

**ЗАУМНЫЙ ВЕРТЕП ИЛЬИ ЗДАНЕВИЧА  
(О ПОЭТИКЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО ЦИКЛА «АСЛААБЛИЧЬЯ»)**

В настоящей статье исследуется поэтика цикла заумных драм футуриста И. Зданевича «аслааблИчья питерка дЕйстф» (1917–1922). В ходе анализа устанавливается его связь с одной из форм народного театра – вертепом и оркестровым принципом искусства, провозглашенным А. Крученых. В заключение делается вывод о разрушении («бескровном убийстве») Зданевичем драматических и театральных дискурсов прежних эпох и создании собственных универсальных или стремящихся стать таковыми дискурсов.

**Ключевые слова:** Зданевич (Ильязд), «аслааблИчья», вертеп, заумь, заумный театр, «дра».

Заумная драма представляет собой заметное явление в истории не только русского, но и европейского авангарда первых десятилетий XX века. Ее теоретиками были русский футурист Алексей Крученых, а также его младшие товарищи – члены тифлиских группировок «Синдикат футуристов» и «41°» Игорь Терентьев и Илья Зданевич (Ильязд). Первые подступы к заумной драме были сделаны А. Крученых в «Победе над Солнцем» еще в 1913 году, однако заумный язык вошел в его оперу лишь в виде отдельных включений – партий, состоящих из одних гласных или согласных звуков. Попытку создать заумную драму предпринял В. Хлебников в пьесе «Боги» (1921); И. Терентьев конце 1920-х годов написал заумную трагедию «Иордано Бруно». Существенную разработку жанр заумной драмы получил в творчестве И. Зданевича.

Цикл Ильязда «аслааблИчья» (1917-1922) включает в себя пять драм («питЁрку дЕйстф»): «Янко крУль албАнской», «асЁл напракАт», «Остраф пАсхи», «згА Якабы» и «лидантЮ фАрам». Сам Ильязд называл их «дра», используя, согласно крученыховской сдвигологии, слово с «отрубленным хвостом». Весь цикл держится на превращении мужского и женского в ослиное – в духе эстетики русского художника М. Ларионова, влияние которого И. Зданевич испытывал в 1910-е годы на родине и позднее в эмиграции, а также западноевропейских дадаистов и сюрреалистов. Зданевич подхватил идею Маяковского и Крученых, определявших новую эпоху как наступление мужественности, но реализовал ее в ином, полемичном по отношению к «будетлянскому» опыту, смысле: сознательное изгнание женского и утверждение мужского превратилось у него в бесконечную игру мужским, женским и ослиным – профанацию и мужского, и женского и утверждение ослиного (в его терминологии – «однопроходного»). Возрасты человеческой жизни

---

\* © Шевченко Е.С., 2009

*Шевченко Екатерина Сергеевна* – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

представлены в пенталогии через взросление, старение и умирание первой женщины и первой жены Адама, чье имя созвучно имени автора (Лилит – Илья), – женщины вообще: от никем не замеченной блохи («Янко крУль албАнскАй») и девушки-невесты зОхны, которую, как компресс, прикладывают поочередно к разным женихам и к ослу («асЁл напракАт»), до женщины «возраста баба», точнее до двух с половиной каменных баб («Остраф пАсхи»), пародирующих поэтические образы Хлебникова, и, наконец, до женщины по имени згА с ее отражением-видением по имени згА Якабы, убивающим настоящую згУ («згА Якабы»), и в мужском обличье, подобно Орфею, спускающемуся в ад («лидантЮ фАрам»). Все совершается, по словам автора, комментирующего свои «дра» в «Илиазде», «во имя бога осла и святого запряжухия» [1, с. 702]. «Ослиная» тематика пенталогии Зданевича может быть интерпретирована в нескольких плоскостях.

Во-первых, в древности осел символизировал сладострастие, очевидно, поэтому все метаморфозы мужского и женского в «пИтёрке дЕйстф» заканчиваются на нем. Пенталогия Ильязда воспроизводит сюжеты *средневековой ослиной литургии*, что и позволило исследователю С. Сигову определить ее как *онолатрическую мистерию* [2]. В пьесы вплетаются «ослиные» сюжеты, начиная с античных времен – Лукиана, Апулея и еще более древние фольклорные сказания о человеке, превращенном в осла. Во-вторых, в современном представлении осел – символ не сладострастия, но глупости и упрямства. Не случайно большинство персонажей пенталогии сводится к одному типу: наивного героя, профана, с точки зрения «культурного» сознания и сознания вообще – кретина, проживающего свою жизнь бессознательно. Эта роль импонировала Зданевичу и другим тифлисским заумникам: «апология идиотизма» в группе «41°» носила программный характер. Позиционирование себя в подобном качестве связано с ограничениями, которые группа налагала на логику и ум, двигаясь в противоположную сторону – *алогизма* и *безумия*, а уже затем, преодолевая инертность последнего, – к *зауми*.

Поскольку заумная драма связана с примитивными, наивными формами творчества, восходящими к мифу, обряду или игре, и первичными, исходными формами языка, то ее структура обнаруживает свою зависимость от них и воспроизводит присущие им черты. В случае со Зданевичем это формы *вертепа* со свойственным ему двухэтажным построением и фонетической *зауми*, обозначенной им самим как «умумА слОва» и сочетающейся с *нормативным языком*, точнее неким подобием элементарных словоформ и синтаксических конструкций. «АслаблИчья» вели к установлению *оркестровых форм искусства*, с подачи «41°» получивших широкое распространение в авангардной среде. В самом понятии «оркестровый», предложенном Крученых, нашла выражение столь привлекательная для авангарда и в целом для искусства начала XX века и последующих десятилетий идея синтеза различных художественных форм. Зданевич обратился к этому принципу вслед за Крученых, увидев в *оркестровом дискурсе* основу заумного театра. Однако за *заумным футуристическим оркестром* Ильязда стоял не один только опыт Крученых, но целая традиция театральной и оперной пародии и пародии на массовое зрелищное искусство второй половины XIX – начала XX веков вроде оперетты и оперы-буфф – от драматургии создателей Козьмы Пруткива и шуточ-

ных пьес Владимира Соловьева до «кривозеркальной» «Вампуки» и драматических и театрально-кабаретных пародий Николая Евреинова. В оркестровом принципе заумных «дра» Зданевича пародийно отрефлектированы такие принципы символистского искусства, как *музыкальность* и *симфонизм*, напомнившие футуристу и заумнику Зданевичу *ослиный рев*. Следовательно, его вертеп изображает не только «возрасты человеческой жизни», но и «возрасты искусства», а всё завершающий образ гермафродита-осла имеет отчетливую металитературную направленность: трагический для символизма и модернизма в целом финал — «ослиную мессу» гермафродита — Зданевич обращает одновременно и в *мистерию*, и в *балаганную игру*.

Мистерия и балаган в заумном театре перемещаются с *уровня персонажа* на *уровень звука*, поскольку именно *звуки* организуют действие, вплетаясь в легко узнаваемые *балаганные ситуации*. Фонетика заумного театра Зданевича объемлет три сферы: *фонетическое письмо*, *ономатопею* и *чистую заумь*. *Фонетическое письмо* превалирует преимущественно на уровне автора — в первую очередь в заглавии цикла и заглавиях самих драм, а также в других сегментах текста, с автором связанных. Функциями автора здесь наделен сквозной персонаж, обозначенный Зданевичем как *хазяин*, — своего рода «живая» афиша и «живая» ремарка его драматического цикла. Его речь демонстрирует принадлежность низовым пластам культуры и напоминает прибаутки балаганных зазывал, а фонетическое письмо имитирует свойственную примитивным формам творчества речь неграмотного, необразованного человека и визуально уподобляется надписям, сопровождавшим лубочные картинки. Следующий шаг по линии нарушения нормативного языка в заумном театре — *ономатопея* и созданные на ее основе слова и выражения. Ономатопоэтическое слово у Зданевича сближается с *младенческим лепетом*, где *смысл приглушен и властвует эмоция*, так что лежащий в основе речевой организации «аслаблИчий» ономатопоэтический принцип также служит выражению *примитивного, детского, подсознательного и бессознательного начал*.

И, наконец, *чистая заумь* как демонстрация креативных возможностей языка в звуке и через звук, его абсолютной — *карнавальной* — свободы. И если в речи *хазяина* преобладает фонетическое письмо, в известной мере корреспондирующее с нормативным языком, то речь персонажей соткана в основном из заумных слов. Как замечает публикатор Ильязда и специалист по его творчеству Режис Гейро, начиная с «аслаблИчий», его герои «живут только в метаморфозах, не имея собственных тел и мыслей» [1, с. 16]. *В заумном балагане Зданевича язык и герои представлены в качестве абстракций, отвлеченный характер языка подчеркивает условность персонажей*.

В «аслаблИчьях» наблюдается *карнавализация звука, слова и языка*. Так, «ывонный» язык, на котором якобы написан «Янко крУль албАнской» и при помощи которого изъясняются персонажи, и есть заумный язык и в то же время язык кретинов и идиотов, — автор «аслаблИчий» не оставляет почти никакого зазора между *креативным* и «*кретинным*», поскольку среда заумного языка понимается Ильяздом как «среда ужасного давления звука, и существа, живущие в этой обстановке, не могут отличаться формами, целесообразными для слоев заурядных», и потому сюжеты его «так нелепы», а герои «так отвратительны» [1, с. 697–698]. Важнейшим источником «ывонного» языка

Зданевича, очевидно, является знаменитое крученыховское «Дыр бул щыл» как «звуковой экстракт русского яз<ыка> со всеми его диссонансами, режущими и рыкающими звуками» [3, с. 273]. Призывая зрителей понять «ывонный» язык, то есть заумь, «умумА слОва», Зданевич погружает их в *сферу бессознательного*. Это последнее, по мнению Р. Гейро, является у человека «самым тайным и интимным углом ума, <...> и только благодаря тайному языку зауми можно его поймать и попытаться понять» [1, с. 14]. Зданевич использует приемы, характерные для членов «41°» и послужившие основой их полусерьезному учению об «анальной» и «словесно-ямудийной» эротике. «Ослиные», «какальные» и «ямудийные» сдвиги и словечки просачиваются в его пьесу непреднамеренно, случайно – сквозь алфавит первой разбойничьей песни («жзи какал какал мно») и далее растекаются по всему тексту, проникая в стенания князя пренкбиддады, брешкабрешкофского и разбойников «динавзять круля?» («ю бутьрулем» и «кикабик ыкузыкакик аякик кируякики»), детский лепет смертельно перепуганного принудительным messiанством *янки* («будютитька васька мамудя») и политический спич пренкбиддады, энергичные лозунги которого («харам бажам глам зыки кiu квет») подкрепляются «ослино-икающей» ономатопоией («io io io»); и так же непреднамеренно, случайно замыкают в кольцо словесную массу и сюжет пьесы в целом ономатопоэтическим «фью» испускающего дух *янки* и закулисным ревом-руганью скрывающихся на корабле после его смерти разбойников («пидрил вапу нили вале») [1, с. 482–500]. Погибает *янко* по причине недостатка влаги, но уже не словесной, «знаковой», а вполне вещественной, «денотативной»: нет воды, чтобы отмочить *янку*, приклеенного к трону синдетиконом, и *немиц ыренталь*, который, как можно понять из его слов, сочувствует безродному *янке* по причине собственного сиротства («ихабе кайны мутыр»), пытается просто отодрать *янку* от ненавистного трона, но в это время «вламываюца» вероломные разбойники и «режут янку» [1, с. 496,499]. Messiанство *янки* оборачивается кровавой жертвой – «жертвенным ослом». «Непарнокопытный падёж», по выражению И. Терентьева, венчает первую «дра» Зданевича.

Нежное и влажное «Ю» появляется во второй его «дра» «асЁл напракАт», которую, как и две последующие, он посвящает своей «музе» – актрисе тифлисского (тбилисского) Театра миниатюр С.Г. Мельниковой – и печатает в коллективном сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок» (1919). Действие во второй пьесе перемещается на Восток, в атмосферу восточного сладострастия; заумь несет на себе отпечаток тюркских языков. После засилья персонажей мужского пола появляется, наконец, первая настоящая героиня – девушка-невеста Зохна, имя которой свидетельствует о восточном происхождении, а создаваемый звуковой образ ассоциируется с чувственной плотью. По мнению И. Терентьева, буквы «ч», «ш», «щ», «с», «ф», «х», «з» передают плотские чувства: чесать, нежить, щупать, щекотать и т.д. [1, с. 711]. В имени «Зохна», как можно заметить, встречаются две из них. Помимо этого, образ Зохны отсылает к предшествующему ей зооморфному образу Янкиной блохи, с одной стороны, а с другой – намекает на фонетическую метаморфозу инициалов возлюбленной Зданевича «С.Г.», которые в случае быстрого их произнесения превращаются в «эзъгЕ». Следу-

ющая фонетическая метаморфоза — *зОхны*, то есть *эзъгЕ мЕльникавай*, в *згУ* — произойдет в четвертой драме «аслааблИчий» «згА Якабы». Сюжет пьесы «асЁл напракат» основывается на ситуации соперничества женихов, которые в списке действующих лиц («дЕев») обозначены как «жынИх А» и «жынИх Б». Оба жениха «аркестрам» исполняют ритуальный танец *тхУп*, во время которого «женИх б становица аслом», а *зОхна* дает ему корм, выказывая, тем самым, свое предпочтение. *Танец тхУп* перерастает в *оргастическую сцену*, где *Зохна* падает и обнимает то женихов, то осла, а затем — в *сцену сражения женихов*, заканчивающуюся смертью: «закальваюца мрут зохна падаит» [1, с. 534]. *Танец тхУп* являет собою *dance macabre*, где «слюни любви» перетекают в *слюну оганизирующего*. В заумной «дра» Зданевича за пестрыми одеждами балагана таится мистерия — магическое действие, определяющее судьбу всех: не только марионетки или кретина, но человека и человечества, а точнее и марионетки, и кретина, и человека, и человечества.

По словам И. Терентьева, «ибсеновская неразрешенность, заметная в “асле напракат”, исчезла в “острафе пасхи”» [1, с. 711]. Ее сюжетом становятся смерть и последующее воскресение всех, без исключения, персонажей, охарактеризованных к тому же в одном ключе: «купец парядашной асел / ваяц таво нуцы / две с палавинкай каминых бабы тожы дрянъ» [1, с. 546]. Действие происходит на Острове Пасхи, в лавке каменных гробов, где все означенные персонажи *варятся в котле вертепа*: умирают и воскресают, «по цепочке» убивают друг друга и так же, «по цепочке», воскресают вновь. Выбор экзотического места действия обусловлен интересом раннего авангарда к художественному примитиву, а возможным поводом обращения послужила книга В. Маркова «Искусство острова Пасхи» (1914), с автором которой он был знаком еще со времен ларионовского «Ослиного хвоста». В «Острафе пАсхи» заумь совершает очередную метаморфозу и в соответствии со спецификой сюжета и персонажей строится по моделям русского и условно полинезийских языков, для которых характерны длинные ряды гласных, призванные подчеркнуть нечленораздельность речи персонажей («юэиаахо шанхааааэй аэиоу», «лаахвыаой ихе лаваууудулу ю» [1, с. 557] и т.п.).

Воскрешение женщины, или Лилит, в «острАфе пАсхи» повлекло за собой новые метаморфозы в следующей драме цикла «згА Якабы», где героиней оказывается *згА Якабы*, точнее даже не героиней, а героем, поскольку все «Якабы» в пьесе обозначены через мужской пол. Помимо близкого Зданевичу фрейдизма, стимулом к созданию пьесы послужило его знакомство с другими, новейшими по тем временам, научными теориями, в частности с теорией отражений [2]. Помимо *згИ*, в пьесе появляются видение *згА Якабы*, отражение *згА взЕркали* и отражение видения *згА Якабы взЕркали*, борющиеся друг с другом и с зеркалом, — это последнее также выведено в качестве *дея* и также принимает участие в схватке.

Кульминацией пьесы является *сцена гадания на картах*. Свою судьбу пытается последний из превращенных персонажей (*згА Якабы взеркали*), которому, кажется, фортуна улыбнулась: выпали «валЕ ддАма карО льтУс» [1, с. 611]. Одержав победу в схватке с «другими» (видениями и отражениями), *згА Якабы взеркали* в итоге становится *згОй* и засыпает, произнося: «хашАкай вВИсусь бааЮ / яжуйИЯяхи баЮ / зЮю згАгага сучЯли люлилЕли» [1, с. 616].

Любопытно, что эта заключительная строфа пьесы напомнила Алексею Крученых фразу из грибоедовского «Горе от ума»: «Ну, вот и день прошел, И с ним все призраки, Весь чад и дым надежд, Которые мне душу наполняли» [см.: 1, с. 702]. Здесь, однако, всплывает связь «згИ Якабы» не только с Грибоедовым, но и с Хлебниковым – его «Маркизой Дээес», сюжет которой также восходит к «Горю от ума». Грибоедовский мотив «горя от ума» у заумника Зданевича трансформируется в мотив «умумА», связанный с поисками себя, собственной идентичности и поисками «ума» за пределами вещей, в данном случае – в зазеркалье. «УмумА» слова, или многозначная и неустойчивая в плане семантики заумь, отражает «умумА» мира, его многозначность и неустойчивость. Личность при этом предстает как нечто неуловимое, ускользающее, кажущееся. Пьеса, как мы помним, начиналась с момента пробуждения згИ. В финале *измененная згА*, которая, возможно, и не згА вовсе, возвращается к своему исходному состоянию – состоянию сна. Но сон этот подобен смерти, ведь она утратила все связи – и с миром, и с собой. Не случайно последнее слово в пьесе остается за *хазЯином*, произносящим буквально следующее: «вирнУлся слипОй канЕц» [1, с. 616]. «После последней подлости с Лилит, у которой я украл имя Ильи, ей ничего не осталось, как умереть. Это я, Илиазда, умер во второй раз, во втором периоде своей жизни», – констатирует Зданевич в «Илиазде» исход згИ и згИ Якабы, то есть себя самого, точнее – собственных обличий [1, с. 702].

В последней пьесе цикла «лидантЮ фАрам» Ильязд переходит от осмысления личности к осмыслению искусства. Драма «лидантЮ фАрам» – самое радикальное наступление авангарда на устаревшие художественные формы и одновременно последний всплеск зауми в творчестве Ильязда. Она посвящена памяти погибшего во время Первой мировой войны друга – художника Михаила Ле-Дантю. *Конфликт* в ней носит эстетический характер и на уровне персонажей выражен в споре художника старой формации – *пиридвИжника* и художника новой формации – *лидантЮ*. *ПиридвИжник* создает *патрЕт кагживОй* – *лидантЮ* создает *патрЕт нипахОжай*. Ильязд видит в миметическом принципе лишь профанацию подлинной жизни и подвергает обструкции искусство, стоящее на его позициях. Не случайно *патрЕт нипахОжай*, оторвавшись от своего творца и обретя свободу, призывает: «дурех дурАчь» [1, с. 654]. С точки зрения нового искусства, «правдоподобие» или сходство с «натурой» – реальными объектами реального мира – не может быть критерием в искусстве. Абсурдным выглядит не *патрЕт нипахОжай*, а *патрЕт кагживОй*, поскольку «натурой» для него послужила *дОхлая*. Искусство проверяется способностью ее воскресить. В пьесе последовательно разыгрываются сцены, напоминающие библейские Конец Света, Страшный Суд и Второе Пришествие, что позволяет интерпретировать ее как «Откровение Ильязда» (по аналогии с «Откровением Иоанна Богослова»), а весь цикл – как своего рода «Евангелие от авангарда» [2]. В вертепе Ильязда Второе Пришествие обыгрывается в явлении *бога асла*, бога-сына *иСУсЯ* и святого *зап-ридУхия*. Согласно Ильязду, «умумА» веры и «умумА» бога являет собой *зап-ридУхия*; «умумА» живописи, заключающийся в ее беспредметности, явлен в Пикассо, поставленном рядом с Иисусом. Новое искусство имеет мессианские цели; в роли мессий оказываются погибший Ле-Дантю и живой Пикас-

со. Именно в авангарде, по мысли Ильязда, и совершается воскресение искусства и мира. Созданный *лидантЮ патрЕт нипахОжай* дотрагивается до *дОхлай*, и она оживает. Далее следует евангельский сюжет распятия, который, в свою очередь, сменяет каскад балаганных номеров: *трупЁрды* распинают *васкърЕшую*, за что их избивает *запъридУхяй*; появляется *пиридвИжник*, стреляющий *взапъридУхяя*; входит *лидантЮ*, который «ухлОпнваит пиридвИжника», совершая, по словам *хазЯина*, «бискрОвная убИЙства» [1, с. 669], — еще раньше «бескровное убийство» совершила *васкърЕшая*, расправившись с творением *пиридвИжника* (ср. с аналогичным эпизодом в «Янке»). Ильязд удваивает момент воскресения: после звучащих заклинанием слов «дадА», «аслИнай бОх ифтарОе пършЭстие» *васкърЕшая* переходит во *фтаришна васкърЕшую* [1, с. 670, 671]. В звучащем *соборе голосов* утверждается истина от авангарда: «жывЫи прахОдят мЁртвыи астаЮца / канцОм канцОф» [1, с. 678, 679].

Итак, пенталогия И. Зданевича воспроизводит историю человечества и историю искусства от истоков до новейшего времени через обращение к *мифу, обряду, игре*. В качестве *культурной модели* заумной драмы выступает *вертеп* с присущей ему двухуровневой структурой. С нею корреспондирует *оркестровый принцип*, провозглашенный А. Крученых в русле общей футуристической стратегии *жизнетворчества* и *синтетизма* художественных форм и в «аслаблИчьях» И. Зданевичем реализованный. Полифония и какофония голосов персонажей, звучащих в «дра» Ильязда, усиливается полисемией и семантической «затемненностью» заумных слов. Конструируя заумный язык, Зданевич использует модели самых различных языков — от русского и вымышленного «ывонного» до языков тюркской группы и полинезийских языков. Потенциал зауми в плане семантики поистине безграничен и колеблется между *конкретным* и *абстрактным*, между «*кретинным*» и *креативным*, а сама заумь претендует при этом на роль некоего универсального языка, некоей универсальной формы коммуникации, художественной и вообще творческой формы. Установкой нового искусства на *универсализм* и *абстрактность* обусловлены и графические эксперименты Ильязда — *прием алфавитации*, связанный не с сюжетом и драматическим действием, но с визуальностью драматического текста, его обликом. Зданевич разрушает драматические и театральные дискурсы прежних эпох — совершает их «бескровное убийство» — и создает собственные универсальные, или стремящиеся стать таковыми, дискурсы.

### Библиографический список

1. Зданевич И. (Ильязд) *Философия футуриста. Романы и заумные драмы*. С приложением доклада И. Зданевича «Илиазда» и «Жития Ильи Зданевича» И. Терентьева / предисл. Р. Гейро, подг. текста и комм. Р. Гейро и С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2008.
2. Сигов С. Онолатрическая мистерия Ильи Зданевича // *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*. Берн, 1991. С. 209-219.
3. Крученых А. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2002.

*E.S. Shevchenko***THE ABSTRUSE NATIVITY PLAY BY ILYA ZDANEVITCH  
(on the poetics of «Aslaablichya» drama cycle)**

The present paper studies poetics of the abstruse drama cycle by the well-known futurist Ilya Zdanevitch «aslaablichya pityorka deystf» (1917-1922). The undertaken research has demonstrated that it is connected with one of the forms of folk theatre – the nativity play and the orchestral principle of art proclaimed by A. Kruchyonykh. At the end the author makes a conclusion about destruction (bloodless murder) of drama and theatrical discourses belonging to the previous epochs and creation of his own universal discourses or the discourses striving to become universal.

**Key words:** Zdanevitch (Ilyazd), «asslablichya», the nativity play, abstrusity, abstruse theatre, «dra».