своего собственного перевода. Например:

Быть иль не быть: вот в чем теперь вопрос:
Что благороднее – терпеть в уме
Плевки и стрелы дерзкого несчастья,
Иль мятежом восстать на море бедствий
И кончить их, противясь?..
...Когда б не страх пред чем-то после смерти,
Пред неоткрытым краем, с чьей *межи*
Не *ворочался* странник...

Отметим здесь типичные для аксеновской манеры славянизм *ворочаться* в смысле «возвращаться», перевод *fortune* как «несчастья» и добавления слов «мятеж» и «межа» (если использование первого еще как-то мотивировано, то «межа», очевидно, попала в перевод только для восполнения размера).

Интересно, что позже в статье о постановке *Гамлета* Н. Акимов 1932 года (где использовался перевод М. Лозинского) Аксенов в целом отозвался об этой «порочной попытке» резко отрицательно. Как известно, эта постановка – с элементами буффонады и «театра аттракционов» – наделала много шума именно из-за нарочитого отрицания уже канонизированного образа нерешительного, раздираемого противоречиями Гамлета.² Аксенов не обратил на это никакого внимания и увидел главные грехи постановщика в превращении трагедии мести в «драму борьбы за престол», а действующих лиц – в «поголовье дураков» (Аксенов 1932: 21, 22).

Перевод

Для немецких романтиков перевод означал не просто перевод с языка на язык, но и одну из категорий мышления, охватывающей философию, литературу и идеологию. Практически все романтики-теоретики и практики перевода подчеркивали важность иноязычных текстов для развития наци-

² См., например, весьма характерную рецензию Бориса Алперса (1977: 338–339) 1935 года: «Глубокомысленный датский принц, сомневающийся мудрец и мечтатель, передавший свою печаль и свои сомнения многим последующим поколениям, оказался розовощеким весельчаком и самодовольным резонером».

ональной культуры (Ф. Шлегель, Гете, Шлейермахер и др.; см. Lefevere 1977: 58–89, Berman 1992: 65).³ Приоритет «чужого» перед «своим» составляет основу «романтического» переводческого метода: в знаменитом определении Шлейермахера, переводчик или оставляет автора в покое и «приводит к нему читателя», либо наоборот, «приводит писателя к читателю»⁴ (Lefevere 1977: 74). Для Шлейермахера собственно переводом является, конечно, первый метод.

Переводы Аксенова в этом смысле продолжают романтическую традицию, где перевод служит, кроме всего прочего, герменевтическим (а также и дидактическим) инструментом. Неслучайно главная характеристика аксеновских переводов – буквализм и ориентация на «отчужденность» перевода (см. статью М. Мейлаха в этом сборнике), которая довольно часто переходит в «странность» (от чего предостерегал еще Гумбольдт; см. Lefevere 1977: 42).

Заметим, что манера перевода Аксенова в принципе сходна с манерой шекспировских переводов Анны Радловой (1891–1949), которая работала над переводами Шекспира в 1930-е годы (например, перевод *Ромео и Джульетты* вышел в 1933 г., а *Гамлет* – в 1937). Злоупотребления эллипсами, инфинитивными конструкциями и восклицаниями были характерными чертами радловских переводов, а сильно сжатую речь в ее переводах Чуковский (1964: 176) назвал «культяпками человеческой речи». Упомянем некоторые примеры: в переводе *Гамлета* Горацио восклицает «Как? Явился? Кто?» (*Saw who?*), а Гамлет – «Мужчина ты? / Так дай мне кубок! Ну пусти! Схвачу!» (*As thou’rt a man, / Give me the cup. Let go. By heaven, I’ll ha’t.*)⁵ Монолог Лаэрта особенно иллюстративен:

³ С другой стороны, именно у немецких романтиков понятие перевода сочетает две, казалось бы, противоречивые установки: космополитизм и национализм. Перевод выступает также как средство экспансии национальной культуры, а Германия, как Новый Рим, становится объединяющим центром всех культур в эпоху «всемирной литературы» (см. Goethe 1883: 213).

⁴ Эта контрастная схема методов перевода встречается практически во всех эпохах под разными названиями. Лоуренс Венути (Venuti 1995), следуя Шлейермахеру, предложил свою дихотомию методов перевода, «очуждающего» (*foreignizing*) и «одомашнивающего» (*domesticating*). При этом Венути безусловно предпочитает первый и отвергает второй метод как «этноцентристское упрощение» оригинала и подчинение его «домашним» нормам и ценностям.

⁵ Так, например, Радлова с неизменным постоянством переводит междометия *Fie!* и *Pooh!* как «Фу» или «Тьфу». Увлечение подобным переводом привело к почти комичным случаям: например, Горацио вдруг говорит «Тьфу, тьфу, не явится» вместо скептического *Tush, tush, ‘twill not appear*. Такой перевод может заставить читателя подумать, уж не суверен ли друг Гамлета и не плюет ли он через левое плечо при упоминании духа. Сам Гамлет в одном из своих монологов тоже вдруг начинает «плевать»: «О, тьфу, тьфу, тьфу!» (*Fie upon ‘t! foh!*).

Как он убит? Меня вам не надуть!	How came he dead? I'll not be juggled with:
Обеты в ад! И клятвы все к чертям!	To hell, allegiance! vows, to the blackest devil!
И в преисподнюю страх божий!	Conscience and grace, to the profoundest pit!
Совесть!	I dare damnation. To this point I stand тверд!

Причины такого сходства метода двух переводчиков следует искать в дискурсе «осовременивания» Шекспира в десятих-тридцатых годах XX века (как реакции на уже тогда устаревший канон XIX века) и в попытках поиска новых методов перевода. В частности, именно *точный* перевод провозглашался многими переводчиками главной задачей, а эквилинеарность и эквиритмия – одними их способов достижения пресловутой адекватности перевода оригиналу. Возобновившаяся дискуссия о методах шекспировского перевода – участниками которой были Лозинский, Пастернак, Чуковский и многие другие – весьма напоминала о спорах начала XIX века о «духе и букве». Таким образом, сходство переводческой манеры Аксенова и Радловой обусловлено не неким влиянием, но общей тенденцией в переводческой практике.

Романтическая биография

В одной из статей о поэтике и культурных кодах бытового поведения, посвященной типологическому соотношению текста и личности автора, Ю. М. Лотман (1992: 373) описывает, как писательская биография в 1830–40-е годы становится полем для экспериментирования, и упоминает провоцирующее поведение Лермонтова, который «репетирует» в жизни то, что потом должно перейти в роман (ibid., 376).

В построении собственной биографии для Аксенова характерно использование именно романтического кода. В первую очередь, даже беспристрастное жизнеописание Аксенова может сойти за фабулу авантюрного романа (дворянин на военной службе, занимающийся при этом литературой и искусством; обвинение в организации восстания, переход из действующей в Красную армию, пленение и пытки в Румынии, работа над романом в тюрьме и т.п.). Во-вторых, очевидно, что Аксенов совершенно сознательно культивировал свой романтический (можно сказать, полудемонический) образ «à la Чайльд-Гарольд»: большинство современников характеризуют его по меньшей мере как неоднозначного человека, саркастического и даже цинического, сочетающего в себе противоположные

качества (см., например, знаменательное описание Арденго Соффичи в статье Д. Рицци). Сам Аксенов никак не опровергал, а напротив – всячески «поддерживал» этот образ, в том числе и литературными средствами (в основном в комментариях и отступлениях): см., например, статью М. Мейлаха и многие другие примеры, приведенные в этом сборнике.

«Барокко»

В этой короткой заметке на примере описания «романтического дискурса» И. А. Аксенова я попытался указать – в более широкой перспективе – также и на типологические сходства двух взрывных эпох в истории европейского искусства, немецкого романтизма и русского модернизма. В статьях этого сборника неоднократно обсуждается мысль о типологических сближениях различных эпох (например, о родстве авангарда и барокко см. статью Д. Рицци). В качестве заключения следует упомянуть и то, что слово «барокко» используется самим Аксеновым не только для обозначения исторически сложившегося стиля, но и как тип определенной эпохи. Например, в § 20 *Пикассо и окрестностей* Аксенов говорит о доминанте «цветовой диагонали» в барокко и у Пикассо (I: 205), таким образом проводя структурные аналогии между кубизмом, барокко и готикой, которые он называет «женственными стилями». То, что Аксенов использует термин «барокко» типологически, подтверждается тем, что сразу после этого параграфа следует краткая ремарка: «Барокко – ангел катастроф. Мы переживаем эпоху барокко, из которой не можем вырваться. Что-то даст нам война?» Очевидно, что барокко означает здесь именно тип эпохи взрывных процессов в истории и искусстве.

Литература

- Аксенов, И. А. 1932. «Трагедия о Гамлете принце датском и как она была играна актерами театра им. Вахтангова». *Советский театр* 9 (1932): 19–22.
- . 1930. «Гамлет» и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии. Москва: Федерация.
- Алперс, Борис. 1977. *Театральные очерки: в 2 т.* Т. 2. Москва: Искусство.
- Лотман, Ю. М. 1992. «Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора)». *Избранные статьи*. Т. 1. Таллинн: Александра, 369–378.
- . 1983. «Асимметрия и диалог». *Труды по знаковым системам* 16: 15–30 (Учен. зап. Тартуского ун-та, вып. 635).
- Ханзен-Леве, Оге. 2001. *Русский формализм*. Москва: Языки русской культуры.
- Чуковский, Корней. 1964. *Высокое искусство: о принципах художественного перевода*. Москва: Искусство.
- Шлегель, Фридрих. 1983. *Эстетика. Философия. Критика*. Москва: Искусство. Т. 1–2.
- Behler, Ernst. 1993. *German Romantic Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berman, Antoine. 1992. *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*. Transl. by S. Heyvaert. Albany: State University of New York Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1883. *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret*. [Revised edition]. Transl. by John Oxenford. London: George Bell & Sons.
- Lefevere, André. 1977. *Translating Literature. The German Tradition: from Luther to Rosenzweig*. Assen: Van Gorcum.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

Contributors

NATAL'IA ADASKINA (Moscow) is Head of the Department of Contemporary Graphics of the State Tretyakov Gallery. She has edited the two-volume edition of Ivan Aksenov's works, *Iz tvorcheskogo nasledii v dvukh tomakh* (Moscow: RA, 2008) and recently published the monograph *Liubov Popova* (Moscow: Russkii avangard, 2011).

ALEKSANDR PARNIS (Moscow) is a literary scholar and specialist on the Russian avant-garde, author of numerous studies on early 20th century Russian literature and art. He has prepared and published various editions of works by Khlebnikov (1986, 2001), Mayakovsky, Benedikt Livshits and others. He is a member of the Russian PEN-Center.

TATYANA NIKOLSKAYA (Saint Petersburg) is a historian of Russian poetry of the 1920s and 1930s and a specialist on the relations between the Russian and the Georgian avant-garde movements. Her collection of essays, *Avangard i okrestnosti*, was published in Saint Petersburg in 2001 by Ivan Limbakh Publishers.

MICHAEL MEYLAC (Strasbourg) is Professor of Russian Literature at the University of Strasbourg. He has published scholarly editions of Daniil Kharms, Aleksandr Vvedensky, and other OBERIU poets and recently completed a two-part collection of interviews with Russian émigré artists, musicians and dancers, *Everterpa, Ty?* (Moscow: NLO, 2008 and 2011).

LARS KLEBERG (Stockholm) is Professor emeritus of Russian at Södertörn University. He has published numerous articles on Russian avant-garde theater, Russian and Polish literature. His book *Starfall: A Triptych* has been translated into five languages. In 2010 he published a literary biography of Anton Chekhov, *Tjechov och friheten* ([Chekhov and Freedom], Stockholm: Natur & Kultur).

JOHN BOWLT (Los Angeles) is Professor of Slavic Languages and Literatures at the University of South California and has published monographs on Russian artists as Bakst, Ekster and Filonov. His most recent books are *A Feast of Wonders: Sergei Diaghilev and the Ballets Russes*, co-edited with Zelfira Tregulova and Nathalie Rosticher Giordano (Milano: Skira, 2009), and *Lev Bakst: Moia dusha otkryta*, co-edited with Elena Terkel' (Moscow: Iskusstvo XXI vek, 2012).

KORNELIJA IČIN (Belgrad) is Professor of Russian Literature at the University of Belgrad, where she has organized international conferences about Daniil Kharms, Aleksandr Vvedensky and other representatives of the Russian avant-garde. In 2011, she published *Lev Lunts: brat-skomorokh: o dramaturgii Lva Luntsa* (Belgrad University).

DANIELA RIZZI (Venice) is Professor of at the Department of Linguistics and Comparative Cultural Studies at the University Ca' Foscari. Her main research interests are Russian literature and art of the beginning of last century and Russian-Italian cultural contacts.

NICOLETTA MISLER (Naples) is Professor of Modern East European Art at the Istituto Universitario Orientale, Naples, where she lectures on contemporary Italian art and on the Russian avant-garde movement. She has published several books related to Pavel Filonov's work, and a collection of Pavel Florensky's works, *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art* (London: Reaktion Books, 2002).

OKSANA BULGAKOWA (Berlin) is Professor of Film Studies at the University of Mainz. Her research has focused on the life, works and theoretical heritage of Sergei Eisenstein but also dealt with Stalinist visual cultural and body language in film (the DVD project *Factory of Gestures*, produced by Dietmar Hochmuth, Stanford, SHL 2008).

NATASCHA DRUBEK (Berlin) is Heisenberg Fellow at the University of Regensburg. She is the co-founder of the project Hypertextual Film Presentation (www.hyperkino.net), Film & Screen Media section editor of ARTmargins (www.artmargins.com) and the author of the book *Russisches Licht: Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino* (Cologne: Böhlau, 2012).

IRINA BELOBROVTSEVA (Tallinn) is Professor of Slavonic Cultures at Institute of Slavonic Languages and Cultures of Tallinn University. She has published a standard commentary to Mikhail Bulgakov's *Master and Margarita* (together with Svetlana Kulius, Moscow: Knizhnii klub, 2007) and studied Russian diaspora culture and Baltic-Russian cultural connections.

JANNE RISUM (Århus) is Senior Lecturer at the Department of Aesthetics and Communication at Århus University, Denmark. Her doctoral thesis on the Chinese actor Mei Lanfang and the contexts of his visit to the Soviet Union in 1935 is entitled *The Mei Lanfang Effect* (2010).

ALEKSEI SEMENENKO (Stockholm) is Research fellow at the Slavic Department of Stockholm University. He is the author of *Russian Translations of Hamlet and Literary Canon Formation* (Stockholm University, 2007), *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), and articles on Russian culture, translation and semiotics.

Södertörn Academic Studies

1. Helmut Müssener & Frank-Michael Kirsch (Hrsg.), *Nachbarn im Ostseeraum unter sich. Vorurteile, Klischees und Stereotypen in Texten*, 2000.
2. Jan Ekecrantz & Kerstin Olofsson (eds.), *Russian Reports: Studies in Post-Communist Transformation of Media and Journalism*, 2000.
3. Kekke Stadin (ed.), *Society, Towns and Masculinity: Aspects on Early Modern Society in the Baltic Area*, 2000.
4. Bernd Henningsen et al. (eds.), *Die Inszenierte Stadt. Zur Praxis und Theorie kultureller Konstruktionen*, 2001.
5. Michal Bron (ed.), *Jews and Christians in Dialogue II: Identity, Tolerance, Understanding*, 2001.
6. Frank-Michael Kirsch et al. (Hrsg.), *Nachbarn im Ostseeraum über einander. Wandel der Bilder, Vorurteile und Stereotypen?*, 2001.
7. Birgitta Almgren, *Illusion und Wirklichkeit. Individuelle und kollektive Denkmuster in nationalsozialistischer Kulturpolitik und Germanistik in Schweden 1928–1945*, 2001.
8. Denny Vägerö (ed.), *The Unknown Sorokin: His Life in Russia and the Essay on Suicide*, 2002.
9. Kerstin W. Shands (ed.), *Collusion and Resistance: Women Writing in English*, 2002.
10. Elfar Loftsson & Yonhyok Choe (eds.), *Political Representation and Participation in Transitional Democracies: Estonia, Latvia and Lithuania*, 2003.
11. Birgitta Almgren (Hrsg.), *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945: Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?*, 2002.
12. Christine Frisch, *Von Powerfrauen und Superweibern: Frauenpopulärliteratur der 90er Jahre in Deutschland und Schweden*, 2003.
13. Hans Ruin & Nicholas Smith (red.), *Hermeneutik och tradition. Gadamer och den grekiska filosofin*, 2003.
14. Mikael Lönnborg et al. (eds.), *Money and Finance in Transition: Research in Contemporary and Historical Finance*, 2003.
15. Kerstin Shands et al. (eds.), *Notions of America: Swedish Perspectives*, 2004.
16. Karl-Olov Arnstberg & Thomas Borén (eds.), *Everyday Economy in Russia, Poland and Latvia*, 2003.
17. Johan Rönnbj (ed.), *By the Water. Archeological Perspectives on Human Strategies around the Baltic Sea*, 2003.
18. Baiba Metuzale-Kangere (ed.), *The Ethnic Dimension in Politics and Culture in the Baltic Countries 1920–1945*, 2004.
19. Ulla Birgegård & Irina Sandomirskaja (eds.), *In Search of an Order: Mutual Representations in Sweden and Russia during the Early Age of Reason*, 2004.
20. Ebba Witt-Brattström (ed.), *The New Woman and the Aesthetic Opening: Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*, 2004.
21. Michael Karlsson, *Transnational Relations in the Baltic Sea Region*, 2004.

22. Ali Hajighasemi, *The Transformation of the Swedish Welfare System: Fact or Fiction?: Globalisation, Institutions and Welfare State Change in a Social Democratic Regime*, 2004.
23. Erik A. Borg (ed.), *Globalization, Nations and Markets: Challenging Issues in Current Research on Globalization*, 2005.
24. Stina Bengtsson & Lars Lundgren, *The Don Quixote of Youth Culture: Media Use and Cultural Preferences Among Students in Estonia and Sweden*, 2005
25. Hans Ruin, *Kommentar till Heideggers Varat och tiden*, 2005.
26. Людмила Ферм, Вариативное беспредложное глагольное управление в русском языке XVIII века, 2005.
27. Christine Frisch, *Modernes Aschenputtel und Anti-James-Bond: Gender-Konzepte in deutschsprachigen Rezeptionstexten zu Liza Marklund und Henning Mankell*, 2005.
28. Ursula Naeve-Bucher, *Die Neue Frau tanzt: Die Rolle der tanzenden Frau in deutschen und schwedischen literarischen Texten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, 2005.
29. Göran Bolin et al. (eds.), *The Challenge of the Baltic Sea Region: Culture, Ecosystems, Democracy*, 2005.
30. Marcia Sá Cavalcante Schuback & Hans Ruin (eds.), *The Past's Presence: Essays on the Historicity of Philosophical Thought*, 2006.
31. Maria Borgström och Katrin Goldstein-Kyaga (red.), *Gränsöverskridande identiteter i globaliseringens tid: Ungdomar, migration och kampen för fred*, 2006.
32. Janusz Korek (ed.), *From Sovietology to Postcoloniality: Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective*, 2007.
33. Jonna Bornemark (red.), *Det främmande i det egna: filosofiska essäer om bildning och person*, 2007.
34. Sofia Johansson, *Reading Tabloids: Tabloid Newspapers and Their Readers*, 2007.
35. Patrik Åker, *Symboliska platser i kunskapssamhället: Internet, högre lärosäten och den gynnade geografin*, 2008.
36. Kerstin W. Shands (ed.), *Neither East Nor West: Postcolonial Essays on Literature, Culture and Religion*, 2008.
37. Rebecka Lettevall and My Klockar Linder (eds.), *The Idea of Kosmopolis: History, philosophy and politics of world citizenship*, 2008.
38. Karl Gratzer and Dieter Stiefel (eds.), *History of Insolvency and Bankruptcy from an International Perspective*, 2008.
39. Katrin Goldstein-Kyaga och Maria Borgström, *Den tredje identiteten: Ungdomar och deras familjer i det mångkulturella, globala rummet*, 2009.
40. Christine Farhan, *Frühling für Mütter in der Literatur?: Mutterschaftskonzepte in deutschsprachiger und schwedischer Gegenwartsliteratur*, 2009.
41. Marcia Sá Cavalcante Schuback (ed.), *Att tänka smärtan*, 2009.
42. Heiko Droste (ed.), *Connecting the Baltic Area: The Swedish Postal System in the Seventeenth Century*, 2011.
43. Aleksandr Nemtsov, *A Contemporary History of Alcohol in Russia*, 2011.

44. Cecilia von Feilitzen and Peter Petrov (eds.), *Use and Views of Media in Russia and Sweden: A Comparative Study of Media in St. Petersburg and Stockholm*, 2011.
45. Sven Lilja (red.), *Fiske, jordbruk och klimat i Östersjöregionen under förmodern tid*, 2012.
46. Leif Dahlberg och Hans Ruin (red.), *Fenomenologi, teknik och medialitet*, 2012.
47. Samuel Edquist, *I Ruriks fotspår: Om forntida svenska österledsfärder i modern historieskrivning*, 2012.
48. Jonna Bornemark (ed.), *Phenomenology of Eros*, 2012.
49. Jonna Bornemark and Hans Ruin (eds.), *Ambiguity of the Sacred*, forthcoming.
50. Håkan Nilsson, *Placing Art in the Public Realm*, 2012.
51. Per Bolin, *Between National and Academic Agendas: Ethnic Policies and 'National Disciplines' at Latvia's University, 1919–1940*, 2012.
52. Lars Kleberg and Aleksei Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs/Aksenov i okrestnosti*, 2012.

Other titles in the Södertörn Academic Studies series

Samuel Edquist, *I Ruriks fotspår: Om forntida svenska österledsfärder i modern historieskrivning*, 2012.

Jonna Bornemark (ed.), *Phenomenology of Eros*, 2012.

Jonna Bornemark and Hans Ruin (eds.), *Ambiguity of the Sacred*, forthcoming.

Håkan Nilsson (ed.), *Placing Art in the Public Realm*, 2012.

Per Bolin, *Between National and Academic Agendas*, forthcoming.

IVAN AKSENOV (1884–1935) И. А. АКСЕНОВ

Critic, poet, and translator, Ivan Aksenov was a remarkable representative of the Russian avant-garde but his life and works long remained forgotten. This book of essays by authors from nine different countries sheds light on the writer's extraordinary contribution to Russian culture.

Поэт, критик и переводчик Иван Александрович Аксенов был замечательным представителем русского авангарда, но его жизнь и творчество долгое время оставались в тени. В этой книге исследователи из девяти стран освещают выдающийся вклад писателя в русскую культуру.

АКСЕНОВ И ОКРЕСТНОСТИ