

Пьеса Ильи Зданевича «лидантЮ фАрам»
в политическом и метаполитическом контексте

Михаил П. Одесский

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, modessky@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена изучению футуристической пьесы И.М. Зданевича «лидантЮ фАрам». Специалисты изучали заумный язык, на котором написана пьеса. Автор статьи преимущественно анализирует ее политический контекст. Пьеса «лидантЮ фАрам» символически указывает на завершение Первой мировой войны и на конец всего старого мира.

Ключевые слова: И.М. Зданевич, «лидантЮ фАрам», футуризм, заумный язык, Первая мировая война

Для цитирования: Одесский М.П. Пьеса Ильи Зданевича «лидантЮ фАрам» в политическом и метаполитическом контексте // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 369–376. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-369-376

Ilya Zdanevich's play "lidantU phAram"
in a political and metapolitical context

Mikhail P. Odesskiy

*Russian State University for the humanities,
Moscow, Russia, modessky@mail.ru*

Abstract. The article is about the study of I. Zdanevich's futuristic play "LidantU phAram". Experts studied the abstruse language (zaum') in which the play is written. The author of the article mainly analyzes its political context. The play "LidantU phAram" symbolically indicates the end of the First World War and the end of the whole old world.

Keywords: I. Zdanevich, "lidantU phAram", futurism, abstruse language (zaum'), the First World War

For citation: Odesskiy, M.P. (2023), "Ilya Zdanevich's play 'IldantU phAram' in a political and metapolitical context", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, part 3, pp. 369–376, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-369-376

В годы Гражданской войны столица независимой Грузии Тбилиси стала важнейшим культурным центром, где особенную активность демонстрировали футуристы, прежде всего радикальная группа «41°» («Сорок первый градус»). Для звездного участника группы «41°» И.М. Зданевича на тбилисский период приходится создание драматической пенталогии («питЁрки дЕйстф»), озаглавленной «аслаабълИчья». Первая пьеса («дра») «Янко крУль албАнской», сыгранная в 1916 г., но изданная только в 1918 г. в Тбилиси, оказалась и первой художественной книгой Зданевича; вторая пьеса «асЁл напракАт» написана и напечатана в Тбилиси в 1919 г.; третья («Остраф пАсхи») и четвертая («згА Якабы») напечатаны в Тбилиси под маркой «41°» в 1919 и 1920 гг.; венчает цикл пьеса «лидантиЮ фАрам», очевидно, задуманная в Тбилиси, опубликованная под той же издательской маркой, но в парижской эмиграции, в 1923 г.

Пенталогия «аслаабълИчья» единодушно признана вершиной футуристической зауми. Естественно, первые интерпретаторы – участник группы «41°» Игорь Терентьев («Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича», 1919 г., издательская марка «41°») и сам Зданевич (шутовски-автобиографический доклад «Илиазда. На дне рождения», прочитан в Париже в 1922 г.) – прежде всего изучали заумную систему как таковую, но авторское послание также не было обойдено их вниманием (карнавальное обыгрывание биографии Зданевича, инфантилизм, эротическое «неприличное», религиозное кощунство, зашифрованное в образе осла). Следуя контекстуальному подходу к пенталогии, я в давней статье анализировал политическую составляющую первой из «питЁрки дЕйстф» – пьесы «Янко крУль албАнской»: имелись в виду балканские события 1908–1914 гг. – от дипломатического кризиса, вызванного австрийской аннексией Боснии и Герцеговины, до развязывания Мировой войны [Одесский 2009, с. 306–314]. Соответственно, задача данной статьи – анализ политического (и метаполитического) контекста последней «дра» цикла: «лидантиЮ фАрам».

* * *

С точки зрения архитектоники, все пьесы, составляющие «аслаабълИчья» Зданевича, предваряются и замыкаются прямым

обращением к зрителям «хазЯина» – хозяина вертепного театра. Такого рода прологи и эпилоги, будучи признаком фольклорного вертепа, укоренены в «сниженной» традиции доклассицистической драмы. Шире: пролог и эпилог – отличительный признак «мимесиса со-участия», генеральной модели драматических (и театральных) текстов, противопоставленной «мимесису со-зерцания», которые различаются (не вдаваясь в подробности) тем, что первая допускает поэтологическое общение сцены с залом, а вторая – не допускает [см. подробнее: Одесский 2018, с. 10–24]. Эта поэтологическая возможность определила значимость «мимесиса со-участия» не только для старинной, но и для экспериментально-авангардной драмы, в частности, футуристической.

Адресованный к зрителям пролог – и в старинной, и в авангардной драме – предполагает краткое реферирование содержания и акцентирует принципиальные моменты авторского послания, что и осуществляет «хазЯин».

Пролог к пьесе «лидантЮ фАрам» содержит реплику «хазЯина», который сообщает «грАжанам»-сущателям, что «взял ыУмир» «лидантЮ» – художник Михаил Васильевич Ле-Дантю – и призывает послушать «пакА никралОк»¹. Имя Ле-Дантю вынесено в заглавие (“phare” – по-французски «маяк, прожектор, фара, светоч»), и «дра» посвящается его памяти. Согласно «Илиазде», Зданевич в 1917 г., будучи в Восточной Турции, случайно узнал из газет о смерти друга и единомышленника: «Если имя этого живописца вам незнакомо, то это ничего не значит, вы вскоре его узнаете. Весь тот поток художественных идей, которые я излагаю, идет от него. Это была самая сильная фигура среди русских живописцев. Я сидел в Ишхане и плакал. Второй и последний раз в жизни».

Как и обещано в прологе, друг-художник Ле-Дантю фигурирует в качестве персонажа «дра» – «лидантЮ». Сюжет «дра» – фантастический, но достаточно отчетливый (что далеко не обязательно в футуристической драме). Эта событийная отчетливость обеспечивается тем, что, хотя в репликах персонажей – в основном тексте – безраздельно и самодостаточно царит пресловутая заумь Зданевича (напоминая своего рода оперу), в сценических указаниях (ремарках) сюжетные перипетии даны понятно.

Сюжетный ряд в «лидантЮ фАрам» – вслед за другими пьесами «питЁрки» и в соответствии с поэтикой фольклорного театра –

¹Здесь и далее «питЁрка дЕйстф» и доклад «Илиазда» цит. по изд.: *Зданевич И.М. (Ильязд). Философия футуриста: Романы и заумные драмы / Подгот. текста и коммент. Р. Гейро и С. Кудрявцева; Сост. и общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2008.*

построен на склоках, драках, убийствах, воскрешениях и т. п. Кстати, это поразительно близко к эпатажной пьесе Альфреда Жарри «Убью-король» (1896), сходным образом восходящей к аналогу вертепа во французской традиции – гиньолю.

Открывается «дра» в царстве мертвечины, где «запъридУхяй» (согласно «Ильязде», кощунственный заместитель Святого Духа) предстает над «дОхлай», умершей женщиной – низменные «трупЁрды» («неологизм, удачно совмещающий мертвое тело со скатологией» [Марков 2000, с. 301]) суетятся «вакрУ гдОхлай» – к ним присоединяется эстетический антагонист автора, реалист-«пиридвИжъни ктравашчИп» («травощип» – аллюзия на вегетарианство И.Е. Репина?), создающий нового союзника, «патърЕт дОхлай кагжывОй» (портрет «как живой», реалистический) – мертвечина торжествует – «запъридУхяй» пробуждает новые силы, «лидантиЮ паявъляица пишЫт здОхлай патърЕт нипахохОжай» (нереалистический, потому жизненный) – «патърЕт нипахохОжай» воскрешает «дОхлую», и далее та действует в единстве с новыми силами как «васъкрЕшая» – возвращается «патърЕт кагжывОй», но его уничтожают – вступают «трупЁрды», распинают «васъкрЕшую» – «запъридУхяй» их избивает – вступает «пиридвИжъник», который дерзко «стърилЯит взапридУхяя», но «лидантиЮ фхОдит» и ухлопывает передвижника – «патърЕт нипахохОжай» «касАица васъкрЕшай», она вторично воскресает и далее действует как «фтарИшна пъришЭчая» – в финале «живЫи прахОдят МЁртвыи астаЮца».

Замыкается «дра» вертепным эпилогом – репликой «хазЯина»: «КанцОм канцОф». Эта реплика загадочна и многозначна.

Во-первых, она смутно подразумевает «finis».

Во-вторых, в «Илиазде» сам автор расшифровал реплику как архитектурный элемент – фрагмент пронизывающего пьесу заклинания «во имя бога асла // и святого запредухия // и бешеной матки // однопроходные ставят // второе пришествие // концом концов».

Смысл заклинания – амбивалентный. Как комментирует Зданевич, оно, безусловно, «неприличное»: «если женщина – мужчина, то почему и не стать нам однопроходными». Отсюда же вероятное присутствие в заклинании мужского полового органа: фонетическое – в слове «запредухия» (генитальная анаграмма не отменяет ассоциацию с «духом») и лексическое – «концом концов». Но одновременно заклинание – ритуально-кощунственное:

Служите панихиду по умирающему Зданевичу. После «Острова Пасхи» совершается второе пришествие. И какая распушенность

доводит меня вместо причастия перед смертью до кощунства. Вместо сошествия Святого Духа на апостолов, вызвавшего их глоссолалию, нисходит на меня Святой Запредухий.

Принципиально, что здесь автор приступает к толкованию, отталкиваясь не от предыдущей, а от третьей пьесы цикла – «Остров Пасхи». Ее заглавие – помимо таинственных скульптур, с восторгом принятых русским футуризмом, – столь же явно указывает на христианский праздник воскресения. Слово «пасха» многократно повторяется в третьей «дра» (построенной – как и весь цикл – на убийствах и воскресениях), а в финале «хазяин» произносит: «пасха атрицательная паказатель смерти», – и затем очередной убитый персонаж (которого окропили менструальной кровью каменных баб) оживает. За Пасхой должна следовать Пятидесятница: «Остров Пасхи» открывает путь к «неприлично»-кощунственному «второму пришествию», которое провозглашено в «лидантЮ фАрам», которое свершается благодаря нисхождению Запредухия и посредством глоссолалии, то есть христиански мотивированной зауми.

* * *

Ясность архитектуры и сюжета (по авангардным меркам) соответствует в драме «лидантЮ фАрам» внятности авторского послания. Еще В.Ф. Марков в классической истории футуризма указывал, что эта драма сочетает в себе «фарс и разработку эстетических задач», исследуя «природу реальности» и «ее отношение к искусству» [Марков 2000, с. 301], а Т.Л. Никольская уточняла: «Сцены эротической вакханалии сплетены в драме с размышлениями о путях нового искусства, побеждающего застывший академизм» [Никольская 2002, с. 67]. На этом фоне определяется первая – эстетическая – функция персонажа «лидантЮ», и закономерно, что написанный им «патърЕт нипахохОжай» в заумном монологе – перед вторичным воскресением «дОхлай» – произносит антиакадемическое «дАм дадА».

Вторую функцию персонажа «лидантЮ» – кроме эстетической – правомерно назвать антивоенной, политической. Собственно начинается пролог «хазЯина» с того, что война «акалЕла» и одновременно с этим «взял ыУмир» «лидантЮ». Аналогично в «Илиазде» автор – непосредственно после рассказа о смерти Ле-Дантю – продолжает: «Стало ясно: война кончается».

Разумеется, в 1917 г. Мировая война пока не кончилась, однако для России, где начиналась революция, война все-таки «акалЕла». Более того, и формальный финал Мировой войны в прологе также

угадывается: «авышА льВирсай <...> чіризнатАриуса климансО». Жорж Клемансо, премьер-министр Франции в 1917–1920 гг., написал («нотариус») в Версале («Вирсай») мир, победоносно для Антанты завершивший войну. То есть в «дра» установлена смысловая связь между смертью художника и концом Мировой войны.

Показательно, что в основном тексте персонаж «лидантЮ» – ухлопав «пиридвИжньника» – венчает свой заумный монолог лексическим милитаризмом «ЖаминИ». Жомини – хрестоматийно известный теоретик военного искусства, но и (что удобно для насмешника Зданевича) персонаж популярного шуточного стихотворения Д.В. Давыдова «Песня старого гусара» (1817):

Говорят, умней они...
Но что слышим от любого?
Жомини да Жомини!
А об водке – ни полслова!²

Эстетическая и политическая функции «лидантЮ» логично синтезируются при учете идеологии футуризма. Так, эффектный трансфер милитаристской образности в футуристическую эстетику реализовал В. Хлебников в стихотворении «Воспоминания» (опубликовано посмертно, написано в 1915-м военном году):

Достойны славы пехотинцы,
Закончив бранную тревогу.
Но есть на свете красотинцы
И часто с ними идут в ногу.
Вы помните, мы брали Перемышль
Пушкининианской красоты, –
Не может быть, чтоб вы не слышали
Осады вашей высоты.
Как судорга – пальба Кусманека,
Иль Перемышль старый старится?
От поцелуев нежных странника
Вся современность ниагарится³.

Перемышль – австрийская крепость, взятая в 1915 г., генерал Кусманек – ее комендант, но формула «Перемышль Пушкини-

² Давыдов Д. Стихотворения / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. В.Э. Вацуро. Л.: Сов. писатель, 1984. С. 85.

³ Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. / Под ред. Р.В. Дуганова. Т. 1: Стихотворения 1904–1916. М.: Наследие, 2000. С. 322.

анской красоты» очевидно становится обозначением оплота художественных противников футуристов.

Аналогично – в пьесе Зданевича (по многим пунктам оппониравшего Хлебникову). Когда «лидантЮ» убивает передвижника, «хазЯин» комментирует: «БискрОвная убийства», – что значит убийство, но футуристически-художественное. Оценка весомая тем более, что отсылает к начальному этапу работы над циклом: «Безкровное убийство» – название футуристической группы (среди ее участников Зданевич и Ле-Дантю), выпускавшая одноименный журнал, в специальном «албанском» выпуске которого (1916) были ехидно изложены похождения на Балканах журналиста Янко Лаврина – источник пьесы «Янко крУль албАнской».

Такого рода аллюзивный мост, перекинутый от конца к началу, позволяет иначе взглянуть на синтез эстетического и политического в «питЁрки дЕйстф», несколько сдвинув акцент в сторону политической составляющей.

Однако прежде необходимо оговорить, что пьесы цикла со второй по четвертую образуют особую группу, для которой политический контекст нерелевантен (по крайней мере, насколько сейчас правомерно судить). Напротив, для первой и последней пьесы политический контекст значим: злоключения Янко связаны с началом Мировой войны, а нелепая смерть Ле-Дантю – с ее концом. В докладе «Илиазда» сам автор подчеркивает связь этих событий. Сразу после слов «Стало ясно: война кончается» он пишет: «Тот круг идей, который начался в Албании, – принц Вид – так называемый дурацкий вид («дурацкий вид» – намек на правление в тогдашней албанской столице Дураццо немецкого князя Вида, в 1912 г. навязанного европейскими странами в государи Албании. – М. О.) – был исчерпан. Война была изжита».

Парадигма войны («круг идей») изжита, автор осмысляет ее из 1922 г. и в докладе продолжает: «Свой настоящий круг начала революция». В свои права вступает парадигма революции, и в перспективе тотальной гибели старого мира допустимо (с известной осторожностью) назвать третью функцию персонажа «лидантЮ» – апокалиптической (см. об апокалиптике футуристов: [Кацис 2000, с. 12–33]) и/или метаполитической. Именно ситуация второго пришествия «мотивирует», почему Ле-Дантю умер, но «лидантЮ» борется с академической мертвечиной.

Итак, хотя Зданевич пишет после революции, во время Гражданской войны, однако он ретроспективно помещает пенталогию в «круг идей» Мировой войны – в политический и метаполитический контекст завершившейся эпохи.

Литература

- Кацис 2000 – *Кацис Л.* Русская эсхатология и русская литература. М.: ОГИ, 2000. 656 с.
- Марков 2000 – *Марков В.Ф.* История русского футуризма. СПб.: Алетейя, 2000. 438 с.
- Никольская 2002 – *Никольская Т.Л.* Авангард и окрестности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 320 с.
- Одесский 2009 – *Одесский М.* Пьеса Ильи Зданевича «Янко крУль албАнскaй» и балканский вопрос // Авангард и идеология: Русские примеры / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Белградский ун-т, 2009. С. 306–314.
- Одесский 2018 – *Одесский М.П.* «Мимесис со-зерцания» и «мимесис со-участия» в истории русской драмы XVII–XXI вв. М.; СПб.: Нестор-История, 2018. 296 с.

References

- Katzis, L. (2000), *Russkaya eskhatologiya i russkaya literature* [Russian eschatology and Russian literature], OGI, Moscow, Russia.
- Markov, V. (2000), *Istoriya russkogo futurizma* [History of Russian Futurism], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.
- Nikol'skaya, T.L. (2002), *Avangard i okrestnosti* [Avant garde and surroundings], Izd-vo Ivana Limbakha, Saint Petersburg, Russia.
- Odesskiy, M. (2009), "Ilya Zdanevich's play "YAnko krUl' albAnskaj" and the Balkan question", *Avangard i ideologiya: Russkie primery* [Avant garde and Ideology. Russian examples], Belgradskii universitet, Belgrad, Serbia, pp. 306–314.
- Odesskiy, M.P. (2018), "*Mimesis so-zertsaniya*" i "*mimesis so-uchastiya*" v istorii russkoi dramy XVII–XXI vv. ["Mimesis of co-reflection" and "mimesis of co-participation" in the history of Russian drama of the 17th – 21st centuries], Nestor-Istoriya, Moscow, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Михаил П. Одесский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; modessky@mail.ru

Information about the author

Mikhail P. Odesskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; modessky@mail.ru