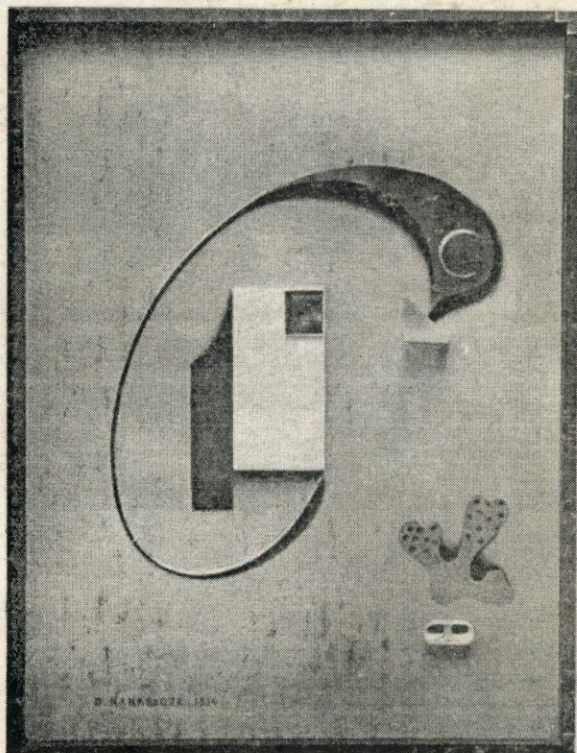


2335/2
002

ლიტერატურული მემორიალი

Литературная Грузия

1-6



2002

Литературная Грузия

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И
ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ ГРУЗИИ

ВЫХОДИТ С ИЮНЯ 1957 ГОДА

УЧРЕДИТЕЛИ:

Союз писателей Грузии
Институт грузинской литературы им. Ш. Руставели
Издательство "Литературная Грузия"

1-6

2002



МИХАИЛ ГОЦИРИДЗЕ

“Танец” (1924)

СО Д Е Р Ж А Н И Е

От редактора	4
ГЕОРГИЙ ЧАРКВИАНИ. В полный голос	5
НИКОЛОЗ ШЕНГЕЛАЯ. Высказывание первое ВЛАДИМИР САРИШВИЛИ. Неизвестные строки	11
МИХАИЛ КУРДИАНИ. Футуризм и другое Перевод Георгия Чарквиани	13
АВТАНДИЛ НИКОЛЕИШВИЛИ. Симон Чиковани и грузинский футуризм. Перевод Георгия Чарквиани	28
ТАТЬЯНА НИКОЛЬСКАЯ. От “Фантастического кабачка” до “Химериони”	41
БЕЛЛА ЦИПУРИЯ. Дадаизм и “Голубые роги”. Перевод автора.....	74
СОСО СИГУА. От “H₂SO₄“ до “Мемарцхенеоба”. Перевод Георгия Чарквиани	85
ХАРША РАМ. “Одинокий лицедей”. Перевод с английского Нино Саникидзе	152
МАРИНА МЕДЗМАРИАШВИЛИ. Пути авангарда	180

На первой странице обложки: Давид Какабадзе “Композиция” (1924 г.); на последней — деталь оформления грузинского футуристического журнала “H₂SO₄”(художник Кирилл Зданевич).

* * *

Предлагаемый вашему вниманию номер Литературной Грузии” исключителен по своему замыслу – он целиком посвящен грузинскому авангарду, одному из наиболее интересных явлений нашей культуры начала XX века.

Естественно, наряду с литературной панорамой (как убедится читатель, довольно обширной и обстоятельной) прослеживается проявление авангарда и в грузинском изобразительном искусстве.

Особенно приятно подчеркнуть, что в этом номере журнала наряду с грузинскими авторами выступают наши русские и американские коллеги: и если в статье петербургского исследователя Татьяны Никольской прекрасно воссоздан тот колорит и богемный дух, которым питалось искусство авангарда, то статья профессора Калифорнийского университета Харши Рама, посвященная Хлебникову, создает тот “пространственный контекст”, без которого трудно оценить то или иное локальное художественное явление.

В сущности, перед нами своего рода научно-литературный сборник, который, надо надеяться, станет настольной книгой для каждого читателя, интересующегося этим ярким периодом поиска новых путей в литературе и искусстве.

Редактор

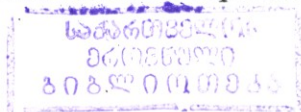


В ПОЛНЫЙ ГОЛОС

Литературоведение – не арифметика, в ней нет и быть не может строгой определенности и неукоснительной четкости – два плюс два четыре, трижды три – девять. Совершенно точно и даже относительно верно сформулировать, например, что такое реализм, романтизм, сентиментализм, классицизм и так далее, невозможно. Но подобные более или менее успешные попытки, естественно, делались и делаются по сей день, ибо они все-таки углубляют представления о тех или иных понятиях и явлениях.

Прибегнем к энциклопедическому определению такого литературного и не только литературного течения, как футуризм, связанного с латинским словом – будущее. Вот оно: "Футуризм – авангардистское направление в европейском искусстве 10-20-х годов XX века. Стремясь создать "искусство будущего", отрицал традиционную культуру (особенно ее нравственные и художественные ценности), культивировал урбанизм (эстетику машинной индустрии и большого города), переплетение документального материала и фантастики; в поэзии разрушал даже естественный язык..."

Известно, что возник футуризм в Италии и его родоначальником был Филиппо Томаззо Маринетти. Впрочем, следует отметить, что "Первый манифест футуризма" написан им на французском языке и 20 февраля 1909 года опубликован в престижной газете "Фигаро". А вышедший через год на французском и переведенный на итальянский язык роман Маринетти "Мафарка-футурист" известен главным образом тем, что



в нем дана политическая программа автора и возглавляемого им движения. Далее последовала антология "Поэты-футуристы", открывающаяся написанным Маринетти "Техническим манифестом футуристической литературы".

Смелых, чтобы не сказать нахальных и наглых, утверждений и призывов в публикациях итальянских футуристов было больше, чем достаточно. Кое-кого они могли воодушевить и расположить к драке. Судите сами.

"Да здравствует риск, дерзость и неукротимая энергия!"

"Смелость, отвага и бунт – вот что воспеваем мы в своих стихах".

"Старая литература воспевала леность мысли, восторги и бездействие. А вот мы воспеваем наглый напор, горячечный бред, строевой шаг, опасный прыжок, оплеуху и мордобой".

"Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож на пулеметную очередь, и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская".

"Без наглости нет шедевров".

"Да здравствует война – только она может очистить мир. Да здравствует вооружение, любовь к Родине, разрушительная сила анархизма, высокие идеалы уничтожения всего и вся! Долой женщин!"

"Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки. Долой мораль, трусливых соглашателей и подлых обывателей!"

"Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум".

"Надо отменить прилагательное, и тогда голое существительное предстанет во всей своей красе.

Прилагательное добавляет оттенки, задерживает, заставляет задуматься, а это противоречит динамике нашего восприятия".

"Надо отменить наречие. Этот ржавый крючок пристегивает друг к другу слова, и предложение от этого получается отвратительно монотонным".

"Пунктуация больше не нужна".

На первый взгляд может показаться, мягко говоря, несколько странным, что в такой стране, как Италия, стране, в определенном смысле, музее, поэт призывает разнести вдребезги музеи и библиотеки. Изумляешься, узнав, что такой поэт в годы фашистской диктатуры стал академиком и председателем Союза итальянских писателей. Впрочем, ничего здесь необычного нет. Маринетти был сподвижником Муссолини, провозглашал родственность футуризма и фашизма и считал, что война – единственная гигиена мира.

Конечно, в манифестах и теоретических установках итальянских футуристов явно ощущается легко распознаваемая поза, неуклюжее стремление показаться более умным и загадочным, чем ты есть на самом деле, на каждом шагу чувствуется желание эпатировать, поражать и скандализировать публику, вызывать у нее шок. Но то, что сторонники Маринетти и, в первую очередь, он сам на самом деле хотели, чтобы искусство было только насилием и жестокостью – это несомненно.

Трудно сказать, насколько хорошо были знакомы с теорией и практикой своих итальянских коллег грузинские футуристы. Ни первый, ни технический манифесты на русском языке не печатались вплоть до 1986 года. "Битва при Триполи" переведена на русский язык в 1915 г., роман "Мафарка-футурист" в 1916. Это отмечается потому, что вряд ли наши отечественные представители

авангарда свободно владели французским языком, тем более итальянским. И еще об одном. Грузинские футуристы охотно подхватили лозунг о необходимом господстве урбанизма. Это было несколько удивительно, если вспомнить, что большинство из них родилось и выросло в селах, да и вообще в то время во всей Грузии был всего один город, и тот далеко не индустриализированный, отнюдь не гигантский мегаполис-спрут.

Большое влияние на грузинских левых художников, объединенных в группе H_2SO_4 , оказали безусловно футуристы России.

В Москве, старой столице империи, футуризм тоже начался со скандала в 1912 году. Шум был сильный и диковинный. В целом уже привыкший ко всяким допустимым скандалам обыватель вдруг возмутился и разгневался. К этому времени он уже освоил и принял туманные ребусы и иносказания символистов. Его уже нельзя было удивить такими строками, как "фиолетовые руки на эмалевой стене полусонно чертят звуки в звонко-звучной тишине" или "всходит месяц обнаженный при лазоревой луне". Нельзя было, ибо обыватель за такими непонятными фразами пытался найти недоступный мистический смысл. Это проповедовала символистская теория, и читатель, боясь, чтобы его не обвинили в невежестве, был вынужден "искать" заумные мысли.

И вот как раз, когда публика осилила символизм, в русской литературе почти одновременно появилось два течения — акмеизм (или адамизм) и футуризм. По мнению акмеистов, они заняли оставленные символистами крепости, но вместе с тем их эстетическая платформа во многом отличалась от символистской. Акмеисты считали своей задачей возвращение поэзии на землю. По их заявлению, они возвратили розе форму, цвет и запах и из потустороннего символа превратили ее вновь

в цветок розу. Но это вовсе не означало, что они не верили в существование непознаваемого мира. Просто он непознаваем, а посему следует писать о доступной действительности. Таким образом, акмеизм был в какой-то мере продолжением символизма, но лишенным какого-либо пассивного протеста, свойственного тому.

Скандалы, вопли и рев были связаны с возникновением кубофутуризма. Другое направление этого течения — эгофутуризм, представителем которого был Игорь Северянин, наоборот, вызывал одни восторги и упоение. На ура принимались произнесенные с эстрады такие строки, как "королева играла — в башне замка — Шопена, и, внимая Шопену, полюбил ее паж" или "карета куртизанки в коричневую лошадь, по хвойному откосу спускается на пляж". Но совсем другой была реакция зала, когда со сцены бросались такие слова, то есть даже не слова, а что-то невразумительное и неопределяемое: "Дыр, бул, щыл, убещур скум вы со бу рл зэ". К тому же тогда из печати вышла книжка, которая называлась грубо и прямо — "Пощечина общественному вкусу". Кубофутуристы в лоб заявляли в ней, что их поэзия не имеет и не должна иметь никакого смысла. Главное для них — фонетическое звучание слова. "Самовитое" слово — это и есть оправдание стихотворства. Отсюда, вероятно, вытекало бесцеремонное требование — сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности. (В скобках заметим, что сегодня давно уже отказались от когда-то кажущейся очень современной вещью — парохода, а вот что касается Пушкина, он по-прежнему необходим людям, так же как Достоевский и Толстой).

Кубофутуристы в России меняли свои названия — комфуты (коммунисты-футуристы), левовцы, рефовцы, но преданность революции, Советам оставалась неизменной... И хотя весьма строптивая грузинская

литературная группа H_2SO_4 порой поругивала письменно отдельных российских футуристов, тем не менее, эти две группы были дружны. Об этом свидетельствуют хотя бы воспоминания Симона Чиковани о Владимире Маяковском. “Около двенадцати часов, – пишет грузинский поэт, – открылась дверь, и вошел художник Кирилл Зданевич. Его сопровождал незнакомый мне высокий, статный, мужественного облика человек. Своей внешностью он сразу приковал к себе внимание. Кирилл, улыбаясь, представил меня.

– Знакомьтесь, это тоже поэт-футурист.

Он еще что-то хотел сказать, но спутник прервал его:

– Футуризм устарел, сейчас ЛЕФ, – затем представился, – Маяковский.

Все это было для меня неожиданностью, хотя я много раз видел его на фотоснимках и представлял именно таким... Я чувствовал какую-то неловкость, гость же сразу освоился, сказал:

– Приехал вчера вечером и вечером же познакомился с вашими друзьями – Николаем Шенгелая и Жанго Гогоберидзе. Хорошие ребята, они мне понравились”.

Данный номер нашего журнала посвящается творчеству, эстетическим взглядам грузинских футуристов – основных представителей грузинского авангарда. В свое время не особенно подчеркивалось, что из группы H_2SO_4 вышли такие крупные художники, как поэт Симон Чиковани, прозаики Акакий Белиашвили и Демна Шенгелая, кинорежиссер Николоз Шенгелая и художник Ираклий Гамрекели. С H_2SO_4 были связаны художник Давид Какабадзе, кинорежиссер Михаил Калатоцишвили (Калатозов) и другие.

Об этом давно пора сказать в полный голос, без извиняющейся интонации. История литературы и искусства не терпит белых пятен.

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРОКИ

Грузинская общественность отметила столетний юбилей Николоза Шенгелая – талантливейшего кинорежиссера, патриарха, с именем которого связано международное признание грузинского кинематографа.

Он был основателем поэтико-монтажного кино, непревзойденным мастером переданной в пластике поэтической метафоры, но мало кому известно, что в молодые годы Николоз Шенгелая пробовал силы в стихотворчестве.

В 1922 году будущий кинорежиссер увлекся идеями футуристического литературного объединения “Левизна”, провозгласившего приоритетом борьбу со старым искусством во имя утверждения идеалов нового. Отдав дань юношеской “болезни нигилизма в искусстве”, Николоз Шенгелая пишет своего рода кредо собратьев по литературному цеху, считавших его гроссмейстером поэтического ритма.

ВЫСКАЗЫВАНИЕ ПЕРВОЕ

Мы венчаем победу свою,
Вверх тормашками стоя.
Нет, никто не спасется в краю
Тишины и покоя.
Наших строк железные столпы
Воздвигаем над прошлым –
Пошлым,

Дошлым,
Ушлым.
Ложным, —
Вместо грез, париков и карет
Возглашаем иной паритет.
Нынче каждый четвертый — поэт,
Переломан эпохи хребет.
Прочь дурманы былого!
Мы, расправивши крылья, летим,
И не просим,
А требуем слова!

1924 г.

Перевод Владимира САРИШВИЛИ



ФУТУРИЗМ И ДРУГОЕ

Об импорте и контрабанде

20 февраля 1909 года во французской газете “Фигаро” был опубликован “Первый манифест футуризма” итальянского писателя Филиппо Томмазо Маринетти.

21 января 1923 года в газете голубороговцев “Рубикони” (№ 1) была напечатана передовица, озаглавленная “Союз новой литературы”, в которой говорилось:

“Грузинская словесность девятнадцатого века безусловно является большой литературой в масштабах Ближнего Востока той же эпохи. Ни Персия, ни Турция, ни другие народы Востока не имели письменной словесности, которая могла бы сравниться с грузинской литературой того столетия.

Тем не менее, эта литература не достигала уровня современного европейского искусства и не соответствовала блестящим традициям Грузии. Мы знаем эпохи, когда грузинская письменная словесность представляла явление исключительного значения по меркам мирового искусства. Грузинская литература же девятнадцатого века в радиусе мирового, в данном случае европейского, искусства это – провинциальная литература со своими ограниченными пределами, провинциальными интересами и эстетическим диссонансом.

Тут не надо ссылаться на гений Важа Пшавела. Он явлен как гениальная стихия, а не как искусство. Важа, этот Гомер Грузии, благодаря своей первозданности, находится как бы вне времени и пространства. И творчество его не меняет общего провинциального стиля

грузинской литературы XIX века.

Прошедшие десятилетия двадцатого столетия, безусловно, — некий перевал в грузинской литературе. В нее вливается новая эстетическая культура. Новая грузинская словесность преодолевает непроходимые дебри провинциализма и попадает в общий поток мировой литературы”.

Возвращение грузинской письменной словесности в общий поток мировой литературы связано с появлением в Грузии модернистского и авангардистского течений.

Долгое время одной из главных причин того, почему грузинский модернизм и авангардизм считались чуждыми и беспочвенными явлениями, было ненациональное их происхождение, “приход из зарубежья”. Грузинский модернизм и авангардизм объявлялись эпигонами аналогичных западноевропейских и российских течений, их запоздалыми отголосками. Так называемые “критики” часто “забывали” тот факт, что все литературные течения проникали в Грузию с опозданием и значительно в более эпигонской, чем модернизм и авангардизм, форме.

Поэтому речь может идти только о включении нашей литературы в общеевропейский хоровод культурной жизни, а не об импорте или контрабанде литературных направлений.

Вечный авангардизм

“Манифест футуризма” был первым авангардистским манифестом в мировой литературе. С момента его появления до Второй мировой войны возникали десятки авангардистских направлений, представители которых с большой охотой писали и публиковали превосходящие

друг друга по скандальности манифесты. После Второй мировой войны авангардизм претерпевает эволюцию, количество школ уменьшается, возникает единый, почти недифференцированный авангардизм, в котором все четче и четче проявляется то, что непосредственно связано с методом, а не с многоцветным хороводом школ. Многоцветие школ устаревает, надобность в них как бы отпадает.

Вообще, отмежевание одного направления от другого – дело нелегкое, и авангардизм – не исключение. Это вина не столько направлений и школ, сколько исследователей, не всегда готовых при тождественности методов обнаружить существующую разницу систем, а порой не замечающих даже различия самих методов... Поэтому неудивительно, что подавляющее большинство исследователей воспринимает почти как синонимы термины “модернизм” и “авангардизм”.

То, что формирует метод в авангардизме, что отличает его от модернистских и других литературных течений, создавалось не в двадцатом столетии, более того – существовало всегда.

Можно создать энное количество философских систем, однако, что касается метода, существуют лишь две философии – диалектическая и метафизическая.

Подобный релевантный признак присутствует и в литературе и искусстве, и он универсален для мирового искусства (так как в данном случае речь идет в основном о европейской литературе и искусстве, я ограничусь иллюстративным материалом данного региона).

Подобно философии, существует два вида литературы и искусства, их не может быть больше или меньше.

Одно искусство обычно именовали терминами “ис-

искусство прекрасного космоса”, “аполлоническое”, “иллюзивное”, “романтическое”, “каноническое”, “традиционное”... Такое искусство должно называться термином “событийное искусство”.

Другое искусство называли “дионисовым”, “антииллюзивным”, “эпическим”, “новым”, “противостоящим”... Его следует именовать “сущностным искусством”.

В “событийном искусстве” на первом плане находится “событие”, что влечет за собой деформацию “сущности”; в “сущностном искусстве” – напротив, акцентируется “сущность”, что вызывает деформацию события.

В качестве примера достаточно сравнить “Мадам Бовари” Флобера, где попытка показа “события” вызывает деформацию “сущности”, и “Амадеуса, или как прогнать его” Эжена Ионеско, где попытка показа “сущности” влечет за собой деформацию “события”.

Авангардизм – современный этап развития “сущностного искусства”.

Модернизм был одним из этапов развития “событийного искусства” в конце XIX и начале XX века.

Политическое лицо авангардизма

Одной из главных причин, мешавших исследованию авангардизма, в частности футуризма, в Советском Союзе, были политические ярлыки, которыми столь щедро награждали его литературоведы-вульгаризаторы, как то – “выразитель империалистической идеологии”, “реакционный”, “анархический” и так далее, и тому подобное.

Так как футуризм и другие авангардистские течения пользовались сомнительной репутацией и были скомпрометированы в глазах общества, понятное дело,

разговор о выдающихся поэтах, принадлежащих тому или иному направлению, непременно начинался с того, что данный художник в молодости по неопытности примкнул к одной из авангардистских школ. Однако рамки формалистского течения для его поэтического дарования оказались узкими. Он сумел преодолеть навязанную школой замкнутость, творческую односторонность и смог создать настоящие, художественно полноценные произведения. Другие же писатели (шел перечень фамилий) не смогли или не захотели сделать то же самое, остались “ортодоксальными” последователями устаревшего направления и, “соответственно”, не сумели написать “настоящих, художественно ценных произведений”.

Неправда, будто бы верность какому-либо литературному течению может принести вред писателю.

Не соответствует истине и утверждение, что тот или иной писатель “создал художественно ценные произведения” лишь тогда, когда порвал связи с определенным литературным направлением, хотя бы футуризмом.

Неоднократно писалось, например, о том, что Владимир Маяковский “сумел освободиться от пагубного влияния футуризма”. Между тем 3 апреля 1923 года, выступая на диспуте “Футуризм сегодня” в Центральном клубе Московского пролеткульта, Маяковский не ставит под сомнение свою принадлежность к этому движению. То есть будучи футуристом в течение двенадцати лет, поэт создал такие шедевры, как “Облако в штанах”, “Флейта-позвоночник”, “Война и мир”, “Человек”, “Люблю”, “Про это”...

Даже в 1927 году на диспуте по поводу постановки “Ревизора” в театре имени В.Мейерхольда Маяковский

говорил – “для меня, как лефовца, футуриста”...

Ясно, что Маяковский лучше знал – футурист он или нет, чем его спасители от этой “вероломной болезни”.

Один принципиальный вопрос – является ли огнестрельное оружие нейтральным по отношению к потребителю?

Ответ, безусловно, будет положительным.

Револьвер системы “наган” нейтрален по отношению к тому, кто из него прицеливается или в кого стреляют. Скажем, красный в белого или наоборот. “Наган” может использовать кто угодно.

Так же нейтрален по отношению к мировоззрению и идеологии литературный метод (равным образом – течение и жанр).

Нет и не может быть литературного направления, которое непозволительно было бы использовать как прогрессисту, так и реакционеру.

Всем известна верность итальянского футуризма фашистским идеалам. Более того, на пути захвата власти итальянский футуризм был преданным сподвижником фашизма. “Взятие власти фашизмом есть реализация программы-минимум итальянского футуризма”, – заявил в свое время Маринетти, посвятивший Муссолини свою изданную в 1924 году книгу “Футуризм и фашизм”.

Таким было, в основном, политическое лицо итальянского футуризма. А каким, например, было политическое лицо русского футуризма?

На вышеупомянутом диспуте “Футуризм сегодня” Маяковский сказал: “Между русским и итальянским футуризмом и существует общее и нет. Русский футуризм ставит своими задачами: 1) формальную разработку материала, 2) применение этого формально обработанного материала для практических нужд. В области

формальных методов сходство между итальянским и русским футуризмом есть. Заводы Тульский, например, и заграничные Крезо выделывают оба оружие, цель применения которого, однако, различна. Различие существует в целях... Идеологически мы с итальянским футуризмом ничего общего не имеем. Общее есть лишь в формальной обработке материала”.

Вот такой может быть амплитуда внутри одного литературного метода с точки зрения отношения к идеологии.

Ясно, что принадлежность к тому или иному литературному направлению не может быть основой политических гарантий.

Об Октябрьской революции Маяковский писал в автобиографии “Я сам”: “Принимать или не принимать? Такого вопроса для меня (и для других москвичей-футуристов) не было”. Но дело в том, что такой вопрос со всей остротой встал со стороны революции по отношению к футуристам. В 1921 году на одном из заседаний Ленин в записке писал:

“т.Покровскому! Паки и паки прошу Вас помочь в борьбе с футуризмом и т.п.

1) Луначарский провел в коллегии (увы!) печатание “150.000.000” Маяковского.

Нельзя ли это пресечь? Надо это пресечь. Условимся, чтобы не больше двух раз в год печатать этих футуристов и не более 1500 экземпляров...”

Трудно переоценить значение футуризма для европейской литературы и искусства начала двадцатого века. Возрождение вечного авангардизма (сущностного искусства) началось в Европе именно с футуризма.

В Грузии борьба с футуризмом началась еще до его рождения. В выходящем в 1914-1915 годах в Тбилиси журнале “Матрахи” (“Кнут”) профессиональный революционер Полиевктос Каландадзе под псевдонимом П.Иретели опубликовал фельетон “Наши футуристы”. В нем можно прочесть следующее: “Ни к кому так не прицепилась эта новомодная болезнь, как к поэтам. Согласно статистике, из десяти наших поэтов девять безусловно футуристы, и это обстоятельство надо считать чрезвычайно приятным. Замечательно, когда поэт-футурист готовится к сочинению какого-либо стихотворения, в это время на белом свете происходят необыкновенные вещи: луна умывается, ибо знает, что поэт ее безусловно коснется, солнце с очаровательным смехом глядит на мир – не сомневается, его обязательно упомянут, звезды нежно склоняют головы – убеждены, их не забудут, ветерок шаловливо колышет листья, соловей готовится к флирту и начинает петь “криманчули”, прекрасные девы в воздушных чулках идут по улицам и стучат маленькими каблучками в ожидании восхваления. А в это время поэт-футурист в комнате исходит потом, страшно сопит, кладет холодную тряпку на разгоряченный лоб. Является муза, рождается стихотворение”...

Этот фельетон или пасквиль – плод невежества. Чтобы из десяти поэтов девять были футуристами – такого даже в Италии и России не наблюдалось, а в Грузии во время написания фельетона вообще не было футуристов. Автор пасквиля заставляет умыться луну, ибо уверен, что “поэт ее безусловно коснется”. Он, разумеется, не знал названия одного из футуристических

манифестов “Убьем свет луны”, не ведал, что они нас мехались над старой словесностью именно за склонность к лунно-звездной идиллии.

Спустя год после публикации данного фельетона борьба с несуществующими футуристами приобрела всеобщий характер. Вот как защищался от обвинений в футуризме Кита Абашидзе в статье “Образумьтесь!” (газета “Чвени мегобари”, 1916 г., № 15).

“Мои заклятые враги кричат: Кита Абашидзе “футурист”, Кита Абашидзе покровительствует “футуристам” и т.д.

Кто такой Кита Абашидзе, чтобы им кто-то интересовался, но Кита Абашидзе ведь связан с федералистами. Если Кита Абашидзе “футурист”, – орет Б.Шаблон, – следовательно, и федералисты являются футуристами, бей их!

Сим заявляю, Кита Абашидзе не футурист...

Кита Абашидзе не покровительствует “футуристам”, потому что понятия не имеет, существуют ли у нас футуристы в европейском значении этого слова”.

Когда с таким ожесточением борются с несуществующим футуризмом, можно представить, какие формы приняла эта борьба после реального возникновения грузинского футуризма.

Теперь о самом его зарождении.

В 1926 году на Первом съезде писателей Грузии произошел такой инцидент: лидер грузинских футуристов Симон Чиковани в своей речи резко выступил против голубороговцев (вообще, модернисты и особенно символисты во всех странах представляли мишень для футуристов) и обвинил их в бесплодии: “...почему в течение четырех лет эта группа ничего не создала для грузинской литературы, почему они ничего не смогли

написать? Что они дали? (Иашвили из зала: “Мы дали футуристов”. Голос с той стороны, где сидят футуристы: “Что у вас у самих было, чтобы отдавать””).

Реплика Паоло Иашвили весьма знаменательна, и хотя футуристы жутко протестовали, в пользу предводителя голубороговцев говорит сама история.

13 октября 1916 года на авторском вечере Василия Каменского в Кутаисском театре Паоло Иашвили выступил с докладом “Зажгите на голове золотые венки” (это была попытка характеристики и размежевания символизма и футуризма).

Паоло Иашвили переводил стихотворения Игоря Северянина и Владимира Маяковского. Николо Миццишвили – манифест патриарха итальянского футуризма Джованни Папини. Тициан Табидзе – стихотворение русского футуриста Игоря Терентьева...

Разумеется, голубороговцы не ограничивались лишь переводческой деятельностью и в своих статьях и докладах (обычно с критических позиций) касались узловых вопросов футуристического движения, участвовали в изданиях и вечерах русских футуристов, дружили с армянскими футуристами (Кара-Дарвич, Эгише Чаренц) и т.д.

Именно эта пропаганда футуризма, а также общеавангардистские заслуги “Голубых рогов” (особенно в утверждении дадаизма) позволили Паоло Иашвили сказать, что они дали грузинской литературе футуристов.

Константинэ Гамсахурдиа был настроен иронически по отношению к футуризму, в частности футуристско-дадаистским увлечениям голубороговцев. Естественно, личное противостояние между Гамсахурдиа и лидерами голубороговцев сыграло свою роль. В 1922 году после публикации манифеста грузинских футуристов “Грузия

– феникс” Константинэ Гамсахурдиа с нескрываемой иронией писал о голубороговцах: “А футуристическую карьеру у них уже отняли кутаисские юноши, объявившие на одном литературном вечере голубороговцев банкротами”.

За два года до появления первого манифеста грузинских футуристов, один из будущих лидеров футуризма, впоследствии известный кинорежиссер Николоз Шенгелая отправил письмо в редакцию газеты “Баррикади” (редактор Тициан Табидзе) в связи с выходом в свет первого номера. Восхищенный проавангардистской позицией “Баррикади” Н.Шенгелая писал:

“В наполненной испарениями казарме прочитал первый номер “Баррикади”.

Безграничен был мой восторг.

Сегодня я, молодой поэт-солдат, совершенно по-иному люблю огонь борьбы, которым пылает подожженная баррикада и резко выделяющиеся профили странных героев, стоящих на ней...

Удивительная красота, созданная фантастическим творчеством “Голубых рогов”, как истинный путь грузинской поэзии, увенчалась ожидаемой победой. Это доказывает “Баррикади”.

Сегодня необходимо вести бой с мещанством в грузинском обществе и поэзии, необходимое войско истинной поэзии, осененное флагом “Голубых рогов”, руководимое опытными полководцами, готово к этому.

Блестящее будущее Грузии сегодня на баррикаде, оно воюет, с молодым безрассудством творит сумасшедшую бурю революции в поэзии.

Богатой будет история грузинской поэзии – блестящее поражение мещан, шум “Баррикади”.

Близок страшный взрыв заплесневевших.

Привет драгоценнейшей победе”.

Я не зря процитировал это письмо полностью. С 1922 года, после организационного оформления грузинских футуристов, их отношение к голубороговцам стало резко отрицательным. В печати дело доходило почти до матерщины, в устной полемике и подобная грань казалась преодолимой. 6-7 мая 1922 года вышел манифест грузинского футуризма “Грузия – феникс”. О его бескомпромиссном характере говорит хотя бы такое заявление: “Отрицаем все, что было до нас, и отныне Грузия начинается с нас”.

Не знаю, как насчет Грузии, но с этого коллективного манифеста начался у нас собственно авангардистский период.

Грузинский футуризм за четыре-пять лет прошел тот же путь, что и русский – от футуризма до левизны.

В июле 1924 года в Тбилиси выходит журнал “ H_2SO_4 ”. Первый номер оказался и последним.

Несмотря на исключаяющие друг друга заявления авторов о дадаизме, журнал все-таки дадаистский, а не футуристский. Наиболее прав в данном случае Павле Нозадзе, который в своей декларации “Трактат, написанный для поэзии” признает родственность “ H_2SO_4 ” с французской дадой и русской группой “41”.

Название журнала – формула серной кислоты. Его задача, по мнению грузинских авангардистов, химическое разложение старых литературных традиций.

У грузинского авангардизма, как у итальянского и русского, были свои художники – Давид Какабадзе, Ираклий Гамрекели, Михаил Гоциридзе и Бено Гордезиани. К сожалению, работы М.Гоциридзе и Б.Гордезиани почти неизвестны грузинскому обществу. Например, Б.Гордезиани остался в истории грузинской культуры как

создатель национального шрифтового хозяйства.

Несколько слов о футуристах-писателях.

Триумфальная часть биографии Симона Чиковани хорошо известна. В 1947 году за поэму “Песнь о Давиде Гурамишвили” и стихотворения “Гори”, “Картлийские вечера”, “Праздник Победы”, “Кто сказал” он был удостоен Сталинской премии. В 1944-1951 годах являлся председателем правления Союза писателей Грузии, в послевоенные годы избирался депутатом Верховного Совета СССР и Грузинской ССР, в течение ряда лет руководил журналом “Мнатоби”.

Симон Чиковани приложил немало усилий, чтобы читатель позабыл “грехи” его молодости, “юношескую болезнь левизны” и, надо сказать, добился цели. Время и более приемлемая для массы новая манера письма сделали свое дело. В представлении читателя утвердился некий стереотип поэзии Симона Чиковани – с интеллектуальным, рассудочным началом, с фактурой прозрачного горного хрусталя. Благодаря этой манере Симон Чиковани бесспорно создал шедевры, однако он не смог подняться (это мое личное убеждение) до высоты эстетической (лексико-версификационно-тропной) информации, которой он достиг в своей поэзии футуристского периода.

“Прибрежная песня “Хабо” (1924 г.), “Аробная” (1924 г.), “Материал примитивной песни “Цира” (1925 г.), “О революционных полях” (1925 г.), “Вихрь” (1925 г.) – вот шедевры Симона Чиковани, созданные в футуристский период.

Другим поэтическим метром грузинского футуризма был Ниогол (Николоз) Чачава (1901-1974), воистину

художник с трагической судьбой, после вынужденного отказа от органичных для него принципов футуристической поэзии, так и не нашедший, на мой взгляд, достойного ему места в грузинской поэзии. Н. Чачава не смог, как, скажем, Крученых, пойти против собственной поэтической природы и вообще прекратить писать. И, думается, это и было причиной его деквалификации. В литературе он остался как автор нескольких детских стихотворений.

Среди футуристов авторитет Ниогола Чачава как мастера-стихотворца был непоколебимым. Об одном его стихотворении, например, Симон Чиковани говорил что, возможно, не создавалось ничего более грузинского, чем эти строки.

У Ниогола Чачава была способность к производству слов, столь необходимый для зауми внутренний слух. Понятно, что в творчестве Н. Чачава, как и С. Чиковани, была не только заумь. В произведениях этих поэтов реализованы многие модели футуристской и обще-авангардной поэзии.

Интересными поэтами являлись Жанго (Иванэ) Гогоберидзе (1905-1937) – в большей мере дадаист, чем футурист, и Николоз Шенгелая (1901-1943). Между прочим, Владимир Маяковский в 1927 году, беседуя с редактором одного журнала в Варшаве, назвал имена этих двух поэтов как представителей левого крыла грузинской поэзии.

Наиболее видными футуристами-прозаиками были Демна Шенгелая (1896-1980) и Акакий Белиашвили (1903-1961).

Что такое футуризм?

Дефиницию футуризма удается сделать однозначно и бесспорно. Хотя от характеристики его ревелентных, или существенных, черт воздерживаются даже в специальных энциклопедиях, где дается неопровержимая информация в малом количестве, а затем экскурсы в историю итальянского или русского футуризма. Все верно, но недостаточно.

Главный вопрос в дефиниции футуризма – какими ревелентными признаками отличается он от других авангардных течений (кубизма, дадаизма, конструктивизма, экспрессионизма, имажинизма и т.д.).

Думается, футуризм – это авангардное течение в литературе и искусстве XX века, которое проявило свою сущность в виде движения разного типа и темпа.

Это, на мой взгляд, именно футуристский признак, который интересное для нас течение отличает от других авангардных движений.

Перевод Георгия ЧАРКВИАНИ

СИМОН ЧИКОВАНИ И ГРУЗИНСКИЙ ФУТУРИЗМ

С.Чиковани – наиболее видный представитель грузинского футуризма. 23 апреля 1922 года он и его единомышленники – писатели Николоз Чачава, Акакий Белишвили, Давид Гачечиладзе, Бесарион Жгенти, Григол Орагвелидзе, Павле Нозадзе, Александр Габескирия и Мзия Эристави провели в здании Тбилисской консерватории первый футуристический литературный вечер, а в мае того же года издали первый манифест “Грузия – феникс”, которым весьма претенциозно объявили обществу о создании новой литературной группировки в Грузии.

Вслед за программным манифестом последовала организация собственных периодических органов. В частности, в 1924 году при активном участии С.Чиковани вышел журнал “ H_2SO_4 ” (один номер), в 1924-25 годах – журнал “Литература да схვა” (редактор Николоз Чачава), 1925-26 годах – газета “Дроули” (всего три номера), 1927-28 годах – журнал “Мемарцхенеоба” (два номера, первый подписывает редакционная коллегия, редактор второго – Симон Чиковани).

С.Чиковани и его единомышленники своими авангардистскими литературными взглядами и художественными произведениями, ярко выраженной агрессивностью противостояли предшествующим и современным им писателям. Правда, прецеденты подобного отмежевания и противостояния в нашей литературной жизни уже были (“Голубые роги”, представители пролетарской литературной ассоциации...), тем не менее, радикализм футуристов являлся исключительным

явлением.

Для того, чтобы иметь более ясное представление о программных требованиях грузинских футуристов, привлечем фрагмент из первого манифеста:

“Объявляем для всех:

отрицаем прошлое, ибо оно – молельня для монахов и умирающих;

веками оглядывались назад, и Грузия навеки осталась без будущего;

характерными свойствами грузинской поэзии отныне будут размах, смелость и бунтарство;

мы веруем в слово динамическое, как спирт сжигающее готовое к операции тело”.

Так формируются в первом футуристическом манифесте эстетически-мировоззренческие принципы, которые должны были стать основой этого авангардистского литературного объединения.

Грузинский футуризм был не только результатом влияния итальянского и русского авангардизма, весьма серьезные предпосылки ему имелись в самой грузинской литературе. В этом плане следует обратить внимание на деятельность “Голубых рогов”. Отдельные требования и положения из их программных обращений и манифестов по своей сути и целенаправленности напоминают основополагающие принципы футуристов.

Несмотря на то, что литературные группировки голубороговцев и грузинских авангардистов по эстетическим взглядам и творческим устремлениям существенно отличались друг от друга, тем не менее, их генетически-наследственная связь – несомненный факт, признанный самими голубороговцами. Это бесспорно следует из оценки, которую они дают себе: “За эти четыре года новая школа “Голубые роги” уже успела показать себя, и она определенно склоняется к



футуризму”. В качестве доказательства, кроме того, могут служить близкие, дружеско-творческие отношения голубороговцев и русских футуристов, увлечение Т. Табидзе дадаизмом и др.

И все-таки, невзирая на существование подобной наследственности, грузинские футуристы, в том числе и С. Чиковани, в 20-е годы высказывают свое явно отрицательное, агрессивное отношение к предшествующей литературной школе. Для С. Чиковани, например, это “шутовская школа”, главным представителям которой даются такие оценки: Т. Табидзе – “архив воспоминаний”, Гр. Робакидзе – “картонная мумия”, П. Иашвили – “учредитель бюро ЗАГСа в поэзии” и т.д. Подобного же мнения были и другие футуристы. Б. Жгенти, например, говорил об их творчестве, как о “литературной затхлости”.

Однако декларируемый в первом манифесте футуристов принцип отрицания прошлого еще раньше, в 1916 году был сформулирован П. Иашвили: “Прославляем красоту разрушения. Отрицаем прошлое как освещенное солнцем, так и тоскующее в ночи. С золотых венцов прошлого мы сорвали дорогие жемчуга и выбросили в море забвения”. И несколько ниже: “Усвойте: красоту отрицания, героическую скорость, таинственность разрушения. Возлюбите громовые мистерии, поджигание того, что возвеличило прошлое, улыбнитесь зову смерти, забудьте больных и уродливых, отвергните мягкосердие...”.

Надо вспомнить также и родственность языковых принципов. Вот как сформулировано П. Иашвили стремление “голубороговцев” к созданию и утверждению новых лексических форм: “Мы желаем создать непонятные и паразитальные слова”.

Еще пример.

“Голубые роги”: “Всякое спокойствие, тишину и освещенную лунной красотой забыли мы – воспевающие волнение, голосистость и скорость. Кто хочет, пусть воспекает весенние цветы, луну и тишину вечера, спокойную и сладкую любовь, таинственность леса и щебет птиц. Мы желаем, чтобы Грузия превратилась в бескрайний, мечтающий город, где живой шум улиц заменит изумрудность цветущих полей...”

“Грузия – феникс”: “Забудем любовь, ибо она веками мешала движению человечества и изуродовала душу мужчины.

Огромный грех, содеянный любовью, – моление на луну и сентиментализм.

Поверьте:

Электричество погасило луну, и двадцатый век не льет слез из-за сентиментальности...

Мы полюбили шумный город, глаза которого ночью загораются арсеналами.

С восторгом глядим на скребущие небо дома, и рев локомотива заменяет нам музыку в окрестностях Грузии”.

Думаем, даже из цитированных нами фрагментов читатель может убедиться в близости и сходстве между этими двумя литературными группами.

Из манифестов, программных заявлений и художественного творчества грузинских футуристов отчетливо видно их благожелательное отношение к революции и явлениям, вызываемым ею.

Этот принцип лег в основу раннего творчества С. Чиковани. Более того, до конца своей жизни поэт оставался тенденциозным в отношении революции и советской эпохи, и в его поэзии почти отсутствует критическо-оппозиционный подход к действительности. С этой точки зрения литературное наследие С. Чиковани

полностью уместается в рамки проповедуемых в те времена властью идеологических принципов.

Эстетически-мировоззренческие убеждения грузинских футуристов со всем своим радикализмом отразились в изданном в 1924 году журнале “ H_2SO_4 ”. Журнал подписывали члены редколлегии: Бено Гордезиани, Николоз Чачава, Ираклий Гамрекели, Павле Нозадзе, Жанго Гогоберидзе, Акакий Белиашвили, Бидзина Абуладзе, Симон Чиковани, Николоз Шенгелая, Шалва Алхазидзе. Это группа, затем пополненная несколькими писателями, представляла основное ядро грузинских футуристов. По мнению редколлегии, выход в свет “ H_2SO_4 ” был величайшим переломом, “разрушившим существовавшие в искусстве позиции”. Грузинские “левые” с самого начала захотели механически перенести революционные принципы в литературу. “Коммунистическое строительство уничтожило старую психику”, – писали они... В определенном смысле они противостояли и группе Маринетти: “Мы отвергаем итальянский футуризм, который представляет аристократический комфорт”. Отвергалась и французская дада, “которая слишком декадентски пытается устроить революцию”. А с русским футуризмом “ H_2SO_4 ” объединяет только отношение к коммунистической государственности.

Следовательно, грузинский футуризм не был бездумным подражателем новых зарубежных литературных течений. Правда, в его художественной практике не было примечательных достижений, фактически он не выходит за пределы самоцельных литературных экспериментов, но все созданное в какой-то мере обуславливалось грузинской действительностью.

Опубликованная в журнале художественная продукция вовсе не соответствует претенциозному тону, недвусмысленно наличествующему в программных

директивах футуристов.



Радикализмом, хотя и несколько смягченным, отличался и журнал “Литература და სხვა”. И там на фоне весьма претенциозных замечаний большое место уделяется творческим поискам и словесному жонглерству. С.Чиковани, как известно, был одним из самых активных участников футуристических изданий, в них систематически публиковались его стихи и статьи.

В произведениях Симона Чиковани 20-х годов в своеобразной форме отразилась поэтическая проблематика Н.Бараташвили. С.Чиковани пытается по-новому осмыслить тот круг вопросов, который был главным и существенным для его предшественника. С этой точки зрения особенно интересны “Мерани”, “Раздумья на берегу Куры”, “Посвящение Николозу Бараташвили” и другие поэтические произведения. Свою творческую цель – определенный мировоззренческий и литературный спор с великим предком – сам С.Чиковани разъясняет так: “Мой “Мерани” не повторение, а ответ Бараташвили. В нем речь о судьбе нового характера личности” (журн. “Мемарцхенеоба”, 1927 г., № 1, с.59). И несколько ниже: /мы/ “не требуем возвращения к личности Бараташвили, Бараташвили – олицетворение своей эпохи, и мы говорим о поиске личности, создаваемой нашим, новым временем”.

Творческую близость С.Чиковани с поэзией Бараташвили подчеркивал и Б.Жгенти. В частности, разбирая цикл С.Чиковани “Раздумья на берегу Куры”, критик отмечает: “Тематически поэма близка поэзии Бараташвили, но это только подчеркивает разницу между новой поэзией и бараташвилевской. Совершенно иное мировидение, иная приемлемость, иные конструкция и исполнение. Вот в чем Чиковани полярно отличается от Бараташвили” (газ. “Дроули”, 1926 г., № 2).

На “бараташвилевскую волну” в творчестве С. Чиковани обращает внимание также известный пролетарский критик Б.Буачидзе. “В творчестве Чиковани, – писал он в 1930 году, – следует отметить “волну Бараташвили”. Поэт считал себя урбанистом и бунтарем и вдруг проникнулся идолопоклонническим чувством к Бараташвили. Его стала беспокоить слава Бараташвили, и он решил покончить с нею” (Б.Буачидзе, “Сборник критических статей”, 1960 г., стр.90).

Период увлечения футуризмом в творчестве С.Чиковани продолжался недолго – до конца 20-х годов. В созданных в это время поэтических произведениях он старался практически осуществить те принципы, которые лежали в основе вновь утверждаемого в нашей литературе течения. Несмотря на определенные успехи, в опубликованных тогда произведениях было много формалистского. Сам поэт этот период своего творчества назвал временем “юношеского спотыкания” и так оценил его: “Я был воспитан на грузинской и русской поэтических культурах. Из русских поэтов, кроме Пушкина и Лермонтова, особенно любил Тютчева. Поэтому переход на позиции футуризма означал для меня смену привычных взглядов и склонностей. Как и следовало ожидать, после нескольких лет своеобразной работы над словом я и большинство моих друзей отошли от “левизны”.

В творческой биографии поэта своего рода переломную роль сыграл написанный в 1929-1930 годах цикл стихов “Пропусти, гора”. То, что С.Чиковани как поэт подошел к рубежу существенного обновления, отмечал он сам в предисловии к своей первой книге (“Только стихи”): “Тематически некоторые стихотворения сборника для меня уже – в прошлом, – пишет он. – Их пропаганду автор не считает необходимым, но для

целостности книги и отображения поэтического развития в сборнике помещены материалы чисто лирического характера и образцы экспериментальных опытов. Эта книга – отражение борьбы на арене слова и темы. Поэтому она является новаторским явлением в грузинской речи”.

Из книги видно, что в раннем творчестве С.Чиковани сосуществуют параллельно два основных потока: один футуристический, другой – вскормленный классическими традициями. Хотя тут же следует отметить, что это размежевание во многом условно, и разговор в данном случае идет о формах и средствах художественной выразительности. Что же касается сути и целенаправленности содержания, с течением времени, правда, оно заметно изменилось и стало более многообразным, но то, что было связано с общественно-политическими убеждениями, гражданской позицией автора, фактически осталось неизменным.

Так что перед С.Чиковани никогда не ставился вопрос о перестройке-переоценке идеологически-мировоззренческих убеждений, ибо с самого начала он преданно служил советской эпохе.

Знакомясь с ранними стихотворениями Симона Чиковани, читатель легко почувствует поэтическое влияние Маяковского. Активная гражданская направленность и революционный пафос явно дают для этого основание. С такой точки зрения интересны стихотворения “Мое слово – на диспуте”, “Мое слово о себе”, “Беседа с новым читателем”, “Рабочий клуб в опасности”, “О бюрократе”, “Новая опасность” и т.д. Идеологический пафос, тематика и острое публицистическо-политическое звучание данных произведений убеждает в правильности вышесказанного.

Творческая близость В.Маяковского и С.Чиковани



была обусловлена и тем обстоятельством, что русский поэт также пришел в литературу из футуризма, что благотворно влияло на возникшую дружбу.

В период увлечения футуризмом С.Чиковани в своеобразной форме выступил против прошлого. Это прямой отклик на нигилистическое отношение к прошлому, прозвучавшее в литературных манифестах и программных статьях футуристов. Хотя взгляд С.Чиковани в то время явно раздвоен, и своим творчеством он кровно связан с культурным наследием минувшего (например, с Н.Бараташвили, И.Чавчавадзе...), верность футуристическим принципам заставляет его изречь следующую нигилистическую фразу: “Настоящее, отрицающее прошлое, есть родитель будущего”. Подобная интерпретация известного изречения Лейбница (“Настоящее, рожденное прошлым, есть родитель будущего”) выявляет сущность отношения С.Чиковани к прошлому.

Говоря о творчестве С.Чиковани футуристического периода, не следует забывать и тот факт, что поэт уже тогда засомневался в своем авангардистском увлечении. Например, в написанном в 1926 году стихотворении “Посвящение новым поэтам”, он вслух говорит об этом. Поэт внутренне чувствовал, что песнь новых поэтов в противоборстве с бурными волнами жизни обречена на гибель. С.Чиковани сравнивает своих друзей с теми одинокими островками, которые затопят бушующие валы.

Теперь об отношении к лирике. В своих ранних произведениях поэт резко ополчается против лирического жанра и напрямик заявляет: “Пусть лирика умрет, эмоция останется салонам”. Или: “Шарахнем сапогом по голове лирики и потечет голубая кровь. Очистится корень будущего и победит новый стих”.

Столь нигилистическое отношение С.Чиковани к лирике было данью самоцельным юношеским принципам и вовсе не соответствовало воззрениям художника, который на протяжении всего своего творческого пути выражал свои раздумья прежде всего посредством лирики.

Как было сказано, в конце 20-х годов в поэзии С.Чиковани активно происходит процесс переоценки футуристических принципов. Это отчетливо проявляется в той самооценке, которая дана в его стихах, написанных тогда и несколько позже. С этой точки зрения представляет интерес поэтическое послание, отправленное в 1929 году в Париж представителю грузинского конструктивизма Жанго Гогоберидзе (“Письмо за границу”), из которого становится понятным, что литературная группа футуристов к тому времени фактически уже распалась.

Если раньше поэт писал: “Рабочий не любит соловья, а соловей не любит голоса рабочего, оттого умер соловей, оттого засохла роза” (“Характер и песня”, 1921 г.), то сейчас в письме к другу говорится: “Сейчас я не воюю с соловьем минами”.

Многие написанные в 20-е годы стихи С.Чиковани впоследствии основательно обработал. Подобный путь поэтического совершенствования прошли, например, такие замечательные произведения, как “Письма”, “Девушка-башня”, “Когда в Тбилиси”, “Коротая ночь”, “Песня путника”, “Первое посвящение”, “Второе посвящение”, “Дождь”, “Посвящение Николозу Бараташвили” и др.

Сравним первый (1926 г.) и второй (1953 г.) варианты стихотворения “Девушка-башня”. Первый вариант — идеологизированное отражение той социально-политической обстановки, которая господствовала в



первые послереволюционные годы. Поэт стоит на берегу моря в Баку и смотрит на стоящую там полуразвалившуюся башню, и сравнивает эти развалины прошлого с бессмысленной тоской по прошлому. “Я с моря гляжу на тебя, девушка-башня, и думаю, что ты из себя представляешь”. По оценке автора, в условиях индустрии и технического прогресса эта башня совершенно лишняя и бесполезная вещь. Поэтому предметами поэтической похвалы вместо “этого каменного тупа” становятся бакинская нефть и мазут.

Во втором варианте стихотворения нефть вообще не упоминается, и основное в нем – романтически-патриотическое восприятие прошлого. Ставшая предметом поэтического вдохновения башня названа не бессмысленной тоской по прошлому, а напоминанием о том скорбном тяжелом времени, которое сегодня заставляет человека задуматься и опечалиться. Башня, стоящая на берегу Каспия, увидена грузином. Она – сестра крепости Тамар, пережившая сабельные удары воинов Тамерлана и мокрая от слез.

В ряде стихотворений С.Чиковани выразил искреннее сожаление из-за допущенных ошибок. Поэт самокритично признается, что он, “запутавшийся в паутине века” и тумане, сделал немало неверных шагов и теперь, каюсь, пытается найти верный путь.


Чтобы более отчетливо представить себе раннее творчество С.Чиковани, необходимо особо отметить цикл “Оркестровое стихотворство”, в котором наиболее четко проявились футуристически-авангардистские поиски. Здесь перед читателями предстает художник, активно ищущий новые ритмические конструкции, звуковые соответствия и эстетические ценности, острый радикализм которого противостоит разрушаемым им традициям. Пафос разрушающих и отрицающих



страстей в большинстве случаев принимает самоцельный характер и перерастает в словесное жонглерство. Мыслительная целенаправленность образов этой “заумной” поэзии часто основана на неясных зрелищных ассоциациях и столь непонятна, что остается недоступной для читателя.

Но вместе с тем необходимо отметить, что так называемые футуристические изыски подготовили своеобразный фундамент и способствовали выявлению и утверждению самобытной творческой индивидуальности С.Чиковани. Кроме того, ярко выявился ряд характерных свойств его художественной манеры и специфические стороны поэтического восприятия мира. Сами по себе эти формальные поиски были сдвигом, движением вперед на фоне эпигонской поэтики, вылинявших образов и превратившихся в шаблон ритмических конструкций. Уже в ранний период творчества С.Чиковани обнаружались значимые черты его стиля – масштабность ассоциативного зрения, обилие и самобытность живописных образов, особая звукопись, ритмико-версификационное многообразие, неожиданность и нестандартность тропов...

В критике неоднократно обращалось внимание на поэтическую образность, присущую С.Чиковани, опирающуюся на сложные, неожиданные смысловые ассоциации и отмеченную оригинальностью. Часто именно образы являются ключами, раскрывающими замысел и настрой стихотворения, ибо познание и осмысление конденсированного в нем значения не всегда является легким делом. В годы увлечения футуризмом в творчестве С.Чиковани буквально рядом встречаются образы, отмеченные колоритными пластическими красками, и образы как по содержанию, так и эстетически неприемлемые.



Ранняя поэзия С.Чиковани интересна и с точки зрения версификационного многообразия. Наряду с классическими стихотворными размерами поэт увлекался и мало распространенными, порой вообще новыми версификационными формами. Здесь особо следует отметить значение, которое поэт придает поэтической ритмике, имеющей индивидуальное музыкальное звучание. Эта сторона, определяющая стилистическую самобытность С.Чиковани, с самого же начала активно заявлена в его поэзии.

Мелодичность в ранней поэзии С.Чиковани нередко разрушена и деформирована. Порой поэт делает это намеренно, и в стихотворении появляются элементы верлибра.

В одном из произведений Симон Чиковани назвал свой стих тяжелым. Думается, этой самооценкой поэт точно определил суть и характер не только ранней, но и всей своей поэзии. Несмотря на то, что ритмическо-музыкальная сторона усовершенствовалась и обрела большую мелодичность, отмеченная выше тяжесть и поэтическая сложность до конца остались определяющими, существенными факторами его литературной самобытности.

Перевод Георгия ЧАРКВИАНИ

ОТ “ФАНТАСТИЧЕСКОГО КАБАЧКА” ДО “ХИМЕРИОНИ”

*(Из истории культурной жизни Независимой
Грузинской Республики)*

В 1917-1920 годах столица Грузии превратилась в своеобразный культурный оазис. Культурные очаги создавались в годы гражданской войны и в других южных городах. Но в отличие от юга России и Украины, где власти постоянно менялись, в Грузии существовала относительная стабильность, способствовавшая притоку творческой интеллигенции и расцвету всех искусств. Прежде чем перейти к обзору литературно-художественной жизни Тбилиси, напомним вкратце историю становления и падения Независимой Грузинской Республики.

После Февральской революции Закавказье находилось под властью Особого Закавказского Комитета Временного Правительства. Будущий глава грузинского государства, лидер меньшевиков Ноэ Жордания выступал за классовый мир, считая, что пролетариат и буржуазия должны действовать совместно. После Октябрьского переворота в России в Закавказье был создан Комитет Общественной Безопасности, вскоре превратившийся в Закавказский Комиссариат. В него вошли представители различных партий: меньшевики, социал-федералисты, эсеры, дашнаки, мусаватисты. Комитет приступил к формированию национальных частей, находившихся в ведении национальных Советов. Опасаясь экспорта революции, части разоружали

возвращавшихся с фронта солдат, за исключением казаков и украинцев.

Закавказский сейм, созданный 23 февраля 1918 года, объявил Закавказье независимой федеративной демократической республикой. Однако внешняя политика сейма, в частности отношения с Турцией, привела к расколу коалиции и образованию трех независимых республик. Грузия объявила о своей независимости 26 мая 1918 года.

Состав грузинского правительства был относительно однородным. Около 80 процентов приходилось на долю меньшевиков. Второй по влиятельности партией были социал-федералисты. В правительство входили также национал-демократы и эсеры. Международное положение Грузии в этот период было очень сложным. Перед правительством остро стоял вопрос о внешнеполитической ориентации. Часть меньшевиков стремилась к сотрудничеству со II Интернационалом, однако большинство – к союзу с западными державами. В 1918 году с согласия правительства страна была оккупирована немцами, затем англичанами, которые дали гарантии невмешательства во внутренние дела Грузии.

Весной 1919 года произошел военный конфликт между Грузией и Деникиным, политика которого, направленная на реставрацию единой неделимой России, вызвала недовольство всех вновь образовавшихся республик. 11 июня 1919 года союзники провели демаркационную линию между Добровольческой армией и грузинскими войсками. Меньшевики потребовали согласования границ с волей заинтересованных сторон и гарантии их соблюдения. Летом 1919 г., в период наступления Деникина, посредником между ним и Грузией стал генерал Н. Баратов. В его миссию входило урегулирование пограничного вопроса и признание со

стороны Деникина независимости Грузии. Эта миссия провалилась, и Деникин объявил блокаду побережья, которая была снята в декабре 1919 года, когда Деникин потерпел ряд поражений. В начале 1920 года правительство Советской России предложило грузинскому совместно выступить против Деникина. Грузинское правительство отказалось, так как придерживалось нейтралитета в гражданской войне и не хотело портить отношений с Западом. Тем не менее, 8 мая 1920 года Грузинская республика была официально признана Советской Россией. Одним из условий признания была полная легализация деятельности грузинских большевиков. В этом же году Грузия была признана Германией. 27 января 1921 года на межсоюзной конференции в Париже независимость Грузии признали союзники: Англия, Франция и Италия. Однако после советизации Азербайджана и Армении положение единственной на Кавказе независимой республики осложнилось. В январе 1921 года Ноэ Жордания предложил во избежание военного вмешательства со стороны России принять для Грузии советскую форму правления, обеспечив в советах преимущество за меньшевиками. Представитель прозападного крыла меньшевиков И. Рамишвили отверг это предложение, настаивая на сближении с Францией. 11 февраля 1921 года в Борчалинском уезде на границе с Арменией началось инспирированное большевиками восстание, которое “послужило поводом для оправдания оккупации Красной Армией грузинской территории и свержения законного правительства страны”¹. 25 февраля Тбилиси был занят войсками Красной Армии.

Несмотря на глубокий экономический кризис и

¹ Ментешашвили А. Грузия – РСФСР (1920-1921 годы). – “Литературная Грузия”, 1990, № 2, с.205.

неблагоприятную политическую ситуацию, правительство Независимой Грузинской Республики заботилось о расцвете науки и искусства в стране. В 1918 году был открыт Грузинский университет, преобразованы в Закавказский университет Высшие женские курсы, вновь открылась Тбилисская консерватория. Подающим надежды грузинским художникам выплачивалась государственная стипендия, некоторые из них были посланы в Париж для завершения образования. Помогало правительство и молодым грузинским поэтам, объединившимся в орден “Голубые роги”.

Эта группа заявила о себе еще в 1916 году одноименным журналом, весть о котором быстро распространилась не только по всей Грузии, но и за ее пределами. Журнал открывался манифестом “Первословие”, написанным Паоло Иашвили, близким по тону к эпатажным декларациям русских футуристов: “Первословие наше ядовито, – заявлял П.Иашвили, – оно, как кипящая сталь, обожжет ваше сердце, враги святейшего искусства, вас, которые не верят в царство искусства и перед его высоким престолом не признают наше подданство навеки”¹. Паоло Иашвили подчеркивал связь молодой грузинской поэзии с творчеством “проклятых” французских поэтов и выражал мечту своих друзей о превращении Тбилиси в новый Париж: “Мы хотим, чтобы Грузия превратилась в безгранично мечтательный город... После Грузии святейшим городом является Париж. Прославляй, народ: это наш злой город, где с сумасшедшим увлечением акробатствовали наши братья-пьяницы Верлен и Бодлер, тайник слов Малларме и Артюр Рембо, гордостью пьяный, проклятый муж”².

¹ Цит. по кн.: Цурикова Г. Тициан Табидзе. Л., 1972, с.86-87.

² Там же.

Ядро поэтического ордена голубороговцев первоначально составляли Т. Табидзе, П. Иашвили, В. Гаприндашвили, К. Надирадзе и С. Цирекидзе. Поскольку в Грузии до периода независимости не существовало, кроме женских курсов, ни одного высшего учебного заведения, большинство голубороговцев получило образование в России, где поэты завязали контакты с символистами. В своей поэтической практике голубороговцы ориентировались на достижения французского и русского символизма, футуризма, одновременно обращаясь к национальным корням, в частности к творчеству грузинского поэта XVIII века Бесики. Поэты этой плеяды много сделали для обновления родного стиха, введя в него новые формы и рифмы. Чтобы нагляднее представить своеобразие поэтики голубороговцев, предоставим слово Гр. Робакидзе, очертившему творческие силуэты своих младших друзей в статье “Грузинский модернизм”: “Технической главой означенной группы поэтов несомненно является Паоло Иашвили. Своим задорным безумием он напоминает Артюра Рембо, а по художественному темпераменту он беспорно – бальмонтовской стихии. Паоло Иашвили – поэт планетарной женственности. Замкнутого круга единого эстетического мировосприятия в нем отыскать совершенно невозможно. Ему любы все откровения бытия, – и он радостно поет все песни мира. В этом – его сила; но в этом – и его опасность. Так как он имеет возможность вместить в себя все напевы, перед ним открывается соблазн петь “под” кого-нибудь. Иашвили – несомненный мастер стиха. Он – первый грузинский поэт, который сознательно ввел в грузинский стих ассонанс. (...) Как мастер стиха, он несомненный артист. Характерные линии его стиха: вместимость, эласти-

чность, вольная ритмичность, музыкальность. (...) Другим по характеру поэтом является Валериан Гаприндашвили. В противоположность Иашвили, он весь замыкается в железный круг единого эстетического мировосприятия. В этом круге чувствуются пересекающие друг друга имена: Поэ, Бодлер, Анненский. Гаприндашвили очарован жутью “зеркального восприятия бытия, где каждый предмет имеет свой двойник и каждый двойник ищет свой предметный лик. Линия пересечения двойника и предмета – вот астральная струя художественного мирочувствия Гаприндашвили. Демонической логикой поэт каждый предмет превращает в двойник и каждый двойник доводит до предметного воплощения. Получаются какие-то маски каких-то теней. Поэт тонет в солнечной маре “каравана призраков”, – и из подземелья его лиричного бытия доносится глухой гул его воплей. (...) Как мастер, Гаприндашвили чрезвычайно строгий и меткий: чекан его стиха брусковский. В звуковом материале его слов чувствуется некоторая тяжесть, но она не переходит в грузность: а тяжесть необходима для медлительности и массивности железного хода ритма поэта. Слабость Гаприндашвили – в его пристрастии к “парнасизму”: многие его метафоры риторичны по существу, а некоторые “соответствия” слишком абстрактны. (...) Особняком стоит поэт Тициан Табидзе. (...) Творческая его стихия – это своего рода индивидуальная осознанность родового потока бытия. Для него поток этот нигде не прерывается или, если прерывается, то только на нем самом, чтобы в этом личном моменте прерывности еще ярче был осознан в своей текучести внеличный гений рода. (...) Он весь – в прошлом, понимая последнее не исторически, а метафизически. В сонной грезе поэти-

ческого ясновидения это прошлое встает перед ним как бывшая пурпурно-светлая и солнцем изнеможденная Халдея. Отсюда его замечательный цикл – “Халдейские города”. (...) Если на почве Грузии возможен Блок, то им несомненно явится Тициан Табидзе. Тут же следует отметить и то, что среди грузинских поэтов он пережил Андрея Белого глубже всех”¹.

Автор этих строк голубороговцы избрали своим духовным вождем. Ко времени возникновения их группы Робакидзе был уже хорошо известен у себя на родине. Его статьи, печатавшиеся в десятые годы в грузинской периодической печати, так же как и блестящие устные выступления, привлекли внимание критики и широких слоев интеллигенции. Он пропагандировал в Грузии эстетические концепции Ф.Ницше и Вяч. Иванова, Н.Бердяева и Андрея Белого, рецензировал новинки модернистской литературы, писал блестящие эссе на культурологические темы: “Мой литературный путь обозначился... творческим внесением символического мировосприятия, оформленного в Европе и усложненного в России, в художественное сознание грузинского народа”², – писал Робакидзе в уже цитированной статье “Грузинский модернизм”.

Как поэт Робакидзе дебютировал в журнале “Голубые роги”. Опубликованное в этом издании его стихотворение “Костер” было, по словам Т.Табидзе, провозвестником грузинского поэтического символизма³. Выпуклую характеристику поэтического творчества Робакидзе дает другой голубороговец Н. Мицишвили: “Смесь

¹ Робакидзе Гр. Грузинский модернизм. – “Ars”, 1918, № 1, с.47-51.

² Там же, с.47.

³ См.: Табидзе Т. Голубые роги. – “Голубые роги”, 1916, № 1 (на груз.яз.).

железного чекана мысли и волевого преодоления слова не вмещается в коротких, всегда отрезанных точкой строках. И холодный напор отточенного стиля, блистающий многогранностью образов – воистину великолепен... Суровость, законченность, горение древней Эллады и невозмутимость мрамора – характерные признаки стихотворений Робакидзе. Он, может быть, не чарует, но покоряет. Подавляет и пугает также. Это непоколебимо утверждает Робакидзе в первых рядах грузинской поэзии”¹.

Когда в годы революции и гражданской войны в известную своим гостеприимством Грузию хлынул поток российской творческой интеллигенции, Робакидзе и его молодые друзья-голубороговцы по-братски встретили сорвавшихся с насиженных мест деятелей искусств. Вот как вспоминает о своих встречах с Робакидзе артист императорских театров Н.Ходотов: “Одним из интереснейших моих собеседников... был талантливый грузинский поэт, драматург Робакидзе, посвятивший России – стране, где “в беспредельных степях слышен далекий гул апокалипсических коней”, книжку под названием “Портреты”. У Григория Робакидзе, у которого слова мчатся как бурные волны Терека, русский быт и русские люди приобрели особые очертания. В этих “Портретах” прежде всего глядели на меня стальной блеск глаз и умное, энергичное лицо этого благороднейшего энтузиаста. Временами он напоминал мне моего старого друга энтузиаста Акима Волынского. У меня хранится эта книжка с авторской подписью: “Н.Н.Ходотову. Вдохновенному сыну пророческой страны, большому

¹ Мицишвили Н. Новое в грузинской поэзии. – “Орион”, 1919, № 4, с.80-81.

артисту, в чьем темпераменте огневеют томления русских степей и еще... и еще... в знак братской любви Григорий Робакидзе. Тифлис, 1921, май”¹.

Несмотря на весьма скромный достаток, голуборовцы помогали оголодавшим русским поэтам. С глубокой благодарностью писал об их хлебосольстве И.Эренбург, который вместе с О.Мандельштамом побывал в Тбилиси в 1920 году: “Каждый день мы обедали, – более того, каждый вечер ужинали. У Паоло и Тициана денег не было, но они нас принимали с роскошью средневековых князей, выбирали самые знаменитые духаны, потчевали изысканными блюдами... Мы попивали вино в Верийских садах; внизу нетерпеливая Кура играла красными и желтыми огоньками, а на столе благоухали тархун и киндза. В древних храмах мы глядели на каменных цариц, к которым ласкались барсы. Мы восхищались в духанах картинами Пиросманишвили, грузинского Руссо, художника-самоучки, который за шашлыки и вино расписывал стены погребков. Он был прост, патетичен, поражал умелой композицией и полнотой цвета... Все время я был с новыми друзьями, которых сразу полюбил, – с Паоло Иашвили и Тицианом Табидзе. Они были связаны между собой не только общими поэтическими воззрениями, но и крепкой дружбой; эта дружба оказалась долговечней литературных школ; и погибли они вместе. А до чего они не походили один на другого! Паоло был высоким, страстным, чрезвычайно энергичным, умел все организовать – и декларацию “Толубых рогов”, и обед в духане. Стихи у него были живые, умные, крепкие. А Тициан поражал мягкостью,

¹ Ходотов Н. Близкое-далекое. М.- Л., 1962, с. 266-267.

мечтательностью. Он был красив – всегда носил в петлице красную гвоздику, стихи читал нараспев, и глаза у него были синие, как горные озера...”¹

Чувство признательности к земле, приютившей российских собратьев в годы тяжелых испытаний, и грузинским друзьям звучит и в стихотворении поэта-сатириконовца Н.Агнивцева “Грузинам”:

Мы в гости пришли к вам из нашего края
С запыленным сердцем и мертвой душою,
От ветра, штыков и плевков прикрывая
Огарок Искусства дрожащей рукою.

И вот мы в стране, где – немолчные песни,
Где девичьи станы так сладостно-гибки,
Где девичьи взоры – всех песен прелестней,
В стране, где цветут – виноград и улыбки!

Пусть ночь на Руси... Но рассвет – недалеко!
Ведь надо ж когда-нибудь Солнцу зардеться!
И в день этот ваше радушье Востока
Мы в Русь унесем в нашем северном сердце!

Начиная с 1917 года в Тбилиси стали открываться новые театры и студии, образовываться многочисленные литературные кружки и салоны. В сентябре 1917 года начал работу Театр Миниатюр. В 1919 году открылась Студия сценического искусства под руководством А.С.Петраковского, в состав преподавателей которой входил Н.Н.Евреинов, читавший лекции по философии театра и истории сценического творчества. Другая студия

¹ Эренбург И. Собрание соч., т.8, М., 1966, с.322-325.

возглавлялась артистом императорских театров Н.Ходотовым. По инициативе артистки театра Корш Е. Жихаревой был создан Камерный театр. Н.Агнивцев в 1920 г. привез в Тбилиси свой театр “Кривой Джимми”. Поэт и композитор А.Корона возглавил театр миниатюр “Гротеск”.

Наряду с театрами, рассчитанными на широкую публику, в Тбилиси делались попытки создания интимного кабаре для деятелей искусств. Весной 1918 г. в студии пианиста Л.Бендицкого на ул. А.Чавчавадзе, д.3 открылся кружок деятелей искусств “Павлиний хвост”. Как гласил первый параграф его устава, целью кружка было “единение активных деятелей искусств”¹. Гости допускались на собрания лишь в небольшом количестве по рекомендации двух действительных членов. В правление “Павлиньего хвоста” вошли театральный критик Я.Львов (председатель), оперный певец Т.Орда (заместитель), поэт С.Городецкий, пианист Л.Пышнов. Первый вечер кружка состоялся 14 апреля. Как отмечала газета “Кавказское слово”, “создалась интимная атмосфера и, хотя определенной программы не намечалось, но экспромтные номера затянулись до утра”². “Павлиний хвост” просуществовал всего несколько месяцев. За это время были проведены вечера памяти Дебюсси, Римского-Корсакова, И.Крылова, диспуты о символизме и об эротике в искусстве. Посетители распевали специальный “Павлиний марш”, слова которого написал С.Городецкий на музыку Б.Прозоровского. Начинался марш так:

¹ “Кавказское слово”, 1918, № 85, 13 апр.

² “Кавказское слово”, 1918, № 87, 17 апр.

Ты не сиди, кацо, совою,
А песни пой, как звонкий дрозд,
Ведь над твоею головою
Павлиний хвост, павлиний хвост.

Вот как описывает атмосферу “Павлиньего хвоста” Мелита Чолокашвили: “Была маленькая эстрада, и вечерами, когда набиралась публика, кто-то читал стихи по-русски и по-грузински. Или играли какой-нибудь забавный скетч. Все друг друга знали – было очень весело. Потом почему-то “Павлиний хвост” закрылся. Насколько сейчас понимаю, дело велось очень по-любительски”¹.

Осенью 1918 года на проспекте Руставели, тогда Головинском, д.10 открылся театр-студия “Ладья аргонавтов”. Декоративное оформление помещения принадлежало К.Зданевичу. Театральной частью заведовал Я.Львов, литературной – С.Городецкий и Гр.Робакидзе при ближайшем участии Т.Табидзе и В.Гаприндашвили. В “Ладье аргонавтов” была поставлена “Абхазская поэма” А.Церетели в переводе С.Городецкого, шли одноактные пьесы, среди них “Два пастушка и нимфа в хижине” М.Кузмина, запрещенная царской цензурой, скетчи С.Городецкого “Анэр и Монтана”, “Тенор и рецензент”, “Мальчик из гарема”. Прошли вечера композиторов Н.Черепнина, пианиста Л.Пышнова, бенефис художника К.Зданевича. Вход в “Ладью”, так же как и в “Павлиний хвост”, был платным. При студии работал ресторан и американский бар. Описание “Ладьи аргонавтов” оставил поэт Ю.Деген: “Как приятно, что нашлись наконец в Тифлисе энергичные люди, устроившие здесь своего рода петро-

¹ Из письма Мелиты Чолокашвили автору работы.

градскую “Бродячую собаку” или второе издание ее “Привал комедиантов”. Именно такого учреждения, проникнутого богемным искусством, начиная со сцены и стенной живописи и кончая маленькими чашечками, в которых вам подают черный кофе, недоставало многим тифлисцам. Только на этой неделе спустился я впервые по широкой лестнице, затянутой мягким войлоком, в пестрый трюм “Ладьи аргонатов” и, кажется, попал на один из наиболее интересных вечеров, устроенных в нем. Это был бенефис известного Тифлису молодого поэта и композитора Сандро Короны, ревностного работника “Ладьи”. Программа вечера, за исключением последнего номера (балета), была сплошь составлена из произведений бенефицианта. Невольно приходится удивляться, насколько шагнул вперед в отношении художественного развития Тифлис. Весь этот вечер, не будь некоторой некультурности публики, позволявшей себе разговаривать во время действия, производил впечатление вполне столичное как в смысле качества произведений, шедших на сцене, превосходных декораций Кирилла Зданевича и подбора исполнителей, так и в смысле общего настроения, царившего весь вечер в “Ладье”¹. К сожалению, “Ладье аргонатов” не удалось удержаться на должной высоте, и она вскоре превратилась в заурядный кафе-шантан.

В 1919 году в Тбилиси было открыто кафе “Химериони”, ставшее пристанищем грузинских поэтов. История создания этого кафе запечатлена в воспоминаниях Т. Табидзе: “...Мы, голубороговцы, впервые в Тбилиси открыли сезон кафе. (...) Отсюда начинается

¹ Ю.Д. (Деген Ю.) В “Ладье аргонатов”. — “Тифлисский листок”, 1918, № 226, 10 дек.

история “Химериони”.

Совету Союза писателей понадобилось несколько заседаний, чтобы найти это название. Бесчисленное множество предложений было отвергнуто. Последнее собрание состоялось в редакции “Накадули”. Голубо-роговцы остановились на слове “химера”. Предлагали: Паоло Иашвили (“Химерети”), Тициан Табидзе (“Химерия”). Победило “Химериони” – взятое из стихотворения Валериана Гаприндашвили. Паоло Иашвили и Тициан Табидзе попросили Сергея Судейкина расписать стены будущего кафе поэтов.

С.Судейкин, Л.Гудиашвили и Д.Какабадзе согласились взяться за дело.

Когда Гудиашвили и Какабадзе впервые вошли в зал “Химериони” и представили всю сложность работы, которая им предстояла, они изменились в лице – ни один из них никогда не занимался декорацией, но стоило появиться декоратору императорского театра и дягилевской труппы Сергею Судейкину, как все стало на свои места: грузинские художники почувствовали за своей спиной бога.

Стена Гудиашвили – шедевр современного грузинского искусства. Это признал и Судейкин. Он сам рисовал стену над входом. Выглядела она так:

“Женщины окружили поэта, среди них одна напомнила мне кабатчицу Франсуа Вийона.

Паоло Иашвили в испанском плаще и шляпе, одухотворенное лицо его озарено светом. Лицо Ильи-пророка.

Тициан Табидзе в костюме Пьеро прислонился к дереву познания добра и зла.

Внизу раскинулся трагический балаганчик: шарманка, попугай, маски, феи. Нино Макашвили в костюме

Коломбины... Автопортрет Судейкина с зеркалом, в зеркале – мадонна Вера Судейкина”¹. Вскоре кафе “Химериони” стало центром встреч представителей молодого искусства Грузии. Здесь собирались поэты, музыканты, художники – как знаменитые, так и начинающие.

Голубороговцы собирались и в студии поэтов “Фантастический кабачок”, о которой стоит говорить особо².

Художники Л.Гудиашвили, С.Судейкин, О.Шарлемань, Е.Лансере, Е.Кочерян и ряд других объединились в группу “Малый круг”, которая периодически устраивала свои выставки. Осенью 1919 года при Народном университете открылась студия живописи и архитектуры под руководством архитектора М.Калашникова. Живопись в ней преподавал К.Зданевич, архитектуру М.Калашников и Н.Северов, историю искусств – приват-доцент Д.Гордеев. В этом же году был открыт художественный кружок, в котором устраивались дискуссии о современной живописи.

Большое оживление в культурную жизнь Тбилиси вносили диспуты и литературные суды, проходившие в переполненном публикой зале Консерватории. Так с успехом прошли диспуты “Об искусстве и социализме”, “Маски и лики современного и будущего театра”, суды над Ираклием Вторым, Московским Художественным Театром. В этом же зале проходили вечера поэзии и музыки, в которых принимали участие поэты всех направлений.

В годы независимости в Тбилиси возникло множество

¹ Табидзе Т. Первая встреча апреля. – “Литературная Грузия”, 1967, №1, с.49-50.

² См. Никольская Т. Муза футуристов – Ново-Басманная, 19. М., 1990, с.590-598.

эфемерных издательств, выпускавших маленькими тиражами поэтические сборники, литературно-художественные журналы и газеты, издание которых из-за отсутствия средств прекращалось обычно на 2-м или 3-м номере. Наиболее интересными из русскоязычных журналов были “Ars”, “Феникс”, “Куранты”, “Орион”, “Искусство”; газеты “41°”, “Искусство”, “Арлекин”. Большинство перечисленных изданий выражали взгляды различных по своим творческим установкам литературных кружков и групп. Помимо организационно оформившихся литературных объединений, в Тбилиси возник и ряд литературных салонов. Как вспоминает Г.Эристов, один из них, “Медный котел”, собирался у Софии Николаевны Меликовой, в ее уютной “башне” (на последнем этаже высокого дома на Ольгинской улице). В этом кружке, помимо хозяйки, деятельное участие принимали: молодой талантливый Андрей Раппопорт, Борис Агапов, кантианец и мистик Григорий Баммель (впоследствии философ-марксист), талантливая поэтесса Татьяна Пояркова, поэт-пантеист в тютчевском духе – генерал Александр Кулебякин и другие. Другой кружок собирался у гостеприимной княгини Елизаветы Давыдовны Эристовой. Здесь можно было встретить будущего имажиниста Рюрика Ивнева, поэта Балагина...¹

Неразрывно связанная с грузинской русская литературная жизнь Тбилиси 1917-1920 годов, к сожалению, пока еще мало изучена. Она интересна не только сама по себе, но и в более широком контексте, ставшем особенно актуальным сегодня, когда бытует мнение, что суверенитет, провозглашенный республиками,

¹Эристов Г. Тифлисский “Цех поэтов”. Из воспоминаний. “Современник”, Торонто, 1965, № 5.

входившими прежде в состав Советского Союза, непременно влечет за собой распад культурных связей между ними и Россией. Пример Грузии, независимость которой в труднейших условиях бушевавшей вокруг гражданской войны продолжалась почти три года, свидетельствует об обратном – тесных дружеских и творческих контактах между грузинской и русской интеллигенцией, основанных на любви к искусству и взаимоуважении национальных и культурных традиций, контактах не по велению свыше, а идущих от сердца к сердцу.

О КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ РУССКОЙ ДИАСПОРЫ В НЕЗАВИСИМОЙ ГРУЗИНСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

(1918-1921)

В стране временного пристанища россияне, как правило, ощущали себя гостями. Эта позиция выражена в уже цитировавшемся стихотворении Н.Агнивцева “Грузинам”.

Русская диаспора в Тбилиси отличалась в эти годы высокой концентрацией творческой интеллигенции. Художники С.Судейкин, К.Зданевич, С.Сорин, композиторы Н. и А.Черепнины, Б.Прозоровский, артисты Н.Ходотов и В.Качалов, драматург и режиссер Н.Евреинов, поэты С.Городецкий, А.Крученых, И.Зданевич, Н.Агнивцев, В.Каменский, С.Рафалович – вот перечень лишь самых известных деятелей российской культуры, нашедших приют в Грузии.

Немаловажную роль играло отсутствие – правда, одностороннее – языкового барьера. По воле царского правительства, проводившего последовательную политику русификации, в Грузии до 1918 года не существовало, за исключением женских курсов, ни одного



высшего учебного заведения. Грузины обычно получали высшее образование в России и нередко знали литературный русский лучше литературного грузинского.

Границы русской диаспоры были размыты и не определялись полностью этнической принадлежностью. Так, например, грузин А.Чачиков (Чачикашвили) писал стихи на русском языке и, так же как братья Зданевичи, сыновья грузинки и поляка, относил себя к русской диаспоре. Как ее представителей можно рассматривать и тбилисских армян, поэтов Г.Евангулова и В.Катаняна. Вообще же, если говорить о “старой” русской диаспоре, нужно отметить, что оппозиция грузин – русский в значительной степени снималась оппозицией тбилисец – не тбилисец, ибо принадлежность к разряду столичных жителей могла объединять больше, чем этнические различия и язык.

Русские деятели искусств зачастую находились между собой в состоянии конфронтации. Однако все враждующие группировки поддерживали дружеские отношения с грузинской литературной элитой, то есть группой “Голубые роги”, ядро которой составляли Тициан Табидзе, Паоло Иашвили, Валериан Гаприндашвили, Григол Робакидзе.

Вот как описывала русская пресса один из вечеров голубороговцев, прошедший в редакции издававшегося А.Антоновской журнала “Ars”: ...После горячей образной речи Паоло Иашвили, “оранжевого павлина” грузинской поэзии, как прозвали его товарищи, после тонкого, вдумчивого голубоглазого “голубого Пьеро” – Тициана Табидзе, после слов, полных сердечности и безумия, Арсенишвили, после речи вдохновителя молодой грузинской поэзии поэта Григола Робакидзе грузинские поэты читали свои произведения. Ответные приветственные речи русских поэтов (Сергея Городецкого, Юрия Дегена и Семейко) говорили об их глубокой

растроганности по поводу услышанных речей и душевном волнении, явившихся следствием превосходных, звучных и выразительных стихов, читанных и переводимых на русский язык грузинскими поэтами. Этот вечер – исторический вечер для искусства, ибо тогда именно родилась первая настоящая любовь и настоящее понимание русскими грузин и грузинами русских¹.

Контакты с орденом “Голубые Роги”² происходили на самых различных уровнях, начиная от житейских – Паоло Иашвили и Тициан Табидзе в буквальном смысле слова поили и кормили русских поэтов (вспомним хотя бы свидетельство Эренбурга, вместе с Мандельштамом побывавшего в Грузии в 1920 году) – и кончая пере-

¹ О.Гур. Вечер грузинских поэтов “Голубые Роги” – “Игла”, 1918, №24, с.9 – Т.Н.

² Прим. ред. – “Бирнамский лес” Тициана Табидзе, погибшего в 1937, – своего рода “манифест” стихотворного братства “Голубые роги”: мир-жизнь-искусство были нераздельны. Приводим перевод Осипа Мандельштама:

Бирнамский лес. Призрак Халдеи.
Лорд Пьеро сутулится сильней.
Леди Макбет сидит, бледнея,
На коленях у пьяных гостей.
Черти Рембо взвалили на плечи.
Он тянется к скрипке мертвой ногой.
Самоубийц пирует вече,
Шлет Моураву вызов свой.
Преследует желтого малайца –
За ним павлинов цветной ураган –
Паоло. Офелия шатается:
Пощечину Гамлету дал Валериан.
А на виселице построен
Полоумный воздушный храм.
Разлюбив, я в душе спокоен...
Всех мучительней Мери улыбается нам.
Коломбина... Кашель чахоточной пери...
И свистящий ноябрь запечатал двери.

водами стихов, выполненных Т.Вечоркой, С.Городецким, Н.Бобыревым, Н.Кулебякиным, С.Рафаловичем, О.Мандельштамом. Эти переводы публиковались в журналах “Ars” и “Орион”, сборнике “Поэты Грузии”. В русских изданиях печатались также статьи о современной грузинской поэзии и живописи, принадлежавшие как голубороговцам, так и русским поэтам, статьи голубороговцев о русской литературе.

Можно предположить, что интенсивное общение с этой группой, пытавшейся превратить Тбилиси в “маленький Париж”, способствовало созданию нового представления о Грузии, соседствовавшего с традиционным, идущим от Пушкина и Лермонтова. Наиболее отчетливо это сформулировано в стихотворении Н.Агнивцева “Тифлис”.

Сын Кахетинских гор – сверкающий Тифлис,
Где запад и восток сошлись на майдане,
Где песни и вино рекой переплелись,
Сверкающий Тифлис – восточный парижанин!¹

Наряду с этим влюбленно-романтическим отношением встречалось и другое: делался упор на различие между русским и грузинским менталитетом, древностью Грузии, пережившей расцвет своей культуры, и молодостью России. Такой взгляд выражен в стихотворении С.Рафаловича “Тифлис”:

Седой, но радостный, как дети,
Сбегая в дол с крутой горы,
Следит он ток тысячелетий
В расколоте стекле Куры.

¹ “Арлекин”, 1920, № 2, 1 октября.

Венец поблек, но кровь не стынет,
Рука сжимает острый нож.
В наряде модном он и ныне
На европейца не похож.

.....
Все пережив и все изведав,
Чьих ран коснуться как Фома?
И что им русский Грибоедов
И наше Горе от ума?

Но в предначертанном пределе
Последний свой познав расцвет,
Гордится Шотой Руставели
Тифлис восьмью сотню лет!¹

Наибольший интерес к грузинской культуре и истории проявляло дружество “Альфа-Лиры”, основанное поэтессой Т.Вечоркой в декабре 1917 года. Почти все его участники не были здесь случайными гостями. Сама Татьяна Вечорка² (1892-1965) провела в Тбилиси детство, закончила Закавказский девичий институт, затем несколько лет жила в Петрограде и осенью 1917-го вернулась в Тбилиси. Другая участница группы, поэтесса Нина Васильева (1889-1979), была дочерью грузинки и русского генерал-губернатора Батуми. Детство и юность она провела в Петербурге, а с 1917-го поселилась в Тбилиси. Прозаик С.Михайлова (1890-1980) родилась в Тбилиси, где окончила гимназию, высшее образование получила в Петрограде и в 1917 вернулась на родину. Другие участники группы – поэты Леон Баш (Башинджагян, 1893-1938) и Евангулов (1894-1967),

¹ “Акмэ”, Тифлис, 1919, с.53-54.

² Настоящая фамилия Ефимова, в замужестве Толстая.



армяне по национальности, также были уроженцами Тбилиси. Часто посещали кружок тбилисцы И.Зданевич и В.Катанян. Приходили на заседания и грузинские поэты Т.Табидзе и П.Иашвили.

Они писали рефераты и читали доклады по истории Грузии, совместно переводили стихи А.Церетели, совершали прогулки по старому Тбилиси.

Георгий Евангулов публиковал в газете “Республика” очерки, в которых рассказывал о быте старого города, поэтике вывесок мелких ремесленников. Тема уходящего в прошлое колорита столицы звучит и в его стихотворении “Тифлисское”:

Люблю кутить – веселый демон –
в садах и летом и зимой,
читать на вывесках “Эдема” –
“Не уезжай, голубчик мой”!

Привычной слух нам там лелеют
орган и шумная зурна,
где так мечтательно хмелеют
от кахетинского вина,

где день так солнечен и долог,
где ночью слышно: веселись!
Родной мой город, ты мне дорог,
ленивый, праздничный Тифлис!¹

В отличие от Евангулова, черпавшего вдохновение в духанах, Т.Вечорку и Н.Васильеву вдохновляли их грузинские друзья. Художнику Л.Гудиашвили обе подарили по стихотворению. Поэт Т.Табидзе – адресат двух стихов Н.Васильевой. С.Михайлова посвятила

¹ Из книги Г.Евангулова “Второе сердце”, Тифлис, 1920.

прозаическую миниатюру “Маки” лидеру голубороговцев Гр.Робакидзе.

Материальное положение большей части русской диаспоры, так же как и большей части коренного населения, было нелегким. В переполненном беженцами городе трудно было найти дешевое жилье и постоянный заработок. Однако, несмотря на житейские трудности, культурная жизнь русской диаспоры была весьма интенсивной. Как вспоминает Г.Эристов, “последовательная оккупация Закавказья сначала немецкой армией ген. Кресса фон Крессенштейна, а затем английскими войсками под командованием ген. Денстервилла не мешала артистической деятельности беженцев. Под крылышком Верховного Комиссариата Западных Союзных держав жилось довольно уютно... В эти годы оживленной и напряженной творческой работы мы жили как бы вне грозных событий, бушевавших вокруг нас, были счастливы даже если жили впроголодь”¹.

В основном, русская творческая интеллигенция вела себя корректно по отношению к правительству страны, ее приютившей. Но исключения бывали. Так, С.Городецкий “с П.Д.Меркуровым основал сатирический журнал “Нарт”, где на первой странице первого номера был изображен козел с лицом... Ноэ Жордания и доящий козла несознательный рабочий.

После пяти или шести номеров журнал закрыли”², а к Городецкому “явился красавец прямо с фресок Руставели и предложил альтернативу: или в Метехскую тюрьму, или вон, куда хочешь. Я был с семьей, – вспоми-

¹ Эристов Г., ук. соч., с.33.

² Городецкий С. Автобиография в сб.: Советские писатели. Автобиографии, т.1. М., 1959, с.326-327. – Т.Н.

нает Городецкий. – Это решило мой выбор: уехать

После оккупации Грузии большевиками в феврале 1921 года “маленький Париж” прекратил свое существование. Большинство российских деятелей искусства разъехались в разные стороны, что привело к качественному изменению русской диаспоры.

Почти все благодарили гостеприимную грузинскую землю и грузинских друзей. Об этом свидетельствуют воспоминания Н.Ходотова, В.Шверубовича, С.Городецкого, Г.Эристова, В.Катаняна, К.Паустовского. Добрую память о русских гостях сохранили и грузины. Назовем хотя бы статью Т.Табидзе “Первая встреча апреля”, мемуары его жены Нины Макашвили и художника Ладо Гудиашвили, автобиографический роман Н.Мицишвили “Эпопея”. К сожалению, и здесь не обошлось без исключений.

По грузинской традиции законы гостеприимства священны. Определенных неписаных правил должен придерживаться и гость, которому не пристало ругать стол и хозяев. Тем обиднее было для голубороговцев, когда двое из их приятелей сразу после отъезда нарушили эти правила. И.Терентьев в заметке “ЛЕФ Закавказья”, оставаясь верным своим эстетическим принципам, встал на сторону грузинских футуристов и при этом допустил бестактный выпад против голубороговцев, обозвав их националистами. О.Мандельштам в статье “Кое-что о грузинском искусстве” обвинил голубороговцев в прямо противоположном – “раболепном преклонении перед французским модернизмом”². Эти выпады не могли не задеть, и в ответ появилась статья “Директор 41° Терен-

¹ Там же.

² Мандельштам О. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси, 1990, с.310. – Т.Н.

тьев”, опубликованная в 1923 году в газете “Рубикони”.

Однако этот эпизод был единственным и вскоре забылся¹.

РЕЦЕПЦИЯ ИДЕЙ ОПОЯЗа В ГРУЗИИ

Распространение идей ОПОЯЗа в Грузии, в первую очередь, было связано с деятельностью грузинских футуристов. Ядро этой группы, образовавшейся в 1922 году и просуществовавшей до начала тридцатых, составляли поэты С.Чиковани и Н.Чачава, критики В.Жгенти и Л.Асатиани, прозаик Д.Шенгелая, художник И.Гамрекели, кинорежиссер Н.Шенгелая. В своих изданиях – сборнике “Н₂SO₄” (1924), газете “Дроули” (1925), журналах “Литература да схვა” (1925), “Мемарцхенеоба” (1927-1928) футуристы уделяли много внимания теории, в том числе проблемам заумного языка, киноискусства, конструкции художественного произведения. В разработке этих вопросов грузинские футуристы часто опирались на работы В.Шкловского и Ю.Тынянова.

Связь с опоязовской филологией наиболее четко и последовательно прослеживается в фундаментальной статье Л.Асатиани “Проблемы поэзии” (подзаголовок – “Поэзия и заумь”; 1928), в основу которой положена

¹ В “перестроечное” время аналогичный инцидент произошел с рассказом Виктора Астафьева “Ловля пескарей в Грузии”. Автор также нарушил правила, предписанные гостю, изобразив в резко негативном свете грузинских друзей, опекавших его во время пребывания в стране, и саму страну. – Т.Н.

статья В.Шкловского “О поэзии и заумном языке”. Тезисы Шкловского о “вызывании эмоций звуковой и произносительной стороной слова”¹ и о существовании в языке зауми в скрытом состоянии Л.Асатиани иллюстрирует примерами из грузинской словесности, причем он пытается найти грузинский эквивалент почти каждому примеру скрытой зауми, приводимому Шкловским. Так, соответствие Валентину из очерков И.Гончарова “Слуги старого времени”, выписываемому в тетрадь непонятные звучные слова, такие как “конституция и проституция”, “нумизмат и кастрат”, Асатиани видит в офицере из рассказа И.Чавчавадзе “Письма проезжего” (1861). Хвастаясь образованностью перед приказчиком, офицер произносит набор звучных иностранных слов: “цивилизация, ассоциация, аргументация, интеллигенция, кассация”. Асатиани замечает, что для офицера главную роль играет аллитерационная произносительная сторона, в то время как значение сло затушевывается².

Другие примеры зауми Асатиани берет из народной грузинской поэзии, в частности из “Сказания об Амрани”, “Ростомиани”. Аналог игровым присказкам русских детей Асатиани находит в детских присказках популярных в Имерети. Вслед за Шкловским, указывающим на заумь в заговорах и заклинаниях, Асатиани приводит образцы зауми, содержащиеся в древнегрузинских заговорах от укуса змеи, болезни глаз. Тягу поэтов к несуществующему языку, выражающему эмоции души, Асатиани иллюстрирует на примере стихотворения

¹ Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Пг., 1919, с.16.

² Асатиани Л. Литература и другое. Тбилиси, 1934, с.31 (на грузинском яз.).

И.Чавчавадзе “Глас сердца” и высказывания Н.Бараташвили об особом языке, предназначенном для выражения тайны. В заключение статьи Асатиани приходит к выводу, что, хотя заумные стихи современных поэтов представляют собой не более чем лабораторный эксперимент, заумь, понятая не как самоцель, а как одно из средств поэтической речи, всегда существовала и будет существовать. Именно к зауми обращается устное народное творчество, и поэтому она применима в художественной прозе и поэзии¹.

В своей поэтической практике грузинские футуристы одновременно использовали опыт русских футуристов-заумников, в частности Крученых и Хлебникова, заумные элементы грузинского фольклора и опоязовские работы. Так, например, на творчество Н.Чачава, которого современный исследователь назвал грузинским аналогом А.Крученых², определенное влияние оказала статья О.Брика “О звуковых повторах”³. С.Чиковани, пропагандировавший идеи ОПОЯЗа, опирался в “оркестровых стихах” на народную мегрельскую поэзию, некоторые особенности поэтики грузинского поэта XVIII в. Бесики (В.Габашвили), корневое склонение Хлебникова⁴. Отметим, что ориентация на опоязовские работы имела место и в творчестве Крученых периода “41”⁵. Другой член этой группы И.Терентьев, к которому обращались,

¹ Там же, с.39.

² Курдиани М. Футуризм и другое. // Грузинский язык и литература в школе. 1987, № 1-4, с.125 (на грузинском яз.).

³ Сообщено профессором А.Гацерелия.

⁴ См.: Кипиани М. Футуризм в Грузии и поэтический путь С.Чиковани. Тбилиси. 1979, с.15-17; Kurdiani M. Appunti sulla zaum // Il verri. 1983, № 29-30, p. 58-61.

⁵ См.: Циглер Р. Поэтика Крученых поры “41”. Уровень звука // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982, p.240.

по его словам, за советом грузинские футуристы, в брошюре “17 ерундовых орудий” (Тифлис, 1919) писал о разделении языка на практический и поэтический, в котором слова, близкие по звучанию, близки и по смыслу, что совпадало с основным положением статьи Л.Якубинского “О звуках стихотворного языка”, опубликованной в первом “Сборнике по теории поэтического языка” (Пг., 1916). Таким образом, связь грузинских футуристов с опоязовскими теориями шла по многим каналам.

В своем первом сборнике “H₂SO₄” грузинские футуристы провозгласили приоритет нового искусства – кино над другими искусствами, и, в первую очередь, над исчерпавшим свои возможности театром. Из театральных режиссеров они признавали лишь В.Мейерхольда и С.Эйзенштейна, в постановках которых присутствовали кинематографические элементы. Противопоставляя актеров кино театральным, футуристы особо выделяли две наиболее близкие им школы киноактеров: к одной они относили Чарли Чаплина и Макса Линдера, к другой – Эмиля Янингса, Конрада Вейда, И.Мозжухина. Проблемам киноискусства было уделено много места и в журнале “Литература да схва”, призывавшего перенести в литературу принцип кинематографического отображения. Этот призыв получил практическое воплощение в поэзии одного из лидеров грузинского футуризма Н.Шенгелая, уделявшего главное внимание ритмической организации и динамике стиха. Сделавшись кинорежиссером, Шенгелая широко использовал ритм в киномонтаже²; он блестяще продемонстрировал искусство смены

¹ См.: Терентьев И. ЛЕФ Закавказья // Леф. 1923, № 2.

² См.: Амирэджиби Н. Литература и кинематограф // “Сабчота хеловнеба”, 1965, № 8, с.35 (на грузинском яз.).

ритмов в фильме “Элисо”, ставшем классикой левого кино Грузии. Об этом фильме высоко отозвался В.Шкловский, отметивший оправданность эксцентризма и инверсий хорошим режиссерским темпераментом и знанием быта¹.

В середине двадцатых годов в грузинской прессе проходили дискуссии о формализме. Одним из ведущих защитников этого направления был В.Жгенти, пропагандировавший в журналах “Мемарцхенеоба”, “Мнатоби”, газете “Заря Востока” и в других изданиях опоязовские идеи. Так, в статье “Левый фронт грузинской литературы” он писал, что литературоведческий анализ произведения, в первую очередь - подразумевает преимущественный анализ литературной формы. Одним из отличительных принципов грузинского футуризма Жгенти считал создание художественной конструкции “путем применения определенных строительных приемов”². Однако в отличие от русских формалистов Б.Жгенти упорно пытался соединить формализм с марксизмом, “все его действия были направлены на утверждение этого тезиса”³.

В 1928 году была опубликована статья Л.Скородумова “К психофизиологии литературного приема”⁴, методологической основой которой послужило положение Тынянова о конструктивном соотношении приемов-элементов. В другой статье “Психофизиология элементарных

¹ См.: Шкловский В. За столбы // “Советский экран”. 1928, № 3; Советская школа актерской игры // “Советский экран”. 1928, № 47, с.4.

² “Заря Востока”. 1927, № 1571.

³ Цицишвили Г. Путь критика // Жгенти Б. Сильна единством: Статьи. М., 1984, с.8.

⁴ “На рубеже Востока”. 1928, № 3-4, с.132-144.

форм литературы”¹ Скородумов на материале ритми-
зованной прозы двадцатых годов рассматривает вопрос
семантики метра, важность которого показал Тынянов.

Из представителей ОПОЯЗа наиболее длительные
контакты с грузинской творческой интеллигенцией, в
частности с грузинскими футуристами, имел В.Шклов-
ский², который в 1927 году работал в тбилисском Госкин-
проме. Ю.Тынянов, впервые посетивший Грузию в 1933
году, познакомился в Тбилиси с кинорежиссером Н.Шен-
гелая, сопровождавшим его по Кахети. В этот приезд
Тынянов познакомился и с литературоведом А.Гаце-
релиа, ставшим его верным учеником³. Стиховедческие
принципы Тынянова были положены в основу моно-
графии Гацерелиа “Грузинский классический стих, ритм,
рифма, строфа, размеры” (1953).

И.ТЕРЕНТЬЕВ И ГРУЗИНСКИЕ ФУТУРИСТЫ

(предварительные заметки)

В 1923 году во 2-м номере журнала “ЛЕФ” появилась
заметка недавно приехавшего из Грузии И.Терентьева
“ЛЕФ Закавказья”, в которой поэт, в частности, расска-
зал, как к нему в Тбилиси пришли около 25 только что
заявивших о своем существовании грузинских футури-
стов. Молодые поэты обратились к представителю “41^о”

¹ “На рубеже Востока”. 1928, № 6, с.184-192.

² Начиная с 1917 г. Шкловский многократно бывал в Грузии.

³ Гацерелиа принадлежит очерк “Юрий Тынянов (“Чвени таоба”. 1938, № 7), некролог в газете “Литература და ხელოვნება” (1944, № 2), а также воспоминания о Тынянове (“Литературная Грузия”. 1975, № 12, с.85-89; 1976, № 1, с.83-87).

за программой действий. Терентьев посоветовал им комбинировать языки на заумной основе. В этой же заметке содержался политический выпад против грузинских поэтов из группы “Голубые роги”, которых Терентьев обозвал националистами. Лефовская публикация вызвала отклики в Грузии. 17 июня 1923 года в органе голубороговцев газете “Рубикони” № 11 появилась статья “Директор 41 градуса Терентьев”, подписанная инициалами “Т.Т.”, за которыми скрывался один из лидеров группы Тициан Табидзе. Автор статьи выражал сомнения в правдивости Терентьева и считал, что русский футурист явно преувеличивает свое значение и влияние на молодых грузинских поэтов. 21 июня 1923 года в газете “Трибуна” № 501 появился ответ на статью Т.Табидзе, в которой Терентьев брался под защиту. Статья была подписана начинающим поэтом-футуристом, впоследствии основоположником грузинского кино Н.Шенгелая и озаглавлена “Ругань в адрес грузинских футуристов через поношение Терентьева”. Через неделю в той же газете (№ 507 от 28 июня) Н.Шенгелая опубликовал “Письмо в редакцию”, в котором утверждал, что предыдущая статья не принадлежит его перу¹.

Так ли было на самом деле – история умалчивает. Тем интереснее выяснить роль, которую играл Терентьев в творчестве грузинских футуристов.

В 1924 году в Тбилиси вышел первый номер журнала грузинских футуристов “ H_2SO_4 ”, название которого отражало установку группы на разрушение предшествующей литературной традиции посредством химии. Наряду с другими материалами в журнале был опубли-

¹ См.: Сигуа С. Литература и барьеры традиции. Тбилиси, 1988, с.280 (на груз.яз.).

кован “Трактат, написанный для поэзии” одного из теоретиков грузинского футуризма Павле Нозадзе. В этом произведении влияние “Трактата о сплошном неприличии” И.Терентьева заметно невооруженным глазом – это игра типографскими шрифтами, деление текста на фрагменты, имеющие подзаголовки, вынесенные на поля, ерническая подача материала, наконец, слово “трактат” в заглавии. Творчеству самого Терентьева в “Трактате, написанном для поэзии” посвящены отдельные абзацы и строки. Нозадзе особо выделяет предложение Терентьева узаконить плагиат, восходящее к идее “всёчества” И.Зданевича: “Ноги Ван-Гога, свинья Крученых, режиссура Мейерхольда, скульптура Хлебникова, еда Т.Тцары, серый козлик народного творчества. Для поэзии это самые тучные факты... Это не одни имена, это поэзия, для которой конфискация является благородным делом, как показывает книга Терентьева, которой и дано имя “Факт”¹. В другом месте “Трактата” Нозадзе так обыгрывает призыв Терентьева к плагиату: “Хроника знает случай, когда и одного повтора было достаточно, чтобы поэт своей рукой себя задушил. И.Терентьев жил в Тбилиси и считался семейным человеком. Так как Бено Гордезиани² нарек его “женатым поэтом”, он попал в такой тупик, из которого с трудом умудрился выйти, напомнив всем и каждому: “Узаконить плагиат – табак”³.

Нозадзе цитирует строчки из стихотворения Терен-

¹ Нозадзе П. Трактат, написанный для поэзии. Н₂SO₄. Тбилиси, 1924, № 1.

² Бено Гордезиани – один из теоретиков грузинского футуризма.

³ Нозадзе П. Указ. соч., с.14.

твева “1/2 вершка под пяткой”¹ в качестве примера лабораторной работы, каковой, по его мнению, является заумная поэзия:

“Непаба
Небада
Станаг
Яногах
Нагахаха

Это стихотворение – от начала до конца биография работы и лаборатории, которой может упорно требовать “дело”, хотя Терентьев умолял, чтобы его называли импровизатором. Но я это считал изменой и снова и снова блефом”².

Другую строчку из этого стихотворения Нозадзе цитирует в предпоследнем абзаце “Трактата”, предваряя цитату таким пассажем: “Это было время поэм и 17 ерундовых орудий Терентьева, где есть факты всеобщего братства и школа революции, о чем сам Терентьев говорит: “Поэзия моя цветы сукина дочь”³.

Тон, в котором Нозадзе пишет о Терентьеве, и многочисленные намеки личного характера, рассеянные в “Трактате, написанном для поэзии”, позволяют предположить, что встреча с грузинскими футуристами, описанная в заметке Терентьева “ЛЕФ Закавказья”, была далеко не единственной.

Санкт-Петербург

¹ Стихотворение вошло в цикл “Готово”, опубликованный в сборнике: Софии Георгиевны Мельниковой. Тифлис, 1919. Цитата неточна.

² Нозадзе П. Указ. соч., с.13а.

³ Там же, с.15.

ДАДАИЗМ И “ГОЛУБЫЕ РОГИ”

“Миссия “Голубых рогов” – выправить грузинскую поэзию по мировому радиусу”, – эти слова Тициана Табидзе для каждого из нас, естественно, связаны с важнейшим предназначением “Голубых рогов” – внедрением символизма в грузинскую культурно-литературную среду, но ... Т.Табидзе заявляет об этом в конце эссе, которое называется “Дадаизм и “Голубые роги”, и далее продолжает: “Что есть сегодня поэзия: с чего начали “роговцы” и что говорит “дада”? “Тициан Табидзе оставляет этот вопрос без ответа. Можно предположить, что выправление грузинской поэзии по мировому радиусу представлялось автору перманентным процессом, и если к этому времени, к 1923-му году в европейской литературе все более актуальным становилось новое литературное течение, похоже, опять же “Голубые роги” брали на себя миссию художественного освоения, или, по крайней мере, осмысления новых литературных принципов. Еще один вопрос, который, видимо, должен быть постоянно актуальным для поэта, Т.Табидзе сформулировал так: “Что есть сегодня поэзия?” В чем постоянная актуальность этого вопроса для поэта-модерниста и не было ли слишком рано всего лишь по прошествии семи лет с основания “Голубых рогов” задаваться им, стояло ли в повестке дня то, “с чего начали роговцы”, и что могло к этому времени прийти на смену символизму в грузинской литературе? Что такого говорила дада, что так заинтересовало одного из зачинателей грузинского символизма? Для того, чтобы понять, “что говорит дада”, нужно, прежде всего, рассмотреть тот

общий контекст, в котором развивался дадаизм. Таким контекстом, конечно же, является авангардизм.

Мы основываемся на классификации течений конца XIX – начала XX веков, принятой по сей день в европейском литературоведении, согласно которой авангардизм рассматривается как составная часть модернизма, подчиненная общей идее, общему мировоззрению модернизма. Различные литературные течения этого периода можно рассматривать в рамках единого явления постольку, поскольку за объединяющий принцип берется мировоззренческая, а не выразительная позиция. В этом случае под модернизмом можно объединить различные, часто взаимоотрицающие школы и течения, ибо это понятие подразумевает, прежде всего, состояние души современного человека, современного творца, переживающего духовный кризис, и только после этого – ту мировоззренческую деятельность, к которой он прибегает, пытаясь выйти из этого кризиса. Именно с этой точки зрения модернизм объединяет в себе, с одной стороны, такие течения, как символизм, импрессионизм, экспрессионизм (ранний, драматизированный этап отношения к духовному кризису) и, с другой, футуризм, дадаизм, сюрреализм (радикальный, агрессивный этап отношения к кризису), и, наконец, таких авторов, которые где-то с 20-х годов XX в. творчески питаются опытом всех модернистских школ, не принадлежа к какой-либо определенной школе. Если считать, что для раннего модернизма и авангардизма одинаково характерен духовный кризис человека этой эпохи, то различает их, прежде всего, форма отношения к этому кризису, форма выражения духовных проблем. Это проявляется прежде всего в отношении к слову. Можно сказать, что форма отношения к слову выявляет и саму форму



отношения к духовному кризису, форму мировоззренческой деятельности. Духовно-мировоззренческий процесс во внутреннем мире автора протекает в той форме, в какой выражается значимость слова в его тексте. И если для раннемодернистских и авангардистских течений одинаково характерны такие духовные процессы, как внутреннее раздвоение личности, отчуждение от внешнего мира, утрата веры, отказ от традиционных религиозных, мировоззренческих, общественных ценностей, то отличают их именно пути осмысления и выражения этого состояния. Символизм представляет собой первый драматизированный этап выражения духовного кризиса, поскольку в рамках этого течения впервые в европейском культурном пространстве поднимаются духовные и познавательные проблемы современного человека, фиксируются проблемы религиозного характера. На этом этапе индивид начинает сомневаться в прочности традиционных истин, впервые восстает против выхолощенных традиций и традиционных ценностей. Конечно же, этот процесс – результат религиозного кризиса, но он проявляется во всех сферах духовной, мыслительной и творческой деятельности человека, в том числе и в словесной деятельности, точнее, можно сказать, что кризис проявляется прежде всего в отношении к слову, поскольку слово и есть основа всякой мыслительной и поэтично-творческой деятельности. Примечательно? однако, что для этого этапа характерен не только отказ от традиционных ценностей, но и попытка возвращения к ним. Ибо неизбежно отдаляясь от лона истинной веры, от лона истины, человек с той же неизбежностью пытается возвратиться в него; и как бы нб было трудно словесное выражение состояния, переживаемого им, он,

тем не менее, не отказывается от попыток выразить это в слове. В символистской литературе отчетливо просматривается болезненность, трудность, неисполнимость этого процесса. В символизме впервые возникает, а точнее, фиксируется сомнение в существовании истинной сути жизни, с одной стороны, и, с другой, сомнение в возможности слова как начала, выражающего истинную суть.

Эпоха модернизма полагает, что слово утратило эту возможность, что означает потерю самого слова. Поэтому Тициан Табидзе и говорит: “Прежде всего у нас забыто слово”. Но поскольку конечной целью человека представляется возвращение к самому себе, стремление к первоначальному, он постоянно пытается познать самого себя, познать созданный им словесный, языковой мир. Когда европейская культура начинает проявлять интерес к этому вопросу, уже начат неотвратимый процесс отдаления от первоначальной цели; различие между современным и истинным лицом человека можно преодолеть лишь при помощи веры, при помощи восстановления в себе первоначального лика.

Природный дар проникновения в стихию языка утерян настолько, что восприятие сути слова в символизме приравнивается к ясновидению. Истинное значение слов, совершенно понятное в период языкостворения, абсолютно непонятно личности с рационалистическим сознанием. По мнению символистов, с развитием в обществе разумного начала затормозилось развитие языка. Поскольку человек модернистской эпохи воспринимает окружающий мир с помощью разума, язык становится недоступным для него; чтобы вникнуть в суть слов, нужно восстановить духовное единство с миром. Когда человек теряет возможность восприятия

условности языкового мира, он начинает считать, как пишет И. Бердяев, что язык слишком опасное и несовершенное оружие; он постоянно предаёт нас, создает препятствия. Особенно сложным стал язык после того, как был утрачен реальный смысл слов. В слове больше не заключена истина. Его материальная оболочка стала препятствием для личности в ее интуитивной деятельности. Человек более не способен выразить себя из-за языковой недостаточности: язык стал самостоятельной силой, которая как призрак держится за него и толкает туда, куда он не желает. В русском символизме выражение Ф. Тютчева “Мысль изреченная есть ложь” воспринимается как аксиома. Считается, что истинность душевного состояния поэта теряется в слове и значит слово не есть истина, оно — ложь. По мнению Н. Бердяева, эта формула не является всеобщей, хотя нас заверяют, что всякое высказывание есть рационализация, то есть умерщвление затаенной в слове истины. Но Божественное слово тоже являлось изречением сути, а оно не было ложью. И всякое Божественное слово, приобщенное к Логосу, есть истина, а не ложь. Слово заложено в скрытом смысле мира, слово онтологично. Реальный смысл слова восстанавливается в единстве со Словом — Логосом. Такое слово уже не рационализация. Согласно этому единственным путем выявления истины в слове является его причастность к Богу, к Логосу. Слово, озаренное светом веры, может выразить скрытый смысл, но эта возможность фактически потеряна для символистов. Они часто априорно считают, что не смогут воплотить в слове истинность своего внутреннего состояния. Поэтому главное препятствие, с которым сталкивается поэт во время самовыражения, это “неадекватность слова”. Для поэта модернистской эпохи слово



становится выражением грубой реальности, материализованным продуктом рациональной деятельности. Но символизм отвергает возможность осмысления истины разумом. Разумное, внешне убедительное, ясное слово не выражает особого душевного состояния поэта. Для символиста суть сокрыта в глубине чувств или интуиции. Он внутренне приобщается к истине, но в стремлении к самовыражению признает немощь рационализованного слова. Как говорит Вячеслав Иванов, слово больше не обладает силой, соответствующей сути внутреннего состояния. “Слабое слово не может передать крик моей души, не может выразить бурю моих чувств. Темен уголок человеческого сердца, и слабое слово может лишь озарить его”, – пишет Николо Миццишвили.

Чем мог завершиться такой сложный и болезненный процесс, с одной стороны, поисков истинной сути и, с другой, его выражения в слове? Как явствует история литературных течений, этот процесс завершился признанием невозможности постижения сути и ее выражения в слове. После того, как в символизме были пройдены этапы авербальной коммуникации, суггестивной поэзии и признания молчания конечным этапом душевной и поэтической деятельности, в модернизме наступает период авангардизма. С этой точки зрения авангардизм можно определить, как отказ от поисков нематериальной, духовной истины, достижение которой было так важно в многовековой духовной и творческой деятельности человека, а также в ранних модернистских течениях (в символизме, импрессионизме, экспрессионизме). Соответственно, авангардизм отрекается от восприятия слова как феномена, выражающего истину. Именно в этом контексте можно рассматривать

противостояние авангарда всяким традиционным формам духовной деятельности человека, и, стало быть, традиционным формам искусства. Авангардизм объявляет недоверие традиционному искусству как пути духовной деятельности и, вместе с этим, слову. Если символизм сомневался в выразительной возможности слова, авангардизм приходит к полному и окончательному нигилизму. Если символизм негативно относился к рациональному познанию поэтического слова, вложению в него смысловой информации, пытаясь наполнить слово духовным, художественно-образным значением, которое поддавалось бы интуитивному восприятию, авангардизм, собственно футуризм и дадаизм, отрекается от слова, и от него остается лишь одно звучание, материальная оболочка, лишенная смысловой или образной функции. Дадаизм к примеру, наполняет эту оболочку бесконечно разными значениями, ни одно из которых не является фиксированным. Именно таково универсальное слово “дада”. Как заявляет Хуго Балль в своем “Манифесте к первому вечеру дадаистов в Цюрихе”, слово “дада” взято из словаря. “Все ужасно просто”. И в самом деле все просто, так как по-французски это слово могло означать любимое занятие, по-немецки – “прощай”, “до скорой встречи”, “слезь с моей шеи”, по-румынски – “да”, “вы правы”, “это так”, “конечно”, “действительно”, и т. д. Так что согласно теории дада, поэт создает только звуки, а не наполненные определенным смыслом словесные знаки. Поэт и читатель имеют право придавать им значение совершенно спонтанно, но ни одно из значений не будет окончательным. Именно поэтому известный лозунг дадаистов “дада ничего не значит” можно выразить и так: “дада значит все”; именно поэтому, заявляют

дадаисты, дада ничто, но в то же время все, и все сконцентрировано в ничто. “Стих это повод по возможности обойтись без слов и без языка. Этого проклятого языка... Я хочу владеть словом в тот момент, когда оно исчезает и когда оно начинается. У каждого дела свое слово; здесь слово само стало делом... И вообще, во все ли наш язык должен совать свой нос? Слово, слово, вся боль сосредоточилась в нем, слово, господа, – общественная проблема первостепенной важности”. Хуго Балль в своем манифесте уже дает понять, что главным оружием авангардизма против слова является в том числе и ирония. Вместе с тем ясно, что к этому оружию поэт прибегает, пытаясь унять ту боль, которая стала стабильным внутренним состоянием человека кризисной модернистской эпохи. Слово, которое на этом этапе произносится поэтом-авангардистом, носящим в себе эту боль, больше не выражает попытки избавиться от него; такое слово скорее исполнено пренебрежения к боли, иронизирования над ним. Именно ирония становится одной из главных эстетических категорий авангардизма, формой отношения поэта к миру, к самому себе, к собственному тексту. В авангардистском тексте уже нет той традиционной авторской позиции, когда ирония автора направлена против того или иного общественного порока, которого лишен сам автор; когда автор точно знает и дает читателю понять, что существует истина, которой он, автор, обладает благодаря своей особой духовной избранности. В авангардизме же совершенно однозначно заявляется, что вечная истина, как таковая, не существует ни в ирреальном, ни в реальном мире. Поэт не может являться обладателем этой истины, а его текст ее выразителем и носителем. Напротив, авангардист берет на себя обязанность сообщить об этом публике, читателю.

Сообщить именно посредством текста. Читатель, уже осознавший эту авангардистскую реальность, с помощью иронизированного текста получает возможность сам выразить иронию по отношению к миру. На читателя же, который еще верит в существование истины в мире и в литературном произведении, авангардистский текст производит впечатление шока, который и должен породить в нем сомнения: видно, в мире нарушена закономерность, если человек, называющий себя поэтом, но не верящий в это, произносит слова, которым сам не доверяет.

Но какое отношение имеют ко всему этому “Голубые роги”, и в чем выразилась заинтересованность поэта-символиста Тициана Табидзе авангардизмом, дадаизмом? А в том, что в газете “Рубикони” в 1923 году были опубликованы дадаистские манифесты Франсиса Пикабиа, Филипа Супо, Луи Арагона, Тристана Тцары в переводе Т. Табидзе (1928 г.); два эссе, посвященные авангарду, “Ирония и цинизм” и “Дадаизм и “Голубые роги”, в которых в нескольких штрихах показано соотношение между авангардизмом и “Голубыми рогами”; кроме того, несколько собраний грузинских поэтов было посвящено вопросам авангардизма. Но ни перевод манифестов и ни зачитывание деклараций на собраниях не являются фактами, отражающими внутренние перемены, и ответ на этот вопрос не будет дан, пока мы не осмыслим, произошло ли реальное творческо-мировозренческое смещение от символизма к авангардизму (судить об этом можно прежде всего на основе литературных, поэтических произведений); и получил ли авангардизм развитие в грузинской поэзии? Однако исходя не только из литературной, но и исторической реальности, мы вынуждены вспомнить те политические

и идеологические процессы, что имели место в нашей стране с начала 20-х годов XX века. В той обстановке, конечно же, грузинская литература (так же, как конкретно грузинский авангардизм) была лишена возможности свободного развития. В поэзии самого Т. Табидзе произошел отход от символизма к реализму, что четко выразилось в творчестве 30-х годов, тогда как в 20-х годах в его стихах отражаются те внутренние, мировоззренческие и чувственные процессы, которые обусловили заинтересованность грузинского поэта дадаизмом. В своих эссе Т. Табидзе уже жалуется, что “сегодня сама поэзия больна малярией, эра доблестной и крепкой поэзии кончилась”, и “в этом положении последнее оправдание поэзии – это ирония”. Но нужно отметить, что эта позиция, подготавливаемая в рамках символистских настроений, еще не означала перехода автора от символизма к авангардизму. То же самое можно сказать и про те настроения, которые выражаются уже в самих стихотворениях поэта. Т. Табидзе пишет “Дадаистский мадригал”, но это стихотворение не является строго дадаистским, оно не лишено логического смысла, автор не пытается “похоронить” в нем “здравый смысл” и на уровне отдельных слов тоже нет агрессии к структуре слова, хотя в нем присутствуют дадаистские образы. Мадонна на Дезертирском рынке, конечно же, напоминает усатую мадонну Марселя Дюшана; и бакалейщик, который написал бы, подобно Гете, “Западный диван”, естественно, – образ, отмеченный авангардистской иронией. Можно сказать, что такие стихи Т. Табидзе, как “Дадаистский мадригал”, “Орпирский злагоуст”, “Жюль Лафорг”, “Невзрачное воскресение”, “Борец сезона” близки к авангардизму именно благодаря ироническому, циничному отношению к событиям и к

собственному тексту. Это и отличает данный творческий этап Т. Табидзе от чисто символистских настроений. Но в рамках символизма появление подобных интонаций не лишено ни закономерности, ни precedентов (например, у поэтов второго поколения французских символистов Жюля Лафорга или Лотреамона). Однако нужно отметить, что Т. Табидзе был фактически единственным голубороговцем, у которого целенаправленно выражается ирония не только как настроение, а как художественный принцип. Можно сказать, что это – тенденции, выявляющиеся, с одной стороны, в рамках творчества отдельных поэтов, а с другой, в рамках общих литературных процессов. Отношение “Голубых рогов” к дадаизму следует рассматривать в контексте этих тенденций.

Перевод автора

ОТ “H₂SO₄” ДО “МЕМАРЦХЕНЕОБА”*

Право на диктаторство, на пальму первенства – вот к чему стремилась каждая литературная группа в двадцатые годы. И так называемые грузинские футуристы не были исключением. В первом же их манифесте “Грузия – феникс”, опубликованном 6-7 мая 1922 года (в связи с Днем поэзии), прошлое отрицается от имени будущего, авторы манифеста как бы выступают зачинателями грядущего (“отрицаем все, находящееся за нами, отныне Грузия начинается с нас”), которые должны создать соответствующее веку электричества и машин урбанистическое искусство.

Манифест “Грузия – феникс” подписывают Никол Тавдгиридзе (Николоз Чачава), Акакий Белиашвили, Давид Гачечиладзе, Бесарион Жгенти, Симон Чиковани, Григол Орагвелидзе, Поль Нозадзе, Александр Габескирия, Мзия Эристави (по названию манифеста члены вновь созданной группы первоначально назывались “фениксовцами”).

Ясно, что “мания диктаторства” имела свое основание. Она была обусловлена остротой политической борьбы. Методы и средства политической борьбы механически переносились в сферу искусства. Кроме того, понятие литературной группы не означало лишь обособления, выделения и независимости. Оно включало в себя определенное политическое кредо, идеал, а потому и возможность оформления новой партийной организации (ср. “комфут” В.Маяковского).

* “Левизна”.

В манифесте, написанном под влиянием символистского стиля, почти ничего не говорится об отношении к советской власти, социализму. Зато грузинский народ объявляется “мировым мессией” (по аналогии с итальянским футуризмом).

23 апреля 1922 года в Тбилиси, в зале консерватории был проведен первый вечер так называемых грузинских футуристов (2 февраля 1923 года такой же вечер состоялся во Дворце искусств). Этому событию грузинские футуристы придавали большое значение, приравнивая его к японскому землетрясению, а свои выступления и произведения считали явлением революционным. По сути же все это было авантюрой, всего лишь отзвуком соответствующего европейско-российского движения. Поначалу футуристы сознательно боролись с культурой, но именно культура стала тем компасом, что привел их к духовному радиусу.

В грузинском литературоведении бытовало мнение, будто “ H_2SO_4 ” – всего лишь название журнала. Но это не так. “ H_2SO_4 ” – группа, объединившая последователей принципов дадаизма, конструктивизма и футуризма, объявившая себя единственным творцом искусства социалистической революции.

Приведу несколько примеров.

“В грузинской поэзии существует одна школа в правильном понимании этого слова и она – “ H_2SO_4 ” (Б.Жгенти. Говорит оратор, “Дроули”, 1926 г., № 3).

В той же газете (“Дроули”, 1925 г., № 1) в статье “Три зрелища” Б.Гордезиани рассуждает о Совете, “практике” “корнях” “ H_2SO_4 ”.

Даже в одной личной записке “ H_2SO_4 ” называется организацией Н.Чачава (“Литературули матиане”, 1986 г., стр.126).

Газета “Дроули” (№3) объявляет, что 8 февраля во Дворце искусств состоится третье публичное заседание “ H_2SO_4 ”. В первом номере той же газеты написано, что она является органом Совета “ H_2SO_4 ”, выходящим раз в две недели.

Журнал “Литература да схვა”* имеет эмблему “ H_2SO_4 ”. Излишне, разумеется, говорить о журнале такого названия.

Одним словом, “ H_2SO_4 ” – такое же метафорическое название, как “Голубые роги”, но лишённое романтического флера (напомним читателю, что “ H_2SO_4 ” – химическая формула серной кислоты).

Любопытно, что во втором и третьем номерах газеты “Дроули” появляется надпись – “Еженедельный литературный орган левого фронта”. То есть “ H_2SO_4 ” уже заменяется “левым фронтом” (“мемарцхенеоба”). Тем самым, группа отходит от первоосновы и сближается с пролетарской литературой, как бы отвергая авангардизм и пытаясь осесть на почве реализма (наподобие русских футуристов). Позднее она вступает в блок с пролетарскими писателями.

“Голубые роги” были модернистским движением с приматом символизма, а “ H_2SO_4 ” – авангардистским с обладанием футуризма.

Модернизм и авангардизм отличаются друг от друга отношением к романтизму. Это отношение, в свою очередь, определяет эстетику, поэтику и практику обоих движений (вспомним строки Симона Чиковани: “Ударим сапогом по голове лирики, чтоб потекла голубая кровь”). Как отмечал Б.Пастернак, современная поэзия вышла из символизма или сформировалась в борьбе с ним.

* “Литература и другое”.



Совет “ H_2SO_4 ” в 1922-1928 годах издал манифест, три журнала и одну газету. Соответственно, эти годы следует считать временем существования этой группы. Затем она распалась, ибо уже не имела собственной прессы, и постепенно слилась с общим литературным процессом, хотя ее генетическое происхождение всегда ощущалось. Так произошла трансформация авангардизма в реализм, несмотря на сохранение первым отдельных специфических черт. Сочинения некоторых авангардистов (но не крайне экспериментальные) систематически публиковались на страницах журналов “Мнатоби” и “Картули мцэрлоба”.

25 мая 1924 года вышел в свет “ H_2SO_4 ”, вероятно, самый странный грузинский журнал, в котором были напечатаны непонятные стихи, необычные теоретические статьи, кубистские и конструктивистские рисунки, использованы разнообразные и смешанные шрифты. Одна из главных необычностей – попытка мышления с помощью шрифта, краски и графической схемы текста, берущая начало из идеи “типографической революции” Ф.Маринетти.

Журнал был издан Советом “ H_2SO_4 ”, членами которого являлись Бено Гордезиани, Николоз Чачава, Ираклий Гамрекели, Павле Нозадзе, Жанго Гогоберидзе, Акакий Белиашвили, Бидзина Абуладзе, Симон Чиковани, Николоз Шенгелая, Шалва Алхазидзе.

Монтаж и оформление обложки принадлежали Ираклию Гамрекели, несколько репродукций кубистских картин которого публикует журнал.

1924-25 годами датируется журнал “Литература და სხვა” (редактор Николоз Чачава). Обложка и композиции – Кирилла Зданевича. Шрифт в основном обычный. Вообще, шрифтовые сальто-мортале, графические схе-

мы, фигурные стихи постепенно сокращаются.

5 декабря 1925 года увидела свет газета “Дроули” (редактор Жанго Гогоберидзе). Вышло еще два номера (1926 г.) и газета прекратила свое существование. Газета сообщала о выходе журнала “Зеро” под редакторством Жанго Гогоберидзе, однако такой журнал нам неизвестен. (Между прочим, “ H_2SO_4 ” тоже обещал читателю, что к 9 июля 1924 года выйдет газета “О”).

Зато в апреле 1927 года печатается “Мемарцхенеоба” (крестным отцом журнала был Б.Гордезиани). Первый номер подписывает редакционная коллегия: Б.Жгенти, Д.Шенгелая, Н.Чачава; редактором второго номера, вышедшего летом 1928 года, был Симон Чиковани. На страницах издания появились новые имена: Симон Долидзе, Степанэ Касрадзе, Акакий Гацерелия, Давид Какабадзе, Лео Исакия, Михаил Калатозишвили, Нуца Гогоберидзе, Леван Асатиани, Варлам Журули, Сергей Третьяков (редактировал “Новый Леф” после В.Маяковского). Оформление обложки принадлежало И.Гамрекели.

Итак, печатные органы так называемых грузинских футуристов (или авангардистов) вышли в такой последовательности – “ H_2SO_4 ”, “Литература да схва”, “Дроули” и “Мемарцхенеоба”. Это необходимо учесть, чтобы проследить эволюцию группы в 1922-28 годах от H_2SO_4 (авангардизма) до “Мемарцхенеоба” (приближение к реализму).

Если бы не “Голубые роги”, вряд ли возник “ H_2SO_4 ”, так как второе издание было реакцией на первое, его отрицанием. Неоромантический символистский дух, артистизм формы, классическая гармония стиля оказались перед угрозой исчерпать себя. По аналогии с Европой и Россией и у нас начинается антироманти-

ческое движение. За симметрией должна была последовать асимметрия, за дисциплиной – хаос, за эстетикой – антиэстетика, за душой – разум, за болезнью – здоровье. При преодолении модернизма возник авангардизм или антиромантизм. Новое искусство закалилось и выросло в дискуссиях со старым, хотя начала его находились именно там. Например, первое заявление голубороговцев сделано под влиянием зарубежных футуристов, на что указали “H₂SO₄”-вцы. Поначалу голубороговцев именовали футуристами. П.Иашвили в одном своем раннем докладе говорил об отношениях “Голубых рогов” и футуризма (газета “Чвени мегобари”, 1916 г., № 75). Между прочим, Маринетти назвал символистов интеллектуальными отцами футуристов. Позднее Т.Табидзе склонился к дадаизму, создал цикл стихов такого типа, перевел дадаистов и их манифесты. Дадаистские стихи писали и Ражден Гветадзе, и Григол Цецхладзе. “Голубые роги” были не только литературным направлением (символистами являлись и другие поэты, например, Г.Табидзе и Т.Гранели), но и школой с общими эстетическими принципами, идеями, образом жизни, фанатической взаимной любовью. Такой же школой оказалась “H₂SO₄”, хотя здесь была налицо пестрота стилистическая и идейная. И футуристы, подобно голубороговцам, возвеличивали друг друга (сравним также “голубороговские” имена “Колау” и “Паоло” с “H₂SO₄”-вскими “Николь” и “Поль”, “Ниогол” и “Павло”), стремились радикально обновить грузинскую культуру, утвердить урбанистские принципы, отрицая классических и современных писателей. В этом плане они превзошли предшественников и появились на Парнасе в качестве нигилистов. Такое умонастроение было названо террором. “H₂SO₄” предшествовали

“Компания заумников 41⁰⁰”, “Синдикат футуристов”, “Футурвсечубище”, которые основали в 1917-18 годах в Тбилиси русские футуристы (А.Крученых, И.Терентьев, И.Зданевич, К.Зданевич, В.Каменский...). Они издали немало книг, проводили вечера, читали лекции.

Быть может, близостью к “41⁰⁰” объясняется увлечение дадаизмом Т.Табидзе, Р.Гветадзе, Г.Цецхладзе (в журнале “Меоцнебе ниаморები”* за 1920 г., № 4 было опубликовано стихотворение Григола Робакидзе, посвященное В.Каменскому).

А. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ “H₂SO₄”

1. Журнал “H₂SO₄”

“H₂SO₄” – в основном сборник деклараций и теоретических статей. Избыток теоретических рассуждений имел практическое значение. Авторы должны были объяснить, растолковать и оправдать свое странное творчество, чтобы оно не было воспринято как чуждое. Они прекрасно понимали это, и, хотя их взоры были устремлены в будущее, видимо, они нуждались в читателях и ценителях и среди современников. Правда, их рассуждения зачастую туманны, эксцентричны, нелогичны, однако читатель понимает, что это движение имело предпосылки и возникло не случайно. Члены Совета “H₂SO₄” рассматривают европейский материал через призму русской культуры. Их взгляды неоригинальны, образ мышления заимствован (дадаист Рибемон Дессен издавал в Париже журнал “O₄H₂”).

Следует отметить один парадокс: на протяжении веков грузинская литература развивалась, вдохновляемая

* “Мечтающие газели”.



чужеземным опытом, вызванными им импульсами. Иностранное, эпигонское постепенно начинало восприниматься как родное, заимствованное сливалось со своим, национальным, формируясь как часть традиции для новых поколений. Неприемлемое сегодня назавтра превращалось в стимул, первооснову.

Так футуро-дадаистский импорт стал национальным началом тенденции 70-80-х годов, получившей название иронически-пародийного течения.

Члены "H₂SO₄" рассматривали проблемы искусства, особенно интересуясь технизированными жанрами, в частности кино, и требовали электрификации всей культуры. Как мы увидим, их мышление эклектично, зачастую противоречиво и хаотично, нелитературно и неприемлемо, однако с исторической точки зрения любопытно, как юношеский бунт отдельных видных художников.

Журнал "H₂SO₄" предваряет вступительная статья, в которой говорится, что грузинское искусство отделилось от современности. Поэтому следует отвергнуть все школы и группы. Одинаково неприемлемыми объявляются "Голубые роги", пролетарские поэты, многие другие старые писатели, ибо они проповедуют "прекрасный обман" (подразумеваются Арчил Джорджадзе и его последователи) и комнатную шаржированную романтику и ничего не смогли понять в "силе строительства". Революция уничтожила старый мир, старую романтику, созданную феодальным и буржуазным мышлением. Соответственно, новое искусство должно отказаться от старой эстетики и приемов. Коммунистическая партия строит новое общество, и в этом процессе художник принимает участие как режиссер, организующий движение масс и отливающий

его в форму структуры. Отсюда – необходимость футуризма и конструктивизма.

Редакция требует, чтобы между искусством и государством существовал органический союз. Главное – революция психики, процесс движения, что понято как своеобразная дада. В декларации отрицается союз с итальянским футуризмом, ибо тот по своей природе аристократичен. Французский экстремизм – салонный и формалистический, а дада хоть и революционна, тем не менее это декадентское течение.

Вывод:

“Наша дада, футуризм и конструктивизм являются революционным, коммунистическим строительным началом. Новым индустриализмом, организацией массового движения и вообще СССР”.

Одним из лидеров “ H_2SO_4 ” и крайним экспериментатором был Ниогол (Николоз) Чачава (из группы “ H_2SO_4 ” лишь его одного в 1926 году избрали членом Главного комитета искусств, председателем которого являлся К.Макашвили).

В журнале опубликовано собрание афоризмов (наверно, так можно назвать необычный стиль автора), которое отрицает прошлое и современное искусство. Для Н.Чачава “поэзия² + поэт = 0”. Американизм (в ту пору “американизм” понимался как синоним “техницизма”, “индустрии”) для него машинология. Исходя из этого и исключая географию (а географию автор действительно исключает), мы можем получить формулу “Грузия = Америка”. Затем начинается распад грузинской романтики. Поэзия воспринимается как рифмология, что в основном считается “стилем Клибадзе” (клиби – напильник). Его характеризовали “слезы, мистика, румяна, хинин, патриотизм...” А поэт был “Луной, отшель-

ником, святым” (следует отметить, что автор издательски пишет – “поиэт”). Для пародирования привлечены строки Ильи Чавчавадзе, Валериана Гаприндашвили и Акакия Церетели, в которых присутствует обращение к небу или напевные мелодии. “Арба, наивность и стих” – вот мечта пропахшей нафталином истории, которая больна эпилепсией, малярией, дизентерией.

Перечислены романтические школы – декадентство, акмеизм, имажинизм, экспрессионизм. Курьезом считается то, что имажинизм, подобно первобытным людям, мыслит образами, а экспрессионизм – это возвращение к земле и к идеологии Робинзона Крузо. Единственный выход из положения дает химический рецепт, формулы которого растлят старый сладкозвучный романтизм, и в воздухе запахнет H_2SO_4 . Благодаря ему утвердятся новое искусство. Оно будет опираться на дадаизм как на военную тактику, кубизм, конструктивизм и супрематизм. То же можно сказать и о “ H_2SO_4 ”, и это значит, что по замыслу речь должна идти не только о группе или школе, но и о синтетическом течении. Старую музу заменит техника, стоимость – продукт, благородство – авантюра. Мир воспринимается как измеренные в миллиметрах семьязвук, улицазвук, историязвук (там же изображен граммафон). После этого начинается химическое разложение старых слов, получившее название “лингвотехники”. Термином, обозначающим монтаж слов, индустрию слова, является “бред”. А “бредун” – “лингвохимик”, эстет нового времени. Поэзию и вдохновение заменяют “бред” “поэта” – “бредун”, это принимает вид такой формулы – “инерция + монтажер = бред”. Эта формула творчества нового времени. А в старом “поэзия – поиэт” равнялось гитаре зятя плюс гармонь. После этих экскурсов Ниогол Чачава

заключает – “поэзия + поэт = 0”.

Вторая, если так можно сказать, “статья“, – это “Инженерия слова“. Н.Чачава объясняет, что инженер слова – режиссер, что повествование превратилось в телеграфный язык (вспомним Д.Бурлюка), в формулы, что, исходя из этого, приобретают силу математические понятия (ориентир итальянских футуристов). Режиссер, следовательно, должен мыслить на языке кинематики. Соответственно возникает термин – “оптиоакустика“, то есть видимый звук. Отрицаются традиционные грамматические нормы, отвергается глагол как показатель действия. Там же дается диаграмма грамматики – черный четырехугольник, т. е. она уже похоронена, и автор злорадно показывает ей шиш.

Таким образом, после распада старой эстетики распадается и ее основа – язык, автор нарушает правила дискурсивного мышления, прибегая к помощи формул, отрывочных фраз, необычной последовательности слов, графическим рисункам, разнообразным шрифтам с целью демонстрации словообразований “оптиоакустика“ и “лингвотехника“. Здесь автор действительно похож на режиссера или конструктора, умеющего рисовать.

Тут следует упомянуть о “Техническом манифесте футуристской литературы“ Ф.Маринетти (1912 г.). По требованию автора, должен быть разрушен традиционный синтаксис, отвергнуты прилагательные, наречия, пунктуация. Слово необходимо заменить математической формулой. У имени существительного по аналогии должен быть двойник, например: “женщина – залив, толпа – прибой, место – воронка, дверь – кран“. В литературе должны быть уничтожены “я“, психология вообще. Вовсе не обязательно, чтобы художник был понятен. Взамен категории образов нужна цепь аналогий.

Автор выражает недоверие разуму в пользу “Божественной интуиции” (отсюда – начальная идея дадаизма). Хотя в “Дополнении” к тому же манифесту Ф.Маринетти требует примирения разума и интуиции.

Современный читатель не знает Павле Нозадзе и Жанго Гогоберидзе. Между тем, они немало сил отдали пропаганде теории и практики авангардизма. Примечательно, что в 1926 году Первый съезд грузинских писателей из всех членов “Н₂SO₄” лишь этих двух избрал в состав Совета. Ж.Гогоберидзе был даже секретарем Союза писателей. (Жанго – ржавчина, ассоциация железа и стали).

“Трактат, написанный для поэзии” Павле Нозадзе является спором с современной иностранной литературой. Автор ведет разговор на языке декларации, манифеста, искажает грузинскую речь, прибегает к дадаистской какафонии. Поэтому рассуждения часто лишены логики. Автор беседует о многих проблемах, но отсутствуют глубина и тщательность, наличествуют скороговорка, поверхностность. Автор использует необычные заголовки (“Манифест-3”, “Трактат-1”, “Роман-2”, “Рассвет-1”...), при помощи которых акцентирует внимание на якобы изменчивости мысли. П.Нозадзе не щадит отца футуризма – Маринетти, называя его “шутком типографии”, а его увлечение – “романтикой машин”, распространяющей “подозрительный запах в поэзии”, хотя через страницу роман “Мафарка-футурист” признается “большой книгой” и приводится мнение д.Аннунцио о Маринетти. Также отрицательно настроен автор и по отношению к русским футуристам (Терентьев, Решетников, “ЛЕФ”, Крученых). А Бальзака и Илью Чавчавадзе упоминает в оскорбительном контексте. Для “Н₂SO₄” приемлемы только дада и “41°”, Кокто,

Аполлинер, Сандрар, Маринетти. Опираясь на их авторитет, "H₂SO₄" осмеивает символистов, которые исчерпали себя. Не забыты и русские футуристы. На этот раз им воздается хвала (Крученых, Маяковский...). Опять появляется девиз: "Мы отвергаем прошлое". Однако не забываются "ноги Ван Гога, свинья Крученых, режиссура Мейерхольда, скульптура Хлебникова, еда Т.Тцары", "серый козлик народного творчества" как факты истинной поэзии. Не раз упоминается "41⁰⁰", иногда как предшественник и образец, иногда как школа. А творчество голубороговцев оценено, как "повторение", "водянка", "двугривенная" поэзия.

Жанго Гогоберидзе рассматривает вопрос влияния кинематографа на поэзию. Искусство нового времени – кино получило широкое распространение. Не случайно на него обратил внимание "H₂SO₄". Моделирование поэзии языком кино или техники – вот цель этой статьи.

Автор формулирует теорию, приводит примеры, ищет предшественников, выясняет значение движения, детали, изображения и звука, всего, что является динамическим языком кино и называется "вернувшимся движением". По сути автор объединяет несколько школ, подобно собратьям по перу. Но выделяет специфические свойства, синтез которых должен произойти в новом искусстве. Это футуристские – двигающийся материал, скорость, опредметивание, ритм машины, протест; конструктивистские – нацеленный материал, экономика, продукт, движение сюжета, террор; дадаистские – хаотический материал, нацеленное расположение, комбинация предметов, жест движения, террор. Символом кинематографа в то время был Чарли Чаплин, а футуризма – Маринетти. Поэтому, по мнению Ж.Гогоберидзе, на электрическую луну Маринетти следует надеть котелок

Чаплина. Это будет окинематографирование поэзии, что заставит говорить слово на языке техники, машины, электричества. “Болезнь от ритма” должен заменить террор, музыку – движение, синтаксис – свободный порядок слов. Необходимо “обновление языка”, что в русской литературе называется “заумью”. Автор привлекает некоторые авторитеты (Крученых, Асеева, Маяковского, Эренбурга, Пастернака, Эллиенса, Сандрара, Хлебникова, Кокто, Маринетти), на основе мнений которых создает новую стилистическую мозаику.


(В конце двадцатых годов П.Нозадзе и Ж.Гогоберидзе, так же как некоторые русские футуристы, отошли от литературы).

Симону Чиковани был 21 год, когда вышел в свет “ H_2SO_4 ”. Однако в его статьях и стихах ощущаются энергия и эрудиция, направленные на первых порах на отрицание. В процессе формирования личности подобное допустимо, но, разумеется, огульное хуление поэтических святых неоправданно. Надо сказать, С.Чиковани с самого начала выступил как идеолог авангардизма. Видимо, с этим не могли примириться (он не попал в число пяти делегатов, посланных “ H_2SO_4 ” на первый съезд писателей Грузии). Коллеги высоко его ценили, считали вместе с Н.Чачава метром футуристического стиха, но порой и критиковали. Последний номер “Мемарцхенеоба” вышел под редакторством С.Чиковани, что означало его единоличное лидерство. Именно по его инициативе авангардистская группа “ H_2SO_4 ” обратилась к реализму.

На страницах “ H_2SO_4 ” Симон Чиковани опубликовал две статьи – “Проект нового крейсера. Фокус повернутого творчества” и “ H_2SO_4 ” – паралитикам поэзии”.

“Повернутое творчество”, как известно, осмыслил как

метод Ж.Гогоберидзе. Несмотря на это, он оставался весьма туманным и непонятным. По-видимому, С.Чиковани чувствовал это, поэтому решил обратиться к нему и разъяснить его. Правда, и его рассуждения не очень понятны, но все же выражают кредо коллег поэта. Для С.Чиковани Маринетти – Колумб, открывший и ощутивший “механический мир”, который определяется предметом и вещью. Божественное заменяется комфортом. Предмет приобрел утилитарность и акробатику, превратившись в вещь, а вещь уничтожила религию. Дада, производственный футуризм, конструктивизм слились друг с другом. Ошибочно считать, что дадаизм возник после футуризма. Даде поручается очистить психику от яда романтизма. В прямом значении она деревянная игрушечная лошадка, в переносном – детское бормотание. Дадаисты покончили с обыкновенной речью, составили африканский словарь, чтобы дойти до детского наивного сознания. Такая попытка – “заумь” Алексея Крученых (он создавал немецкий, татарский, кавказский языки, выдумывал новые слова. Словотворчество называлось “бессознательной экспериментальной лабораторией”). Началом “зауми” считается мнение Маринетти о смешной суете традиционного синтаксиса. Справедливо замечание, что футуризм, “как часть тела, носит даду”. Дада необходима для разрушения старой психики и поэзии. Это движение параллельное революции (дадаизм также называли левым искусством). В такой же степени обязателен конструктивизм, так как восхищаться итальянскими машинами еще недостаточно. Надо вести поиски структуры как искусства, так и действительности и психики. Там же приводятся цитата “Маяковский стоит, как Москва” и девиз: поэзия – вещь, ее конструкция и



динамика. Свойства вещи – прочность и движение, что в поэзии выявляется в графике. Мистику заменяет геометрия, теорема города. Психологизм остается, но драматизм должен быть уничтожен как принадлежность романтизма (по мнению левовцев, поэт геометр, а не психолог). С.Чиковани считает главным конструирование психики. Неподвижный земной шар – предмет, вращающийся – вещь, что рождает ритм. Речь автора постепенно переходит в математические “рассуждения”.

Во второй статье, имеющей подзаголовок “Завод кретинов”, С.Чиковани рассуждает о современных грузинских поэтах. В первую очередь, отвергаются “Голубые роги”, как “шутовская школа”. Ее руководитель назван “малярийным дегенератом”, а новизна – “революцией опаленных павлинов”, но эти птицы, оказывается, украдены из “кастрированного зоологического сада Бальмонта и Брюсова”. По мнению автора, потерпели поражение Харпухи и Авлабар, а победило имеретинское застолье.

Тите Табидзе – “архив воспоминаний”, Робакидзе – “картонная мумия”, Шаншиашвили – рифмоплет приключений Пурцеладзе и Квариани, Робакидзе – “спекулянт, создающий имя экспрессионистскими драмами”, “Эпилептический город” К.Надирадзе – это “капустный вкус”, П.Иашвили – “основатель бюро ЗАГСа в поэзии”, а Л.Гудиашвили – “дирижер кинто”.

По мнению автора, голубороговцы исчерпали новизну метода сонетом. Сперва напевали, затем заголосили, как ишаки, прикрывались платьем Галактиона Табидзе и баней И.Гришашвили. “Как поэт, Иашвили равен Тавадзе, Тите Табидзе – Саше Абашели, Григол Робакидзе – Гамсахурдиа, В.Гаприндашвили – белке, которая сидит в зеркале и которую поэт жаждет достать

оттуда”. Объект особых издевательств – Т. Табидзе (напр.: “Речь Табидзе – это стиль балалайки. У Тите нет слуха. Смешивать мистику Халдеи и иронию можно лишь при дизентерии. Может быть, иным здесь понадобится и резиновая трубка”).

Создавшуюся в грузинском искусстве ситуацию автор считает “антисанитарным положением” и предлагает очищающий воздух рецепт – H_2SO_4 .

Обновление грузинской культуры всегда начинал поэт. Традиционное стихотворение обычно было первым объектом нападения. С его разложением мир менял окраску, появлялись новые неясные контуры. Стихотворение – плод интуитивного созидания, в котором когда-то были конденсированы слово, музыка, движение. Затем оно взорвалось, распалось и рассыпалось образами. Но личность интуитивно стремится восстановить первичный контакт с миром. Она по-прежнему носит в душе картину мира, как беременная женщина плод.

После “химического распада” стиха настала очередь изобразительного искусства и театра. Но и тут теория опережала практику, заявление – действие, т.е. “ H_2SO_4 ”-вцы сперва с помощью различных источников оставляли концепцию, а затем пытались ее реализовать.

Бено Гордезиани (впоследствии конструктор грузинского шрифта) знакомит нас с новой теорией изобразительного искусства. Для него “фотографически нарисованная вещь есть болезнь” (посредине предложения изображен овал – символ глаза как органа зрения). Образцовыми, “избранными” художниками признаны Сезан, Пикассо, Боччони, Малевич, Кандинский, Гросс, Кокто, Родченко, “измами” – импрессионизм, кубизм, лучизм, супрематизм, пуантилизм, конструктивизм и дада.

Как видим, идеал и ориентир художника ясны. Затем, используя отрывочные фразы, словесные указания, автор переходит к грузинскому материалу, говорит о Пиросмани, Гудиашвили, Какабадзе. Фамилии напечатаны вместе крупным шрифтом. Ввиду того, что фотографичность в изобразительном искусстве автор считает болезнью, названные художники тоже не заслуживают сочувствия. Зато у “ H_2SO_4 ” есть два мастера – И.Гамрекели и Б.Гордезиани (фамилии их напечатаны тем же крупным шрифтом), которые являются выходцами из города, из уличного движения, у них жилы из чугуна (сравним – голос и песня улицы В.Хлебникова, призыв “ЛЕФ”-а к искусству – выйти на улицы и площади, вдохновиться мотором и динамо). Разрушается форма, линии ломаются, краски смешиваются, и рождается необычный, невиданный мир.

По мнению Б.Гордезиани, в рисунок должна вторгнуться инженерия, благодаря чему произойдет опредметивание вещи и овеществление предмета. А это подтверждение нового ощущения. Действие заменится созерцанием и, насколько это удастся, настолько художник сможет выявить свою национальную потенцию. Так как оба мастера из “ H_2SO_4 ” – организаторы созерцания, они объявляют в рисовании свою “диктатуру”. После этого Б.Гордезиани предлагает читателю “формулу мозга”, схематично изображенную “планету с треугольником” – четыре треугольника и среди них – ромб. Ромб равняется мировому городу. Основы первых двух треугольников – “возвращение к земле”, “деревня”, “дикость”, а третьего-четвертого – “религия”, “город”, “культура”. На вершинах треугольников расположены “трагедия” и “цивилизация”. Вот по этой схеме читается отраженный в сознании индивида мир. Он носит буко-

Личское название “избалованное зрелище” как одновременная ирония и пародия (как будет видно, “зрелище” — это цирк, т.е. автор жонглирует).

Б.Гордезиани отмечает, что “ H_2SO_4 ” создал “лабораторию слова” и “художественный станок”, с образцами которых знакомится читатель на страницах журнала. Он считает, что грузинский конструктивизм и производственный футуризм получили в необработанном виде как графичность грузинской азбуки, так и всю бухгалтерию слова (это замечание было вполне справедливо по отношению к алфавиту). Затем автор знакомит нас с конструкциями грузинской азбуки, слова, шрифта, графическими схемами. По мнению Б.Гордезиани, “чтение напечатанного облегчают шрифт и малое количество истраченной энергии (в основном, зрительной). Грузинский шрифт однообразен и скучен”. Он считает народное выражение основой слова, но полагает, что многие грузинские слова являются книжными и необходима большая близость с разговорной речью. Поэтому восстанавливает мертвые буквы, изобретает некоторые новые (проект принадлежит Симону Чиковани), привести и показать которые невозможно по техническим причинам. Большое внимание уделено расположению букв на линии, их очертанию (вспомним принцип “типографической революции” Маринетти).

К рассуждениям Б.Гордезиани прилагаются комментарии С.Чиковани и Н.Чачава. С.Чиковани отмечает: внесенный новый звук-буква остался в мегрельской, сванской, горской речи, а распространен был в “каменном веке”. Его уничтожили “широкие феодальные двory” и романтика лип. Но он слышится в сирене автомобиля.

Н. Чачава предлагает некоторое философское осмысление грузинской азбуки. Он считает, что она – оптика + акустика. Но “русская акустика уничтожила грузинские многоголосые звуки”. По представлению автора, грузинская азбука – клавиатура. Охарактеризованы отдельные звуки, их тон, высота, время произношения, энергия, истраченная при этом. Вносится короткий гласный, звучащий в мегрельской речи. Для экономии времени и пространства необходима новая графика, формирование родственных звуков, реконструкция городских звуков, ибо город – мир вещей, определяемый речью, языком. А в грузинском языке нет многих, соответствующих времени слов. Поэтому необходимо словотворчество. Тут же приводятся примеры.

Принцип словотворчества “ H_2SO_4 ” также заимствовал у русских футуристов. Открытие “зауми”, как осуществление одной из идей Маринетти, принадлежало Алексею Крученых – “иезуиту футуристического слова”. А Велимир Хлебников, “председатель земного шара” и “Колумб новых поэтических материков”, создавал первобытную славянскую языковую утопию, совершал стилизацию архаического мышления, стремился к фольклорному и мифологическому материалу.


Николоз Шенгелая (как и И. Гамрекели) обратил внимание на проблему цирка (“грузинский цирк”). Театр – “маска масок”, он романтичен и далек от действительности. А настоящее искусство должно быть организатором жизни. Эту функцию возьмет на себя цирк, но не традиционный, а мейерхольдовский, “улучшенный цирк” (сравните восхищение Маринетти мюзик-холлом). Автор вспоминает философию масок Т. Табидзе, в чем последний ищет национальные начала символизма. Это утверждение признано недоразумением. Но по сути



Н.Шенгелая использует тот же прием, перенося его на цирк, убивающий старый театр. Народное творчество, хореография и шутовство наиболее близко стоят к цирку, современное лицо которого должно быть понято как кубистское. По мнению автора, необходимо модернизировать скачки, кинжальные игры, сазандари, стихотворные поединки, превратить их в машинное движение. И.Гамрекели представил новый проект цирка. Совершенно очевидно, что "H₂SO₄" был заинтересован цирком. Его существом должен был стать конструктивный синтез шума, симфонии заводов, клоунады, акробатики. Так он превратился бы в настоящее лицо-маску реальности.

Шалва Алхазишвили являлся апологетом киноискусства. По его мнению, театр – представление, кино – жизнь, а настоящее искусство равняется жизни, так же как жизнь – искусству. Ложь, что театр испытывает кризис, он умирает. Кино – конструктор действительности, одолевающее время-пространство. Оно – живая конкретность. Актер кино – творец, актер театра – "простой копиист". Все виды искусства были национальными явлениями, кино – интернационально. Кино упрекают, что оно – "великий немой", что оно – театральная пантомима, но искусство будущего будет бессловесным. Оно будет иметь одного актера – массу, в нем будет танец и жест. Поэтому любое искусство останется болтовней, если не произойдет его скинематографирование. Идею слова заменяет идея тишины. Кино освободило движение от слова, что доказывается гениальностью Чарли Чаплина. Ш.Алхазишвили полагает, что "театр – труп, лежащий на полдороге искусства". Поэтому необходима ликвидация театра (см. статью "Кино").

Ш.Алхазидзе публикует специальную статью “Театр – абсурд”, в которой уточняет свою точку зрения. Грузинская театральность 2 января 1850 года изменила себе. Началась “выставка быта” эристави-антонова-цагарели. Стали господствовать этнография, фольклор, зоология, музей, фетишизм, кретинизм. Постановки К.Марджанишвили воспринимаются как “эkleктические опилки” и “театральный шантаж”, суррогат Мейерхольда и Таирова. После критики грузинского театра отвергаются любые “измы”, которыми пронизаны как зарубежная, так и наша драматургии. Единственный привет адресуется Всеволоду Мейерхольду, путь которого начинается в балагане. Он несет динамику и технику XX века. По утверждению автора, театр не является книгой, комнатой, зеркалом, школой, храмом и клиникой. Театр есть абсурд, цирк, балаган, он не нуждается в художнике и поэте. Нужен только сценарий. Остаются жест и мимика, движение и действие, ритм, карнавал. Добавляются клоун, жонглер, акробат. Художника заменит инженер. Для подобного театра, оказывается, не нужны режиссер и зритель (вероятно, в прежнем понимании слова). Буффонада, а не мистерия есть трагедия высшего ранга. Сцена превратится в стадион, где произойдут скачки актеров. Идеалами абсурдного театра провозглашаются Чарли Чаплин и Жан Кокто. Так произойдет окинематографирование театра, вернее, он превратится в цирк. Так что абсурдный театр Ш.Алхазидзе то же, что “грузинский цирк” Н.Шенгелая. Но если первый смотрит в сторону заграницы, второй пытается подкрепить свои взгляды национальным материалом (между прочим, понятие абсурдного театра механическое выражение и ничего общего не имеет с т.н. театром абсурда).




Апология кино не прошла бесследно. Правда, “кинематографизация” искусства не удалась, но из “H₂SO₄” вышел кинорежиссер Николоз Шенгелая, который еще в 1928 году снял фильм “Элисо”. С этой же группой связаны М.Калатоцишвили, Л.Эсакия, С.Долидзе. С.Чиковани был в Ушгули вместе с М.Калатоцишвили, когда тот снимал там фильм “Соль Сванети”.

2. Журнал “Литература да схва”

“Симон борется с нами манифестами”, – шутил Паоло Иашвили. Об итальянских футуристах говорили, что они написали больше деклараций, чем стихов. Русские футуристы также охотно сочиняли манифесты. “H₂SO₄”-вцы в большей степени теоретизировали и растолковывали то, что собирались написать в будущем. И обещания раздавали щедро. Задуманное они считали уже выполненным, существующие в мыслях статьи и стихи – написанными, о них сообщалось на страницах печати (например, С.Чиковани говорил, что подготовил книгу о Хлебникове; Н.Чачава цитировал свои несуществующие книги – “Мистика и комбинация”, “Грузинская душа в желательном наклонении”; П.Нозадзе обещал читателю в скором времени опубликовать труд “Сама дада”; 9 июля 1924 года должна была выйти газета “О”, а в августе – второй номер “H₂SO₄”, 23 октября состояться “Демонстрация картин № 1 Ираклия Гамрекели и Бено Гордезиани. См. “H₂SO₄”).

В журнале “Литература да схва” участвовали Демна Шенгелая и Бесарион Жгенти. Не публиковались Жанго Гогоберидзе и Бено Гордезиани (в ту пору не находились в Тбилиси).



Разумеется, и “Литература да схва” – эксцентрический журнал, но в сравнении с “H₂SO₄” ощущается большая умеренность (если в данном случае это слово уместно).


Бидзина Абуладзе возвращается к вопросу, какой должна быть современная поэзия. Он рассматривает проблемы техники, американизма, победившие старую идиллию и открывшие дорогу интернациональному языку, понятному и приемлемому для всех. Буква и слово объединяются. Буква выражает звук – улицу – движение, т.е. ритм времени и инерция рождают новую комбинацию звуков, соответственно – новые слова. Но так как они возникают в похожей среде, они будут иметь и интернациональную ценность. В качестве примера приводится грузинское слово “ваи”, которое срывается с языка у оставшегося без электричества человека. Этот горький возглас для всех будет общим и, возможно, будет произноситься одинаково. Теряются некоторые старые звуки, которые не востребованы новой средой. Необходим принцип экономии мышления – признавал Маринетти (которого автор называет Колумбом). В период трансформации самой близкой и прочной опорой может стать народная поэзия. Она более вынослива, чем Гомер. “Божественная комедия” и “Фауст”. То же отмечал и Велимир Хлебников, и это было своего рода новаторством. Большое значение имеет народная песенная музыка, являющаяся путем к интернационализму. В этом плане привлекают внимание Бесики и Важа Пшавела. По мнению Б.Абуладзе, этот путь упустили из виду А.Крученых и И.Зданевич. Они стали плагиаторами “Слова о полку Игореве”, так же как Блок в своих “Двенадцати” – Хлебникова. Человек должен освободиться от диктатуры вещей, что временно порождает религиозный мистицизм, но в конечном итоге приводит

к интернациональной поэзии.

Шалва Алхазишвили еще один раз сводит счеты со старой поэзией, которая “смердит на грандиозном кладбище”. Автор обеспокоен, что пока никто не построил “для труппа поэзии крематорий”. Грузия с давних времен славилась “дизентерией поэзии”. Автор сравнивает нового творца с бандитом, террористом, разбойником с большой дороги. Любовь превратилась в “половую эмоцию”, “луна опустошена онанизмом”, Амур стал чистильщиком сапог. А для сентиментализма остался лишь “сортир”. Ш.Алхазишвили считает, что существуют лишь две знаменательные даты – 5 февраля 1920 года в Париже и 23 марта 1923 года в Тбилиси. “Революция принесла новое понимание”. Ей нет конца, она охватит весь мир. Слово, в первую очередь, голос, а затем содержание. Отсюда – оправдание “зауми”. Для автора слово “пот” является более красивым, чем “роза” (ассоциация с Маринетти: “Жар, исходящий от куска дерева или железа, нас волнует больше, чем улыбка и слезы женщины”).

Для автора современный поэт – это динамичная газета, акробат, жонглер, эквилибрист, исследователь, но не мечтатель (аналогия с Кокто). Ибо жизнь – хаос, а поэт – конструктор данного хаоса. Потому “экспрессионизм – лимонадный ярлык”.

Бесарион Жгенти сперва рассуждает о теоретических вопросах литературы. Затем рассматривает современную грузинскую словесность, затрагивает ее поэтику, роль последней для писателя и отмечает, что в России трудятся отдельные хорошие специалисты (Эйхенбаум, Томашевский, Жирмунский), однако их работы, в которых разработана теория стиха, не приносят никакой пользы писателю. Поэтика и критика лишь оружие



борьбы между литературными школами. Он поднимает проблему формы и содержания, признает их неделимость, единство. Отдельно выделены вопросы взаимоотношений футуризма и пассаизма, антиномия бога и вещи, проблема вещи, что является целью творчества в качестве “динамического элемента строительного движения”. Новое искусство – антипсихологическое явление. Автор отмечает, что тема и сюжет – импульсы творчества. Он защищает реализм, но с позиции левизны, т.е. при аргументации опирается на кубизм, супрематизм, конструктивизм, футуризм. Интересны некоторые положения (напр., “чем дальше идет человечество, тем сильнее его ассоциативная, творческая потенция”), и вообще начало статьи Б.Жгенти, ее теоретическая часть свидетельствуют о литературной эрудиции автора, его умеренности, культуре суждений.

Затем автор обращается к “Голубым рогам”, и тут появляется свойственная “ H_2SO_4 ” вульгарная терминология. Орден “Голубые роги” он считает эпигоном зарубежной и русской литературы, полагает, что символизм такой же архивный материал, как романтизм и натурализм. Единственное достижение школы – переводческая деятельность (что само по себе равняется перепеву). Но ныне она и на это уже не способна. Критик называет “Голубые роги” “литературной тухлостью”. Правильно отмечено, что в первом номере журнала “Голубые роги” перепутаны символистские и футуристские лозунги. Теоретиками “Голубых рогов” считаются Гр.Робакидзе и Т.Табидзе. По мнению критика, Гр.Робакидзе рассуждает под влиянием каждой вновь вышедшей книги или журнала. Именно поэтому он стал эпигоном экспрессионистских деклараций К.Гамсахурдиа. У Гр.Робакидзе нет четкого мышления,

независимого мировоззрения. Он “поэт-философ”. Сперва увлекался поэзией И.Гришашвили. Затем стал поклоняться фальшивому пафосу и лжеклассической риторике. Наконец, заинтересовался поэтикой примитива и теорией “возвращения к земле”. Т.Табидзе всегда пишет “вступления” и обещает разобраться с вопросом в будущем. Сначала он доказывал идентичность грузинской психики и символистского мировоззрения, затем склонился к футуризму. В настоящее время связывает “Голубые роги” с дадой, культивирует прошлое, увлечен мистикой Халдеи, поэзией малярии, туберкулеза и яда.

Так же в нескольких словах охарактеризованы П.Иашвили, В.Гаприндашвили, К.Надирадзе, Г.Леонидзе, Р.Гветадзе. Правда, рассуждения Б.Жгенти нигилистические, излишне строгие, порой оскорбительные (напр., по отношению к Г.Леонидзе). Но есть и правильные наблюдения (напр., о специфике лирики В.Гаприндашвили, влиянии Бальмонта на П.Иашвили). Критик считает неприемлемой эту школу, как декадентскую, религиозную, психологическую и индивидуалистическую.

Б.Жгенти говорит и о пролетарской поэзии. Он не считает ее школой лишь по той причине, что она противостоит всей буржуазной культуре, в которую входят десятки школ. По мнению критика, пролетарская культура также должна делиться на ряд движений, т.е. он не считает правильным дефиницию только по идеологическим признакам и определяющей полагает литературную специфику. Напр., русские пролетарские поэты испытывают влияние разных школ. Их объединяет только лишь социалистическая идеология, чего, по мысли автора, недостаточно для поэзии. А в Грузии

пролетарская поэзия “не существует”. Поэтому в статье отдельные ее представители не охарактеризованы. Но говорится, что они воспевают деревню и примитив. Пролетариат же – дитя города и его психика – урбанистская. Отсюда следует, что новое искусство должно быть урбанистским. Псевдоним “Эули” (одинокий), как проявление индивидуализма, скептицизма, Б.Жгенти считает несовместимым с пролетарским коллективизмом, так же как псевдоним “Вакели” (равнинный) – с урбанистской средой.

Симон Чиковани настроился критически по отношению к коллегам (“Факты нового искусства”). Видимо, поэтому редакция напечатала его статью в порядке дискуссии. Надо отметить, что члены “Н₂SO₄” не по всем вопросам имели одинаковые взгляды. У них были общие принципы, особенно когда дело касалось отношения к прошлому, революции, индустрии, литературным школам, но в ряде случаев отдельные “Н₂SO₄”-вцы придерживались собственной точки зрения. Например, Н.Чачава пишет: “Наплевать бы на все, если бы у меня на ноге не появилась мозоль”. С ним как будто спорит П.Нозадзе: перечисляя факты, касающиеся поэзии, он заключает: “здесь не нужны понимание и искренность, чтобы не жаловаться на боль от мозоли”. Б.Жгенти и Н.Чачава признают существование грузинского театра, Ш.Алхазшвили отрицает, Б.Гордезиани – мессианист, Ш.Алхазшвили – космополит. Д.Шенгелая отвергает лирику, С.Чиковани – беллетристику. С.Чиковани создает поэтику примитива, для Б.Жгенти примитив неприемлем. С.Чиковани пишет футуристические и конструктивистские стихи, Ж.Гогоберидзе – дадаист, И.Гамрекели – кубист, Б.Гордезиани – конструктивист (“День похорон Ленина”, “Тифлис”) и супрематист (“Женатый поэт”, как

выясняется из статьи П.Нозадзе, портрет И.Терентьева)

Симон Чиковани называет " H_2SO_4 " "новым конструктивизмом", который должен создать соответствующую революции психику. По мнению поэта, дада, безусловно, является одним полюсом " H_2SO_4 " как не только террор, но и метод "строительства движения". С дадой приходят в противоречия суждения Б.Гордезиани, П.Нозадзе, Н.Чачава. С.Чиковани, например, не согласен с положением Н.Чачава, что дада, якобы, "военная тактика футуризма". Основной речи " H_2SO_4 " он называет народный язык и в качестве образца ссылается на стихи Н.Чачава, Н.Шенгелая, П.Нозадзе и свои собственные. Народная речь вызывает ощущение примитива. Примитив сближает нас с детской психикой, т.е. с дадой. Затем автор выделяет два периода футуризма. Это — машинерия Маринетти и примитивизм Хлебникова. Вещь есть предмет, имеющий массу, пространственность, очертания, назначение. Вещи двигаются и связываются друг с другом, что создает ритм и декорацию реальности. Вещь "утилитарная сущность", участвующая в производственном процессе.

Затем рассуждения касаются ориентации вещи и в этом плане критически упоминаются Троцкий, Эренбург, Чужак, "Леф". Тут же автор рассуждает о лабораторных изобретениях членов " H_2SO_4 ", новых словах и системе, необходимых для изменения заимствованных за рубежом структуры и акустики грузинского стиха. Для преодоления стихотворного декаданса С.Чиковани призывает народную поэзию как основу и исток речи. На этом фундаменте созданы некоторые стихи Н.Чачава. Рассмотрены также стихи Ж.Гогоберидзе, в которых поэт видит динамику и акробатику слов.


Движение вещи обнаруживает пространство — "из

бега лошади родилась улица”. За этим следуют туманные рассуждения о центре ритма и законах действия-движения, об акробатике тел и кинематографии психики.

Статья Н.Чачава “Вопрос звуковой ориентации” написана языком лозунгов. Старую поэзию, по мнению автора, создавали пол и слезы. Затем поэт философствовал с помощью сонетов и триолетов, искал Бога, хотел установить его роль и место. Романтика не знает вещи, организации, нормы, экономии. Поэтому возник манифест о стремлении к дикости. Отсюда же возникла потребность нового романтизма, выдуманная “испуганными машинами неврастениками”, ибо они ищут эстетический алкоголь, ищут ирреальное слово. Это создало бесконечное время-пространство и потустороннюю реальность. Нужны были город, его организация, экономия времени-пространства, чтобы все расположилось по своим местам. Спецификой города являются вещь и утилитарность, движение. Движение изгоняет мистицизм. Затем Н.Чачава много и туманно рассуждает о “построении вещи” и “материальном обновлении”, что по сути является сальто-мортале понятий, иллюзией открытия глубины с помощью обилия терминов. Для автора “поэзия – утилитарное дело”, а не плод сверхвдохновения. Звук объявляется материалом поэзии, что с одной стороны разжигает лиризм, с другой – доходит до криптографии (“41°”). Образцом организации звука назван В.Хлебников, который ищет корень слова опирается на народную речь (примитив). Н.Чачава требует освоения звуковых конструкций заклинаний загадок, народных стихотворений, где звуку придается большее значение, чем содержанию. Примером освоения примитива он называет несколько своих стихов, “Хабо и “Аробную” С.Чиковани.

Демна Шенгелая также обрушился на лирику, но только с позиций прозаика. По его мнению, сезон лирики окончен. Настало время машин и эпоса. Кошмар стиха долго мучил Грузию, но он сломал позвоночник. Стих оглушел в сонетах, проза – в миниатюрах (автор признает и свои грехи). В этом плане трагична фигура С.Цирекидзе, доведшего прозу до миниатюры, а миниатюру – до заголовка. Прозе нужен острый взгляд, эрудиция, интеллект, чем не обладают поэты. Он призывает коллег обратиться к народному материалу (как С.Чиковани и Н.Чачава), диалектизмам и провинциализмам, так как аристократическая каста поэтов закончила свой век. Искусство должно сблизиться с физиологией и стихией. Реализацией этого он считает свою повесть “Санавардо” и роман П.Нозадзе “День и ночь революции”.

В библиографическом обзоре журнала, посвященного номерам “Хеловнебис дроша” и “Мнатоби” 1924 года, опять продолжается критика “голубороговцев” (Гр.Робакидзе, П.Иашвили, Т.Табидзе, К.Надирадзе, В.Гаприндашвили), которым противопоставлены Н.Чачава и П.Нозадзе. Ценность “Мнатоби”, оказывается, определяют произведения членов совета “H₂SO₄”, опубликованные на его страницах (проза – Д.Шенгелая, П.Нозадзе, А.Белиашвили). Рассмотрена связь “Санавардо” с прозой Андрея Белого. Книга “Квачи Квачантирадзе” объявлена “бульварной сенсацией”, поэма “Джон Рид” – зарифмованной биографией. Критически оценена статья С.Чиковани “Спешное объяснение выходу журнала “H₂SO₄”. Но там же истрачено много эпитетов для восхваления его стихов и мышления. Надо сказать и то, что в этих двух обзорах названы и положительные примеры (эссе Гр.Робакидзе “Анатоль Франс”, переводы К.Чичинадзе).



Как известно, “H₂SO₄”-вцы курили фимиам только лишь соратникам. И в данном случае отсутствуют дифирамбы, но заметно стремление к умеренности.

3. Газета “Дроули”

Первый номер газеты “Дроули” подписывает редколлегия, второй и третий номера – Жанго Гогоберидзе. Однако во втором номере указано, что “Дроули” вышел “под руководством” Н.Чачава.

Как известно, со второго номера “Дроули” является органом не “H₂SO₄”, а “Мемарцхене фронти” (по аналогии с “Леф”-ом). Группа официально изменила название, хотя всегда называла себя “левой”. Это изменение не связано с каким-либо крутым переломом. Просто еще раз была подчеркнута идеологическая позиция группы.


Н.Чачава специально разъясняет, почему непонятно футуристическое стихотворение. Эта проблема возникла раньше и ответить на нее было обязательно. По мнению автора, между читателем и художником необходим посредник, комментатор, толкователь, интерпретатор, ибо искусство опережает время, возглавляет массы. Для аналогии приведен “Капитал” Маркса, который не сможет понять заводской рабочий, хотя в нем отражено мировоззрение именно рабочего (сравнение заимствовано у “Леф”-а).

На повестке дня встала национальная проблема, которую отвергали некоторые члены “H₂SO₄”. По мнению Н.Чачава, национальная линия должна быть найдена грузинской поэзией. Он считает, что “после Важа Пшавела грузинская поэзия потеряла национальную почву, и поэзия миражей и зеркал... привела

грузинское слово к декадансу” (подразумевается творчество “голубороговцев”).

Б.Гордезиани в эссеистическом аспекте рассматривает даду (“Три зрелища”) как “всегда и везде оправданную”. Даду он связывает со “сверхреализмом” (сюрреализмом) и вновь сводит счеты с символистским духом. Затем развивает мессианистский взгляд, что “центр искусства пройдет через “каннибалистическое сердце” “H₂SO₄”, что первенство Тбилиси сперва поймет Грузия. Здесь вновь ставится вопрос о предках и традициях, так усердно отвергаемый на страницах “H₂SO₄”. По мысли автора, основа “H₂SO₄” – Важа Пшавела, а магистраль грузинской литературы представлена следующим образом – Руставели, Арчил, Гурамишвили, Важа Пшавела. Тут же есть выпад против русских футуристов (Хлебников, Крученых, Терентьев).

С.Чиковани попытался осмыслить грузинскую поэзию XIX-XX веков, чтобы объективно восстановить картину, показать, кто что сделал (“Для классификации грузинской литературы”). Он обратил должное внимание на Ал.Чавчавадзе, Н.Бараташвили, вообще романтиков, И.Чавчавадзе, А.Церетели, Важа Пшавела, современных поэтов, особенно И.Гришашвили, С.Шаншиашвили и А.Абашели, но опять отверг символистов, “голубороговцев”. Статья объемистая и туманная, трудно воспринимаемая. Автор касается и узких вопросов поэтики, проблем обновления грузинского слова, заслуг отдельных поэтов. Вопреки замыслу, статья излишне тенденциозна и субъективна (напр., вообще не упоминается Г.Табидзе). Интересны отдельные замечания об истоках и специфике некоторых поэтов (напр., А.Абашели, И.Гришашвили), что в дальнейшем было забыто критикой. С.Чиковани выделяет четыре группы



поэтов – поколение Гришашвили-Шаншиашвили, демократических поэтов, символистов и футуристов; отрицает как литературный факт пролетарскую поэзию, ибо она ни тематически, ни в стихотворном смысле ничего нового не дала (так же думал и Б.Жгенти).

В отличие от других выступлений футуристов это – попытка осмысления опыта прошлого, его творческого освоения и одоления вместо тотального отрицания.

С.Чиковани коснулся и изобразительного искусства (“Давид Какабадзе о современной живописи”). Он считает, что европейский кубизм естественно перенес в Грузию Д.Какабадзе. Потому его “левизна” оправдана. Но высказан и упрек в излишней верности “французской традиции”. Поэт рассматривает теоретические взгляды художника и думает, что в русском искусстве не существует конструктивности, хотя этот термин и распространился. По мнению С.Чиковани, Д.Какабадзе развивает те взгляды, которые значительно раньше выработал левый фронт. А вообще, надо сказать, что статье не хватает ясности, трудно определить, о чем спорит поэт с известным художником, талант которого признает.

Вопросов тактилизма специально коснулся Демна Шенгелая, но в отличие от Маринетти он видит в нем реальные переживания и вещи. Произведение, слово мы так же должны трогать и чувствовать, как стул, кровать, стену. По убеждению автора, тактилизм прежде всего – прикосновение. Он считает, что “ H_2SO_4 ” – полное отрицание современной литературы, за которым следует появиться новым методам. Одним из таких новых методов является тактилизм, который может заменить русскую “заумь”. Написанными в соответствии с новым методом считает автор свой роман “Тбилиси” и поэму

С.Чиковани “Раздумья на берегу Куры”.

Следует отметить для определения художественных взглядов автора, что в статье упоминаются Фрейд, Белый, Шкловский, культ фаллоса, язычество Самегрело...

“Тактилизм” тоже выдумал Ф.Маринетти, и он должен был быть “мало человеческим”.

Интересно, что В.Бахтадзе не посчитал Д.Шенгелая футуристом, причислил его к символистам, осваивающим традиции А.Белого и Б.Пильняка, что вызвало гнев левых (после публикации “Санавардо” “голубороговцы” хотели зачислить автора в свою группу). Было написано ответное письмо (“Вместо прессы”, “Дроули”, № 3), в котором подчеркивалась родственность автора “Санавардо” и “Тбилиси” с грузинскими и русскими футуристами.

Газета “Дроули” откликнулась на гибель Сергея Есенина. Были напечатаны пространная статья Павлт Нозадзе и портрет великого русского поэта, к которому И.Гамрекели пририсовал разозленную кошку. Надо сказать, что материал написан пламенно, с большой любовью и со знанием дела. Это вроде бы было неожиданным, ибо автор считает Есенина имажинистом, романтиком, достойным наследником русской и европейской культуры, т.е. у него есть все то, против чего так жестко выступал “Н₂SO₄”. Видно, биография поэта, трагический конец потрясли автора. П.Нозадзе прибегает ко многим биографическим деталям, обращается к литературным параллелям, пишет образно, метафорическим языком. Сама эта статья – пример романтического настроения.

Прошло время, и “Н₂SO₄” признал существование грузинского театра. По мнению Н.Чачава, “Дуруджи” (группировка) создал новую эпоху в истории грузинского

театра” (“Дуруджи”, № 3). Б.Жгенти посчитал спектакль “Гамлет” “безусловной победой грузинского драматического искусства” (там же, “Гамлет на грузинской сцене”) и отверг положение, будто “кино убивает театр”. Отверг и то, будто “ H_2SO_4 ” фетишизировал кинематограф и машину. На его взгляд, искусство просто должно отражать индустриальный быт, “материальное строительство”. Б.Жгенти замечает, что стерлась грань между искусством и жизнью. Раз произошла революция в реальности, она должна перейти и в область культуры. Поэтому он провозглашает тезис – “Главное совершить революцию, а не разговаривать и писать о ней”. Он рассуждает об интернационализме литературы, но подчеркивает, что “ H_2SO_4 ” вернул грузинскому творчеству “национальную почву”(!).

Примером этого Б.Жгенти считает поэму С.Чиковани “Раздумья на берегу Куры” – как полемику с классикой (“Теории и факты”, № 2).

Критик рассуждает о современной поэме и романе, и их отсутствие объясняет потенцией писателей. Реставрацию обеих форм он связывает с группой “ H_2SO_4 ” (роман – Д.Шенгелая, П.Нозадзе, А.Белиашвили, поэма – С.Чиковани). Затем более конкретно касается поэмы последнего, отмечает ее лиричность, интонационные особенности, музыкальность, а также – тактильность, что подразумевает “ощущение посредством прикосновения”.


С этой поэмой связано и одно из последних сочинений С.Чиковани “Гянджийский дневник”. Заметно даже повторение отдельных строк.

4. Журнал “Мемарцхенеоба”

“H₂SO₄” был не только литературным объединением. Он нес идею обновления всего искусства. Поэтому в нем объединились поэты, прозаики, художники, кинорежиссеры, критики. Эту линию продолжил журнал “Мемарцхенеоба”, который по сути был авангардистским, но пытался приспособиться к реализму, постепенно освободиться от старых идей путем трансформации, а не огульного отрицания.

В передовице первого номера отмечается, что объединяется левый фронт. В него входят футуристы, конструктивисты, левые поэты, беллетристы, художники, кинорежиссеры, которые борются за утверждение строительных принципов, за формирование понятия современного человека. С сожалением констатируется, что, несмотря на объявленный против них террор, символисты все же оказывают влияние на происходящие процессы. Они, можно сказать, даже подчинили себе пролетарских поэтов. “Оживились дегенеративная истерика нескольких Табидзе и цыганские песни Иашвили” (русский футуризм аналогично был настроен по отношению к символистам, но, тем не менее, Маяковский назвал А.Блока целой поэтической эпохой). Сказано и то, что за последние три года левый фронт заметно окреп и усилился, а его принципы широко распространились.

В передовой статье второго номера, принадлежащей, вероятно, редактору Симону Чиковани, сказано, что “левизна” отрицает внутреннюю классификацию искусства (поэзия, проза, драма), эмоциональное воздействие старается заменить умственным, определить нужды и тенденции современной жизни, выявить



отношение общества к коммунистической культуре. Она противостоит “правым” писателям, силу которых, между прочим, несмотря на распри и критику, “левые” все-таки признают (термины “правый” и “левый” заимствованы из политики).

Бесарион Жгенти рассуждает о проблематике левых писателей (“Границы мемарцхенеоба”). Лидеры авангардизма преданы забвению. По его мнению, современное революционное искусство не усвоит эстетических традиций прошлого. Но это вовсе не означает отрицания. Б.Жгенти пытается подогнуть диалектику развития под авангардистское воззрение; признавая значение и ценность прошлого искусства, он считает, что поскольку художественное мышление постоянно меняется, современная литература должна быть принципиально новой. Поэтому неприемлемы реставрация, возвращение к примитиву (в этом пункте он противостоит своим коллегам). Критик считает, что писать о революции вовсе не значит совершить революцию в искусстве. Он требует усиления социальной функции, чтобы искусство стало строителем и организатором жизни. Б.Жгенти признает, что теоретическая система “мемарцхенеоба” по происхождению негрузинская, но главное — это практика. А в практике “левые” писатели в отличие от декадентов проявляют специфический грузинский характер. Наверно, этим объясняется обращение к народному творчеству. Критик делает вывод: “мемарцхенеоба” основа новой культуры.

Б.Жгенти считает, что их движение преодолело границы литературы и стало культурно-общественным явлением (“Директивы сегодняшнего дня”). Он вновь продолжает борьбу против “академических писателей”, “Голубых рогов”, “Арифони”, пролетарских лите-

раторов. Тут же привлекает внимание новый штрих критик не отрицает заслуг отдельных писателей, их “исторической ценности”. Но считает, что они принадлежат именно истории, тащат назад современность. Одним словом, они сделали что смогли и должны уступить поприще новой силе. По мысли автора, надо учиться у классиков одной вещи: так же естественно отображать время и стоящие перед ним задачи, как это делали они. Критик считает излишними поиски “нового человека”, ибо должны быть созданы условия для его возникновения. Затем автор подчеркивает утилитарную, прикладную функцию искусства. Раскритикован грузинский театр, а кино признано самым современным искусством, не перегруженным традициями прошлого.

С.Чиковани постепенно отходит от теории “вещей” (ее “ H_2SO_4 ”-вцы позаимствовали у кубофутуристов), точнее добавляет к ней структуру психики, ставит проблему человека, личности. Это уже отличный взгляд, ибо меняется цвет не только у вещей, мира, социальной атмосферы, но появляется новый человек. И вообще все приобретает цену лишь в связи с понятием – человек, который является главной фигурой строительного процесса. Конструирование новой психики – вот цель поэта, по мнению С.Чиковани (“Новый быт и новая поэзия”). С.Чиковани вспоминает “Мерани”, “Судьбу Грузии” Н.Бараташвили, “Призрак” И.Чавчавадзе, т.е. он уже признает творчество предков. Считает, что как XIX век создал образ человека, так день нынешний обязан сделать то же самое. Поэт полагает, что в центре пропаганды мира вещей, прикладного искусства должен стать человек с современной психикой.

Шалва Алхазидзе возвращается к проблемам изобразительного искусства (“Перспективы левого




изобразительного искусства”), центром которого когда-то считался Париж. Сегодня к нему присоединились Берлин и Москва. Отвергнуты достоинство и жизнеспособность классицизма и кубизма. По мнению автора, Пикассо не создавал школы. Он – художник лабораторного стиля, холодный, сухой, рациональный, лишенный чувств и воодушевления. От кубизма остался лишь аналитический метод. Также одолен экспрессионизм – итог болезни, возникшей в результате войны и революции в Германии. Среди французских художников наиболее значительным признан Фернан Леже. Он показывает, что “путь современного рисунка есть путь конструктивного кинематизма”. Здесь, как видим, вновь всплывает принцип кинематографизирования искусства. Инженерия, техника, индустрия считаются конструктивными явлениями, наиболее полно отображающими демократическое, доступное массам, универсальное киноискусство. Затем приведен девиз Гросса – “Чаплин побеждает Рембрандта”, т.е. кино победило живопись так же, как в свое время фотография. Посему, по мнению автора, сегодняшнее изобразительное искусство должно “разбавиться индустрией” или стать производственным, т.е. тем, что сегодня называется дизайном. Центр производственного, левого искусства – Москва, в Грузии же его нет. Отрицаются Гудиашвили и Пиросмани (хотя Пиросмани назван уникалом мирового значения). Положительно характеризуются Михаил Гоциридзе и Ираклий Гамрекели.

По мнению Ш.Алхазидзе, вещь и художественная вещь разные понятия. Поэтому искусство – не “отображение” и не “зеркало” (“Классификация нового искусства”). Оно и не познание жизни, как считал Воронский, а “художественное строительство”, находящееся в

постоянном контакте с социалистической действительностью. Техника столь же интернациональна, как Коминтерн. Фундамент современного быта – техника, т.е. искусство тоже должно быть интернациональным, должно преодолеть национальные пределы. Засим дается рецепт: искусство должно соединиться с производством, стать утилитарным, в результате чего оно самоликвидируется. Могут остаться лишь кино, музыка и архитектура. Материал борется с материалом, форма с формой, вещь меняется, двигается, что и приводит к кризису искусства.

Особенно интересна статья Давида Какабадзе “Наша сегодняшняя архитектура” как образец теоретического мышления большого художника. Правда, она весьма небольших размеров, но содержит немало интересных наблюдений. В то время Д.Какабадзе был кубистом (там же опубликованы две его работы), однако заявлял, что искусство должно вырастать из действительности. По-видимому, ему этот процесс “вырастания”, восприятие, осмысление виделись по-своему. Вместе с тем художник требует актуальности, соответствия формы и содержания. Затем рассуждает об архитектуре, которая обязана удовлетворять практические потребности, но вместе с тем не забывать и об эстетической стороне дела. С этой точки зрения он считает неприемлемой современную грузинскую архитектуру, которая, как бы защищая национальный мотив, заимствовала “внешнюю орнаментацию церковных стен, своды, узкие окна и колонны”, т.е. механическое восстановление старого объявила национальным явлением. Художник отмечает, что такое искусство было хорошим для своего времени. Форма всегда связана с “мыслью строительства”. По этой причине – современной архитектуре надо быть не



орнаментальной, а конструктивной, форма которой еще
деляется материалом и сообразуется с местными
условиями.

Время подтвердило точку зрения Д.Какабадзе.

Давид Какабадзе еще в 1919 году критиковал “футуриста Пабло Пикассо”, считал обязательным замену романтического “классическим методом”. Правда, проявлял большой интерес к старому изобразительному искусству, Ренессансу и примитиву, но в его картинах больше геометрических фигур, математической гармонии, чем цветового порядка реальных предметов. Д.Какабадзе был первым грузинским художником-авангардистом, который опередил “H₂SO₄” и, главное, не только теоретическими статьями, а блестящей творческой практикой.

Д.Какабадзе сотрудничал в прессе “H₂SO₄”-вцев, однако не был членом их группы. Видимо, они посчитали необходимым привлечь авторитетную личность, причем такую, которая значительно раньше и лучше них выявила сущность нового искусства.

На страницах журнала “H₂SO₄” опубликованы черно-белые репродукции кубистско-абстракционистских рисунков Д.Какабадзе, И.Гамрекели, Б.Гордезиани и М.Гоциридзе, фотографии кадров из фильмов М.Калатошвили, Н.Гогоберидзе, Н.Шенгелая, Л.Эсакия, С.Долидзе. Это было своего рода рекламой, дабы авангардизм левого фронта не оставался сугубо литературным явлением.

“Живопись Давида Какабадзе” – так называется статья Шалвы Алхазисвили, считавшего художника “посткубистическим явлением”. Там же подчеркнута стилистическая близость с Пабло Пикассо.

В двадцатых годах после публикации романа “Сана-

вардо” имя Д.Шенгелая стало повсеместно известным. “Санавардо” – многостороннее и значимое явление. В романе впервые были поставлены проблемы, по-разному рассмотренные в грузинской прозе 20-х годов. “Санавардо” – синтез грузинских традиций и русского модерна, но вместе с тем роман весьма оригинален, необычно поэтичен и, кроме того, эпичен. Изображение в нем является средством мышления. Вот почему еще совсем молодой Акакий Гацерелия (ему было 18 лет) посвятил роману специальное эссе.

А.Гацерелия считает прозу Д.Шенгелая, П.Нозадзе, А.Белиашвили победой “ H_2SO_4 ”. Он отвергает раздававшиеся в адрес автора “Санавардо” обвинения в символизме или натурализме. На его взгляд, Д.Шенгелая более близок к Достоевскому, нежели Андрею Белому или Борису Пильняку. Но А.Гацерелия не исключает родственность писателя с некоторыми экспрессионистами. Надо подчеркнуть одно обстоятельство: хотя Д.Шенгелая и был членом “ H_2SO_4 ”, однако в его сочинениях нет ничего футуристского и конструктивистского, тем более дадаистского. Это чувствуют его сотоварищи. Они отмечают, что практика Д.Шенгелая “приемлема” для “ H_2SO_4 ”, что он “укрепляет” их фронт. То же самое говорит А.Гацерелия, считающий Д.Шенгелая как автора “Тбилиси” “большим прозаиком”. Остро подмечены им несколько линий грузинской прозы – чисто реалистическая (М.Джавахишвили), мистико-экспрессионистская (К.Гамсахурдиа), символистско-метафизическая (Гр.Робакидзе) и тактилическая (Д.Шенгелая).

У Акакия Гацерелия рано возник интерес к поэтике. Свидетельством этого является статья “О новой стиховости”. Она носит теоретический характер, однако содержит достаточно конкретного материала. Автор

разделяет нигилистический взгляд одной части писателей на смерть лирики, вызванной атакой урбанизма. Автор признает, что лирическая форма перестала существовать вместе с символизмом. Выделен Гр.Робакидзе, установивший эллипсную конструкцию. Крайний персонализм В.Гаприндашвили воспринят как контрреволюция формы. Здесь же отметим, что А.Гацерелия отвергает лиризм, считая его принадлежностью романтизма, но не стих, два вида которого – повествовательный и описательный – выделяет, ищет их родоначальников и поборников в грузинском и русском ареалах, совершает экскурс в грузинскую поэзию XIX века. Особенно подробно характеризует Симона Чиковани, который, по мысли автора, дал патетике новую конструкцию, разрушил самоцельную эстетику стиха, приблизил его к разговорной речи.

Заумь, туманная, непонятная речь занимает большое место в практике “Н₂SO₄”. Естественно, данный факт необходимо было объяснить, и вот Леван Асатиани, сменивший “Голубые роги” на “Левый фронт”, предлагает свое теоретическое толкование (“Поэзия и заумь”). Он считает, что “заумь” – лишенное всякого содержания слово, пустой звук. Это прерогатива русского футуризма. Автор вспоминает, что еще в 1913 году Алексей Крученых опубликовал декларацию, в которой доказывал, что вместе с общеупотребительным поэту нужно иметь индивидуальный язык, вечно юный и не соответствующий конкретной сущности переменного мира. Поэзия А.Крученых и В.Хлебникова вызвала очередной скандал, эхо которого достигло Грузии. Понятно, Л.Асатиани пытается обосновать, что заумь имеет начало и в грузинском мире. Он выясняет значение звука, звучания слова, так как, по мнению В.Шкловского,

произношению стиха предшествуют музыка, звуковые пятна, что и есть заумь. В статье приведен пример не одного туманного, непонятого слова (из произведений Гамсуна, Горького, Гончарова, И. Чавчавадзе, Г. Табидзе). Но особое внимание уделяется народной поэзии, загадкам и заклинаниям, в которых непонятны не отдельные слова, а целые строчки, объединенные фонетически.

Видимо, подобную речь в древности ввели жрецы, дабы непонятные и чужеземные слова имели магическое воздействие, создавали иллюзию приближения скрытой волшебной силы. В тумане слов крылось высшее добро, по вдохновению которого больной исцелялся. Таким образом, заклинание было стихийной психотерапией, родившейся и сформировавшейся в темном лоне веков, вера в которую, как кровь, передавалась от поколения к поколению.

Ясно, между футуристической заумью и народным темнословием нет генетической связи. Это в большей мере типологические параллели. Однако приведенные факты весьма интересны. Отсюда становится понятным, что любой новизне может быть найдена аналогия в традиции, что человек не может сказать ничего такого, чего когда-то кто-то не сказал или не написал.

Чрезвычайно примечательна статья Михаила Калатошвили (будущего автора фильмов “Летят журавли” и “Красная палатка”) “Методы показа киноматериала”. Автор противопоставляет старому искусству искусство кино, которое рождается благодаря технике. Он ставит проблемы изображения, основой которого признаны геометрическая оптика и пространственная композиция кадра. Отдельно рассматриваются свет как стилистический прием и зрительный угол кадра – ракурс.

Об увлечении “мемарцхенеоба” кинематографией

свидетельствуют и следующие факты – конкретные разъяснения по некоторым кинофильмам опубликовали Н.Шенгелая, С.Долидзе, С.Третьяков, М.Калатоцишвили и Н.Гогоберидзе.

К журналу приложено обращающее на себя внимание заявление Б.Гордезиани. Автор отмечает, что не участвует в издании этого журнала (хотя на обложке его фамилия упоминается в списке сотрудников). Причиной названо его убеждение, что публикуемые материалы не отражают понимания левизны членами Совета “ H_2SO_4 ”. И действительно, знакомясь с журналом, понимаешь, что он ощутимо приблизился к реальности, естественному языку и, соответственно, – частично отдалился от авангардистского искусства, зауми, нигилизма, точнее, группа попыталась синтезировать авангардизм и реализм.

Ранее Б.Гордезиани, оставшийся на ортодоксальной позиции, критиковал сотоварищей (“Левизна в грузинской литературе”, “Картули мцэрлоба”, 1927 г., № 5). На его нападки резко ответил Б.Жгенти (“Ревизор левизны”, там же, № 6-7). Откликом на этот факт являются слова Симона Чиковани – “Гордезиани сочувствует престарелым кретинам и часто ругает нас в газетных рецензиях”.

Грузинская “Левизна” долго была герметическим явлением (интересно, что в 1924, 1926 и 1927 годах в Тбилиси приезжал В.Маяковский, встречался с “ H_2SO_4 ”-вцами, но эти факты не нашли отражения в московской прессе). Только по инициативе Симона Чиковани смогла она связаться с русскими, украинскими и белорусскими коллегами.

Таким образом, “ H_2SO_4 ” и “Мемарцхенеоба” (или “Грузинский Леф”) два этапа одной группы, показатели

ее эволюции, а основа – это Маринетти, кубофутуризм, французская и грузинская дада, Октябрьская революция, цель – служение коммунистическим идеалам.


Возникает вопрос: что было общего между социалистической революцией, советской властью и футуристическим искусством, вообще авангардизмом?

Футуристы проводили механическую параллель: разрушился старый мир – должна быть сломана старая культура, плод феодально-буржуазного общества. Таким образом, вроде и они – революционеры.

В. ПОЭТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ “ H_2SO_4 ”

Авангардное искусство – многостороннее и примечательное явление, хотя знакомство с его образцами в большей степени воздействует на разум, чем на душу. Авангардизм указывает на то, что мечта соприкасается и сливается с рассуждением, природа – с реконструированной средой. Мышление понятиями покорило человека и ослабило силу, значение и объем мышления образами. А ведь для человека этот образ мышления является врожденным, сохранившимся с варварских времен. Мышление понятиями появилось значительно позже. Их взаимоотношения естественны – то синтез, то конфликт. Авангардизм излишне доверился рассудочному началу (хотя нельзя исключить интуитивное). Он пытался воспринять художественное произведение как логическую комбинацию, разгадать неуловимый феномен изложения, овладеть механизмом создания, заменить вдохновение расчетом.

Усиление роли разума, аналитического потока привнесло в произведение научную информацию, рационализм, соответственно – уменьшилась эмоция,



точнее, чувство возникает после осмысления, познания. Благодаря этому художественное произведение дает богатый материал для суждений, автор как бы творит для того, чтобы дать возможность комментатору сказать о его произведении как можно больше. Многие классические шедевры трудно объяснимы – они как бы не поддаются разуму, вызывают одни только чувства.

Авангардное искусство располагает к сложным и многосторонним рассуждениям (отсюда методы, порожденные им, напр., структурализм). Само по себе оно интересно, даже простой его образец примечателен каким-то аспектом. Но оно не очаровывает, не требует любви, лишь внушает уважение к интеллекту человека.

Авангардное искусство отличает друг от друга “хорошее” и “интересное”. Интересное еще не значит, что произведение хорошее, ценное.

1. Стихотворение как ежедневная проза

Одна из специфических черт поэтов “H₂SO₄” – их языковая, стилистическая и пунктуационная небрежность. Они намеренно грубо обращаются со стихотворной формой, пишут свободным стихом, используют смешанный шрифт, прибегают к неточным рифмам (диссонансам, ассонансам), хотя порой не отказываются от благозвучных рифм. Это дает эффект неожиданности. Есть как будто желание опростить поэтическую речь, обогатить ее бытовым материалом, однако заумь, образотворчество и нарушение традиционных норм мешают нормальному восприятию.

Поэзия, опубликованная на страницах “H₂SO₄”, вообще отрицает классический стих. Отдается предпочтение верлибру как реакции на рифму и метр. Правда,

верлибр молодых авангардистов по большей части лишен четкого ритма и воспринимается почти как проза. Но от прозы его отличают метафорическое мышление, стремление к сенсационным, экстравагантным образам (“виноград съел человечество” – Б.Гордезиани; “прямо вдоль улицы, как мотыга, виден был праздник лопат” – П.Нозадзе; “Жанго на вашем лице обнаружил кресло, в кресло с трудом села корова” – Ж.Гогоберидзе; “Как опухшие от крика челюсти бульвара, стояли дома мокрыми пробками” – Б.Абуладзе; “Ждали на ипподроме ласточек, как канцлеров” – С.Чиковани; “Вы непобедимы, как в витринах гастронома голова свиньи” – Н.Шенгелая). Но впоследствии начинается “реставрация” традиции, возвращение к отвергнутым формам.

Изящная фраза уступает место грубому обороту. Наблюдается обилие специфической лексики, отображающей урбанистическую среду, техницизм (“электронный фонтан”, “мотор”, “аэроплан”, “стальные мышцы”, “огненный цеппелин”, “телефон”, “господин бетон”, “автомобиль”, “дебет-кредит”, “проспект”, “экран”, “трест”, “фабриканты”, “тротуар”, “транспорт”...), что привносит соответствующий настрой и ритм. Понятиям, предметам, именам придается будничность, они теряют ореол романтичности. Однако избыточный нигилизм ведет к абсурду (“усы Саакадзе и Стольшина похожи друг на друга” – А.Белиашвили; “Георгий-Лаша был большой монарх, ибо съедал одного буйволена” – П.Нозадзе; “съезд лошадей Западной Европы” – Ж.Гогоберидзе; “слушайте все, что Грузия это горшок, Саакадзе и мельник” – Б.Гордезиани; “сегодня имя Петрушки – Македонский” – Б.Абуладзе), что характерно для дадаистского мировосприятия. Одним словом, перед нами – процесс разрушения структуры и гармонии

классического стиха, в результате чего является “черная поэзия” – грубая, корявая, то тяжелая, то легкая, похожая на будничную прозу. И все это имело свое оправдание. Поэзия должна была произвести аннексию новых пространств, расширить горизонты, чтобы иметь возможность увидеть не только реальность, но и грядущие дни.

“H₂SO₄”-вцы слышали футуристические призывы.

Грузинские авангардисты поначалу были последователями Маринетти, но затем их ориентиром стала группа “Леф”-а, особенно В.Маяковский.

Авангардизм дал грузинской поэзии Симона Чиковани, поэтому он находится в центре нашего внимания. С.Чиковани лучше всех сумел осуществить теоретические взгляды “H₂SO₄” на практике.

Можно сказать, что позднее, с точки зрения стиля, С.Чиковани стал “большим” конструктивистом, чем в юношеские годы. Тогда он изучал способы написания стихотворения, сознательно боролся с лиризмом, печалью, меланхолией, туманом. Стремился к грубой и серой жизни, бытовому материалу, который не поддавался передаче изящным, возвышенным языком. Он писал: “Размозжим голову лирики сапогом и пусть потечет голубая кровь”. Это не могло не отразиться на языке. Слово поэта было шершавым, не просто прозаическим, но часто образцом плохой речи. “Моим тяжелым стихам, тяжело изложенным”, – отмечал поэт. И, обращаясь к своему слову, говорил – “сопишь ты лозунгом”. Подобно поэтам-конструктивистам (напр., Илья Сельвинский), Симон Чиковани прибегал к жаргону. Это понятно, хотя бы потому, что индустрия не существует без рабочего класса. Пролетарской же речи чужда аристократическая изысканность, о чем поэт сказал: “Рабочий не любит

соловья, соловей не любит голоса рабочего”.

С.Чиковани с самого начала проявил умение мыслить необычными образами и склонность к рационализму. Он пришел в поэзию и опрокинул старые предметы, разрушил декорации, дабы создать новую комбинацию вещей. Произошло это не сразу, но со временем он сумел привести в порядок образное мышление, язык, стихотворный ритм. Стал действительно рационалистом, зрительным поэтом, внимательно всматривающимся в мир. Принцип расчета обогатился и наполнился лиризмом, который возник как результат осмысления реальных предметов. Посему эмоция поэта – специфична и ее полностью чувствует тот, кто воспитан на книгах, приобщен к культуре. Одним словом, эмоция С.Чиковани интеллектуальна. Его стихи надо слушать не с трибуны, а читать тихо, порой как продолжение наших мыслей, порой как их начало.

Конструкция стиха С.Чиковани сформировалась в период увлечения авангардизмом. Затем она усовершенствовалась, стала более точной, пополнилась новыми чувствами и мыслями, но система, образ мышления почти не изменились. Она, как первообраз, заслуживает особого внимания, ибо, исследуя её, можно установить как генетический, так и типологический ареал. Специально следует подчеркнуть примат мысли (даже во время футуристической “зауми”).

В 1929-1930 годах С.Чиковани пишет цикл стихов “Гора, пропусти” – дневник путешествия в Сванети и Хевсурети, свидетельствующий об утверждении реализма в его творчестве. Истинный поэт не может ограничиться рамками одного какого-либо направления или стиля, не может стать рабом какой-нибудь теории (пусть даже своей собственной), ибо он творец, а

творчество немыслимо без свободы.

Симон Чиковани также не был ортодоксальным футуристом или конструктивистом.

2. Антиномия индустрии и примитива

Футуристическая поэзия объединяет две противоположные сферы – индустрию и примитив. На первый взгляд удивительно (XI пункт Манифеста Маринетти посвящен восхвалению индустрии), как апологеты железа, электричества, машины сочли нужным обратиться к деревенскому быту, идиллии природы. Но, видимо, футуристы почувствовали, что мир не только механическое устройство, и зов земли отозвался и в их душах. Наверно, и общая тенденция – обращение к прошлому оказала воздействие. А дадаистские детское бормотание и апология идиотизма все же воспринимались как нехватка человечности и попытка ее “наполнения”, но, разумеется, эта “человечность” не была и не должна была быть традиционной.

“Вообще что такое сегодня человек? Он мельница Пиросмани или мотор футуристов?” – спрашивал Симон Чиковани. “Мельница” и “мотор” – символы двух миров. Первый – примитив, второй – индустрия. Мировосприятие поэта действительно было двойственным, точнее двойственность порождала драматизм как энергию: он восславлял город, техницизм, рабочий класс, но не мог отказаться и от луны: “бунтарь среди поэтов и урбанист, я невольно храню и луну, луну большую со снежинками пепла”. Впрочем, он сам чувствовал болезненность такого противоречия: “мне говорят, что на родине моторы убили Мерани Бараташвили”.

В глубине сердца все же жила любовь к той среде, в

которой он вырос. Ее не смогли задушить ни Маринетти, ни ЛЕФ, ни электрическая молния, врожденное чувство оказалось сильнее. Нечаянно срывалось с губ: “Мечта моя – мегрельская пацха”, “Мне кажется, что к комнате подступает деревня, я льну к ней с рассеченным лицом”... Эти переживания побудили написать его “Ветерок”, “Аробную погонщиков буйволов”, “Циру”, “Морду”...

Разум диктовал такие строчки: “Город борется, село умирает”, “На Марсе радио стукнет по камертону”, а сердце томили, как воспоминание, колхидская ночь, туман, свист ветра, шум моря...

Одна часть ранних стихотворений С.Чиковани футуристическая и родственна поэзии В.Хлебникова и А.Крученых. Но он, подобно им, старается осмыслить национальный материал, проникнуть в глубину грузинского слова, соблюсти колорит. “Импортный метод” он огрузинил настолько, насколько было возможно. Оркестрированными стихами поэт восстанавливает впечатления детства, оставшиеся как голоса памяти. Им даже присущ архаический оттенок, они пестрят неясными словами, и в итоге навевают на читателя меланхолическое настроение (что так упрямо отвергали идеологи футуризма).

С особенной остротой, поэтической силой воспроизведены в лирике С.Чиковани колхидская среда, судьбы близких и друзей. Это является подтверждением того, что несмотря на примат мысли, проповедь зрительности и принципа вдохновения-расчета, апологии индустриального и социалистического быта, поэт говорит по подсказке генеалогии души и крови, она направляла его сердце и мысль, т.е. проявлялось личностное начало.

С.Чиковани не хватало темперамента лирика,

музыкальности. Быть может потому ему оказалась столь близкой футуристическая заумь. Похоже, внутренняя потребность поисков нового, импульс стремления, революционно-бунтарская душа сделали свое дело. Как практик-революционер он опоздал, а возможно, у него поздно возникло желание “переоценки ценностей”. Ясно одно – в “H₂SO₄” он попал не случайно. Иероглиф его души расшифровывался теориями, призванными, взятыми взаймы именно этой группой. Ищущая, зоркая мысль поэта попала в сферу слова, как на благодатную почву. В слове поэт попытался удовлетворить свое стремление к переделке окружающего мира. Он всегда ставил вопрос – в какую форму должны облечься, каким стилем заговорить время и личность. С самого начала его отличал примат разума, интеллекта. Это было врожденное свойство, которое невозможно истребить. Поэтому он стал лидером рациональной поэзии, глубина, сложность и ритмическая конфигурация которой оказались противоположны артистической, музыкальной лирике Г. Табидзе.

С. Чиковани – единственный поэт, создавший в то время возникшую не на символистских началах, заряженную сильными страстями, соответствующую интеллигентному мышлению поэзию, давшую начало так называемому интеллектуальному потоку (О. Чиладзе и поэзия “потока сознания”, поколение верлибристов и т.д.). Правда, С. Чиковани начал с отрицания романтизма (“Я прочту последний реквием романтизму”). Но в конечном итоге не смог от него уйти. Однако вновь возникшая романтика служила не луне и грезам, а мысли и разуму. Видимо, история всего искусства – разнобразная трансформация романтического подъема. Как бы не тщился художник удалиться от него, в конце концов

он вынужден возвратиться к нему, как пущенная в небо стрела на землю.

На страницах авангардистской прессы напечатано не одно стихотворение Николоза Шенгелая. Из них привлекает внимание сванетский цикл (“Охотник”, “Заход солнца” и “Бимурзола”). В грузинской литературе появились новые символические единицы – Беткил, Тветнолд, Лилео, Дали, Латпари. Особенно удачное стихотворение “Бимурзола” (как отмечал в свое время Л.Асатиани). Как видно, проповедь примитива, моделирование Н.Чачава и С.Чиковани мегрельского колорита подтолкнули Н.Шенгелая к аналогичному материалу, и он обратился к сванской среде (возможно, фильм “Элисо” – плод этой же тенденции). Ориентир оказался правильным и сванская тема стала вдруг популярной (М.Калатозишвили, С.Чиковани, Ш.Дадиани, С.Клдиашвили, А.Белиашвили, К.Гамсахурдия, Р.Маргиани). Но надо вспомнить, что более ранним сигналом была окрашенная кровью Эмхвари вершина Марухи (Д.Шенгелая “Гурам Барамандиа”).

Давид Гачечиладзе, который подписывает “Грузия – феникс”, но появляется на страницах авангардистской прессы лишь в 1926 году (газета “Дроули”), предлагает вниманию читателя городской ландшафт, передает ритм индустриальной среды (“Ежедневный Тбилиси”, “Дроули”, №2, “Пятку к городу”, там же, № 3), избыточно использует заумь. Хотя поэт увлечен городом, “шумом проводов”, “слесарством слез”, в стихи вкрапляются лирические строки; “выпила лето, как зеленую воду, из стакана”; “как маленькая девочка горстями достанет звезды с неба”.

Для Б.Абуладзе у деревни “пустые запястья” и “высохшее сердце”. Лирика – “без позвоночника” и “бедная

мать". Поэтому он не упоминает "старую мельницу" ("Развязное обращение к лирике", "Дроули", № 1). А дадаистская поэзия (Ж.Гогоберидзе, П.Нозадзе, А.Белиашвили, Б.Абуладзе, Б.Гордезиани) полностью построена на разложении и обесценивании интеллектуального сознания. Она питается только лишь урбанистическими представлениями, пародированием и циничным восприятием индустриального общества.

Грузинским авангардистам трудно давалось отображение и осмысление индустриального города, урбанистской среды и психики. Они не воспитывались (и не жили) в центрах цивилизации. Из деревни они пришли в город, который оказался вовсе не таким, каким представляли (по аналогии с Парижем, Берлином, Нью-Йорком или Москвой). Урбанистический образ мира, ритм, лексику, мироощущение они усвоили из книг, картин, кинофильмов, усвоили с помощью разума и создали свою модель города. А деревня и прошлое продолжали оставаться в подсознании и мечтах молодых бунтарей. Поэтому логичной оказалась антиномия — "индустрия" и "примитив", из которой выались поэтические образы Симона Чиковани.

3. Октябрьский марш

"H₂SO₄", подобно "Леф"-у, признавал пролетарское искусство. Доказательством тому служил хотя бы журнал "Дарьял" (1925 г.), где были опубликованы только авангардисты и пролетарские писатели (членами редколлегии из "H₂SO₄" были Б.Жгенти и В.Журули).

Но футуристы считали себя единственными выразителями идей советской власти. Доказать это пытались не только поиском революционных форм, пропагандой

новейших взглядов, но и моделированием актуального материала, грубым языком, корявым стилем. Футуристический стих не всегда был пригоден для этой цели. А развитие революционной темы в дадаистском аспекте безусловно приняло бы комический вид. Из-за этого в подобного рода стихах ограничивались отдельными паролками и лозунгами. Зато конструктивизм, его строгий, урбанистский стиль, логическая система мышления, публицистическая острота оказались более соответствующими современным требованиям. Конечно, перед глазами у поэтов был пример “Леф”-а, нарушившего традиционный этикет, разрушившего иерархию темы, материала, стиля, слова и старавшегося аннексировать антипоэтическое пространство. Постепенно грузинские авангардисты (но не в “H₂SO₄”) обращаются к действительности, которую ранее воспринимали абстрактно. Пишутся вдохновленные новым временем строки – “в черных бурках, с линиями лошадей братья казахи; стреляли поля... стреляли Дон. И берега Волги” (С.Чиковани); “приказ к советской обороне” (Б.Абуладзе); “пусть не снится вам республика с белой лошастью” (В.Журули).

Под Маяковского написаны стихи Варлама Журули “Конец патриотизма” (“Мемарцхенеоба”, № 2), направленные против грузинских эмигрантов “Тезисы поэтам о мировом положении” Н.Чачава (“Мнатоби”, 1924 г., № 5), “Мое слово на диспуте о левизне” С.Чиковани. Автор будто бы на самом деле стоит на трибуне и то грозно, то с ненавистью обращается к аудитории (“растолстевший лирик кричит, как ленивый ягненок, поднятый волной мочи”; “нигде не нашли большой редакционный комод, чтобы похоронить писанину Джавахишвили”). Б.Абуладзе тоже постепенно

превращает стих в боевое оружие, “Невиданная борьба с наводнением в Хашури и Ленинакане” (ср. Чиковани – “Я хочу, чтоб сейчас оружием стали стихи”). Естественно, здесь вспоминается Маяковский.

Популярность В.Маяковского постепенно росла. Он становился лидером советской поэзии. Автор “Облака в штанах” стихами, теоретическими выступлениями, журнальными публикациями, плакатами боролся с буржуазно-мещанской атмосферой и защищал революцию.

По реминисценции с Г.Табидзе, слово Н.Шенгелая так же звучало как призыв: “Флаги, флаги, флаги, краснее красного цвета, марш!” Он стилизовал урбанистический быт – “электричество, радио, пропеллер”. Вводил в стихотворение строителя нового времени – “молот – кулак рабочего”. Но не забывал и “оркестрированное стихотворство” “ H_2SO_4 ”.

“Коминтерн угрожает Эйфелю”, – писал Б.Абуладзе (“Путешествие”, “ H_2SO_4 ”). “Я хочу, чтоб на Эйфелевой башне развевался красный флаг”; “Космическое пространство осветит пламя Коминтерна”, – шел еще дальше Ш.Алхазидзе (“Американская дуэль”, “ H_2SO_4 ”). Идея перманентной революции, проповедуемая Л.Троцким, в то время была широко распространенной, и данные строки – тому иллюстрация.

Особенно интересны позиция С.Чиковани, его афористические лозунги, выражающие кредо грузинских авангардистов, строки ясные и резкие: “Мать, поверь мне, на родине я прав, но в мои слова пока публично не верят”; “Хочу коренным образом перевернуть душу и характер”; “В море времени полюса коммуны мы не достигнем, как Нобиле”(!), “Всегда говорил я, воздвигнем вещь, зачем нам в стихах

нравственность души”; “Пусть в пятилетках борется стих постоянно, как ударник и гражданин”; “Я каблуком наступил на образ любви, классических героев, эпическое полотно, я сам задушу соловьиный чахоточный голос и свою старую боль сам сделаю сегодня смешной”; “Я трубач этого века”; “Отменятся, как нации, наши чувства и маски”(!)

Отдельные заголовки стихов напоминают наступательную, ворвавшуюся в ежедневную прозу лирику Маяковского: “Симон Чиковани на рвущейся веревке”, “Прыжок Симона Чиковани”, “Рабочий клуб в опасности”, “О бюрократе”, “Борьба с романтизмом”, “К призыву”, “Призыв к обороне”, “Писателям эмиграции”, “Дело поэта”.

С.Чиковани как будто пытался усвоить пафос и публицистичность Маяковского (“Маяковский – большой военачальник”, – писал он). Цикл стихов “Футуризм и революция” (“Только стихи”, Тбилиси, 1930 г.) предваряют в качестве эпитафии строки русского поэта. Но стихи, написанные таким образом, оставляют впечатление искусственности. Их и написано немного. Некоторые из них поэт в дальнейшем обработал и безусловно улучшил. С.Чиковани действительно был большим мастером, который мог долго работать над стихом и совершенствовать его. Почти каждое возвращение к юношеским сочинениям было успешным.

В авангардистских стихах С.Чиковани неоднократно упоминаются “марксизм”, “Ленин”, “ленинизм”, “коммунизм”, “Троцкий”, “Бухарин”, “Горький”, “Маяковский”. Лексика сама по себе содержит информацию и еще больше конкретизирует позицию и настрой автора.

Ораторская патетика Маяковского наблюдается и в стихах Бесариона Жгенти (“Дроули”, №№ 2, 3).

4. Футуристическое звуковидение



В поэзии “ H_2SO_4 ” можно выделить три потока – футуристический, дадаистский и конструктивистский.

Мы часто говорим – “антистихотворение”, “анти-поэма”, “антироман”. В данном случае имеются в виду идущие вразрез с традициями резко новаторские явления, результат “прыжкового” развития. Пройдет время, и новые тенденции станут частью традиции, одним из этапов эволюции. Однако футуризм, выступая против прошлого, кажется, и впрямь пытался создать антиискусство, ибо отверг главный ориентир – человека, его психику, заменил все это машиной и машинным сознанием. В то время, когда неоромантическая и модернистская школы покорили Парнас, футуризм объявил абсолютный разум и его плод – технику идеалом, не имеющим ни души, ни нервов.

Футуристические стихи писали Н.Чачава, С.Чиковани, А.Белиашвили, Н.Шенгелая, Д.Гачечиладзе, Б.Абуладзе.

Дальше всех ушел А.Белиашвили. В одном стихотворении он заменил слова цифрами и формулами, вообще посчитал излишним язык как средство коммуникации и экспрессии и сочиненное уподобил математическому исследованию.

Словотворчеством, звуковидением увлекались Николоз Чачава и Симон Чиковани, иногда Николоз Шенгелая, Варлам Журули и Давид Гачечиладзе.

Из хаотических, писанных телеграфным стилем сочинений Николоза Чачава можно выделить несколько “стихотворений”. Но осмыслить их невозможно без комбинации сопутствующих фигур, схем и шрифтов. Поэтому приводить цитаты не имеет смысла. Это никак

не передает специфики оригинала.

Автор пытается поразить нас и тем самым создать эффект, основанный на антиэстетических приемах. Стихи “Аджапсандали”, как мусорный ящик, вмещают в себя множество негодных предметов. Рифмы смешаны.

Со временем экстравагантный стиль Н.Чачава изменился, и заумь стала более умеренной и благозвучной. “Литература да схва” предлагает вниманию читателей цикл “оркестровых стихов”, не лишенный, правда, туманности, но его можно прочесть. По большей части стихи не поддаются расшифровке, точнее – расшифровывать нечего. Налицо лишь фонетически ассоциированные слова-предметы. Они звучат, шумят, двигаются, но за ними чувствуется пустота.

Пройдет еще немного времени, и на страницах журнала “Мемарцхенеоба” будут опубликованы совершенно обыкновенные, традиционные стихи Николоза Чачава (“Разбойники миновали город”, “Песня толиге”, “Разговор с шофером”), что будет свидетельствовать о том, что “революция” закончилась, а футуристические упражнения почти не оставили следов. Отдельные строфы кажутся написанными начинающим поэтом.

Другим был авангардистский период для Симона Чиковани и иным дальнейший его литературный путь.

В футуристических стихах С.Чиковани отвергал пунктуацию, метр, логическую речь. “Я футуризм, борьба, крик”, – вот лозунг поэта.

Особенно привлекает внимание отношение С.Чиковани к Николозу Бараташвили, к которому молодой поэт обратился с несколькими стихами. Кроме того, отдельные стихи обращены к другим классикам. (Обращения, надо сказать, неудачные). Назовем заголовки: “Севан”, “Соловьиное”, “Тайная записка”, “Казбек”.

Подражание, соревнование, спор – вот их тема. Здесь одновременно намечаются две линии – отрицания и приемлемости. Быть может, поэт столь часто обращается к Н. Бараташвили потому, что он самый великий грузинский романтик, у которого берет начало поэзия печали, мысли и мечты. Видимо, С. Чиковани считал его предшественником модернистов, особенно символистов. Впрочем, сам он старался отобразить сегодняшнюю среду и человека так, как столетие назад это сделал Бараташвили, дабы старая романтика заменилась новой. Кроме того, для темперамента и стиля С. Чиковани близки были интеллектуализм Бараташвили, немзыкальный стих. Ведь не зря он писал: “И что твоя кровь течет в моих жилах, я это докажу потомкам”.

И перед смертью призрак Бараташвили являлся к теряющему зрение поэту, которого мучили мысли о страданиях великого предшественника.

Интересно стихотворение “Ветерок” (“Мемарцхенеоба”, № 1) как новое осмысление мотива дуновения, веяния, как тема Мерани, увиденная футуристом.

Одно из главных свойств ранней поэзии С. Чиковани – антипсихологизм (хотя сам поэт отмечал, что отрицал не психологизм, а драматизм). Он увлечен размещением предметов, озвучиванием вещей, окружающих человека, воздействующих на него, изменяющих его мысль, направление движения, но стихи ничего не говорят о самом объекте и его сущности. Человек предстает как конструкция, как механизм. Его переживания, тревоги, радости, страсти, мечты не трогают читателя. Личность словно бы часть одной грандиозной машины, именуемой миром. Такое стихотворение определяют идея, ее развитие, доминант мысли. Но в нем нет душевного тепла, мягкости, нежности, словом, того, что именуется

“человеческим”, “гуманным”. (“Для меня всякий человек – механизм”, – писал поэт). Психологическую нюансировку заменило логическое рассуждение, ораторский пафос, что было так необходимо для агитационно-пропагандистской поэзии.

Может быть, С.Чиковани так часто обращался к призракам Д.Гурамишвили и Н.Бараташвили потому, что его поэзии не хватало печали и тоски, как самого естественного звена человеческого существования (“Ведь погиб на родине Бараташвили – пусть завопит Чиковани из холодной колыбели”). Это в конце концов привело его к признанию психологизма, хотя он сохранил и стиль логического мышления.

Антипсихологизм выявился в стихах ораторского типа, сближающих С.Чиковани с Маяковским. (Несмотря на неоднократные заявления обратного, дада никогда не была близка С. Чиковани).

Дадаистские стихи писали П.Нозадзе, Ж.Гогоберидзе, А.Белиашвили, Н.Шенгелая, Б.Гордезиани, Б.Абуладзе, Ш.Алхазншвили. Некоторые из них напечатаны по принципу “типографской революции”.

Вместе со структурой стиха нарушается и его сущность. “Разозлившись, проглотите и весну всмятку”, – советует читателю Б.Абуладзе. Для А.Белиашвили ирония – приправа, с помощью которой он оценивает себя как поэта. Ирония в основном направлена на самого себя: “Я надежен, как фунт хурмы, взвешенный на весах Егора, а нос у меня, как у генерала Багратиони, которым он определил расстояние, на котором находилась наполеоновская армия”. Для Ш.Алхазншвили луна – царь Николай, висящий на черной виселице. Б.Гордезиани пишет стихи ресницами, а жизнь нюхает из кармана. Его беспокоят две вещи – стих и собственная

личность.

“Дада и булавка” (“ H_2SO_4 ”) Павле Нозадзе написана свободным стихом, без пунктуации, чтобы тем самым связать гротескные, циничные ассоциации, возникшие при размышлении о булавке и воздетых на булавку.

Слова соединяются друг с другом, можно сказать, неосознанными импульсами, которые невозможно осмыслить. Для сегодняшнего читателя – это неразбериха фраз, которая была бы художественно оправданна, если излучаемая ими энергия эмоционально настроила его, вызвала мысль, вовлекла бы в свое течение. В таком случае он бы сам упорядочил наблюдаемый хаос, смог бы все осмыслить в меру своего духовного волнения. Однако множество холодных предметов разваливается и распадается. Одна лишь формальность, и та здесь терпит поражение. А поиски глубины за строками – тщетное намерение, там – пустота.

Так же следует оценивать и другие стихи того же автора – “Патриотизм” и “Меланхолия в тринадцатый раз”.

В “ H_2SO_4 ” был опубликован целый цикл дадаистских стихов Жанго Гогоберидзе (“Прямо поворачиваясь”, “Жанго, дада и коалиция фабрикантов”, “Теории”, “Контора”, “Композиция 6-го столба”). Правда, его стихи не превосходят аналогичных сочинений Т.Табидзе и Г.Цецхладзе, но все же заслуживают внимания. Все пять стихотворений – верлибры, свободные от рифмы и метра. Автор удивляет эксцентрическими образами (“Сделайте помидорное сердце”; “Мы сняли шкуру с воздуха”; “Оседлайте кожаным седлом мое сердце”; “Я взволнован, как утром кусок коровы”). Он действительно пишет “прямо и поворачиваясь”, и разные предметы располагаются рядом благодаря неосознанным

ассоциациям. Отделенные друг от друга плоскости вдруг на секунду сливаются так, чтобы логический союз максимально был нарушен. Алогизм вызывает иронию и улыбку из-за обманутой надежды и ожидания. Смена кадров, быстрые наплывы дают схематичную, каркасоподобную картину, аналогичную кубистскому рисунку (“Если мне не хватает теленка на тротуаре не растет хорошая трава в Америке люблю тип-топ и с двумя столбами отправляюсь для выдирания моего зуба”).

Вот Жанго шагает по улице. С ним борются табачный трест, учредительное собрание. А Жанго желает открыть мыльную фабрику. Поэтому испуганный народ лезет на дерево. Жанго берет кружку, чтобы вскрыть “прыщ проспекта” и выдавить его в кружку. На деревьях остались только кости, и они не собираются спускаться. Затем он хочет открыть кофейный трест, типографию и созвать “съезд лошадей Западной Европы”. Жанго виден во всем и везде. “Из-за желания сахара съел головку Кавказа”. Все равно он неустанно строит и ругает фабрикантов.

Заголовок стихотворения – “Жанго, дада и коалиция фабрикантов”. Материал запланирован уже в заголовке. Однако сюжет, мышление поэта безусловно болезненны. Автор не способен сыграть роль интеллектуального дебила или шизофреника, проявляет только лишь свое расстроенное, патологическое сознание.

В следующем стихотворении (“Теории”) он дает волю своему кошмарному воображению (“Ноги лежат в сердце как девственницы в вещах есть кровь поезда рыб”, “отрезанной рукой должны вытереть нос, подставьте лица водопроводу Жанго на вашем лице обнаружил кресло в кресло с трудом сядет корова”), далекому от реальности и осмысленности. Больной фантазии как

будто бы должны сопутствовать большая острога, глубина, обреченный тон, чувство гибели, но дада – антидраматическое явление. Она берет начало все же из сознания, а не психики. Поэтому интересуется внешним видом предметов, линий, а не их свойством. Предметы – кирпичи для постройки здания стихотворения. Поэт уподобляется помешанному инженеру, одержимому манией перестройки мира. Однако он не способен возвести всю конструкцию и ограничивается отдельными экстравагантными деталями.

Ж.Гогоберидзе может увидеть отдельную деталь в необычном ракурсе (хотя и лишен поэтичности). Однако неспособен связать предметы. Каждый из них существует сам по себе, создается эффект неупорядоченности, сознательно раздражающей читателя. Подчеркиваемая оригинальность неприемлема для души, ибо не может найти отклика в ней. Такая манера – проявление искусственности, будто робот пишет электронные стихи, являющиеся механической суммой слов (“тонкий хвост закашляет”; “голос в горло наполовину затащил тротуар”, “из глаз выбегал по прямой линии лесной материал”, “кошки одели костюмы пессимизма”, “сообщили, что мы голенища сапог”). Автор только переносит на бумагу рыскающие в сознании слова без отбора, осмысления, отшлифовки, которые воспринимаются в качестве мутного потока действительности, как ребусы и иероглифы.

Движение никогда не теряется без следа. Дадаизм также не остался без наследников. В том числе, и в Грузии.

Дадаизм возродился в Грузии в 70-80-х годах. И с примесью футуристических элементов, с сохранением реалистического взгляда и трезвости оформился как

иронично-пародийный поток. Ему сопутствовала весьма осязаемая доза цинизма и нигилизма. При этом шедевры не были написаны, но написанные произведения выполнили функции литературного террориста и цензора, противостояли романтической эстетике, жизненным порокам, балласту души, дабы очистить путь новому искусству (функция ассенизатора). Но не надо забывать и того, что все жанры искусства, все стили возникли только с одной целью – максимально выявить осмысленную эмоцию.

Искусство сохранило авангардистский дух. Он проявился в новых теориях и литературной практике (у нас с 60-х годов), но не с прежним увлечением и не в тотальном масштабе. Однако умеренный синтез с традицией имел большой успех (проза и поэзия О.Чиладзе, театр Р.Стурау, кинофильмы Т.Абуладзе и О.Иоселиани...).

Атрибуты индустриального быта и общества, которые формировались на заре XX века, стали нашей нормой, нашим стилем.

Перевод Георгия ЧАРКВИАНИ

“ОДИНОКИЙ ЛИЦЕДЕЙ”

Известное стихотворение трудного поэта Велимира Хлебникова – “Одинокий лицедей” является во многих отношениях характерным с точки зрения тематических интересов и поэтической мифологии его последних лет. Написанное между 1921 и 1922 годами и опубликованное в первом посмертном издании Хлебникова “Стихи” (1923 г.), оно передает самоосмысление автора, готового идти на любые невзгоды, дабы уберечь единое поэтическое и космическое видение.

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой
Я, моток волшебницы разматывая,
Как сонный труп влачился по пустыне,
Где умирала невозможность,
Усталый лицедей,
Шагая напролом.
А между тем курчавое чело
Подземного быка в пещерах темных
Кроваво чавкало и кушало людей
В дыму угроз нескромных.
И волей месяца окутан,
Как в сонный плащ, вечерний странник,
Во сне над пропастями прыгал
И шел с утеса на утес.
Слепой, я шел, пока
Меня свободы ветер двигал
И бил косым дождем.
И бычью голову я снял с могучих мяс и кост

И у стены поставил.

Как воин истины я ею потрясал над миром:

Смотрите, вот она!

Вот то курчавое чело, которому пылали раньше
толпы!

И с ужасом

Я понял, что я никем не видим,

Что нужно сеять очи,

Что должен сеятель очей идти!

(Хлебников, 1986 г., стр. 166)¹

Стихотворение было написано автором, претерпевшим лишения, исключительные даже для того времени голода, разрухи и страданий. Проведя весну и лето 1921 г. в северном Иране и осень в Пятигорске, Хлебников в декабре 1921 г. появился в Москве “в одной рубашке” после месячного путешествия в госпитальном поезде (Маяковский, 1982 г., 88 – Письмо к Л. Брик от 2 января 1922 г.).

На первых порах Хлебникова приютили Маяковский и его друзья, затем ему не раз оказывала помощь чета Мандельштамов. Таким образом, Хлебников пробыл в столице до мая, когда взялся за завершение окончательной редакции своего последнего шедевра “Зангези” и публикацию “Досок судьбы” – объемного труда, состоящего из математических вычислений и уравнений, которые поэт рассматривал в качестве основы истории как точной науки и считал своим высшим откровением. Произведения последнего года жизни поэта (Хлебников тяжело болел и скончался 29 июня 1922 г.) отражают

¹ Пунктуация данной редакции несколько отличается от версии, опубликованной в “Собрании произведений” (1933 г., 3, 307).

растущую убежденность художника и мыслителя в обладании беспрецедентной новой истиной, а также неизбежное разочарование, вызванное отсутствием аудитории, способной признать и само откровение и его пророка. Письма этого периода изобилуют “заявлениями об обнаружении им “основного закона времени” (Хлебников, письмо от 14 марта 1922 г. к П. В. Митурич, СП, 5, 324). Поэзия Хлебникова соответствующего периода во многом подтверждает эти заявления. “Зангези” – художественная иллюстрация хлебниковских теорий о времени и языке, тогда как в коротких стихотворениях изображен лирический герой, являющийся носителем нового мировоззрения.

Критик Н. Степанов констатировал наличие цикла стихотворений, написанных поэтом незадолго до кончины, как яркое “свидетельство трагического предчувствия приближающейся смерти и болезненного переживания одиночества”. Стихотворения этого цикла – в него вошли “Я видел юношу пророка...”, “Я вышел юношей один...”, “Одинокий лицедей”, “Не чертиком масляничным...” и “Всем”, (годы создания – 1921-22 гг.) выделяются в поэзии Хлебникова среди других стихотворений, написанных от первого лица: по мнению Степанова, это “человеческий документ, оголенный в своей искренности и отчаянном побуждении”. В.П. Григорьев позже поставил под сомнение исчерпывающий характер степановского цикла хлебниковских стихов. (Действительно, к ним можно добавить немало тематически близких стихотворений, также написанных от первого лица.) Он оспорил и точность психологического определения “Ввергающий в отчаяние”. Тем не менее, несмотря на преувеличенный пафос слова “отчаяние”, мы можем констатировать определенное изменение

интонации в “пророческом” цикле Хлебникова: если в стихах иранского периода 1921 г. звучат уверенность и гордость, стихи, написанные Хлебниковым после возвращения в Россию, отражают все возрастающее сомнение в истинности отношений поэта с избранной аудиторией – русским народом.

Среди этих стихов “О.Л.” выделяется яркой декларацией героизма и опасности пророческого призвания. Ряд критических откликов отмечает важность этого стихотворения, интерпретирующего личную мифологию поэта (см. комментарии Рипеллино, 1968 г., 274-249; Григорьев, Парнис, 1986 г., 675; Шмидт, Вроон, 1997 г., 250; см. также Степанов, 1975 г., стр. 226; Кук, 1987 г., 59-61; Фарино, 1988 г., 38-74; Баран, 1992 г., 356-381, стр. 359; Моллер-Салли, 1996 г., 201-225 и Амелин, Мордерер, 2000 г., 426-430).

Комментарии критиков строятся главным образом на мифе о Тезее, Ариадне и Минотавре, придающей стихотворению определенную повествовательную живость, а также на очевидных отсылках к стихотворению Пушкина “Пророк” (1826 г.). Наряду с классическими аллюзиями, присутствие Пушкина, отмеченное исследователями с особой убедительностью, послужило автору мифопоэтическим основанием для понимания себя как поэта-пророка (см. Марков, 1962 г., стр. 133, Слина, 1970 г., 111-124; Ксизова, 1982 г.; Григорьев, 1983 г., 155-182, 2000 г., 612-633).

По мнению Джерси Фарино, суть “Одинокого лицедея” заключается не в расшифровке скрытого послания, а в раскрытии более широкого культурного кода, в котором он функционирует и для которого “Пророк” Пушкина служит исходным импульсом. Бетси Ф. Моллер-Салли предложила менее дуалистический подход, согласно

которому стихотворение “начинается противостоянием двух ветвей русской поэзии, двух линий наследования, берущих свое начало в пушкинской поэзии. Хлебников рассматривает эти линии, сопоставляя их со своей поэтической деятельностью и поэзией его современницы Анны Ахматовой”.

Мы предлагаем проследить в “Одиноким лицедее” оба эти направления, первое из которых возвращает нас к романтическому периоду, а второе выявляет себя посредством сложного диалога между двумя соперничающими течениями русской модернистской поэзии. В литературно-историческом плане нашу задачу можно обозначить, как изучение существенно тесных связей Хлебникова с романтиками – и не только с Пушкиным – и сопоставление последних с его современниками – акмеистами и символистами, к которым он относился более критично. Чтобы прояснить эти два диалога, рассмотрим два лейтмотива – первый, обозначенный еще в XIX веке, и второй, относящийся ко дням Хлебникова – “сонный труп” героя стихотворения и “пенье и слезы” Ахматовой. Существенные полярность и динамизм стиха можно отнести к производным этих двух мотивов. В заключение следует отметить сложность образа Минотавра: являясь образом двусмысленным, Минотавр неожиданно сливается с женской линией Ариадны – Ахматовой, и его очевидная метаморфоза в Медузу Горгону в заключительных строках стихотворения вызывает глубокую тоску поэта, который остается в одиночестве, потеряв привычную аудиторию.

1. "Сонный труп"

Лирический герой "Одинокого лицедея" представляет собой сложную фигуру, объединяющую в себе физическую силу и мужество классического языческого героя и духовное начало Ветхозаветного пророка. Тогда как славянская Библия представила образ пророка поколениям русского народа в религиозной ипостаси, Пророк в образе поэта является постпетровским феноменом России, тесно связанным с современным пониманием поэтического вдохновения и представляющим мирской аналог религиозного образа¹.

В русской литературной традиции образ невостребованного пророка ("глас вопиющего в пустыне") является преимущественно романтическим образом, развитым декабристами и Лермонтовым, и, более избирательно, Пушкиным. Критики давно уже указали на три строки из пушкинского "Пророка" – "В пустыне мрачной я влачился", "Перстами легкими как сон" и "Как труп в пустыне я лежал" – как на очевидный источник хлебниковской строки "Как сонный труп влачился по пустыне" (ср. также "сонный плащ" и "во сне над пропастями прыгал"). И все же в итоге мотив "сонного трупа", представляющий в какой-то степени причудливое смешение приведенных трех строк, не является эксцентричным хлебниковским нововведением и не проистекает исключительно из пушкинских строк, как считает большинство ученых.

Фактически это – повторяющийся топос в русской

¹ По мнению В.М.Живова, "Концепт поэтического вдохновения, как свойственная поэзии особенность, впервые обозначается с приходом силлабо-тонических поэтов, прежде всего Ломоносова" (Живов, 1996 г., 727).

поэзии, начиная с од Гаврилы Державина (XVIII в.), встречающийся и в некоторых русских текстах романтического канона. Интерпретировать “Одинокое лицедея” лишь как диалог с Пушкиным значит умалить символическое значение образа “сонного трупа”, складывавшегося более ста лет.

В торжественной оде “На взятие Измаила” (1790 или 1791 г.) Державин сравнивает татарское иго с “тремя веками сна”, во время которого русский народ, персонифицированный с фольклорным образом *богатыря*, “лежал... во своей печали, / как темная в пустыне ночь”, пока, наконец, не восстал для свержения азиатского врага (Державин, 1868 г., 1, стр. 241)¹.

Эти строки, описывающие покорение империи как летаргический сон, в который впала нация, содержат знаменательную историческую аллегорию, к которой часто обращаются поэты последующих поколений, впрочем видоизменяя ее. Вспомним начальные строки знаменитого пушкинского “Кавказского пленника” (1822 г.), где черкесский горец тащит (ср. *влачил* у Хлебникова) русского пленника, описанного как “застывший труп”, впавший в “смертный сон”. В этих двух работах Державина и Пушкина хотя и нет прямого указания на поэта-пророка, но уже обозначены ключевые исторические и географические параметры и символические детали, на основе которых в русской романтической поэзии возникнет пророческий топос.

В 1822 году поэт-декабрист Вильгельм Кюхельбекер пишет оду “Пророчество”, описывающую состояние

¹ Тут я привожу в перефразированном виде свой аргумент, который детально разработан в 4-ой главе моей будущей книги “Имперский пафос. Русская имперская поэтика”.

смертного сна как условие, предшествующее пророческому вдохновению. В начальных строках Бог обращается к лирическому герою с предупреждением: “Ты дни *влачишь в мертвящем сне*, / В объятьях ленистого мира”, а затем призывает его: “Восстань, певец, пророк Свободы! / Вспрянь, возвести, что я вещал!”. Эти строки, эхо которых звучит в “Пророке” Пушкина, однозначно определяют пророчество как мощное оружие, к которому прибегали русские поэты, реагируя на острые политические вопросы, касающиеся национального освобождения или геополитических притязаний империи. С поражением декабристского восстания 1825 года пророческий тон несколько ослабевает, абстрагируясь от конкретного видения политики или истории. “Пророк” Пушкина яркий тому пример – он лишь косвенным образом отдает дань декабристским идеям, заканчиваясь еще до того, как Божественно вдохновленное слово пророка сможет передать сколь-либо отчетливое послание.

Стихотворением, редко обсуждаемым в этом контексте, является “Сон” (1841 г.) зрелого Лермонтова, хотя строки “Знакомый *труп* лежал в долине той...” и “Но спал я *мертвым сном*” безусловно относят это лермонтовское стихотворение к тематике “сонного трупа”. Действительно, стихотворение в целом можно воспринять как заключительное слово классической поэтической традиции, повествующее о воплощении судьбы пророка. Лирическим героем стихотворения является поэт-солдат, умирающий в дагестанской долине. Обреченный на одинокую смерть на чужбине поэт-солдат представляет себе свою возлюбленную в России, которая, в свою очередь, непостижимым образом видит его окровавленный “знакомый труп” в



дагестанской долине. “Мертвый сон”, таким образом, тут представлен единственной воображаемой нитью, связывающей поэта-солдата с его возлюбленной и родиной. Не обозначая явно образ поэта-пророка, “Сон” в то же время четко вырисовывает символический ландшафт и традиции пророчества, заложенные Державиным в его аллегорическом представлении имперской войны, несмотря на то, что торжественный пафос державинского произведения заменен печальным тоном элегии. “Кровавая десница” серафима в “Пророке” Пушкина заменена тут жестокой материальностью “свинца в груди”. Если Божественное вмешательство способствует возрождению поэта в образе пророка, то смерть солдата на поле битвы допускает лишь скудное утешение скорбью о нем. Так как образы пророка и солдата сливаются в лермонтовском видении, главным для поэта является не забота о народе, а возвращение домой, реально или в посмертных воспоминаниях. Сам факт этого воспоминания по Лермонтову символизирует неразрывную связь с родиной.

Топография и историческая проблематика “Одинокого лицедея” многим обязаны вышеописанной поэтической линии. Традиция русской поэзии XIX века только косвенным образом отсылает читателя к мифу о Тезее — критский лабиринт представлен тут “пещерами темными”, окруженными пустынной местностью и скалистыми горами, типичными для южных приграничных районов России, являющимися постоянным ареалом пророческого топоса в поэзии Державина, Кюхельбекера, Пушкина и Лермонтова. Именно эта традиция способствовала появлению у Хлебникова символической детали, обязательной для формирования двух фундаментальных аспектов его пророческого мирово-

зрения. В первую очередь, цитируемые выше стихотворения свидетельствуют о пророческом вмешательстве во время национального бедствия или имперской войны, что являлось, по сути, биографическим контекстом самого Хлебникова, а также эпистемологической основой для познания поэтом истории. Во-вторых, побуждающим импульсом к созданию большинства относящихся к этой теме лермонтовских и пушкинских стихов является глубокий кризис пророческого призвания, обусловленный осознанием потери аудитории. Цепь взаимопонимания, связывающая “ведущего” и “ведомого”, разорвана, послание пророка остается “гласом вопиющего в пустыне”. Критики отмечают также, что заключительный хлебниковский образ пророка – “сеятеля очей” берет начало в пушкинском стихотворении “Свободы сеятель пустынный” (1823 г.). Созданное на волне краха национально-освободительных движений в Южной Европе стихотворение передает сожаление поэта, зря растратившего свои “время и труды”, так как “стадам” еще не требуются его “дары свободы”. Мимолетная печаль Пушкина по поводу тщетных попыток пророчества превращается у Лермонтова в настоящее отчаяние. В стихотворении “Поэт” (1838 г.) автор называет современного поэта “осмеянным пророком”, на злато променявшим дарованную ему власть, “которой свет внимал в немом благоговеньи”, а в “Пророке” (1841 г.) люди “бросали бешено камень”, и в их очах поэт читает “страницы злобы и порока”. Утративший свое былое влияние поэт превращается в бессильное и маргинальное существо, презираемое бесчувственной толпой. Эти два мотива – исторического конфликта и социальной маргинальности обусловили острую меланхолию в поздних стихах Лермонтова. Если

голос поэта при жизни не воспринимается больше как глас народа, то поэт может рассчитывать лишь на посмертное признание.

Можно сказать, хлебниковский пророческий миф восходит к лермонтовской поэзии в той же мере, что и к пушкинской. Действительно, поэзия Хлебникова, особенно последних лет, отмечена повторяющимися почти-тельными упоминаниями Лермонтова, как пророка-мученика, в которых желание скорбеть по погибшему поэту перерастает в отождествление с его судьбой. В неоконченных стихах Хлебникова 1921-22 гг. мы находим строки, где поэт жалуется, что “русские десять лет меня побивали *каменьями*” (у Лермонтова – “В меня все ближние мои / Бросали бешено *каменья*”), на что он отвечает “пристальным взглядом”, глазами, “выговаривающими лишь одно слово”. Самоидентификация Хлебникова с Лермонтовым еще больше усиливается после посещения Хлебниковым Пятигорска, где, как известно, после роковой дуэли был похоронен Лермонтов. Его стихотворение “На родине красивой смерти – Машуке” (написанное в октябре 1921 г., незадолго до “Одинокого лицедея”) является первым тому поэтическим свидетельством. Тут “пророческие очи” Лермонтова описаны как ритуально-культурный объект (слова *глаза/очи* упомянуты в этом стихотворении 12 раз): фантастически расположенные в небе Пятигорска, они становятся частью природного ландшафта, и в них с благоговением всматриваются как люди, так и животные – “И в небесах зажглись, как очи, / Большие серые глаза. / И до сих пор живут среди облаков, / И до сих пор им молятся олени, / писателю России с туманными глазами...”.

Переживший мученичество пророка и предание земле его “сонного трупа”, освобожденный от телесной обол-

чки, глаз поэта становится звучащим образом в хлебниковской поэзии того времени. Отделенный от тела или сомкнутый в летаргическом сне, глаз символизирует вечную силу поэта как ясновидца. И все же строка “я понял, что я никем не видим” выявляет страх творца – не увиденного, не признанного и не оплаканного своим народом. Плодотворная слепота пророка и презрительная слепота народа – это два полюса, меж которыми взгляд и зрение функционируют в “Одинокое лицедеи”. В заключение обзора образа “сонного трупа” я обращусь к небольшой, но весьма знаменательной прозаической работе Хлебникова, написанной в 1915-16 гг., названной “Сон” и очень близкой по духу лермонтовской тематике. Хлебников спрашивает: “Возможно ли встать между источником света и народом таким образом, чтобы тень от “я” совпадала с границами нации?” Единственное, что встает на пути слияния поэта со своим народом – это жестокость и насилие, вызванные имперским конфликтом. “Сон” Хлебникова относится к Первой мировой войне и описывает борьбу между великими державами из-за Дарданелл. Так же, как лермонтовский “Сон” драматизирует судьбу солдата, который находит свою смерть на южных границах России и “возвращается” домой лишь в воображении возлюбленной, скорбящей по нему, так и Хлебников отождествляет себя с судьбами шестиста погибших моряков, представляя их гибель и себя среди них – утонувших в море:

“Я задремал. Мне казалось, что я лежу на море так, что колени были вдавлены в морское дно, а пятки торчали на суше. Я был велик. (...) И вот 600 людей “Буве” пошло ко дну: еще два взрыва. Это была борьба и, изнеможенный, я поднялся, упал на берег и долго лежал в забытьи. Предо мной стояли испуганные глаза

и закушенные от усилий губы. Гречанки хоронили убитых на Тенедосе, и их заунывные песни и жгучие глаза темных лиц казались мелкими и слабыми после виденного, когда 600 моряков опустили на дно плечи и руки”.

Как и в лермонтовском “Сне”, ландшафт имперской войны рассматривается здесь сквозь призму ощущений спящего тела. Знаменательно, что тут противопоставлены две реакции на трагедию. В тот миг, когда поэт описывает героический подвиг слияния своего распростертого тела с землей и морем, в котором утонули моряки, попытки греческих женщин оплакать мертвых (аналогично видению молодой женщины в “Сне” Лермонтова) кажутся ему “маловажными и слабыми”. Это существенный момент: тут сопоставлены две различные формы почтения памяти погибших, первая – “пророческая”, героическая и выражено мужская, а другая – “скорбящая” и явно женская ¹.

Контраст между “сонным трупом” пророка и скорбящими песнями и полными слез глазами гречанок подводит нас к сути “Одинокого лицедея”. Для придания большей ясности второму элементу этой конфронтации рассмотрим диалог Хлебникова с его современниками-модернистами.

¹ Эта гендерная полярность подчеркнута и в других аспектах “Сна”; в частности, имеется в виду рыцарский жест поэта, когда он прикрывает газетой лежащую на берегу моря обнаженную турчанку. Очевидно, что воображение поэта о слиянии его тела с землей и морем соперничает и успешно затмевает образ распростертого тела турчанки. Отношение поэта к ней, тем самым, являет собой гендерное превосходство – в конечном счете, это именно он, а не она в состоянии слиться с ландшафтом и “совпасть с границами нации”.

2. Слезы Ахматовой

Подтверждая свое родство с русским романтизмом, “Одинокий лицедей” в то же время свидетельствует о противоречии между двумя основными течениями в русской поэзии, возникшими на останках символизма. Во второй строке говорится об Анне Ахматовой как о представителе соперничающей поэтической школы акмеизма, представленной характерным психологическим рядом “пенье и слезы” и ее географическим и культурным родством с традициями Царского Села. Какую роль играет здесь Ахматова – негативную или позитивную – остается предметом для дискуссии. Как считает Анджело Мария Рипеллино, Хлебников ставил себе целью уподобить Ахматову “колдунье” из с. 3, которую в тексте олицетворяет собой Ариадна, дочь короля Миноса из мифа о Тезее. Рипеллино идет еще дальше в своих предположениях и представляет Ахматову, “как это не может показаться странным”, таким лингвистическим явлением, вынудившим Хлебникова умертвить Минотавра, как “воплощение старого языка”. Такая интерпретация сводит на нет контрастную нагрузку слова “пока” в начале стихотворения, значительно отдаляющее Ахматову географически от мифического контекста борьбы поэта с Минотавром. Бетси Моллер-Салли безусловно права в своем предположении, что Хлебников фактически пытается обозначить свою поэтическую ориентацию как близкую к “эпической и героической” традиции, отмежевываясь от “той ветви русской поэзии, которая была, в первую очередь, глубоко личной, ностальгической, созерцательной и чувствительно-нежной”.

Однако это, конечно же, никоим образом не говорит о том, что Хлебников полностью отвергает поэзию Ахма-



товой. Настаивая на своем специфическом понимании творчества во временном и историческом контексте, Хлебников, тем не менее, наделяет поэзию Ахматовой могущественным, даже пророческим смыслом, которому отважился бросить вызов. Короткое лирическое стихотворение поэта, написанное в 1913 г., знаменательно озаглавлено “Песнь смущенного”. Оно посвящено Ахматовой и является одним из немногих непосредственных свидетельств поэтического диалога Хлебникова со своей современницей. Заключительные строки стихотворения звучат следующим образом: “А странно: костяком / Прийти к вам вечером / И, руку простирая длинную, / Наполнить созвездьем гостиную”. Эти строки, говорящие о глубоко личном отношении к Ахматовой (умолчим об их мрачноватом настрое), являются также полемическими – в них отражено желание заполнить замкнутый мир поэтессы, характерный для ее поэтики, космическим или астральным видением Хлебникова. Личная встреча Хлебникова с Ахматовой также стала импульсом к взаимопроникновению двух поэтических миров.

Почтительно-критическое отношение Хлебникова к акмеизму сформировалось из его понимания определенных географических и эмоциональных параметров этого литературного движения. В отличие от Хлебникова, который являлся воинствующим поборником “расширения границ русского языка” по направлению от метрополии к периферии Российской империи (см. Хлебников, 1940 г., стр. 341), акмеисты оставались верными традициям Царского Села – местонахождению пушкинского Лицея и летней резиденции царей. Это объяснялось европеизированной петербургской традицией, берущей начало в пушкинскую эпоху и связанной, благодаря Анненскому и Гумилеву, с классической филоло-

гией, с парнасцами и французскими символистами. Набросок стихотворения “Царское Село” (1919-1921 гг.) явно показывает отношение Хлебникова к этому месту, — “Где выходили цари, / Чтоб выть зимой / Над крышами дворцов, / Подняв головы к звездам, / И ползал царский полк, как волки, / Вслед за венценосным вождем / на четвереньках по площади”.

Для Ахматовой Царское Село не так плотно окутано потемками самодержавия: столь созвучное с историей, это место полно и воспоминаний детства, образ этого города то и дело появляется в лирике поэтессы в связи с превратностями ее личной жизни. Родина ее первых стихотворений — Царское Село красочно оживает в триптихе Ахматовой 1911 г. как “пленительный город загадок”, любовью к которому исполнена поэтесса. Хорошо знакомый ландшафт: сады, скульптуры и величественно украшенные здания — служит меланхолическим фоном для душевных мук и страстей поэтессы, соединяя в себе как неуловимые фантомы, так и реальные декорации, необходимые для полноценного выражения состояния ее души.

Ахматова вскоре создала писательский миф, центром которого является лирическая героиня, созданная для любви и печали, мешающая песни со слезами. После потрясений, вызванных войной и революцией, трагическим образом отразившихся на ее судьбе, Ахматова начинает рассматривать внешние события сквозь призму своих личных утрат. Примером тому является стихотворение “Страх, во тьме перебирая вещи...”, написанное в Царском Селе в августе 1921 г. и опубликованное вскоре после этого. Стихотворение отражает глубокую тревогу и страх автора, вызванные толками о расправе над ее бывшим супругом Гумилевым. Касаясь событий, имев-



ших большое значение для творческой интеллигенции, стихотворение, тем не менее, содержит образы исключительно домашнего уюта. В процессе творческого взросления Ахматова все больше уравнивает свои личные лишения и нужды с историей своего народа, не подчиняя последнее первому.

Рассматривая сложную связь Хлебникова с поэтами-акмеистами, наряду с Ахматовой мы должны также отметить значение Осипа Мандельштама. Известно, что Хлебников несколько раз посетил чету Мандельштамов во время пребывания в Москве весной 1922 г., но было бы рискованным предположить, что их встреча оказала непосредственное влияние на создание “Одинокого лицедея”, которое было задумано и вероятно написано до их первой встречи в марте¹. Более логичной в этом смысле является связь между “Одиноким лицедеем” и ранним стихотворением Мандельштама “Посох” 1914 г.: “Посох мой, моя свобода, / Сердцевина бытия – / Скоро ль истиной народа / Станет истина моя?”. Стихотворение Мандельштама поразительным образом предугадывает обеспокоенность Хлебникова поиском истины, которая послужила бы органичной связующей поэта-пророка с его народом – хотя культурный ареал Мандельштама сильно отдален от хлебниковского мира. “Посох” является актом почтения к русскому мыслителю XIX в. Петру Чаадаеву, евроцентричный католицизм которого Мандельштам приветствовал, но, тем не менее, старался примирить его с “внутренней свободой” – национальным

¹ В мемуарах Надежды Мандельштам подробно описана эта встреча (см. 1983 г., 104-113). Обсуждая последствия встречи Хлебникова с Мандельштамом в 1922 г., В. П. Григорьев преимущественно подчеркивает последующую эволюцию Мандельштама-поэта (см. 1998, 126-172, стр. 156 и 2000, 637-700).

атрибутом русского мышления (Мандельштам, 1967 г., 2, 284-292). И все же, если в “Одинокое лицедеи” слышны отголоски мандельштамовского поиска “истины” и “свободы”, суть его, не говоря уже об условиях культурного синтеза стихотворения, совершенна отлична: Мандельштам рассматривал Россию в контексте тесных связей с европейской христианской традицией, тогда как Хлебников видел свою родину как место слияния различных культур, способное выработать утопистское решение тысячелетнего конфликта между Востоком и Западом.

Следует также отметить, что Мандельштам, как и Ахматова, внес значительный вклад в укоренение образа скорбящей женщины в акмеистской поэзии. В центральных стихотворениях, вошедших в постреволюционный сборник стихов Мандельштама “Тристан” (1922 г.), с которыми Хлебников мог ознакомиться в периодической печати того времени, скорбь представлена ритуальной сущностью комплексной мифопоэтики, функцией которой является фиксация всего того, что было сметено в процессе революционных перемен. Женщины в “Тристане” – символические фигуры, скорбящие из-за тяжелых лишений: “Может быть, века пройдут, / И блаженных жен родные руки / легкий пепел соберут”, – говорит Мандельштам в своем знаменитом стихотворении “В Петербурге мы сойдемся снова” (1920 г.). И в других стихотворениях того периода женщина не только горюет, но и пророчествует; ее смерть прокладывает путь между прошлым и будущим, между воспоминанием и предчувствием: “Для женщин воск, что для мужчины медь. / Нам только в битвах выпадает жребий, / А им дано гадая умереть” (“Тристан”, 1918 г.). В стихотворении Мандельштама “Кассандре” сама Ахматова представлена как не-

признанная пророчица бедствий, с которой поэт ^{связывает} зывает “мучительная память”. Сопоставляя образы революционного Петрограда с воспоминаниями о декабристском восстании 1825 года, Мандельштам считает, что память и скорбь о прошедших катаклизмах, как и о грядущем золотом веке – исходный путь постижения будущего: “Касатка, милая Кассандра, / Ты стонешь, ты горишь – зачем / Стояло солнце Александра / Сто лет назад, сияло всем?”

Идентифицируя Ахматову с ее хорошо известным личным мифом, “Одиноким лицедей” трактует скорбь (которая в 1921 г. вполне могла означать скорбь по недавно погибшему Гумилеву), как ритуальную сущность акмеизма. Стихотворение сопоставляет акмеистский культ феминизированной, цивилизованной скорби с альтернативной мифопоэтикой, которой в дальнейшем будет следовать лирический герой. Полемика Хлебникова с акмеизмом, тем самым, перекликается с известным выпадом Вильгельма Кюхельбекера в 1824 году против жанра романтической элегии с присущими ей жалобным тоном и недостаточным социальным содержанием (Кюхельбекер, 1979 г., 453-459). Подобно Кюхельбекеру, Хлебников отбрасывает меланхолические образы Царского Села и Санкт-Петербурга и переосмысливает путь, пройденный поэтами-пророками XIX в. во имя революционной свободы.

Контраст между статической и, по сути, евроцентричной географией акмеизма и динамической пророческой направленностью Хлебникова к южным российским границам проливает свет на центральное событие стихотворения – убийство Минотавра. Подобно Тезею, отправившемуся на Крит с целью освобождения афинского города от обязательного приношения жертвенной дани,

поэт-пророк должен отправиться далеко от столицы империи, дабы уберечь Россию от грядущей катастрофы. Рипеллино видит в образе Минотавра символ устаревших литературных стилей, по недавним предположениям, “курчавое чело” Минотавра указывает на голову (волосы) Пушкина (см. Моллер-Салли, 1996 г., 212; Шмидт, Броон о Хлебникове, 1997 г., 3, стр. 250 (Заметки) и Амелин, Мордерер, 2000 г., стр. 428). Некоторые критики увидели в этом образе метафору Первой мировой войны (см. Кук, 1987 г., 60). На более глубоком уровне, однако, перечисленные интерпретации не противоречат друг другу – для Хлебникова застывшая литературная традиция, управляемая синтаксисом повторяющихся стихотворных размеров, походила на эту войну, и поэт-футурист, конечно же, должен был разрушить старые и выработать новые размеры и интонации поэтического слога. Так же, как лингвистическая инновация может выступить как трансформирующее вмешательство в историю, так и образ Минотавра может объединять в себе и логику войны, и инерцию литературного прошлого. Именно на этом глубоком уровне полемика Хлебникова с акмеизмом приобретает явную значимость. В то время как Ахматова и Мандельштам оставались в меланхолическом плену исторических повторений, творчество Хлебникова высвобождается от бремени литературной цикличности, которая служит лишь возрождению насилия в истории.

3. Минотавр как Медуза Горгона

Не на все вопросы, однако, нашлись ответы, и неразрешенные вопросы объясняют беспокойство Хлебникова, которое проявляется в конце стихотворения и отно-

сится к его собственному поэтическому видению. Свидетельство тому – стихотворение из поэтического цикла “Война в мышеловке”, созданного между 1915 и 1922 гг. В стихотворении, написанном, вероятно, в 1916 г., Хлебников впервые упоминает об Ариадне с тем, чтобы провести параллель между своим плодотворным пророческим даром и неспособностью создания любовной лирики:

Я, написавший столько песен,
Что их хватит на мост до серебряного месяца.
Нет! Нет! Волшебницы дар есть у меня, сестры
небоглазой.

С ним я распутаю нить человечества,
Не проигравшего глупо
Вещих эллинов грез,
Хотя мы летаем.

Я ж негодую на то, что слова нет у меня,
Чтобы воспеть мне изменившую
Избранницу сердца. (1933 г., 2, 246)¹

Тут обрисованы два женских образа – доброй, всемогущей “небоглазой” сестры его Ариадны, которая подобно музе, помогает герою в героической миссии освобождения потерянного человечества, и безымянной возлюбленной, предавшей поэта и, кажется, вовсе отнявшей у него способность творить. На мой взгляд, в “Одинокоем лицедее” выражено то же самое безымянное женское начало. Никак не будучи связано с любовной темой, это женское начало витает между строками текста, пред-

¹ Хлебников мимоходом упоминает об Ариадне и Миносе в своем рассказе “КА²”, 1933 г., 5, 128.

ставляя собой немалую угрозу для всего поэтического замысла. Этот образ губительной женственности происходит из греческого мифа о Персее и Медузе, который здесь только упомянут – в отличие от детального пересказа мифа о Тезее. Персей, как известно, смог обезглавить Медузу Горгону, не поддавшись ее завораживающему взору, глядя на ее отражение в щите. Голова Медузы не будучи названа явно, тем не менее, присутствует в “Одиноким лицедее”, “сливаясь” с головой Минотавра. Вернемся к соответствующим строкам:

И бычью *голову* я снял с могучих мяс и кости
И у стены поставил.
Как воин истины я ею потрясал над миром:
Смотрите, вот она!
Вот то курчавое чело, которому пылали раньше
толпы!

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

Нетрудно разглядеть знаменательные элементы противостояния Персея и Медузы в хлебниковском стихотворении. Чрезвычайная значимость, которая придается голове Минотавра так же, как и основной проблеме – способности поэта видеть и быть увиденным, вряд ли связана с мифом о Тезее и, вероятно, происходит из мифа о Персее. Согласно этому мифу Минотавр был заколот (забит) насмерть, но нигде не указано, что он был обезглавлен¹. Персей же именно обезглавил Медузу.

¹ По известному руководству по мифологии Аполлодора, Тезей забивает Минотавра насмерть кулаками (см. Аполлодор, 1976 г., 3. 16.1.9).



Посредством синекдохи автор, обращаясь к Минотавру, прибегает к женскому роду, так как непосредственный объект его обращения – голова Минотавра: “ею” и “вот она!”. Важен также образ “курчавого чела”, который напоминает извивающийся локон Медузы (так же, как и курчавую голову Пушкина!). Далее, образ “слепого” поэта вызывает в памяти отведенный взгляд Персея, тогда как обнаружение поэтом своей невидимости в заключительных строках созвучно с двумя различными аспектами мифа о Персее: завесой темноты, которая позволила Персею ускользнуть незамеченным от мстительных сестер Медузы и, что более важно, – от самой Медузы. Подобно герою, размахивающему отсеченной головой Минотавра перед народом с криками “Смотрите, вот она!”, Персей размахивает головой Медузы пред своими врагами, превращая их в камень. Однако, хотя Персею удастся обезвредить Медузу и использовать ее силу в своих целях, составной образ Медузы-Минотавра в “Одиноком лицедее” является символом, открытым для противоположных толкований. В частности, следует утверждать, что момент глубокого кризиса поэта совпадает с приобретением Минотавром устрашающих свойств Медузы. Вид выставяемой напоказ перед народом головы Минотавра парализует взаимное признание поэта и народа, останавливает взаимопроникновение взглядов, тем самым не позволяя пророку засвидетельствовать происходящее.

Смутное присутствие Медузы в “Одиноком лицедее” еще больше угадывается, если рассмотреть стихотворение параллельно с ранней работой Хлебникова “Гибель Атлантиды” (1912 г.). Одна из наиболее выразительно аллегорических драм – “Гибель Атлантиды” повествует о конфликте между священником и рабыней. Уподо-

бляясь Хлебникову, священник гордится, что “Года войны, ковры чуме, / Сложил и вычел я в уме” таким образом, что “Послушны числам, как заход, / Дождь звезд и синие поля”. Приписывая свои нумерологические теории священнику, Хлебников изображает мир, в котором поэт-пророк подчинил себе природные силы и установил свою власть над обществом, изображает все то, что в реальности было невозможно. Но образ власти поэта-жреца над миром иронически быстро раскрывает его антиутопическую сущность: в поисках совершенства разум пророка черствеет и “законов неба пленник” неизбежно провоцирует “смуту и вражду” в собственном окружении. Рабыня в то же время является диалектически равной, противоположной ему фигурой, сила которой заключается в ее чувственном женском начале. Исполненная страсти и безумия, она бросает вызов священнику – либо он поделится с ней своей властью, либо убьет ее. Принимая вызов, священник отрубает ей голову со словами: “Не так ли разум умерщвляет, / Сверша властительный закон, / Побегу страсти молодой”. Превращаясь из “облика восхищения” в “богиню мщения”, мертвая рабыня, приняв призрачный облик Медузы, возвращается в город священника, чтобы разрушить его.

Образ Медузы как составного элемента апокалиптического разрушения использовал в своей поэзии еще русский символист Валерий Брюсов. В его стихотворении “Лик Медузы” (1905 г.) из поэтического цикла, созданного как отклик поэта на революцию 1905 года, Медуза предстает с “грозящим ликом”, маяча “над далью темных дней”, олицетворяя собой хаос, который поэту представляется неминуемым. Не испытывая смертельного страха, Брюсов приветствует разрушительную силу

Медузы: “Медуза”, в конце концов, рифмуется с “музой” и поэт приветствует надвигающуюся бурю¹. Точно так же, как в стихотворении Брюсова, голова Медузы появляется в заключительной сцене “Гибели Атлантиды”, паря над опустошенным силой ее мести городом. Однако, несмотря на позаимствованную у Брюсова метафору, отношение Хлебникова к апокалипсическому образу Медузы совершенно иное. Если Брюсов приветствует и чуть ли не отождествляет себя с Медузой, хлебниковский священник видит в ней свою диалектическую противоположность, с которой он связан подобно тому, как позитивное всегда связано с негативным:

Меж туч прекрасная глава,
Покрыта трепетными змеями,
Сурова, точно жернова,
Смутна, жестока, величава,
Плывет глава, несет лицо –
В венке темных змей курчаво
Восковое змей яйцо.

.....

Внизу идет, ревет потоп.

Ужасен ветер боевой,

Валы несутся, все губя.

Жрец, с опущенной головой:

“Я знал тебя!” (Соб. Соч, 1, 102)

В “Гибели Атлантиды” предугаданы те насущные вопросы, которые волнуют Хлебникова в “Одинокое лицо”. Это становится очевидным, в первую очередь,

¹ Валерий Брюсов, “Лик Медузы”, стихотворение входит в цикл “Современность”, напечатанном в книге “Stephanos” (1973 г., 1, стр.471).

если мы рассмотрим лексику стихотворений. Подобно Минотавру из “Одинокого лицедея”, голова Медузы описывается как курчавая, а обезглавливание священником рабыни приравнивается к “посеву света” и напоминает “сеять очи” – финальные строки “Одинокого лицедея”. Еще более обобщая, можно сказать, что “Одинокий лицедей” воспроизводит конфликт между мужским разумом и женской интуицией, который является центральным моментом в “Гибели Атлантиды”: в обоих произведениях представлено мужское начало, олицетворяющее поэта-пророка, стремящегося подчинить себе природу, но не могущего справиться с сопротивлением, с которым сталкивается его воля к власти. Что же касается женского начала, тогда как “Гибель Атлантиды” рисовывает его в цельной фигуре рабыни, “Одинокий лицедей” создает более зыбкий женский образ, соединивший три различные женские ипостаси – скорбящей (Ахматова), доброй посредницы (Ариадна) и злобного демона (Медуза). Было бы неверно слить воедино эти три составляющие, хотя можно сказать, что взгляд Медузы является исключительным проявлением того же образного ряда, к которому относится гораздо менее грозный образ женской скорби. (В триптихе 1911 г. “В Царском Селе” Ахматова называет статую своим “мраморным близнецом”, чей парализующий взгляд, в конечном счете, обратит поэтессу в камень: “Холодный, белый, подожди, / Я тоже мраморною стану”). “Ужас” поэта, выраженный в заключительных строках “Одинокого лицедея”, таким образом, можно объяснить, как один из признаков полярности полов, одну из важных тем стихотворения. Столкнувшись с разрушительными последствиями взгляда Медузы, обеспокоенный поэт вспоминает о необходимости сеять “очи”, оплодотворять (землю), без которой он потеряет ощущение родства с



людьми. Эти строки возвращают нас к заключительным строкам “Гибели Атлантиды”, где священник в отчаянии обнаруживает свой затопленный город: в обоих случаях Медуза разрывает узы пророка с его народом, выявляя шаткость его притязаний на власть и знания. В заключении обоих произведений, таким образом, Хлебников, критикуя женское начало, подходит в этой критике вплотную к самому себе, признаваясь тем самым в ограниченных возможностях поэта-пророка.

В заключение хотелось бы отметить, что “Одиноким лицевей” является наиболее ярким произведением в поздней лирике Хлебникова, отобразившим глубокий кризис процесса самосознания поэта по возвращении в Россию в 1921 г. При всей оригинальности Хлебникова как поэта и теоретика “Одиноким лицевей” напоминает о живой связи творца с прошлым и настоящим русской поэзии. История развития образа “сонного трупа” от Державина к Лермонтову, а позднее – через эпоху модернизма раскрывает сугубо романтическое восприятие Хлебниковым поэтической миссии. От XIX века Хлебников унаследовал стремление связать космические и воображаемые аспекты пророчеств Библии и ислама с политическим или “социальным” вмешательством в историческое настоящее. В творчестве поэтов-модернистов, которые являлись современниками и учителями Хлебникова, фантастическое видение и историческая причастность соединяются по-разному. Символисты откликнулись на современность ожиданиями надвигающегося апокалипсиса конца тысячелетия, тогда как акмеисты ответили на трагическое настоящее элегическим культом скорби. Самовыражение как одних, так и других является глубоко личным и историческим в одно и то же время. Будучи прекрасно знаком с пророческим пластом в символизме и акмеизме, Хлебников, в

конечном счете, был далек от поэтики обеих школ. Более оптимист, чем меланхолик, утопист, но и мирянин Хлебников своим творчеством осуществил мессианский замысел пророчества в свойственной футуристскому авангарду манере. Отмежевываясь от эсхатологических ожиданий поэтов-символистов, в духе Брюсова, Хлебников предложил взамен радикальный синтез поэзии, науки и истории, разрешающий мирное и рационально сформулированное завершение жестоких исторических витков. Однако разногласие Хлебникова с акмеизмом носит очень тонкий характер. Оспаривая культурную географию и женскую узость мировоззрения Ахматовой, Хлебников, тем не менее, расценивал ее миф как женскую версию собственного мифа. “Тень и слезы” Ахматовой – роковой и скорбящей пророчицы явили собой негативную противоположность героических деяний поэта-пророка, которые, в свою очередь, раскрыли его глубинные страхи за ограниченность пророчества перед лицом постоянно напоминающего о себе прошлого.

*США, Калифорнийский университет, Беркли
Перевод с английского Нино САНИКИДЗЕ*

ПУТИ АВАНГАРДА

Париж – Москва – Тбилиси

10-20-е годы XX века являются основополагающим этапом в становлении грузинской живописи нового времени. В этот период перед грузинской культурой в целом, и изобразительным искусством, в частности, стоят две особо важные задачи: с одной стороны – приобщение к европейской культуре, с другой – сохранение традиций и развитие национального искусства. С учетом того, что православие в Грузии препятствовало развитию светской станковой живописи, а нашествия в XIII – нач. XIV вв. монголов, турок, иранцев отрезали страну от европейской культуры, решение обеих задач было сопряжено с рядом объективных проблем, основной из которых являлась трудность преодоления стереотипов средневекового мышления. Вопрос о необходимости обновленного мышления, как одного из важнейших условий создания нового искусства, представлялся особо важным.

Сопоставление художественных явлений, происходящих в первые десятилетия XX века в Грузии, России и Франции, поможет, хотя бы в общих чертах, определить место и значение грузинской живописи того времени в общемировом процессе развития изобразительного искусства.

Уже к концу первого десятилетия XX в. начинает формироваться новое поколение грузинских художников, для которых оказались тесны рамки старой реалистической формы. Именно на долю этих художников выпало

решение задач одновременно “прошлого, настоящего и будущего”. Благодаря их усилиям и таланту живопись Грузии сделала рывок от “заимствованного” провинциального реализма к новому свободному творческому мышлению и заговорила на собственном языке.

Из рядов этих художников следует выделить Д.Какабадзе, Л.Гудиашвили, К.Зданевича, Ш.Кикодзе, сыгравших наиболее важную роль в этом движении вперед и определивших дальнейшие пути грузинской живописи. Все они получили начальное художественное образование в Грузии, затем продолжили учебу в России – Москве и Петербурге и во Франции.

Каждый из вышеперечисленных художников обладал яркой индивидуальностью, особыми интересами и мироощущением, исходя из которых создал совершенно различные по характеру произведения. Тем не менее, их творческий путь представляется в общих чертах ясным, а результаты – закономерными.


Чтобы понять, с чего начинали и на какой уровень вывели они грузинскую живопись к концу 20-х годов, необходимо вернуться назад, в самые первые годы XX в. – эпоху зарождения парижского авангарда и начала его влияния в России, где художественные группировки сплачиваются вокруг “Мира искусства”, “Голубой розы” и “Золотого руна”.

В Грузии в это время, как было уже отмечено, несколько художников работают в духе русского реализма и создают первый, базовый этап профессиональной живописи. Стоящие перед ними задачи далеки от поисков современных им художников Франции и России. Даже с позиции сегодняшнего дня трудно представить, что и как могло сблизить эти два полюса искусства – бурлящий, динамичный, полный поисков в Европе и России

и только пробивающийся к профессионализму Грузии.

Но, как порой случается в науке и искусстве, гении, не побоимся этого определения, живущие в разных странах, почти одновременно совершают сходные открытия. Так произошло и на этот раз в Грузии. В темных подвалах и духанах Тифлиса не известный просвещенному обществу художник-самоучка Нико Пиросманашвили творит искусство, созвучное самым передовым художественным идеям России и Европы. Его произведения, “открытые” в 1912 г. одним из самых “продвинутых” представителей русского авангарда художником Михаилом Ле-Дантю, уже в 1913 г. были продемонстрированы на выставке “Мишень” в Москве и вызвали интерес и отклик со стороны Ларионова, Гончаровой и др. русских художников. То был практически первый серьезный художественный контакт современной живописи России и Грузии. Уже через некоторое время благодаря поэту-футуристу Илье Зданевичу с творчеством Пиросмани знакомится Пикассо. Спустя много лет он посвятит грузинскому художнику свой рисунок. Грузинские художники “нового” поколения Гудиашвили, Какабадзе, Зданевич также черпают вдохновение в полотнах Пиросмани. Авангардист Ле-Дантю делает “реплики” на его картины. Что же в творчестве художника-самоучки оказалось созвучным идеям самых передовых художников?

На рубеже веков интернациональным центром искусства становится Париж. Творческая молодежь отвергает старые шаблоны и правила, ратует за свободу самовыражения, ищет способы изображения не того, что видит, а того, что знает и чувствует. Для определенной группы художников чистота, “детскость” мышления становится



важнейшим критерием истинного искусства. Подобно Гогену, Матиссу, Пикассо, Дерен обращаются к искусству нецивилизованных народов. Возрастает интерес к французским и другим европейским примитивистам (в 1904 г. им посвящается специальная выставка). Пикассо, Матисс, Брак, Вламинк, Марке, Дерен, Ван-Донген объединяются вокруг самоучки Руссо Таможенника. В творчестве А.Руссо они видят возрождение традиций французского народного искусства.

Изменение вектора интересов влечет и изменение в композиционном и пластическом строе картины. Возрастает роль рисунка, цвета становятся яркими, форма тяготеет к лаконизму и декоративности, пространство более не подчиняется законам прямой перспективы, оно становится плоским, а все в картине – условным.

Декоративность формы, пространства, цвета как бы изнутри разрушают станковость картины, они “требуют” большей изобразительной площади, и картина, как по художественному строю, так и по размерам, приближается к панно (Матисс, Боннар, Вюйяр).

Сходные процессы происходят и в России. Вышедшие из объединения “Бубновый валет” М.Ларионов и Н.Гончарова в 1911 г. организовали выставки “Ослиный хвост”, “Мишень”, “4”. В круг их интересов входили иконы, городские вывески, лубок, фотография, народное творчество, детские и “заборные” рисунки. В отличие от французских художников русские неопримитивисты не обращаются к формам первобытного искусства. Отталкиваясь от Запада, они проявляют интерес к Востоку. Художники группы Ларионова обсуждают волнующие их вопросы на диспутах и в печати.

“Тема (диспута) такая – за Восток и национальность, против западного эпитонства. Восток вдохновляет За-

пад”, – писал Ларионов. Позднее тема Восток-Запад поднимается и Давидом Какабадзе.

Неопримитивизм увлек художников разных группировок, но наиболее последовательно проявился в творчестве М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Шевченко, М. Ле-Дантю, Ил. Машкова. Через увлечение неопримитивизмом прошли также М. Шагал и К. Малевич. Интерес русских авангардистов к Востоку и примитивному творчеству оказался спасительным для картин Пиросмани и во многом предопределил пути развития грузинской живописи. Произведения Пиросмани уже на рубеже веков украшали не только интерьеры тифлиских трактиров, где их могли и не увидеть грузинские художники, но и окна, входные двери и фасады многочисленных лавочек. Однако для художников старшего поколения его картины были “неискусством”, а молодые художники еще не были готовы к их восприятию и оценке. Понадобился счастливый случай в лице русского авангардиста Ле-Дантю, чтобы эти шедевры были вынесены из подвалов в выставочные залы и включены в сферу интересов профессионального искусства, как грузинского, так и русского.

Михаил Ле-Дантю попал в Грузию благодаря дружбе с тбилисцами – братьями Ильей и Кириллом Зданевичами. Ле-Дантю одновременно с К. Зданевичем в 1911 г. поступил в петербургскую Академию художеств. В 1912 г. Ле-Дантю и Зданевич бросили учебу в Академии и переехали в Москву, где сблизились с группой Ларионова. В 1912 г. оба выставлялись в “Ослином хвосте”.

В марте 1912 г. Ле-Дантю и К. Зданевич приезжают в Тифлис. Целью Ле-Дантю было изучение природы, архитектуры и грузинского народного искусства. Ле-

Дантю безошибочно выделил среди множества городских вывесок вывески, написанные Пиросмани. Знакомство с ними приводит Ле-Дантю в восторг, и он окрестит Пиросмани “грузинским Джотто”: “...человек он прямо гениальный. Если удастся с ним познакомиться, непременно пригласим его к нам на выставку на будущий год”... В другом своем письме он так говорит о живописи Пиросмани : “...я сделал здесь очень ценное приобретение: купил две картины одного мастера-грузина, не особенно старые, но удивительные по живописи...”.

М.Ле-Дантю и братья Зданевичи стали первыми собирателями картин Пиросмани. Они же были первыми, кто сопоставил работы Пиросмани с известными им по собранию А.Щукина произведениями А.Руссо.

Зданевич пишет, как в 1912 г. они с Ле-Дантю “вспоминали француза Анри Руссо, сравнивали его с другими примитивистами, но Пиросмани, нам казалось, был первым среди подобных художников”.

Возвращаясь в Петербург, Ле-Дантю заехал по дороге в Москву и показал работы Пиросмани М.Ларионову. Было принято решение выставить их на “Мишени”. В преддверии выставки в “Московской газете” (1913, 4 января) появилось интервью с М.Ларионовым, в котором отмечалось, что будут выставлены “художники, не прошедшие никакой школы, не испорченные ничьим влиянием и только в силу своего дарования достигшие большой силы выражения ... грузин Перменошвили (неправильное написание фамилии Пиросманашвили – авт.) Он уроженец Тифлиса, очень популярный среди туземцев как искусник стеной живописи, которой он украшает главным образом духаны. Его своеобразная манера, его восточные мотивы, немногочисленные средства, с которыми Перменошвили достигает так



много, — великолепно”.

Согласно каталогу на выставке экспонировались “Девушка с кружкой пива”, “Портрет И. Зданевича”, “Мертвая натура”, “Олень”. Однако возможно, что работ было больше.

Незадолго до открытия “Мишени” в Москве состоялась выставка соперничающей с М. Ларионовым группы “Бубновый валет”. На этой выставке, наряду с русскими мастерами, экспонировались новые работы французов Брака, Дерена, Ван Донгена, Пикассо, Вламинка и др. Там же демонстрировалась картина Анри Руссо “Муза, вдохновляющая поэта”. В этой связи интересно замечание А. Стригалева: “Экспонирование в этом ряду уже известной ранее по собранию С. И. Щукина картины А. Руссо (1844-1910), художника, завершившего жизненный путь, имело иной и особый смысл”. Он расценивает это событие, как концептуальный контраргумент “Бубнового валета” на показ работ Пиросмани на “Мишени”. Таким образом, картины до тех пор не известного грузинского самоучки оказываются так же интересны русским авангардистам, как и произведения уже широко признанного француза*.

В живописи Руссо Ле-Дантю и Ларионова, в первую очередь, привлекает то, что он был “...первый, не придавший значение фабуле и введший ее в живописную форму”. Очевидно, эта же важнейшая особенность живописи Пиросмани, в числе прочих, особо ценилась ими.

* Тема важности значения примитивистов в развитии новейшей живописи звучит во многих манифестах и высказываниях художников. “Да здравствует прекрасный Восток! Мы объединяемся с современными восточными художниками для совместной работы. Да здравствует национальность! Мы идем рука об руку с малярами”.

Сопоставление Пиросмани и Руссо в кругу русских художников продолжается и позднее. К 1917 или 1918 гг. относятся воспоминания художницы В. Е. Пестель:

“...Мы восхищаемся. Он же совершенный француз (мы влюблены в Париж и французскую живопись). Кто-то говорит, что он лучше Анри Руссо, искреннее и сильнее, разнообразнее. Все радостно соглашаются”.

Наиболее близки друг другу женские фигуры двух этих мастеров. Сравним женскую фигуру А. Руссо из собрания Пикассо и “Женщину с бубном” (1908 г.) Пиросмани. Сходство бросается в глаза сразу. Первое впечатление, что обе женщины позируют перед фотообъективом. Схожи композиционное построение, иконографические детали. Это и строгая фронтальность фигур и выдвигание их вперед, к раме; похожа и их одежда; в обеих композициях присутствует изображение птичек, а красно-черно-желтый занавес в картине А. Руссо играет ту же роль декоративного акцента, что и длинная подушка – “мутака” в картине Пиросмани. Однако есть и различия. Пиросмани последовательно, во всех частях картины, во всех деталях выдерживает им же самим заданные законы живописной условности. Интенсивно-синий фон на его картине – это не нечто конкретное – не стена и не небо, а именно фон. Он плоский и “прижимает” фигуру к передней плоскости картины. Интенсивность цвета придает полотну большую декоративность и цельность.

А. Руссо же пишет фон, как “настоящий”: он дает и перспективу пола, и воздушность и полутона неба, что противоречит декоративности первого плана.

Однако сущность этих произведений сходна, реальность в них интерпретируется через познание и чувства творца. Пиросмани осознавал самобытность и

даже превосходство своего художественного метода: “Я работаю иначе, чем другие художники...”; “чтобы видеть, нужно иметь глаза, не затуманенные предрассудками”; “живописцы – это буквописцы и рисовать совсем не умеют”...

Тематика большинства картин Пиросмани удивительным образом перекликается с темами произведений французских и русских мастеров. Его “Красавицы Ортачала” написаны в 1905 г., через три года после “Проституток в баре” Пикассо, и совпадают выбором персонажей, а “Красавица Ортачала с веером” (другое название “Женщина с веером”) – за год до “Женщины с веером” (1906 г.) Пикассо. Так же как и Тулуз-Лотрек, Руо, Ван-Донген, он изображает падших женщин и актрис; так же как Н.Гончарова – петухов, львов, сцены сбора урожая и давления вина; так же как М. Ларионов – овощную лавку, лежащих женщин с цветами и птичками, раненого солдата, парикмахера... “Дворник” (1909 г.) Пиросмани поразительно похож на “Продавца газет” (1914 г.) Шагала, и перечень этих совпадений можно было бы продолжить.

Не вдаваясь в анализ различий в художественной форме, подчеркнем, что эти темы, традиционные для Европы и актуальные в России, грузинской живописи начала XX века были незнакомы.

Пиросмани был первым, кто разработал эту тематику и тем самым приблизил грузинское искусство к новейшей живописи Европы и России.

Определяя роль живописи Н. Пиросмани в русском авангарде 1910-х годов, Д. Сарабьянов говорит, что “русские неопримитивисты, оценив его творчество, которое было для этого направления “путеводной звездой”, проверили по нему правильность своего пути”.

Интересно сопрягается с творчеством Пиросмани картина А. Шевченко “Портрет поэта” (1913 г.). Работы Шевченко были представлены на выставке “Мишень”, и он, несомненно, видел выставленный там же пиросманевский портрет поэта Ильи Зданевича. Композиция работы Шевченко – зеркальное отражение композиции “Портрета И. Зданевича”. В ней все “наоборот” – то, что у Пиросмани расположено справа, у Шевченко – слева. Подмене подверглись и детали композиции: пень – столиком с вазой, стволы деревьев – драпировкой.

“Портрет И. Зданевича” – нетипичное для творчества Пиросмани произведение. Его он писал с фотографии и был, очевидно, скован необходимостью следовать образцу. Вероятно поэтому присущая Пиросмани последовательность и цельность при изображении всех деталей картины здесь ему изменяет. Условность торса соседствует с некоторой “реалистичностью” изображения лица и фона.


А. Шевченко же с профессиональной свободой передает артистичную позу своего героя. Он явно “играет” под примитив, огрубляя форму и “неумело” изображая руку, лежащую на столе. В его композиции, так же как и у Пиросмани, уплощенные формы (ваза, кисть руки, детали стола) соседствуют с объемно прописанными. Но если “ошибки” Пиросмани возникали от его стремления перебороть, в данном случае, в себе самоучку и сделать профессиональный портрет, то у Шевченко, по аналогии с зеркальным “наоборот” в композиционном строе картины, происходит “наоборот” и по сути: он хочет выглядеть не как профессионал, а как примитивист.

Если в большинстве случаев мы не имели доказательств того, что те или иные произведения неоприми-

тивистов созданы под непосредственным впечатлением от картин Пиросмани, то с произведениями Ле-Дантю дело обстоит несколько по-другому.

Интерес русских художников, близких ларионовскому кругу, к живописи и архитектуре Грузии был во многом инспирирован Ильей Зданевичем. О необходимости ознакомления с древним искусством Грузии высказывалась Н. Гончарова. М. Ларионов собирался совершить поездку на Кавказ, и, наконец, М. Ле-Дантю оставил ценный для нашего исследования “кавказский” альбом. В альбоме почти 130 листов, заполненных акварелями, рисунками, записями (в том числе, и на грузинском языке). Рисунки очень живо и образно отображают городские и сельские сценки, мотивы грузинского архитектурного декора, орнаменты. Есть зарисовка надгробной плиты. И наконец – в альбоме на двух листках дан перечень четырнадцати работ Пиросмани, и в некоторых случаях адреса, где эти произведения находятся. Этот список, вероятно, является первой фиксацией только некоторых, увиденных Ле-Дантю в Тифлисе, работ Пиросмани. Под №8 в списке значится картина “Всадник при луне”, и указано ее местонахождение – ул. Вокзальная, 24 и хозяин – Баядзе. Н. Баядзе был духанщиком, и в его духане находилось еще несколько работ Пиросмани: “Разбойники”, “Разбойник украл лошадь”, “Пасхальный барашек”, “Крестьянка с ребенком”; посетив духан Баядзе, Ле-Дантю видел и эти картины. Скорее всего, “Всадник при луне” это и есть находящаяся сейчас в ГМИГ картина из духана Н. Баядзе “Разбойник украл лошадь”.


Два рисунка из альбома Ле-Дантю являются репликой на картины Пиросмани. На одном изображен стоящий на речке среди скал рыболов – с рыбой в одной руке



ведром в другой; на голове у него широкополая шляпа. Иконографически и композиционно этот рисунок в точности воспроизводит картину Пиросмани “Рыбак среди скал”. В списке Ле-Дантю эта картина значится под №5 и названа “Рыболов”. На втором рисунке изображен несущий на спине мешок мужчина. Этот рисунок повторяет картину “Мужчина с бочонком” – то же композиционное построение, та же поза, одежда, но бочонок из картины Пиросмани заменен мешком. Картина “Муша* с бочонком” – это половина диптиха, в его левой части “Муша с бурдюком” фигура рабочего повернута в другую сторону, но бурдюк по форме почти идентичен мешку. Оба рисунка из “кавказского” альбома исполнены черной акварелью. Почти точно воспроизводя картины Пиросмани композиционно и иконографически, Ле-Дантю сохраняет индивидуальную манеру исполнения. Он работает здесь в той же свободной, живой и несколько дробной, стоящей где-то между кубизмом и лучизмом манере, как и тогда, когда исполняет большинство сельских и городских зарисовок.

Два известных, находящихся в Русском музее живописных полотна Ле-Дантю “Человек с лошадьо” и “Сазандар” выполнены на основании рисунков из этого альбома. В них также изображены грузинские мотивы. В данном случае нельзя с уверенностью говорить о прямом влиянии работ Пиросмани. Однако можно предположить, что “Сазандар” мог быть отражением знакомства Ле-Дантю с каким-то утраченным на сегодняшний день произведением Пиросмани. Друг Ле-Дантю художник Е. Сагайдачный в своем письме к нему на Кавказ рекомендует: “делайте точные рисунки с чужих

* Рабочий.



работ”. Э.Кузнецов описывает эпизод, когда маляр закрашивал расписанную Пиросмани стену, а Ле-Дантю торопливо срисовывал изображение. Композиция “Сазандар” в альбоме исполнена дважды – один раз акварелью, другой – карандашом. Карандашный рисунок, эскизный по характеру, со следами поправок и уточнений, вполне мог быть исполнен где-то на месте, в духане или лавке с работы Пиросмани. Надпись на русском “Сиза-ндар” – с ошибками в написании и переносе слова тоже, похоже, принадлежит плохо владевшему русским языком художнику. Русские надписи на картинах Пиросмани часто “грешат” подобными ошибками, в то же время, высокообразованный Ле-Дантю едва ли совершил бы их. За “пиросманевскую” версию говорит и характер композиции. Фигура, как и в других картинах-портретах Пиросмани, полностью, от верхней до нижней рамы, заполняет кадр; она максимально приближена к переднему краю картины, а пространство уплощено. Несколько неловкая, статичная поза фигуры с направленными врозь стопами, возможно, исходит из желания Ле-Дантю передать свойственную многим фигурам Пиросмани позу и некоторую неловкость, скованность (в других зарисовках из альбома Ле-Дантю фигуры динамичны, двигаются и стоят “правильно”). Одежда, обувь в картине Ле-Дантю аналогичны обычной одежде героев Пиросмани. Пиросмани также часто изображал персонажей с музыкальными инструментами: это “Ашуг”, “Женщина с тари”, “Шарманщик” и многочисленные изображения женщин, держащих бубен. Типаж и одежда “Сазандара” наиболее близки к центральной фигуре из композиции Пиросмани “Ашуг”.

Два рисунка и живописное полотно на тему сазандара

так же, как и акварели – “Рыболов” и “Муша”, трактованы в свойственной Ле-Дантю “авангардной” манере. Ле-Дантю, в отличие от Шевченко, не подчеркивает “примитивизм” композиций. Живописное полотно близко к кубизму, но одновременно в нем видны и черты лучистской живописи, принципы которой Ле-Дантю разрабатывал в 1912-1913 гг.

Если версия о пиросманевской основе полотна Ле-Дантю верна, то это является дополнительным аргументом в пользу подтверждения важного значения творчества Пиросмани не только для неопримитивизма, но и для других направлений русского авангарда.

О том значительном месте, которое занимает творчество Пиросмани в развитии европейского искусства, русский художник-авангардист Г. Якулов писал так: “... Пиросмани – эпически-монументальный художник. Его инстинкт разгадал ту монументальную живопись, к которой мучительно движется европейское искусство нескольких десятилетий”.

Действительно, многие свойства живописи Пиросмани – лаконичность, монументальность форм и цветовых пятен, трактовка пространства, создание масштабных полотен и диптихов, играющих роль панно, – во многом совпадают с общими для всего европейского искусства задачами.

В то же самое время Пиросмани — художник национальный. Корни его творчества – в грузинском народном искусстве, традициях фресковой живописи, городской культуре. Это сторона живописи Пиросмани широко освещена в трудах грузинских и русских исследователей.

Феномен Пиросмани относится к ряду тех явлений, которые, по словам Д. Какабадзе, “...из национальной среды переходят в интернациональную сферу”.

Начало 1910-х годов было ознаменовано оживлением грузино-русских взаимосвязей в области изобразительного искусства. Из Грузии на учебу в Петербург и Москву едут: в 1910 г. – Д. Какабадзе; в 1911 г. – братья Кирилл и Илья Зданевичи; в 1914 г. – Шалва Кикодзе. Они активно включаются в художественную жизнь Москвы и Петербурга, сближаются с представителями русского авангарда, участвуют совместно с русскими художниками в выставках и диспутах, выступают с художественными манифестами. Грузинская молодежь попала в Россию в очень интенсивный, насыщенный событиями и многочисленными новациями в сфере искусств период. В это время в России возрастает интерес к западноевропейскому и, в особенности, французскому искусству. На выставках, где наряду с работами русских художников Петрова-Водкина, Кузнецова, Кончаловского, Ларионова, Малевича, Татлина, Филонова и др. экспонировались работы французских художников Руо, Редона, Дени, Матисса, Марке, Брака, Леже, Пикассо, Делоне и др., грузинские художники знакомятся с новейшими достижениями в области изобразительного искусства. Большую роль играли и коллекции русских собирателей картин – Морозова и Щукина. В то же самое время, учась у Европы, русские художники стремились сохранить национальное своеобразие.

Грузинские художники разделяют со своими русскими коллегами интерес к новейшим течениям в искусстве Франции и так же, как они, задаются вопросами о роли и месте национального искусства.

В творчестве одного из наиболее последовательных и рациональных художников – Давида Какабадзе – в период его учебы в Петербурге в 1910-1917 годах отразился интерес к обеим этим тенденциям.

В студии академика Дмитриева-Кавказского он изучает принципы академического рисунка, создает серию имеретинских пейзажей, рисует несколько автопортретов – от отмеченного национальной атрибутикой “Автопортрета с гранатами” до авангардного “Кубистического автопортрета”. Интересной попыткой синтеза национального содержания и новейшей формы является полотно Какабадзе “Похороны в Имерети”.

В намеченной им в 1915 году программе дальнейших действий есть такие пункты: “...Ознакомиться с различными принципами искусства (созданными разными народами)” и – “Лучшим учителем для постижения грузинского “художественного языка” является природа, в которой развивается и живет грузинский народ”.

Вынужденный впоследствии оправдываться перед приверженцами “соцреализма” за свой интерес к “различным принципам искусства” Давид Какабадзе говорил: “...Это был период, когда в России постепенно началось влияние формалистических течений Западной Европы, и некоторые мои товарищи, приблизительно в 1911, 12, 13 годах, отошли от академической системы работы и переключились на новые веяния”.

Действительно, “новыми веяниями” были увлечены братья Зданевичи, за что старший, Кирилл, был исключен в 1911 г. из петербургской Академии художеств. Авангардными течениями в искусстве Илья и Кирилл Зданевичи заинтересовались еще до приезда в Петербург, в Тифлисе, под влиянием Б. Лапотинского; они были знакомы и с “Футуристическим манифестом” Мари-нетти. В Академии художеств Кирилл Зданевич сблизился со своим однокурсником, уже признанным молодым лидером, петербуржцем Михаилом Ле-Дантю. Ле-Дантю, в свою очередь, знакомит братьев Зданевичей со

своими друзьями — художниками Е. Сагайдачным, В. Бартом, В. Татлиным, М. Фаббри, Н. Лапшиным, В. Ермолаевой и др. В круг интересов этой молодежи входят древние культуры Египта, Ассирии, Византии, Востока, Руси, народные искусства, орнаментика; они увлечены также новейшими течениями в западном и русском искусстве, “лучизмом” Ларионова, творчеством Пикассо.

В 1912 г. М. Ле-Дантю и братья Зданевичи сближаются с М. Ларионовым. В марте 1912 г. в Москве, в Училище живописи, ваяния и зодчества была устроена выставка “Ослиный хвост”. На этой выставке, наряду с русскими художниками Н. Гончаровой, М. Ларионовым, К. Малевичем, В. Татлиным, А. Шевченко, В. Бартом, М. Ле-Дантю, были выставлены работы К. Зданевича. В марте 1913 г. М. Ле-Дантю и К. Зданевич приняли участие в организованной М. Ларионовым выставке “Мишень”, той самой, на которой экспонировались работы Пиросмани. Работы Ле-Дантю были представлены 5 полотнами, из которых четыре — “Человек с лошадью”, “Сазандар”, “Счастливая Осетия”, “Грузинская пляска” созданы по кавказским мотивам. Кирилл Зданевич выставил работы: “Порт”, “Духан “Этуаль”, “В горах”, “Красный пейзаж”. В “Духане “Этуаль” отражены впечатления К. Зданевича от его, совместных с Ле-Дантю, “походов” по тифлисским духанам в поисках работ Пиросмани (на втором плане картины изображен вход в духан, вывеска с бутылкой вина и грузинскими хлебами — “шоти” и надписи “Духан”, “Вино”). Живописная манера — несколько упрощенная и небрежная — показывает увлечение Зданевича популярным в тот период среди русских авангардистов неопримитивизмом. Это было отмечено и критикой. В статье о М. Ларионове и его “неопримитивистской” картине “Парикмахер,

причесывающий женщину” говорится: “Ее влияние уже на “Мишени” сказалось в вещах К. Зданевича, хотя и совершенно своеобразных, но в живописном отношении находящихся в зависимости от этой вещи”. Отзывы критики на произведения К. Зданевича, выставленные на “Мишени”, были противоречивыми – от резкого: “Неприятен Зданевич. Пользоваться густыми тонами несмешанных красок – не значит дать огненный колорит. Живописные же замыслы художника не идут дальше посредственности” – до вполне доброжелательного: “К. Зданевич представлен безумно красочными этюдами и композициями. Этот хаотический красочный беспорядок показывает все-таки очень способного живописца, и против прежнего года он расцвел теперь каким-то диким цветом”.

Активное участие в деятельности группы М. Ларионова в 1912-1913 гг. принимал брат Кирилла Зданевича – Илья, который был одним из главных идеологов этой группы. Он участвовал в подготовке выставки “Мишень” и диспута на тему “Восток, национальность и Запад”, устроенном группой “Мишень” в Политическом музее, где выступил с докладом “Футуризм Маринетти”. Готовясь к этому диспуту, И. Зданевич написал письмо основоположнику футуризма Маринетти. Совместно с Ле-Дантю и Ларионовым Илья Зданевич разрабатывал новую художественную концепцию “всечества”, в которой признавались все стили живописи и их смешение в одном произведении; написал монографию о Ларионове и Гончаровой.

Таким образом, благодаря деятельности группы “Мишень” и ее взаимодействию с выходцами из Грузии братьями Зданевичами, были сделаны важные и для русской, и для грузинской живописи открытия.

Русские художники реализовали свой интерес к Востоку и примитивизму; картины Ле-Дантю и его “кавказский” альбом обогатили русское авангардное искусство новыми мотивами; Илья и Кирилл Зданевичи приобщились к передовым, авангардным направлениям искусства России и внесли определенный вклад в его развитие; и самое основное – благодаря историческому открытию Ле-Дантю, и русское, и мировое, и, в первую очередь, грузинское искусство и культура получили в “дар” полотна замечательного художника-самоучки Нико Пиросманашвили.

Творческие контакты и выставочная деятельность другого грузинского художника Давида Какабадзе, учившегося в эти же годы в Петербургском университете, не имеют столь широкого документального подтверждения, как деятельность братьев Зданевичей. Однако, опираясь на известные факты его биографии, анализируя характер созданных им в этот период картин и теоретических высказываний, можно в какой-то степени представить себе круг его интересов и точки соприкосновения с петербургской средой.

В 1910-1915 гг. Д. Какабадзе учился в живописной мастерской Дмитриева-Кавказского и посещал лекции профессора Айналова по истории искусств. Там он сблизился с художником и поэтом Павлом Филоновым – одним из самых ярких лидеров авангарда в Петербурге. В эти годы Филонов работал над декорациями и костюмами для трагедии В. Маяковского “Владимир Маяковский” (1913 г.), над рисунками для футуристического альманаха “Футуристы! Рыкающий Парнас” (1914 г.), иллюстрировал книгу В. Хлебникова “Изборник стихов” (1914 г.), написал и проиллюстрировал поэму “Пропевень о проросле мировой”. Филонов выдвинул

теорию аналитического искусства, основанную на принципе сделанности, завершенности произведения.

Вокруг Филонова сплотились разделяющие его взгляды молодые художники, в 1914 г. они организовали свое художественное общество “Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков”, тогда же общество выпустило манифест “Сделанные картины”. Членом этого общества и одним из авторов манифеста был Д. Какабадзе. Некоторые положения манифеста показывают неприятие этой группой художников позиции “москвичей” – Ларионова и его единомышленников в вопросе о нужности для России, в данный момент, западного искусства и западных культурных ценностей. Здесь отразилась постоянная полемика, характеризующая в те годы отношения петербургских и московских художников. В манифесте “Лучисты и будущники” М. Ларионов, Н. Гончарова, М. Ле-Дантю, К. Зданевич и др. категорически отрицают искусство Запада: “Мы против Запада, опошляющего наши и восточные формы и все нивелирующего”.

Группа П. Филонова, в которой состоял Д. Какабадзе, занимая более примирительную, “центристскую” позицию, заявляла: “Мы не дадим делить мир на два уезда – восток и запад...” Основной акцент в манифесте делается на методе исполнения художественного произведения — согласно теории Филонова на первый план выдвигается законченность, проработанность картины, подчеркивается роль рисунка: “...рисунок должен быть громаден, как таковой, – не слуга живописи, не слуга графики”.

Несмотря на то, что Д. Какабадзе разделяет позицию П. Филонова относительно технического исполнения картины, суть их произведений различна. Полотна



Филонова населены множеством персонажей, фигуры переплетаются в сложном взаимодействии, композиция “растет” изнутри, полнится деталями, движением, эмоциями, которые выплескиваются из картинной плоскости наружу — в мир, на зрителя...

Д. Какабадзе выглядит строгим, иногда суровым — скупость деталей и колорита, “замкнутость” эмоций, выверенная “дозировка” живописных приемов характерны для его работ 1913-1918 гг.

Художественная молодежь в России в период пребывания там Д. Какабадзе увлекалась сначала Моне, Писсарро, Дега, а затем Матиссом, Сезанном, Ван-Гогом, Гогеном. В. Маяковский писал:

Бывало — сезон, наш бог — Ван-Гог,
Другой сезон — Сезанн.

Студенты московского Училища живописи, ваяния и зодчества изучали новую французскую живопись в Щукинской галерее. Если увлечение Ван-Гогом и Гогеном оказалось временным и свелось к поверхностному усвоению внешних приемов, то Сезанн стал предметом особого поклонения, а “сезаннизм” — одним из широких живописных явлений в России. Сезанновская художественная система и иконография стали отличительной чертой многих произведений. Под впечатлением натюрмортов Сезанна написаны “Яблоки и груши на белом” И. Машкова, “Груши” М. Ларионова; пейзажи Сезанна нашли отклик в работах А. Куприна, И. Машкова, П. Кончаловского, Р. Фалька, А. Осмеркина; сезанновская “Масленица” (“Пьеро и Арлекин”) породили “пьеро” и “арлекинов” в исполнении В. Шухаева и А. Яковлева (“Двойной автопортрет”), А. Шевченко...

Особенности русского “сезаннизма” заключались в

его параллельности с интересом к неопримитивизму, кубизму и национальным традициям. В один и тот же временной отрезок в творчестве отдельных художников и даже в рамках одной картины происходит соединение принципов и тем, инспирированных живописью Сезанна, с народными мотивами или кубистической интерпретацией формы. Так, близкие по теме и композиционному построению сезанновским “Купальщикам” – “Купальщики” Ларионова и Гончаровой скорее произведения неопримитивистские; Куприн, Машков, Кончаловский вносят в построенные на сезанновской основе натюрморты национальный мотив в виде расписных подносов, блюд; пейзаж Ю. Анненкова “Июнь. Лес”, написанный под впечатлением от пейзажа “Деревья и дорога” Сезанна, несет черты кубо-футуризма и т. д. Некоторые из этих тенденций нашли отражение в творчестве “петербургского периода” Д. Какабадзе. В 1913-1918 гг. Д. Какабадзе создал ряд автопортретов, натюрморт, в которых проявилось стремление художника к постижению сезанновской системы живописи и интерес к русскому варианту кубизма – кубо-футуризму. При этом главной задачей художника было найти в достижениях французской и русской живописи ключ к созданию современного грузинского искусства.

В 1919 г. в “Художественных письмах” Д. Какабадзе писал, что осмысление формы Сезанном, Браком и Пикассо наилучшим образом отвечает целям современной грузинской живописи, поскольку: “...в простоте формы заключается образ нашей природы. Простая и четкая форма характерна для нашей древней живописи и архитектуры”.

Каждый из автопортретов Д. Какабадзе написан в соответствии с той определенной художественной

задачей, которую ставил перед собой художник. Первый из них, созданный в 1913 г. “Автопортрет с гранатами”, носит декларированный характер. Гранатовое дерево, горы – национальная атрибутика; прямая красная дорога за спиной художника ведет к подножию гор, через красные же ворота стоящий в горделивой позе художник рукой указывает на эту дорогу к успеху. Другим названием этой картины мог быть “Наш путь”, так назвал Д. Какабадзе свою статью о путях развития современной грузинской живописи. В ней он писал: “Живопись только тогда сможет стать на путь возрождения, когда она будет следовать чисто художественным целям”. Именно “чисто художественные” задачи, а не содержание становятся главными в автопортретах, созданных Д. Какабадзе впоследствии.

“Автопортрет у зеркала” исполнен в 1914 г. Здесь впервые в грузинской живописи появляется мотив зеркала и отраженного пространства. В то же время, во французской и русской живописи этот мотив разрабатывался многими художниками. Каждый из них преследовал свою цель. Так, в живописи Дега и Боннара зеркала дают возможность художникам внести в композицию дополнительные световые эффекты и рефлексы, построить удвоенное изображение; Матиссу – еще больше разнообразить цветовые соотношения; зеркала у Гончаровой, Пастернака, Петрова-Водкина – средство изображения пространства в новом ракурсе; Машкову, Серову, Серебряковой зеркало помогает углубить пространство, показать не видимую зрителю часть интерьера. Отражение в “Зеркале” Шагала преобразует реальную среду в таинственное Зазеркалье.

В композиции Д. Какабадзе наклоненная поверхность зеркала – повод для постановки новой художественной

задачи. В первую очередь, это передача в одной композиции двух пространственных перспектив: прямой – при изображении поверхности стола, оконной рамы и “опрокинутой” в сторону зрителя, из-за наклона зеркала, поверхности пола.

Фигура художника изображена параллельно картинной плоскости, а не отражающему ее зеркалу. Это “столкновение” различных ракурсов создало бы впечатление неустойчивости, если бы не перенос “центра тяжести” на фигуру, которая и “держит” всю композицию.

Вторая задача – это задача передачи отраженного света. Освещение проникает в комнату через окно, моделирует тени на стене и лице художника, а затем, уже “вторичным” отблеском от зеркала, холодными полосами ложится на рубашку художника. В “Автопортрете у зеркала” проявилось знакомство Д. Какабадзе с живописью Сезанна, особенно с находившимся с 1910 г. в коллекции Морозова портретом курильщика. Если Гончарова и Ларионов в своих произведениях “Курильщик” (1911 г.) и “Солдат” (1911 г.) использовали мотив Сезанна, то Д. Какабадзе увлекла задача постижения художественного метода этого художника.

“Опрокинутая” поверхность пола у Какабадзе созвучна такой же трактовке стола у Сезанна; сходны трактовки головы – с резко очерченным контуром и “крепким” объемом; близка цветовая гамма с использованием сочетаний холодных, серо-голубых, и теплых, коричнево-охристых цветов.

На фоне своих натюрмортов и портретов Сезанн часто изображает обои или драпировки, обивки кресла с цветочным мотивом. Эта деталь нашла отклик и в композициях русских художников – Ларионова, Шев-

ченко, Фалька, и в “Автопортрете” 1917 года Д. Какабадзе.

Много общего можно найти и в высказываниях о живописных задачах у Сезанна и Какабадзе. Это и мысль о том, что в картине должна быть видна упорная работа мастера, и замечание о значении веса изображаемых предметов, и утверждение об основополагающей роли природы...

Несомненно, Д. Какабадзе, как и многие современные ему французские и русские художники, находился в орбите сезанновской живописи, однако он не был ее эпигоном. Аналитический характер творчества Сезанна близок его натуре. Уроки мастера из Экса нужны Д. Какабадзе для достижения собственных художественных задач. Одним из самых ярких примеров тому может служить “Имеретинский натюрморт” (1918 г.). В нем синтезированы национальный мотив и какабадзевская версия живописного метода Сезанна. На натюрморте изображены обычные для грузинского быта предметы: глиняный кувшин, черпаки из полых тыкв, медный котел и приспособление для чистки больших винных кувшинов – кевври. Поверхность стола, на которой расположены предметы, так же как в натюрмортах Сезанна, резко наклонена в сторону зрителя; форма каждого предмета определена и замкнута в своем абрисе. Между предметами нет движения воздуха или света. Какабадзе не интересуется исследованием текстуры; он проникает в суть вещей и передает их самые глубинные качества – объем и вес. Кисть художника медленно и методично следует форме. Однако, несмотря на близость этих характеристик к натюрмортам Сезанна, какабадзевская картина никак не является подражанием... Ее своеобразие заключается не только и не



столько в бросающихся в глаза национальных атрибутах, но и в почти аскетической цветовой гамме. Д. Какабадзе подчиняет цвет главной задаче – выявлению форм. Такое сочетание белого, серого, черного и коричневого характерно скорее для французского кубизма. Сезанновская живопись более светоносна, звучна.

Скупее и отбор предметов. В композиции нет обязательных почти для всех натюрмортов Сезанна сложно драпированных салфеток, скатертей, узорчатых обоев и тканей. Если в натюрмортах Сезанна основное – пластическая выразительность, то в “Имеретинском натюрморте” Какабадзе – ритмически четкое построение композиции. Этой же цели служит и контурная линия, очерчивающая объемы.

Серьезность, четкость и упорство, с которыми создано это произведение – вот, пожалуй, самое глубинное качество, роднящее творчество Какабадзе с искусством Сезанна. Сам Д. Какабадзе отмечал, что новое в искусстве его времени заключается не только в изменении художественной формы, но, что важно, “...в сфере морали, что выражается в правде, правильности, хорошем исполнении и добросовестности”.

Петербург, в период пребывания там Д. Какабадзе, был, наряду с Москвой, Парижем, Мюнхеном, эпицентром художественной жизни. Выставки, на которых представлялись работы русских, французских, немецких художников, проходили регулярно. Издавались альманахи, сборники, манифесты, где публиковались концептуальные идеи новых художественных направлений, критические статьи, репродукции с картин русских и зарубежных художников. Увлечение импрессионистами, Сезанном, Ван-Гогом, Гогеном, Матиссом; футуризмом, кубизмом, кубо-футуризмом, неопримитивизмом,

супрематизмом... Все эти новые интересы, направления, течения возникали, развивались или исчезали, сталкивались, трансформировались в течение некоторого времени.

Свидетелем, учеником, участником всех этих процессов был Давид Какабадзе. Мимо его внимания не могли пройти многочисленные, устраивавшиеся в Петербурге выставки: “Союз молодежи”, “Бубновъй валет”, “100 лет французской живописи” и т. д.

Он мог быть посетителем артистического кабаре “Бродячая собака”, присутствовать на докладе Кульбина “Современная живопись и роль молодежи в эволюции искусства”, лекциях К. Чуковского “Искусство грядущего дня”, Д. Бурлюка “Пушкин и Хлебников”; на премьере “Трагедии” В. Маяковского и оперы М. Матюшина по пьесе Крученых “Победа над солнцем”, в оформлении которых участвовали художники П. Филонов, И. Школьник, О. Розанова, К. Малевич (спектакли проходили в Петербурге 2, 3, 4, 5 декабря 1913 г.).


Он несомненно был знаком с переведенными на русский язык футуристическими манифестами итальянцев Маринетти, Карра, Боччони, Северини, Руссоло и манифестами русских поэтов Маяковского, Крученых, Хлебникова.

В первой половине 10-х годов почти все искания новых форм в живописи, поэзии, музыке, театре обозначались общим понятием “футуризм”, который “с грохотом разливался тогда по Киевам, Харьковам, Одессам, где-то на периферии неопределенно братаясь с экспрессионизмом”. “Разлившийся” по России футуризм отличался от итальянского, в первую очередь, тем, что совмещал в себе французский кубизм. Русский кубо-футуризм интегрировал в себе основные проблемы кубизма –

геометрическую форму — и футуризма — динамику и цвет. В работах Гончаровой, Поповой, Малевича и других русских авангардистов доля кубизма или футуризма различна. Гончарова, к примеру, более экспрессивна, динамична; у Малевича на передний план выступает “кубистическая” проблема равновесия форм.

Для Д. Какабадзе — ближе художественные искания К. Малевича. Его интересовали, в первую очередь, основы пластического объема, ритмическое соотношение форм и линий, возможность произвольно трактовать пространственные соотношения. Поэтому созвучие композиции “Похороны в Имерети” картине К. Малевича “Англичанин в России” отнюдь не случайно. И там, и здесь предметы еще не утратили своей реальности, но они лишены устойчивых, традиционных взаимосвязей и свободно, подчиняясь лишь воображению и воле художника, расположены на картинной плоскости. Д. Какабадзе выбирает объектом изображения гробы — то есть очень простую, изначально представляющую собой параллелепипед, форму. Они сами по себе “кубистичны” и не требуют упрощения.

Следующим, более смелым шагом в области преобразования реальности становится автопортрет художника, который в литературе условно назван “Кубистическим”. На самом деле, он существенно отличается от “настоящих” кубистских произведений, скажем, от широко известного к тому времени в России “Портрета А. Воллара” Пикассо (1909-1910 г). В нем нет узнаваемых форм фигуративности. Нет в этом произведении и главного в кубизме — разъятого объема. В автопортрете Д. Какабадзе абстрагированное изображение исследуется художником в плане взаимосвязей плоскостей и пространства. Интересно сопоставление



постановки и способа решения этой задачи в двух автопортретах Д. Какабадзе — “Автопортрете у зеркала” и “Кубистическом”.

В обоих произведениях центральное изображение параллельно картинной плоскости, а поверхность, на которой помещена фигура, резко уходит вверх. Тем не менее, благодаря сбалансированности форм и расстановке цветовых акцентов, общее равновесие картины устойчиво. По одному принципу располагаются и световые акценты: от правого верхнего угла картины — вниз, по диагонали, и вперед — с заднего плана на передний. При этом свет в “Автопортрете у зеркала” проникает через окно, а во втором — светоносен сам цвет. Цветовая гамма “Кубистического автопортрета” построена на сопоставлении различной интенсивности красного и черного. Эти же цвета — основные в “Автопортрете” 1917г.

“Автопортреты” 1914 и 1917 годов — первый в творчестве Д. Какабадзе эксперимент по вариации цвета, формы, художественного метода при изображении одного и того же мотива. Впоследствии, уже во Франции, он продолжает линию подобных экспериментов. В созданных им пейзажах Парижа, Бретани прослеживается поиск новых художественных форм, основанных на натуре. Подобные интерпретации формы входят в круг творческих интересов и русских художников, и французских. Пикассо нередко преобразовывал не только собственные произведения, но и картины Гойи, Пуссена; Глез интерпретировал портреты Сезанна...

За годы, проведенные в Петербурге, Д. Какабадзе прошел путь от постижения профессиональных основ до решения самостоятельных художественных задач. В то же время, в его произведениях петербургского периода

отразились и общие для европейского и русского искусства проблемы. В 1918 г. он вернулся на родину сложившимся мастером.

Для младшего собрата Д. Какабадзе по искусству Шалва Кикодзе годы, проведенные в России, были временем ученичества. В 1916-1918 гг. он учился на живописном отделении московского Училища живописи, ваяния и зодчества у известного русского живописца К. Коровина.

Можно смело предположить, что он, как и его сокурсники, посещал галерею С. Щукина и был знаком с французской живописью. Коллекция С. Щукина славилась собранием картин импрессионистов, Сезанна, Матисса, Ван-Гога, Гогена, Дерена и Пикассо, и по воскресеньям ее двери были открыты для всех желающих.

В эти же годы в России постепенно спадает увлечение футуризмом, Малевич обращается к созданию супрематизма – в 1915 году он провозглашает супрематизм последней и высшей стадией развития новейшего искусства. Татлин создает конструктивные картины и контррельефы. В среде “левых” художников и поэтов стихия преобразований была воспринята с энтузиазмом. На выставке “Бубновый валет”, состоявшейся в Москве в 1916 г., экспонировались супрематические произведения. Одно за другим выходят воззвания, манифесты, альбомы и газеты, отражающие реакцию художественной молодежи на революционные события. В 1917 г. И. Зданевич, М. Ле-Дантю, В. Маяковский, Мейерхольд, Татлин и др. опубликовали воззвание “На Революцию”, в том же году вышла газета “Анархия”, на страницах которой печатались Малевич, Татлин, Розанова, Клюн, Родченко, Удальцова и др. авангардисты. В

1918 г. в Москве открылось артистическое кафе “Питт-реск”, или “Мировой вокзал искусств”, которое оформил авангардист Г. Якулов. В другом кафе – “Кафе поэтов” – “стены были покрыты диковинной для посетителей живописью и не менее диковинными надписями: “Я люблю смотреть, как умирают дети” – это строка из раннего, дореволюционного стихотворения Маяковского красовалась на стене для того, чтобы ошарашить проходящих”. В этом же 1918 г. художники-авангардисты приняли участие в праздничном украшении улиц. “Москва была изукрашена футуристическими и супрематическими полотнами. На фасадах облупленных домов, ампирных особняков с колоннами обезумевшие квадраты воевали с ромбами; пестрели лица с треугольниками вместо глаз”.

Несомненно, водоворот этих событий в общественной и художественной жизни России не мог не захватить Ш. Кикодзе, но в его работах московского периода они не нашли отражения. Не заметно в его произведениях и влияния Ван-Гога или Гогена, хотя, по словам его друга, писателя Серго Клдиашвили, он был в те годы увлечен их творчеством.

Дошедшие до нас живописные работы – несколько портретов – носят этюдный характер. Тем не менее, по ним можно угадать строй мыслей и творческих интересов начинающего художника. Во всех портретах живо схвачено настроение. Поворот головы, направление взгляда, выражение лица передает не глубинные и постоянные свойства человека, как в автопортретах Давида Какабадзе, а минутное настроение. Широкая и быстрая манера письма, игра светотени, светлые цвета и рефлексы еще больше закрепляют это впечатление. Без сомнения, эти этюды создавались под влиянием

портретов К. Коровина, яркого и последовательного представителя русского импрессионизма.

Так же как и К. Коровин, Ш. Кикодзе был увлечен театром. Он сотрудничал в московском журнале “Рампа и жизнь” и, возможно, расписал занавес театра-кабаре “Летучая мышь”. В письмах к сестре Ш. Кикодзе часто делится своими впечатлениями и соображениями о тех или иных вопросах русской драматургии, о судьбе театра в Грузии... Видимо, актерское искусство с его динамикой, экспрессией в выражении чувств были близки характеру и художественному видению Кикодзе.

Учеба в Москве заложила в Ш. Кикодзе основы профессионализма, познакомила с различными течениями в русском и западноевропейском изобразительном искусстве, помогла определить сферу творческих интересов.

В 1919 году Ш.Кикодзе вместе с Д.Какабадзе и Л.Гудиашвили в качестве стипендиантов Министерства народного просвещения направляется в Париж. Некоторое время спустя туда же прибывают Е.Ахвледиани, К.Магалашвили, М.Биланишвили...

В Париже в жизни грузинских художников начинается новый этап, который и они сами, и исследователи их творчества впоследствии назовут “парижским периодом”.

“Парижский период” был временем, когда грузинские художники активно приобщались к достижениям европейской живописи. Атмосфера свободного творчества, царившая в Париже, сыграла важную роль в формировании их мировоззрения и творческих интересов. Стремление к независимости и от академических канонов, и от вкусов толпы, поиск собственного пути в искусстве, сочетание национальных художественных

традиций с современным западным искусством характеризуют этот период деятельности грузинских художников.

В начале 20-х годов, когда они появились в Париже, искусство Франции вступило в период некоторого “затишья”. Поиски кубистов, дадаистов вышли из фазы революционного прорыва в искусстве, возродился интерес к импрессионизму, к модерну, к созданию изысканных декоративных композиций; на выставках появляется большое количество произведений, созданных “на продажу”, в расчете на вкусы обывателя; это были героизированные изображения французских воинов, натюрморты, сценки салонного характера. Отказ от новаторства по-разному воспринимался приехавшими в Париж художниками.

Голландский художник Тео Ван-Дусбург писал из Парижа: “В Париже всё совершенно мёртво... На реакционной латинской почве ничто новое произрасти не сможет”. Схожая мысль звучит в письмах Ш.Кикодзе: “Он (Париж – М.М.) не произвёл на меня ожидаемого впечатления. Я не увидел пока здесь такой современной живописи, искусства, которых была бы достойна большая и сильная художественная нация. И нет предела моему разочарованию. Война поставила точку на художественной силе Европы”.

Подобное разочарование от культурной жизни Франции 20-х годов испытали и многие другие мыслители, литераторы, художники... Русский философ Бердяев писал: “У меня было непреодолимое и горькое чувство, что это умирающий мир великой, но отошедшей культуры”*.

Эти настроения, усугублённые смертельной болезнью

* Н.Бердяев. Самопознание, 1999 г., стр. 504.

Ш.Кикодзе, нашли отражение и в его живописных полотнах.

Иначе восприняли ситуацию менее импульсивный, склонный к рационализму Давид Какабадзе и жизнелюбивый Ладо Гудиашвили.


Д.Какабадзе всегда стремился к аналитическому осмыслению реальности. В годы жизни в Париже он написал несколько теоретических работ о современной европейской живописи и создал ряд больших серий живописных и графических произведений, коллажи, скульптуру...

В своих теоретических работах Д.Какабадзе размышляет о природе искусства на Западе и Востоке, о роли “большой европейской войны”, которая прервала развитие нового искусства.

Впоследствии Д.Какабадзе говорил: “Единственной моей целью при поездке за границу было знакомство с теми основными течениями, которые там назывались передовыми. В течение семи лет я их изучал и не только теоретически. Мне были бы непонятны эти формы, если бы я не поработал над ними практически. Я старался, чтобы для меня не осталось никаких тайн в течениях искусства Западной Европы”.

Л.Гудиашвили, по всей видимости, наиболее легко, со свойственной ему непринуждённостью вошёл в обыденную и культурную жизнь Парижа. “Париж... Я могу без конца повторять это слово! Оно имеет для меня магическую силу. (...) Я чувствую биение его импульса, его колорит, его голос, его жизнь... Я чувствую его душу. Париж – частица моей собственной души...” – писал художник многие годы спустя.

Л.Гудиашвили был первым из грузинских художников, кто вскоре по приезду, в 1920 году представил



свои работы на выставке “Осенний салон”. Это были “Идиллия”, “Кутёж кинто с женщиной”, “Гост на рассвете”, “Кутёж с женщиной”. Тематика всех четырёх произведений была “грузинской”.

Это был решительный шаг со стороны молодого художника, т.к. и он сам, и его друзья считали преждевременным для только что приехавших в Париж новичков выставляться в “Осеннем салоне”. Тем не менее работы были приняты, и одну из них – “Кутёж с женщиной” купил испанский художник И.Зуолага.

Д.Какабадзе и Ш.Кикодзе свои работы на эту выставку не представляли. Как писал Ш.Кикодзе, “...по принципиальным соображениям, т.к. в салоне выставляются обычно тысячи картин, и нет никакой возможности оказаться замеченным, а желательно, чтобы зритель знал, что он рассматривает картины грузинских художников, что это Грузия”.

Л.Гудиашвили выставлял свои картины в “Осеннем салоне” в 1922, 1923 и 1924 годах. Выставки произведений Л.Гудиашвили устраиваются, начиная с 1925 г., не только в Париже, но и в Марселе, Лионе, Бордо, а затем организуются в Лондоне, Риме, Брюсселе, Берлине, Амстердаме, Нью-Йорке. В 1921 г. работа Гудиашвили экспонировалась на выставках произведений русских художников рядом с произведениями Бакста, Бенуа, Гончаровой, Григорьева, Ларионова, Сорина, Судейкина и др.

С 1921 г. произведения Д.Какабадзе и Л.Гудиашвили ежегодно экспонировались на выставке Общества независимых художников, которые устраивались в Большом дворце на Елисейских полях. В апреле 1921 г. в галерее Ликорн состоялась совместная выставка Ш.Кикодзе, Л.Гудиашвили и Д.Какабадзе.

Работа над картинами для этой выставки и над устройством самой выставки потребовала от её участников огромного труда. Ш.Кикодзе писал: “Наша выставка обязательно откроется 15 апреля. Думаю, это должна быть интересная выставка, но потребовалось столько работы, что нет больше сил...”. Художники рассматривали эту коллективную выставку, как испытание Парижем и очень надеялись успешно выдержать его. К несчастью, в том же году Ш.Кикодзе, которому было всего 26 лет, скончался в Германии от туберкулёза.

Д.Какабадзе и Л.Гудиашвили оставались в Париже соответственно до 1927 и 1926 года.

Большинство произведений парижского периода Ш.Кикодзе были возвращены на родину и находятся в фондах ГМГИ; произведения Д.Какабадзе – “Пронзённая рыба” и несколько работ из серий “Абстракции, базирующиеся на цветочных формах” и “Парусные лодки” были приобретены для коллекции “Анонимного общества” американкой К.Драйер. Сегодня они являются частью экспозиции музея Йельского университета (Бруклин, США). Другие произведения Д.Какабадзе этого времени находятся в частных собраниях в Тбилиси, Москве, Париже, в коллекции новой галереи Розенберга (Нью-Йорк), в собрании семьи художника и ГМИГ.

Особое место в художественной жизни Парижа 20-х годов занимали артистические кафе. Здесь собирались художники, литераторы со всех концов земного шара, устраивались выставки, обменивались новостями, заводили знакомства... “Легендарная... “Ротонда” выглядела достаточно живописно: и смесь племён, и голод и споры, и отверженность... “Ротонда” напоминала сейсмическую станцию, где люди отмечали толчки,

неосязаемые для других”*

В своих воспоминаниях Л.Гудиашвили говорил о важной роли, которую сыграла “Ротонда” в формировании вкусов и взглядов своих посетителей. Грузинские художники познакомились в “Ротонде” с Пикассо, Модильяни, Леже, Дереном, Фуджитой и др.

На выставках в кафе “Ротонда”, “Парнас”, “Монмартр” Л.Гудиашвили выставлял свои работы в 1921-1922 годах.

Сохранились рисунки Л.Гудиашвили, созданные им в парижских кафе: “Чарли Чаплин и импресарио в кафе “Ротонда”, “Сцена в кафе “Вавен” и др. Много лет спустя (в 1960 г.), уже в Тбилиси, Л.Гудиашвили на основе своих парижских воспоминаний создаёт композицию “А.Модильяни в кафе “Ротонда”.

В кафе “Ротонда” Л.Гудиашвили и Д.Какабадзе встречались и с русскими художниками и поэтами, иные из них обосновались в Париже давно и надолго, другие приезжали на короткое время. Это были Ларионов, Гончарова, Барт, Фотинский, Федер, Судейкин, Маяковский, Есенин и многие другие.

В 1921 г. в Париж приехал брат Кирилла Зданевича – Илья (псевдоним – Ильязд). Благодаря своим старым друзьям Л.Гудиашвили, Д.Какабадзе и Михаилу Ларионову, он становится секретарём “Союза русских художников” в Париже. В 1923-1924 гг. Ильязд организует ряд празднеств и балов, которые взбудоражили “весь Париж”. В феврале 1923 г. в честь Кручёных был устроен “трансментальный бал”, в котором приняли участие 150 художников, в их числе были Соня Делоне-Терк, Робер Делоне, Гончарова, Фуджита, Фотинский,

*И.Эренбург “Люди, годы, жизнь”, М., 1966г., стр. 135.

Федер, Грис, Пикассо, Орлова, Сюрваж, Тцара и многие другие.

14-го марта 1924 года состоялся “банальный бал”, где была представлена живая картина с участием Ильязда “Триумф кубизма”. Задник был выполнен им же, декорации – Грановским, костюмы – Бартом. Сам Ильязд был облачён в большой куб, закрывающий его фигуру от колен и до глаз, головной убор был выполнен также в форме куба.

11 июля был устроен олимпийский бал, на котором была представлена “Рельефная поэма” Д.Какабадзе и И.Зданевича. На утро, после бала, в зале, где он проходил, оставались лишь обрывки разрисованных декораций, костюмов и другая мишура. История сохранила лишь несколько афиш, пригласительных билетов и фотографий. На одной из них запечатлён Ильязд в костюме “куба”, на другой Серж Фотинский и Л.Гудиашвили в костюмах римских воинов на балу “Четырёх искусств”, и ещё на одной большая группа людей в костюмах, среди которых находятся Ф.Леже и Л.Гудиашвили...


Таким образом, грузинские художники находились в центре парижских событий. Большую часть их жизни занимала работа. Как и тысячи других художников, французов и иностранцев, они изображали на своих рисунках и полотнах различные виды Парижа.

Д.Какабадзе создал большую серию графических работ “Уголки Парижа” и кубистические полотна на эту же тему; Ш.Кикодзе запечатлел лодки на Сене, Люксембургский сад, площадь с каруселью, Эйфелеву башню; Е.Ахвледиани, для которой пейзаж был излюбленным жанром, также изображала улицы и рабочие кварталы Парижа, и даже Л.Гудиашвили, для творчества которого пейзажный жанр был скорее исключением, создал

несколько пейзажей с видами Парижа и небольшой французской деревни Брюникель.

Изображение городских улиц, набережных, отдыхающих в саду и на природе были излюбленными темами французской живописи, начиная со второй половины XIX века. Эти темы сделали популярными импрессионисты Мане, Моне, Ренуар, Писсарро, Сислей, их подхватили и продолжили Сёра, Дерен, Марке, Дюфи и др. Из Франции они распространились по всей Европе. Имеется множество примеров того, как русские, немецкие, австрийские художники на начальных этапах своего творчества проходят “школу” импрессионизма и постимпрессионизма и разрабатывают темы и методы этих направлений.

В 20-х годах, когда грузинские художники оказались во Франции, вновь возродился интерес к этим направлениям. Импрессионистская “срезанность” кадра изображения становится одним из способов композиционного построения видов Парижа у Какабадзе и Кикодзе. Частые параллельные штрихи в рисунках Д.Какабадзе и такого же характера мазки в картине Ш.Кикодзе “Люксембургский сад” передают эффекты света и тени. Однако этими формальными средствами изображения ограничивается сходство произведений двух художников. В полотнах Ш.Кикодзе Париж тёмный и неприветлив, и даже солнечные блики в изображении Люксембургского сада не могут развеять это впечатление. Напряжённый ритм мазков в этой картине и тёмные силуэты фигур в произведении “Карусель” придают сюжету нервный характер. “У большого города есть одно ужасное качество: как говорят русские, он “засасывает”. В голове мечутся метро и трамваи, в ушах звучит рёв моты, а в глазах постоянно торчит занозой



или Эйфелева башня или подобное ей безобразие”, так описывает Ш.Кикодзе свои впечатления от Парижа в 1920 году. Его художественные произведения отражают эти настроения.

В живописных полотнах “В кафе”, “Три художника в Париже” Ш.Кикодзе обращается к также довольно распространённой с конца XIX века в европейской живописи теме. Женщин в кафе, за выпивкой, в публичных домах изображали Дега, Тулуз-Лотрек, Пикассо, Матисс, Осмёркин, Пиросмани, Гудиашвили и др. В творчестве этих художников, несмотря на различный подход к теме, основное внимание сосредоточено на художественной форме. Все они, подобно Пиросмани, прощают падшим женщинам их грех. У Кикодзе же социально-моральная оценка событий превалирует над живописными задачами. “Распутство сжирает Европу”, – писал он. Подобная социальная заострённость темы характерна для произведений немецких художников Отто Дикса (“Три проститутки на улице”, 1924 г.), Кирхнера (“Две женщины на улице”, 1914 г.). Иконография экспрессионизма – кошмар больших городов, эротика, проституция, голод, война – восходят к натурализму. Э.Нольде писал: “Я рисовал изнанку жизни с её дешёвыми румянами, скользкой грязью и порочностью, внешнюю мишуру жизни”.

Близость творчества Ш.Кикодзе немецкой живописи проявилась и в его, пожалуй, самых оптимистичных по настроению работах парижского периода “Из жизни марионеток”. Мотивы карнавала, театральных представлений встречаются и у немецких художников (Менцель, Штель), и у русских – Сапунова, Судейкина. В сравнительном исследовании европейского и русского

модерна конца XIX и начала XX вв Д.В. Сарабьянова отмечено, что в немецкой живописи происходит изображение театральных сцен, тогда как у русских театрализуется реальность.

Ш.Кикодзе вносит свой нюанс в эту тему, он, подобно немецким мастерам, изображает театральное действие, но герои его картин не актёры, а “ожившие” марионетки. Художник упрощает, примитивизирует пластическую форму, приближает изображение к детскому наивному рисунку. Таким образом, в этих работах Кикодзе сопрягаются два стиля европейской живописи – тема, характерная для модерна, и форма, приближающаяся к неопримитивизму (к примитивным формам искусства обращались также мастера русского модерна, напр. Билибин). В то же время для модерна было характерно и обращение к мистике, символизму. Таковы произведения Пюви де Шавана, Гюстава Моро, Врубеля.

Символизм, мистика, фантастическое соседство скелета, высеченной из дерева фигуры и молодого человека бросается в глаза в картине Кикодзе “Памяти умершего друга”. Дополнительные детали композиции – плоды граната, ромашка – являются соответственно символами долголетия и туберкулёза. Однако художественная трактовка этого произведения не позволяет отнести его к стилю модерн. Сочетание реальной пластической формы с ирреальностью сюжета ближе к философии сюрреализма с его стремлением к изображению подсознательных образов, снов и кошмаров. К сожалению, со смертью художника (в 1921 г.) эта намечающаяся линия в грузинской живописи была прервана. Другие грузинские художники, работавшие во Франции, сюрреалистических композиций не создавали.

В 1920-1921 гг. Ш.Кикодзе создаёт несколько полотен

на грузинскую тематику (“Гурия”, “Аджария”, “Юноша и девушка” и др.). Эти произведения объединяют сходные черты: на первом плане даны укрупнённые фигуры, в лицах заострены национальные черты; пейзаж за фигурами строится подобно композициям футуристов — все его элементы устремлены к центру. Экспрессия лиц и фигур, “центростремительность” фона, пластичный характер линии придают композиции динамику. Вся композиция, подобно водовороту, движется по спирали к одной, центральной точке. Цветовая гамма этих полотен построена на сопоставлении больших красочных пятен. Здесь нет буйства красок фовистов, но работа локальными, декоративными цветовыми формами показывает знакомство Кикодзе с этим направлением французской живописи.

Ш.Кикодзе стремился соединить в этих работах национальную тему с авангардными живописными методами. Произведения “парижского периода” показывают высокий творческий потенциал художника. За два года работы во Франции он проявил интерес к импрессионизму, футуризму, фовизму, неопримитивизму, экспрессионизму, приблизился к сюрреализму; разработал темы, популярные в Европе, и национальные мотивы...

Формированию национального искусства Ш.Кикодзе придавал первостепенное значение. Он находил, что “грузинское искусство сможет обрести своё лицо в том случае, если будет развиваться в национальных рамках”. Художник не успел реализовать эту художественную позицию — его творчество прервалось на стадии поиска.

В творчестве другого грузинского художника Л.Гудиашвили национальная тема была основной. Его живописные полотна, впервые выставленные на “Осеннем салоне”, были логическим продолжением той

работы, которую художник вёл в Тбилиси. Из четырёх выставленных работ в трёх изображалась сцена кутежа. Вероятно, эта тема, истоки которой лежат в реальной жизни тбилисской богемы, возникла в творчестве Л.Гудиашвили под влиянием Пиросмани. Если сравнить работу на эту тему тбилисского периода “Хаши” (1919 г.) с выставленным на “Осеннем салоне” полотном “Гост на рассвете”, то бросается в глаза схожесть композиционного построения и колористического решения обеих картин. Фигуры кинто, несколько примитивизированные в “тбилисском” варианте, позже становятся пластичней; резкие, ломаные линии – гибкими, как бы текучими, ритм сменяется мелодичностью. Художественная форма полотна “Хаши” показывает знакомство Л.Гудиашвили с французским кубизмом (еще в период его деятельности в Тбилиси). Очень тёмный колорит ранних произведений Л.Гудиашвили можно отчасти объяснить его увлечением почти монохромной цветовой гаммой, возникшей в живописи 10-х годов под влиянием кубизма. К тому же такое колористическое решение усиливало экспрессию произведений, изображающих тёмные стороны ночной жизни города. Интересно сопоставление картины Гудиашвили “Хаши” с программным полотном Пикассо “Авиньонские девицы” (1907 г.). Кроме формальных общих черт – пять фигур, сгруппированных вокруг стола, – важно отметить более глубокую, структурную связь. Фигуры, лица на обеих картинах примитивизированы и доведены до гротеска. Пикассо исходил из негритянской ритуальной скульптуры, масок; Гудиашвили стилизовал фигуры реальных персонажей – кинто. Основой обеих композиций служит схожий линейный ритм, построенный на перепаде в высоте стоящих и сидящих фигур, резких “сломах” силуэтов, углов, согнутых в локте или

вскинутых вверх рук... Линейный ритм сочетается с объёмными элементами: у Гудиашвили это реалистически изображённые столы, скамейки, у Пикассо – ломанные объёмы вокруг фигур, передающие задрапированную ткань.”Авиньонские девицы” были восприняты современниками Пикассо, как программное произведение, открывающее новые горизонты в современном искусстве. А.Дерен, Ж.Брак почти сразу же создали картины-отклики на “Авиньонских девиц”. Позднее это произведение стали трактовать, как работу, предопределившую кубизм. Новое направление в искусстве подхватили многие мастера в Европе, США и в России. Возможно, репродукция “Авиньонских девиц” стала известна Гудиашвили в 1918 г. – во время возвращения из России Д.Какабадзе и приезда в Тбилиси ряда русских художников, то есть в то время, когда авангардные направления европейского искусства получили распространение в Грузии.

Русский живописец С.Судейкин в 1919 г. (год создания полотна “Хаши”) писал: “Он (Л.Г.) неосознанно воспринял западную культуру – для возрождения восточной”.

В 1925 г. уже в парижском издательстве “Сан Парейм” вышла монография известного французского художественного критика Мориса Рейналя. Так же как и ранее Судейкин, М.Рейналь отмечает национальную самобытность Л.Гудиашвили, приправленную отголосками византийского и персидского искусства; в то же время, Рейналь подчёркивает тот факт, что Гудиашвили “остаётся грузином, почерпнув в Париже отдельные рецепты мастерства, аккумулированные здесь стараниями художников всего мира”.

Такой синтез восточного гедонизма с декоративно-

стью грузинских фресок и красочностью фовистов при-
сущ группе рисунков и живописных произведений,
созданных Л.Гудиашвили в Париже с 1920 по 1925 годы:
“Весна”, “Искушение”, “Девочка в горах”, “У чёрного
источника” и др.

В этих произведениях Л.Гудиашвили изображает
обнажённые женские фигуры на фоне прекрасного и,
нередко, фантастического пейзажа. Эта тема после извест-
ного полотна Мане “Завтрак на траве” стала одной из
самых популярных в живописи Франции. Её разра-
батывали Гоген, Сезанн, Дерен, Матисс и другие. Особе-
нностью композиций Л.Гудиашвили было то, что рядом
с красавицами он изображал животных – ланей, пантер,
птиц. Такое соседство женщин и животных встречается
в персидской живописи.

К подобным сюжетам Л.Гудиашвили обращался и до
приезда в Париж, в Тбилиси, в 1917 году. В Париже он
развил и расширил тему, добавил новые, почерпнутые
во Франции нюансы.

В рисунках парижского периода футуристическая
изломанность линий ранних работ сменяется плавными
изгибами, фигуры собраны в центре листа в одну compac-
тную группу. В живописных произведениях тёмный,
почти чёрный колорит уступает место почерпнутой у
фовистов красочности и условности цвета – тело жен-
щины может быть зелёным, конь – голубым и т.д. По
настроению, которое пронизывает все эти рисунки и жи-
вописные полотна, их можно объединить в условную
группу под названием “Идиллии”.

“Идиллии” Л.Гудиашвили наполнены восточной
негой, персонажи инперсональны...

Основное предназначение “идиллий” – радовать глаз
и душу зрителя, и в этом Гудиашвили близок к матиссо-

вой концепции искусства как “хорошего кресла”. Матисс писал: “Я хочу уравновешенного, чистого искусства, которое не беспокоит, не смущает; я хочу, чтобы усталый, надорванный, изнурённый человек перед моей живописью вкусил отдых и покой”.

Черты национальной самобытности, которые отмечали французские критики в творчестве Л.Гудиашвили, проявились и в этнических типах лиц персонажей, и в плавном, родственном грузинскому песнопению, течении линий, и в декоративной трактовке пейзажа, где изгибы ветвей и прописанность каждого листика находят аналогию во фресковой живописи Тимотесубани, а решение почвы в работе “У чёрного источника” подобно “лещадкам” росписей Гелати.*

Сохранение и развитие национальных традиций в искусстве и, вместе с тем, овладение новейшими достижениями европейской живописи было главной задачей творчества Д.Какабадзе.

В статье “Наш путь” он писал: “Грузия занимает место между Западом и Востоком. Это даёт ей возможность создавать особенные формы”. Проблема Восток-Запад была одной из самых актуальных в европейской культуре XIX-XX вв. Интерес к Востоку привнес ещё романтизм; во второй половине XIX века он был углублён импрессионистами, которые коллекционировали китайские и японские гравюры, акварели, помещали их изображения в свои картины (Мане, “Портрет Э.Золя”). Модерн культивировал декоративно-орнаментальную линию японских гравюр; к “восточным”, полинезийским, африканским формам и темам обращались Гоген, Пикассо, Брак, Матисс, Дерен и др.

* Гелати, Тимотесубани – средневековые храмы в Грузии.

В грузинском искусстве византийские и персидские формы были уже освоены в течение веков и стали органичной частью национальной культуры. Многие из того, что для Европы в XIX в. было новым, “внешним”, требующим осмысления и внедрения, грузинскими художниками воспринималось как традиционно национальное. В то же время европейский авангард, западная культура были для них ещё “неосвоенной территорией”, вызывали особый интерес и стремление к познанию. Такое совпадение интересов Востока к Западу и Запада к Востоку создало благоприятную почву для успешной деятельности грузинских художников во Франции.

Самым последовательным в освоении форм и методов европейского искусства был Д.Какабадзе. В его произведениях парижского периода вопрос национального, грузинского не рассматривался. Подавляющее большинство его живописных и графических работ этого периода тематически “французские”: это виды Парижа и кубистские произведения, в основе которых – Париж; три серии по мотивам Бретани, серии абстракций “На побережье океана” и т.д.

Если для Ш.Кикодзе большой город с его шумом и суетой представлялся “безобразием”, то Д.Какабадзе, напротив, импонируют ритм и динамика Парижа. В исполненных углем листах серии “Уголки Парижа” (1920 г.) манера исполнения подвижными, энергичными штрихами нацелена на передачу атмосферы оживлённости и жизнелюбия этого города. Планы в композициях наступают друг на друга, фасады домов, мосты кажутся не строгими инженерными сооружениями, а вылепленными рукой скульптора объёмами. Интересно, что подобным образом “лепит” парижские дома и Е.Ахвледiani в своём живописном полотне “Рабочий район

Парижа” (1927 г.).

Парижские улицы, дома, мосты изображаются и в живописной серии картин Д.Какабадзе “Париж”, исполненной в том же 1920 году.

Реальные, объёмные изображения графической серии испытывают трансформацию, и те же парижские дома, мосты, вывески трактуются как взаимосвязь отдельных плоскостей. Колорит большинства этих картин, так же как и на первом этапе кубизма у Пикассо, Брака — скупой, построенный на сочетании коричневого, чёрного, серого; и только в отдельных композициях (напр. “Ваза с синими цветами”) делаются красочные акценты. Сходство с французским кубизмом колоритом не ограничивается; в живописи “господствует бесфактурность универсальной материи”, в композицию включаются тексты, обрывки надписей, при общей абстрагированности предметов то там, то здесь появляется чётко и достоверно выписанный фрагмент изображения — обоев, кафельного пола, вазы и т.д. Какабадзе таким способом стремится включить в творческий процесс восприятия картины зрителя и помочь ему домыслить целое, основываясь на частном. Вот что он писал в статье “О конструктивной картине” (Париж, 1921 г.): “...когда мы пользуемся воображением, памятью или включаем мыслительную деятельность, у фрагмента появляется сущность, и он приобретает новую форму, зависящую от индивидуальных качеств наблюдателя, от его воображения, навыка, уровня мышления”. Трактовка пластической формы на грани реальности и знака; пространства, как чередования и наплыва плоскостей; включение в композицию элементов знакомых предметов (кувшина, вазы, музыкальных инструментов и т.д.), которые зритель самостоятельно домысливал —

это основной художественный метод синтетического кубизма.

В 1921 г. Пикассо создал полотно “Три музыканта в масках”. Этим произведением был открыт новый этап кубизма – декоративный. Декоративный кубизм развивался по пути усиления красочности. Тогда же, в 1921 году Д.Какабадзе создал живописное полотно “Парусные лодки” и графическую серию под этим же названием (позднее сам Д. К. называл эти произведения “нахазоба”, т.е. “линеарии”). Листы графической серии можно разделить на две группы. В первой группе рисунков, так же как и на живописном полотне, центральное изображение в композиции – большая геометрическая фигура, вычерченная с помощью линейки и циркуля. Эта фигура сложена из множества многоугольников. Часть из них закрашена локальным цветом или заполнена зигзагообразными линиями – знаком воды, другая помечена буквами или цифрами – номерами яхт и т.д.

Ритмическое чередование линий, штрихов, пересечение геометрических плоскостей, сочетание классических в кубизме тёмных цветов с яркими, употребление условных знаков как ключа для расшифровки изображения делают эти произведения близкими декоративному кубизму. В композициях второй группы центральная фигура из первой группы, в которой глаз наблюдателя мог уловить силуэт парусной лодки, распадается на отдельные элементы, и только перешедшие из первых рисунков отдельные “опознавательные” знаки помогают привязать эти абстракции к исходному объекту изображения.

Серия “Парусные лодки” одна из трёх графических серий, созданных Д.Какабадзе в 1921 году.

В двух других сериях “Бретань” и “Абстракции,

базируючыся на цветочных формах” изображения лодок составляют часть композиции (на других листах изображены дома, прибрежные скалы, мельницы). Эти три серии, в основу которых положен общий реальный мотив, являются интересным примером, демонстрирующим этапы трансформации реальной пластической формы в абстракцию.

В серии “Бретань” реальность подчинена стремлению художника к творческому преобразованию действительности в декоративный мотив. Акцентированный, сложный ритм линий, сдержанные контрасты цветов, техника исполнения рисунка акварелью по мокрой бумаге, дающая эффект случайности, тонкий баланс между устойчивостью форм и зыбкостью изображения напоминают китайские акварели. Возможно, именно эти ассоциации с восточным рисунком сближают рисунки лодок из серии “Бретань” с произведениями Синьяка “Лодки в бухте “Золотой рог” (1907 г.).

В серии “Абстракции, базирующиеся на цветочных формах” художник доводит декоративную сторону композиций серии “Бретань” до стилизованно-орнаментального характера. Основным средством изображения становится локальная, с динамичным силуэтом, цветовая фигура. Ее условная форма читается как знак реального объекта: треугольная – парус, зигзагообразная – вода и т.д. Цвет берётся произвольно и не соответствует реальной окраске предмета – вода, облако, парус могут быть чёрными, жёлтыми, зелёными – в зависимости от задач чисто колористического порядка. Создание композиций посредством четко обрисованных цветовых плоскостей, превращение реальной формы в орнаментальную фигуру сближают листы этой серии с декупажами Матисса, созданными им в 1940-1950 гг. Сам Матисс оценивал

искусство художника по числу новых “знаков”, введённых им в пластический язык, по способности не копировать натуру, а интерпретировать её. Серии Д.Какабадзе полностью вписываются в эту шкалу ценностей великого французского мастера.

Интересно, что в этих трёх сериях Д.Какабадзе первым в грузинской живописи обратился к изображению мотива лодок, хотя географическое расположение Грузии даёт богатый материал для подобного рода композиций. В то же время, мотив лодок на воде один из самых популярных во французской пейзажной живописи второй половины XIX и первой половины XX веков.

В серии Д.Какабадзе “Бретань”, так же как и в полотнах Брака, лодки изображены в единстве с окружающим пейзажем – водой, берегом, воздушной средой... Но если Брак делает упор на красочность изображения, то у Какабадзе цвета скупее, в композиции довлеет линия, рисунок...

Трактовка этой же темы немецким художником П.Клее (“Старт судов”, 1927 г.) близка к рисункам Д.Какабадзе из серии “Парусные лодки”. У Клее, так же как и у Какабадзе, парусные лодки изображены абстрагированно и складываются из множества геометрических фигур. Клее и Какабадзе одинаково говорят языком условных “знаков”. У обоих зигзаг – это вода, круг – небесное тело (солнце, луна), треугольник – парус.

Но Д.Какабадзе помещает изображение на чистом, белом поле бумаги. Его парусники не “привязаны” к пространству, и их абстрактный характер этим моментом усилен; у Клее нюансированный чёрный фон вокруг изображения обладает глубиной, которую усиливают отдельные изображения вверху и внизу листа. Они хоть

и условно, но намекают на существование планов пространства.

Взаимосвязь изображения и пространства – один из основных вопросов творчества Д.Какабадзе. Он разрабатывал его практически и при создании серии картин “Красочная форма в пространстве” (1925 г.), “Цвет и пространство” (1927 г.), и в серии коллажей, и в теоретическом труде “Искусство и пространство”. Художника интересует не только и не столько формальная взаимосвязь элементов изображения и пространства на изобразительной плоскости, но более глубокие отношения между человеком и средой его обитания, искусством и природой, цивилизацией и искусством... “Человек духовно связан с предметами через познание пространства, – писал художник... – Широкие с большими окнами стёкла, витрины и зеркала на стенах – вот те средства, которые передают динамичное пространство”, – считает Д.Какабадзе. Это по-новому создаваемое в современной жизни пространство воплощается в серии коллажей. Если в коллажах Брака, Грися, Розановой фигурируют реальные детали повседневных предметов – фрагменты музыкальных инструментов, обрывки газет, обоев, кружев и т. п., которые “изображают” самих себя, то Какабадзе употребляет металл, зеркало, линзы. Используя их фактуру, цвет, способность отражать реальность и преломлять цвет, он передаёт в коллажах новое пространство, новую реальность.

Пространство вне конкретики, сущность этого понятия с его бесконечностью, непрерывностью, непознаваемостью притягивает мысль художника.

Результатом этих философских размышлений становится серия картин “Цвет и пространство”.

В этих композициях Д.Какабадзе отходит от

принципа “классики” в искусстве, который он сам определял, как уравновешенность, завершённость в картине пластического линейного и цветового начал. В полотнах “Цвет и пространство” мысль художника прорывается в область трансцендентального. Романтизм этого переживания созвучен произведениям В.Кандинского (“Импровизации”, 1913 г.).

Парижский период Д.Какабадзе завершился в 1927 г. созданием произведения “Индустрия”. Эта картина – размышление о традициях и современности, о природе и машинной цивилизации. Башни, доминирующие над имеретинскими пейзажами, трактованы как агрессивная доминанта. Тема башни в искусстве XX века зазвучала с особой силой после сооружения в Париже в 1889 г. Эйфелевой башни. Эйфелева башня стала символом новой цивилизации и положила начало созданию ряда живописных, графических, инженерных и архитектурных произведений. Ш.Кикодзе и Л.Гудиашвили в своих живописных полотнах изображали Эйфелеву башню как диссонанс в парижской архитектуре; Р.Делоне, напротив, в цикле работ на эту тему делает башню главной героиней и романтизирует её образ. В русском искусстве самой известной стала Башня III Интернационала Татлина, этот же мотив разрабатывали Б.Королёв, В.Фрадман, Я.Черников, Н.Габо, Стенберг, мотив башни стал элементом и декоративного оформления тканей (Бурылин “Индустрия”, 1929 г.) и посуды (Л.Протопопова, сервиз “Индустриальный”, 1930 г.). Если у русских художников “башня” трактована как символ победы прогресса, то в картине Какабадзе звучит тревожная нота. “Индустрия” ознаменовала перелом, который после возвращения из Парижа в СССР наступил и в творчестве Какабадзе, и в развитии грузинского искусства в целом.

Завершился этап свободного творчества и независимости. Новая действительность диктовала новые темы. Грузинская живопись, которая за короткий срок смогла приобщиться к процессу общеевропейского искусства, оказалась вновь изолированной от него “железным занавесом”.

Ещё в 1918 году Д.Какабадзе выразил своё отношение к свободе в искусстве: “Как нации для существования необходима свобода, так и искусство может развиваться только свободным”.

Главный редактор ЗАЗА АБЗИАНИДЗЕ

Редакционный совет:

Ирина ЗУРАБАШВИЛИ
Манана КВАЧАНТИРАДЗЕ
Майя МЕРАБИШВИЛИ
Елена СОПРОМАДЗЕ
Лиана ТАТИШВИЛИ (отв. секретарь)
Георгий ЧАРКВИАНИ

Художник ОЛЕСЯ ТАВАДЗЕ

Техредактор: КАРИНА КОТОМИНА

Редакция “Литературной Грузии” выражает искреннюю благодарность Грузинской Международной Нефтяной Корпорации, спонсирующей издание нашего журнала.

„ლიტერატურნაია გრუზია“

საქართველოს მწერალთა ჟურნალი
რუსულ ენაზე

Подписано к печати 11.07.2002.
Формат бумаги 84x108 1/32.
Бумага офсетная №1. Печать офсетная.
Тираж 300.

Цена договорная

Рукописи не рецензируются и не возвращаются.

При перепечатке ссылка на “Литературную Грузию” обязательна.
Адрес редакции: 380008, Тбилиси, ул.Костава, 5.

Телефоны: 93 65 15, 99 06 59.

© “Литературная Грузия”, 2002



დაიბეჭდა გამომცემლობა „ინტელექტი“

✉ თბილისი, ილია ჭავჭავაძის გამზირი №178
☎ 25-05-22, 29-31-33, 8(99) 53-05-22, 8(99) 55-66-54
ელ-ფოსტა: intelecti@ip.osgf.ge

2 -

0

7/31
საქართველოს
ბიბლიოთეკა

