

7

**Eurasiatica**

Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici  
Università degli Studi di Venezia

---

**ИГОРЬ ТЕРЕНТЬЕВ**  
**СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ**



Bologna 1988

7

# **Eurasiatica**

Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici  
Università degli Studi di Venezia

---

Questo quaderno è pubblicato con il contributo del  
Dipartimento di Storia della Civiltà Europea, Università di Trento,  
Dipartimento di Studi Eurasiatici, Università di Venezia,  
Consiglio Nazionale delle Ricerche.

IGOR' TEREŒT'EV

OPERE

*A cura di Marzio Marzaduri  
e di Tat'jana Nikol'skaja*

**ИГОРЬ ТЕРЕНТЬЕВ**

**СОБРАНИЕ  
СОЧИНЕНИИ**

*Составление, подготовка текста,  
биографическая справка,  
вступительные статьи и комментарии  
Марцио Марцадури и Татьяны Никольской*

S. FRANCESCO  
Bologna 1988

Обложка Дж. Фиорилло.

Использован автопортрет И.Г.Терентьева,  
ок. 1925. (Собрание Т.И.Терентьевой, Москва).

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителей .....	13
<i>Т.Никольская, М.Марцадури.</i> Игорь Герасимович Терентьев. Биографическая справка .....	15
<i>Т.Никольская.</i> И.Терентьев — поэт и теоретик «Компании 41 <sup>0</sup> » .....	22
<i>М.Марцадури.</i> И.Терентьев — театральный режиссер .....	37

## СТИХИ

### **Херувимы свистят**

Мои похороны .....	84	473
И .....	85	
Демобилизация .....	86	
Поэма 1919 год .....	87	
Серенький козлик .....	89	473
Хрящ .....	90	473
Весна в пенснэ .....	92	473
Нос .....	93	473
Один .....	94	
Не упускайте случая .....	95	

### **Факт**

Илье Зданевичу .....	100	473
Удивительно как я еще шевелю усами .....	103	473
Совершенно неизвестно чего пожелает .....	105	
Я завтра так умоюсь .....	107	
Извизга .....	108	
Стихи самый простой фокус .....	109	
Пока не упрусь .....	111	
Когда мунева отлынивает горизонта .....	113	
Путеянство .....	115	
Сно как в магазине .....	118	
Илье Зданевичу .....	119	
Спич Лапшина .....	120	
Крученных (анал 1918) .....	122	
Плохое отличается от хорошего очень мало .....	124	
Ногe .....	125	

### **Готово**

Безконечный тост .....	133	
1/2 вершка под пяткой .....	134	
Путеянство .....	135	474
Секретарю .....	138	
Спич Лапшина .....	139	474

Пока не упрусь .....	140	474
Франтовато искривляя .....	142	
Ноге .....	143	474
Я завтра так умоюсь .....	144	474
В захалустном остолбе .....	145	

**Стихотворения, не собранные в книги и неопубликованные.  
Экспромты. Стихи на случай**

Екнут .....	149	474
Тифлис .....	150	474
...скому .....	151	474
Юсь .....	152	474
Алексею Крученых .....	153	474
К занятию Палестины англичанами .....	154	474
Дидебулия .....	155	474
О зудеснике .....	156	474
1-ое мая .....	157	474
О нотах .....	158	474
Чистушка о грязнушке .....	160	475
Пограничник молодой .....	161	475
Окно в Европу .....	162	475
Частушки .....	163	475
Басня Кры(со)лова .....	164	475
Посвящ Немировичу-Данченко .....	165	475
Грехов опадения .....	166	475
К предисловию Пастернака .....	167	475
К портрету конструктивиста .....	168	476
Лиатат сят .....	169	476
Шу э ю д з ы .....	169	476
Талант .....	170	476
Лбом .....	171	476
Первое Мая .....	172	476
История религии в десяти пальцах .....	173	476
Выходной день .....	174	476
Маяковский .....	175	476

**ТЕОРИЯ. КРИТИКА. ПОЛЕМИКА**

17 ерундовых орудий .....	179	476
А.Блок. <i>Скифы</i> . Поэма .....	213	478
А.Крученых грандиозарь .....	215	478
Маршрут шаризны .....	233	480
Вечер Жанны Матинион и Гюрджиева .....	235	481
Рекорд нежности .....	237	482
Миллиорк. Стихи А.Крученых, прим. И.Терентьева .....	261	482
Трактат о сплошном неприличии .....	267	483
Леф Закавказья .....	283	484
Открытое письмо .....	285	485
Кто Леф, кто Праф .....	286	485
О разложившихся и полуразложившихся .....	289	486

**СТАТЬИ О ТЕАТРЕ**

К постановке <i>Джона Рида</i> в Красном театре .....	295	487
Самодельный театр .....	297	488

Актер — Режиссер — Драматург .....	300	491
О критике вообще .....	302	492
Театр Дома печати .....	305	493
Антихудожественный театр .....	308	494
Семейно-исторический роман на сцене .....	315	497
<i>Хочу ребенка</i> .....	317	497
К постановке оперетты <i>Луна-Парк</i> .....	321	498
На 1929 год .....	324	499
Ф <sub>1</sub> Ф <sub>2</sub> Ф <sub>3</sub> .....	326	500
Индустриальная бытовщина .....	328	501
Актер на трассе .....	331	501
Один против всех (О <i>Ревизоре</i> Мейерхольда) .....	333	502
Ленинградский Театр Дома печати .....	336	504
Антихудожественный театр. Театр факта, новой культуры и техники .....	338	506

## ИНСЦЕНИРОВКИ

Джон Рид .....	345	507
----------------	-----	-----

## КИНОСЦЕНАРИИ

Заявка на создание кинооперы <i>Евгений Онегин</i> .....	373	508
Киноопера <i>Евгений Онегин</i> .....	375	509

## ПИСЬМА

1. И.М.Зданевичу, весна 1921 .....	395	509
2. И.М.Зданевичу, 8 февраля 1922 .....	395	511
3. И.М.Зданевичу, 8 августа 1922 .....	396	514
4. И.М.Зданевичу, конец сентября 1922 .....	396	516
5. И.М.Зданевичу, март 1923 .....	397	518
6. И.М.Зданевичу, 4 мая 1923 .....	398	519
7. А.Е.Крученых, 21 ноября 1923 .....	399	520
8. А.Е.Крученых, 23 декабря 1923 .....	400	522
9. И.М.Зданевичу, 5 февраля 1924 .....	404	526
10. В.Э.Мейерхольду, 6 ноября 1925 .....	407	527
11. А.Е.Крученых, 16 февраля 1927 .....	408	528
12. А.Е.Крученых, начало марта 1927 .....	411	529
13. А.Е.Крученых, 14 апреля 1927 .....	412	530
14. А.Е.Крученых, конец 1927 — начало 1928 .....	413	531

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1.

<i>И.Терентьев, А.Крученых. Разговор о Малахолии в капоте А.Крученых</i> .....	417	532
<i>И.Зданевич, А.Крученых, И.Терентьев, Н.Чернявский. Манифест компании 41°</i> .....	418	532
<i>И.Терентьев, А.Крученых, И.Зданевич. Рисунки слов</i> .....	419	533

### Приложение 2.

<i>А.Крученых. О стихах Терентьева и других</i> .....	420	533
<i>А.Крученых. Аполлон в перепалке</i> .....	427	535



<b>Приложение 3.</b>		
<i>Ю.Деген.</i> И.Терентьев .....	432	535
<b>Приложение 4.</b>		
<i>И.Терентьев.</i> Тезисы .....	433	536
<b>Приложение 5.</b>		
Новый <i>Ревизор</i> (Доклад И.Г.Терентьева в МОДПИКе) .....	434	537
<b>Приложение 6.</b>		
<i>А.Пиотровский.</i> Натурализм любви .....	435	537
<i>А.Пиотровский.</i> Открытие Театра Дома печати. <i>Фокстрот</i> .....	437	538
<i>А.Пиотровский.</i> <i>Узелок</i> .....	438	539
<i>А.Пиотровский.</i> <i>Джон Рид</i> — опера .....	439	539
<i>А.Пиотровский.</i> <i>Ревизор</i> в Театре Дома печати .....	440	539
<i>Б.Лавренев.</i> Второе пришествие Хлестакова ( <i>Ревизор</i> в Доме печати) .....	441	540
<i>А.Пиотровский.</i> <i>Наталья Тарпова</i> .....	444	540
<i>С.Мокульский.</i> <i>Наталья Тарпова</i> в Доме печати .....	445	541
<i>С.Третьяков.</i> Перегибайте палку! .....	447	541
<i>С.Третьяков.</i> Новаторство и филистерство .....	449	541
<i>Э.Бескин.</i> Озорной спектакль .....	452	543
<b>Приложение 7.</b>		
<i>Хочу ребенка</i> .....	454	543
Обсуждение в полит.худ. совете Главреперткома, 4 декабря 1928 .....	454	
Доклад в Главреперткome о постановочном плане, 15 декабря 1928 .....	456	
<b>Приложение 8.</b>		
<i>В.Кашницкий.</i> Умная музыка .....	460	544
<b>Приложение 9.</b>		
Агитбригада .....	463	545
<i>А.Крученых.</i> Игорь помнишь .....	467	549
<b>КОММЕНТАРИИ</b> .....	471	

## ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ



**Игорь Герасимович Терентьев. Ок. 1917.  
(Собрание Татьяны Игоревны Терентьевой, Москва).**

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Это первое собрание сочинений Игоря Герасимовича Терентьева. Оно включает стихи, теоретические и полемические статьи, письма, инсценировки и киносценарии.

В книге собраны все сочинения, опубликованные И.Терентьевым, за исключением некоторых статей 20-х годов и ряда политических сатир, не представляющих значительного интереса (более детальную информацию см. в наших комментариях). Не исключено, однако, что от нашего внимания ускользнули тексты, достойные войти в книгу.

Мы публикуем также несколько неизданных текстов. Многие работы И.Терентьева распространялись только в машинописном виде — например, его пьесы — или остались в рукописи. К сожалению, из этого значительного наследия сохранилось весьма мало. Считаем нашим долгом по крайней мере перечислить несохранившиеся тексты, о которых остались упоминания.

К ним относятся стихи И.Терентьева, отправленные в журнал «Огонек» для публикации в 1914 году и затем исчезнувшие, а также тетрадь со стихами И.Терентьева, по свидетельствам некоторых исследователей, хранившаяся в архиве А.И.Чулковой. Остались неизвестными также тексты публичных лекций, с которыми И.Терентьев выступал в Тифлисе, Москве и Петрограде в 1921-24 годах. В эти годы он подготовил к печати множество работ. В феврале 1924 года И.Терентьев сообщал в письме Илье Зданевичу, что у него скопилось «около пуда» рукописей. Весь этот материал, связанный с опытом «41°», бесследно исчез. Также пропали его исследования периода работы в ленинградском ГИНХУКе (1923-24). Исчезли тексты трех инсценировок (*Снегурочка*, *Война и мир*, *Инкогнито*) и двух пьес (*Узелок и Колхоз*). В 1927 году И.Терентьев подготовил брошюру о своей постановке *Ревизора*, оставшуюся неопубликованной. В рекламе первого номера (невыхедшего) ленинградского журнала «Лен-Лэф» была объявлена его статья о советском театре, нигде так и не напечатанная. Тексты, написанные И.Терентьевым для «канального театра», лишь частично опубликованы в книге *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства* (Москва, 1934). В 1935 году он написал киносценарий своего фильма *Восстание камней* (экземпляр, в котором недостает ряда страниц, хранится в ЦГАЛИ). В 1937 году И.Терентьев послал Василию Катаняну для публикации сборник стихотворений, посвященных Маяковскому, оставшийся неизданным. Одна тетрадь стихотворений И.Терентьева 30-х годов находится в Музее

Маяковского в Москве, однако нам не было позволено ни переписать, ни даже прочесть их: возможно, это те самые стихи, которые были посланы В.Катаняну.

Мы считаем наше собрание «a work in progress» и надеемся вскоре опубликовать второй том оставшихся неизданными сочинений. Как бы то ни было, тексты этого тома составляют фундаментальную часть творчества И.Терентьева и дают представление о двух наиболее значительных этапах его деятельности: Терентьев — теоретик и поэт «41<sup>0</sup>», Терентьев — изобретатель и режиссер нового театра.

Сверх того, в приложениях собраны статьи и рецензии, касающиеся артистической, литературной и драматической деятельности И.Терентьева, с тем чтобы дать, насколько возможно, полную картину его творчества.

Иконографический материал, который почти целиком воспроизводится впервые, собран и атрибутирован Марцио Марцадури.

В нашем исследовании, долгим и трудном, нам была оказана помощь многими: друзьями И.Терентьева, простыми свидетелями событий тех дней, исследователями. Всем им мы выражаем нашу глубокую благодарность. В особенности благодарим: Геннадия Айги, Игоря Бахтерева, Александра Галушкина, Михаила Гаспарова, Дмитрия Горбачева, Эмилию Инк, Давида Золотницкого, Николая Котрелева, Валентину Мордерер, Петра Навашина, Александра Парниса, Константина Рудницкого, Татьяну Терентьеву, Георгия Федорова, Николая Харджиева, Екатерину Хохлову, Татьяну Цивьян, а также Elena Boberman-Sciltian, Régis Gayraud, René Guerra, Luigi Magarotto, Giovanna Pagani-Cesa, Aleksey Terentiev, Héléne Zdanevitch. Мы с благодарностью также вспоминаем покойных Нину Васильеву, Василия Катаняна, Ирину Семенко, Виктора Шкловского и Melitta Raffalovitch, оказавших нам в свое время большую помощь.

Благодарим также сотрудников и руководителей библиотек и архивов, в которых нам пришлось работать, неизменно внимательных к нашим просьбам: Государственной библиотеки СССР им. Ленина (Москва), Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), Центрального государственного архива литературы и искусства СССР (Москва), Центрального государственного института театра, музыки и кинематографии (Ленинград), Всероссийского театрального общества (Москва), Государственного музея театрального и музыкального искусства (Ленинград), Музея театрального искусства СССР (Киев).

В заключение мы хотим упомянуть и поблагодарить Михаила Евзлина и Ольгу Обухову, которые помогли нам в работе над текстом своими ценными советами.

Особенно мы признательны Ирине Иловайской и Сергею Дедюлину, без многообразной помощи которых эта книга не могла бы появиться в свет.

## ИГОРЬ ГЕРАСИМОВИЧ ТЕРЕНТЬЕВ. БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Игорь Герасимович Терентьев родился 17 января 1892 года в Павлограде (Екатеринославская губерния). Отец, Герасим Львович, был полковником жандармерии; мать, Елизавета фон Дерфенден, происходила из семьи прусских баронов. У Терентьевых было четверо детей — два сына, Игорь и Владимир, и две дочери, Татьяна и Елена. В 1902 году семья Терентьевых переселилась в Харьков, где И.Терентьев в 1910-м окончил гимназию и поступил на юридический факультет Харьковского университета. Одновременно И.Терентьев учился в художественном училище, примерно в одно время с поэтом-футуристом Богданом Божидаром (Б.П.Гордеевым) и его братом искусствоведом Д.П.Гордеевым<sup>1</sup>. В Харькове жил в эти годы и Г.Петников, друживший, как и Б.Божидар, с тесно связанными с футуристическим движением сестрами Синяковыми; в их имении Красная Поляна под Харьковом в 1914 году зародилась футуристическая группа «Лирень». В 1912-м году И.Терентьев перевелся на юридический факультет Московского университета<sup>2</sup>, который окончил в 1914 году. На этом факультете учился на несколько курсов младше поэт-футурист К.Большаков, с которым И.Терентьев, видимо, был знаком. В Москве И.Терентьев был вхож в дом В.Ф.Ходасевича. В мае 1914 года В.Ходасевич по просьбе своей жены А.И.Чулковой послал стихи И.Терентьева Б.Садовскому с просьбой напечатать их в каком-нибудь журнале. В ответном письме Б.Садовский сообщал, что передаст стихи А.Измайлову для журнала «Огонек»<sup>3</sup>, где они, однако, так и не появились. В семействе В.Ходасевича имелись и рисунки И.Терентьева<sup>4</sup>.

В Москве Терентьев познакомился с Натальей Карпович, уроженкой Тифлиса, куда она вернулась после окончания Высших женских курсов. В 1916 г. он приезжает к ней и, женившись, обосновывается в Тифлисе<sup>5</sup>. О его участии в литературной жизни Тифлиса до 1918 года достоверных сведений не имеется<sup>6</sup>. Первое упоминание о Терентьеве в тифлисской прессе относится к 3 апреля 1918 года. В этот день А.Крученых прочел в студии поэтов «Фантастический кабачок»<sup>7</sup> доклад *Неизданные произведения футуристов* (Шершеневич, Розанова, Маяковский, Терентьев)<sup>8</sup>; 3-м апреля помечен и разговор И.Терентьева с А.Крученых о книге *Малахолия в капоте*<sup>9</sup>. На выставке московских футуристов, открывшейся в помещении журнала «Агс» 15 апреля 1918 года, было выставлено семь работ И.Терентьева<sup>10</sup>. Видимо, в апреле И.Терентьев вошел в группу футуристов-заумников, вскоре получившую известность под названием «41»<sup>11</sup>. С мая 1918 года начинаются публичные доклады и выступления И.Терентьева, первым из которых был доклад *А.Крученых — грандиозарь*, прочитанный

4 мая в «Фантастическом кабачке»<sup>12</sup> и почти сразу вышедшей отдельной книгой. 27 мая И. Терентьев с успехом выступил на состоявшемся в консерватории диспуте *О театре и заумной поэзии*<sup>13</sup>. В отчете о диспуте критика отмечала «хорошую дикцию и меткие словечки» докладчика, «оригинально вскрывающего сюжет в драмах Ильи Зданевича и объясняющего публике эстетическое оправдание заумной поэзии»<sup>14</sup>. В июле 1918 года на вечере стихов В. Маяковского, проведенном в «Фантастическом кабачке» Ю. Дегеном и Б. Корнеевым, И. Терентьев прочел доклад о В. Маяковском<sup>15</sup>. В августе того же года он прочел в «Фантастическом кабачке» доклад *Маршрут шаризны (Изумрудные подробности)*<sup>16</sup> и в июле 1919 — *Табак*<sup>17</sup>. Летом 1919 года, уже после закрытия «Фантастического кабачка», И. Терентьев совместно с А. Крученых сделал в тифлисском Цехе поэтов доклад о группе «41<sup>0</sup>» *Дуэт трех идиотов*<sup>18</sup>. В 1919 году И. Терентьев выпустил два сборника стихов *Факт* и *Херувимы свистят*, а также две теоретические работы *17 ерундовых орудий* и *Рекорд нежности. (Трактат о сплошном неприличии* появился в 1920 году.) Печатался он также в журналах «Куранты» и «Феникс», газете «41<sup>0</sup>» и сборнике *Софьи Георгиевне Мельниковой*.

В 1920 году И. Терентьев вступил в основанную Г. А. Харазовым<sup>19</sup> Академию стиха, на заседаниях которой выступил с докладами *Безрочная речь*, *Блажь небесная*, *Пять заграниц* и *Падекатр*<sup>20</sup>. Читал он стихи и в тифлисском Цехе поэтов<sup>21</sup>. Картины И. Терентьева были представлены на выставках художников «Малый круг»<sup>22</sup>. Во второй половине 1920 года И. Терентьев переболел тифом, от последствий которого долго не мог оправиться<sup>23</sup>. После советизации Грузии в феврале 1921 года он вступил в возглавляемый С. Рафаловичем Союз русских писателей в Грузии и принимал участие в его работе<sup>24</sup>. Вместе с художником К. Зданевичем И. Терентьев оформлял плакаты для Грузинского Кавказского Российского телеграфного агентства «Грукавроста»<sup>25</sup>, вел театральную работу в Красной Армии<sup>26</sup>.

В январе 1922 года И. Терентьев в сопровождении К. Зданевича<sup>27</sup> поехал в Константинополь, где оставался до середины августа. В Константинополе совместно с критиком Ю. К. Терапиано<sup>28</sup> он создал отделение «41<sup>0</sup>». Из Константинополя И. Терентьев собирался отправиться в Париж, где его ожидал И. Зданевич, но неожиданно вернулся в Тифлис. Перемена планов была, возможно, вызвана отсутствием денег, необходимых для путешествия по Европе, и настоятельными приглашениями А. Крученых приехать в Москву<sup>29</sup>. Зимой И. Терентьев провёл на Кавказе, между Тифлисом и Баку, подготавливая различные книги, которые ему так и не удалось опубликовать. Около середины апреля 1923 года И. Терентьев прибыл в Москву<sup>30</sup>. Он сотрудничал в первых двух номерах «Лефа», но, в отличие от А. Крученых, к «Лефу» не пристал, с самого начала критически относясь к «умеренной», по его мнению, позиции Маяковского<sup>31</sup>. Вместе с К. Зданевичем И. Терентьев сотрудничал также в сатирическом журнале «Крысодав» (№№ 1 и 2). В конце августа 1923 года Терентьев перебрался из Москвы в Петроград<sup>32</sup>. Как раз в это время К. Малевич занимался коренным реформированием Музея художественной культуры (в дальнейшем известного как ГИНХУК), превращая его в оживленный центр худо-

жественных поисков, в котором активно сотрудничали Матюшин, Мансуров, Татлин и Филонов. И. Терентьеву было поручено руководить фonoлогическим отделом<sup>33</sup>, который он преобразовал в центр по изучению зауми. И. Терентьев вел курсы, участвовал в дебатах, писал статьи: как он сам признавался в письме А. Крученых<sup>34</sup>, это было время величайшей творческой активности. Он желал дать жизнь группе, которая стояла бы по левую сторону от «Лефа», соединила бы Маркса с заумью<sup>35</sup>, материализм с беспредметностью. С этой целью Терентьев обратился за помощью к представителям старого левого движения, кубофутуризма: к Матюшину, Малевичу и Крученых. Но эта попытка потерпела неудачу, отчасти из-за недоверчивого отношения А. Крученых к философским порывам И. Терентьева. Сочинения, которые И. Терентьев отправил И. Зданевичу для публикации, остались неизданными<sup>36</sup>, так как во Франции существование группы «Через» близилось к концу.

Оставив намерение возродить «41<sup>0</sup>», И. Терентьев полностью посвятил себя театру. С самого прибытия в Петроград он работал режиссером в рабочих клубах и самодеятельном театре, поставив к годовщине революции два спектакля<sup>37</sup>. Группа студентов переложила, по собственной инициативе, его *Трактат о сплошном неприличии* в театральную пьесу<sup>38</sup>. В начале 1924 года И. Терентьев вошел в Студию Шимановского и уже весной поставил там пародийную интерпретацию *Снегурочки* А. Н. Островского — антипасхальную агитку *Снегурочка*, которая прошла в разных клубах города 131 раз<sup>39</sup>. В сентябре 1924 года вместе с Григорием Авловым и другими И. Терентьев основал Красный театр, для которого написал и поставил пьесу *Джон Рид* (премьеры состоялась 24 октября 1924 года). Спектакль имел большой успех. Одновременно И. Терентьев поставил в Агитстудии первую «Живую газету» (11 октября 1924 года) и принимал участие в постановке второй и третьей «Живых газет» (11 ноября и 23 декабря). В конце 1924 или в начале 1925 года И. Терентьев ушел из Красного театра<sup>40</sup>. 25 марта 1925 года он поставил политфарс Владимира Вознесенского *Необходимость* — свою последнюю работу в Агитстудии. В тот же период он работал в Академическом театре драмы (бывший Александринский театр), который поручил ему режиссуру *Пугачевщины* Константина Тренева, но премьеры, назначенная на 15 мая 1925 года, была отложена по причине разногласий между И. Терентьевым и актерами, а сам И. Терентьев изгнан из театра. Пытался он работать и с В. Э. Мейерхольдом. В сентябре 1925 года И. Терентьев опубликовал интересную статью *Самодеятельный театр*, в которой сформулировал основные принципы своего театра.

В первых числах 1926 года он создал экспериментальный Театр Дома печати, в котором осуществил свои наиболее интересные спектакли: *Фокстрот*, текст которого был написан специально для И. Терентьева ленинградским писателем Василием Андреевым (преьера 23 апреля 1926 года); *Узелок*, дискуссионная пьеса самого И. Терентьева (преьера 11 июня 1926 года); опера *Джон Рид* на музыку В. Кашницкого (преьера 8 сентября 1926 года); *Ревизор* Гоголя в заумной интерпретации (преьера 9 апреля 1927 года). Последний спектакль



должен был знаменовать собой возобновление идей «41<sup>0</sup>», которых Терентьев никогда не оставлял; этот спектакль почитался молодыми артистами, собравшимися вокруг Дома печати под покровительством Николая Баскакова<sup>41</sup>, как своего рода манифест. Представление *Ревизора* вызвало настоящий скандал. Печать яростно нападала на И.Терентьева, и его театр, лишенный всякой финансовой поддержки<sup>42</sup>, вынужден был приостановить свою деятельность. Театр выжил с помощью друзей: Третьякова, Катаняна, К.Зданевича, Крученых и т.д.<sup>43</sup>. Только 4 февраля 1928 года Театр Дома печати возобновил свою деятельность спектаклем *Наталья Тарпова*, театральным переложением романа Сергея Семенова. В марте театр представил новую версию *Ревизора*, в мае привез в Москву, в театр Мейерхольда, спектакли *Джон Рид*, *Ревизор*, *Наталья Тарпова*, имевшие значительный успех. По завершении турне труппа распалась.

Тем временем И.Терентьев приблизился к «Новому Лефу», в особенности к фактографической линии журнала, которую считал предваренной им в Тифлисе. Он был среди зачинателей «Лен-Лефа» и нашел в Сергее Третьякове страстного защитника своего театра. В августе 1928 года И.Терентьев представил прошение об открытии в Москве Театра Лефа («театра факта, новой культуры и техники»)<sup>44</sup>. В октябре он начал сотрудничать в «Новом Лефе», руководимом теперь С.Третьяковым, где опубликовал проекты постановок и важную статью *Антихудожественный театр*, в которой были сконцентрированы его идеи о новом театре факта. 7 декабря поставил оперетту *Луна-парк* В.Авлова и Н.Стрельникова в Московском театре оперетты.

В Ленинграде И.Терентьев занимался главным образом театральной деятельностью: писал заумные (*Иордано Бруно*)<sup>45</sup> и фактографические (*Узелок*, *Колхоз*)<sup>46</sup> пьесы, инсценировки (*Война и мир* по роману Л.Толстого), статьи, книги (утраченный томик о своем *Ревизоре*)<sup>47</sup>. А.Крученых в своих книжечках помещал стихи и другие тексты И.Терентьева<sup>48</sup>. Так, в 1928 году он издал сборник *15 лет русского футуризма. 1912-1927 гг.*, где были помещены статья и рисунки И.Терентьева. И.Терентьев продолжал и в дальнейшем сотрудничать в книжечках А.Крученых<sup>49</sup>.

В первых числах 1929 года И.Терентьев покинул Москву и отправился в Харьков. За ним последовали его ближайшие сотрудники композитор В.Кашницкий и актриса Э.Инк. В Харькове И.Терентьев вступил в ВУАРКК — Всеукраинскую ассоциацию работников коммунистической культуры. В феврале 1929 года появилась его статья в журнале «*Нова генерація*», (который издавался М.Семенко), продолжавшем идеи «Лефа». В 1929 году И.Терентьев продолжал писать для журнала «*Нова генерація*», работая также для херсонского театра СОЗ, где поставил в сентябре два спектакля на украинском языке: *Инкогнито* (монтаж из Гоголя и Г.Квитки-Основьяненко) и *Мина Мазайло*. М.Кулиша. 6 января 1930 года он поставил *Чудака* А.Афиногенова в одесском Театре им. Революции с помощью В.Кашницкого и Михаила Ладура, последовавших за ним также и в Днепропетровск, где И.Терентьев организовал городской театр и поставил *Выстрел* А.Безыменского и роман *Межгорье* И.Ле. В 1931 году И.Терентьев был

арестован. Провел в тюрьме один год, затем был приговорен к пяти годам лагерей и отправлен в Карелию<sup>50</sup> на строительство Беломорского канала. Здесь И.Терентьев организовал театральную труппу, Повенецкую агитбригаду<sup>51</sup>, известность которой вышла за пределы лагеря. Работал он также на строительстве канала Москва—Волга и, наконец, получив различные награды<sup>52</sup>, был в 1935 году освобожден.

После освобождения И.Терентьева был принят его проект по экранизации романа *Восстание* украинского писателя Ивана Овчаренко. В октябре 1935 года И.Терентьев находился в Керчи с труппой актеров (среди которых были Николай Плотников и Николай Рыбников) для съемок сцен фильма<sup>53</sup>. Выход фильма планировался в январе 1936 года<sup>54</sup>, но он так никогда и не вышел на экраны. В середине 30-х годов И.Терентьев также работал над сценарием музыкального фильма по *Евгению Онегину*, написал посвященный В.Маяковскому<sup>55</sup> цикл стихов, который так и остался неизданным.

В 1937-39 годах И.Терентьев работал как вольнонаемный на строительстве канала Москва—Волга. В 1939 году он был вновь арестован. Вероятно, И.Терентьев был расстрелян в 1941 году.

В *Факте* он в шутку указал год собственной смерти — 1944.

Т.Никольская  
М.Мариадури

## П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Сообщено А.Е.Парнисом со слов Д.П.Гордеева. Пользуемся случаем принести благодарность А.Е.Парнису за активную помощь в нашей работе. Благодарим также Г.А.Федорова за сообщение ряда биографических сведений.

<sup>2</sup> См. письмо И.Терентьева к В.Мейерхольду от 6.11.1925 (№ 10 в настоящем издании).

<sup>3</sup> См. *Письма В.Ф.Ходасевича к Б.А.Садовскому*. Анн Арбор, 1983, с.24, 87.

<sup>4</sup> См. Ю.Деген. *И.Терентьев*. — «Куранты», 1919, № 2, с.18.

<sup>5</sup> См. G.Pagani Cesa. *Una lettera di Igor' Terent'ev a Il'ja Zdanevic*. — В сб.: *L'avanguardia a Tiflis*. A cura di L.Magarotto, M.Marzaduri, G.Pagani Cesa. Venezia, 1982, p.269.

<sup>6</sup> Г.Евангулов называет И.Терентьева среди членов Синдиката футуристов, основанного А.Крученых и И.Зданевичем осенью 1917 года. Однако ни в одной информации о вечерах Синдиката футуристов имя И.Терентьева не упомянуто. См.: Красный (Г.Евангулов). *Русская поэзия в Тифлисе (1917-1920)*. — «Творчество», Владикавказ, 1920, № 1; сам И.Терентьев в статье *ЛЕФ Закавказья* тоже относит начало своей деятельности в Тифлисе к 1917 году, ко времени открытия «Фантастического кабачка». Однако документальных подтверждений этому нет.

<sup>7</sup> О тифлисской студии поэтов «Фантастический кабачок», основанной в ноябре 1917 года Ю.Дегеном и С.Корона, в которой собирались русские и грузинские поэты и был открыт футуристический университет Футурвсучбище, см. статью Т.Никольской *Фантастический кабачок*, «Литера-

турная Грузия», 1980, № 11, с.208-212; *Четыре стихотворения о «Фантастическом кабачке»* в сб. *L'avanguardia a Tiflis*, cit.

<sup>8</sup> См.: Д.Гордеев. *Футуризм*. — «Ars», 1918, № 2-3, с.136.

<sup>9</sup> В кн.: А.Крученых. *Ожирение роз*. Тифлис, 1918, с.16.

<sup>10</sup> В каталоге выставки (*Выставка картин и рисунков Московских футуристов*) произведения Терентьева были указаны следующим образом: 131. *Красота со взломом*, 132. *Портрет Княжин Р.*, 133. *Ожирение роз*, 134. *Автопортрет*, 135. *Портрет госпожи Н.*, 136. *Тоже*, 137. *Рисунок к «Ожирению роз»*.

<sup>11</sup> Группа «41°» впервые была основана И.Зданевичем в Петрограде в 1916 году. Ее учредителями, помимо И.Зданевича, были Михаил Ле-Дантю, Николай Лапшин, Вера Ермолаева, Ольга Лешкова. В Тифлисе в группу «41°» вошли И.Зданевич, А.Крученых, И.Терентьев, Н.Чернявский. См.: Н.Элизбарашвили. *Живые страницы летописи*. — «Литературная Грузия», 1980, № 8, с.210.

<sup>12</sup> См.: Д.Гордеев. Ук. соч., с.135.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> И.Астров. *Вечер футуристов*. — «Игла», 1918, № 14, с.9.

<sup>15</sup> См.: Д.Гордеев. Ук. соч., с.135.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> *Софии Георгиевне Мельниковой — Фантастический кабачок*. Тифлис. 1917, 1918, 1919. Тифлис, 1919, с.183.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Георгий Артемьевич Харазов — математик, экономист, поэт, писавший «механические стихи». В 1918 году прочел в «Фантастическом кабачке» доклад *Теория Фрейда и заумная поэзия*, в 1919-м — на собраниях Академии стиха читал доклады о сне Гринева из *Капитанской дочки* с точки зрения психоанализа и психоаналитический разбор любовных сцен из *ПETERБУРГА* Андрея Белого. Опубликовал в журнале «Ars» (1919, № 1) статью *Сон Татьяна*, в которой с фрейдистских позиций разбирал *Евгения Онегина*.

<sup>20</sup> См. газ. «Борьба», 1920, №№ 257, 269; газ. «Слово», 1920, № 287.

<sup>21</sup> См. G. Pagani Cesa. Op. cit., p. 270.

<sup>22</sup> См. газ. «Грузия», 1920, № 42.

<sup>23</sup> См. G. Pagani Cesa. Op. cit., p. 270.

<sup>24</sup> См. «Правда Грузии», 1921, № 44.

<sup>25</sup> См. письмо И.Терентьева к И.Зданевичу, весна 1921 (№ 1 в наст. изд.).

<sup>26</sup> См. письмо И.Терентьева к В.Мейерхольду от 6.11.1925.

<sup>27</sup> См. письма И.Терентьева к И.Зданевичу от 8.2.1922 и от 8.8.1922 (№№ 2 и 3 в наст. изд.).

<sup>28</sup> См. письмо И.Терентьева к И.Зданевичу от 8.8.1922.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Кирилл Зданевич в одном письме из Москвы от 5.5.1923 сообщал брату Илье, что Терентьев прибыл в Москву 15 дней тому назад (*Fonds Zdanévitch, Paris*).

<sup>31</sup> См. письма И.Терентьева к И.Зданевичу от 4.5.1923 и от 5.2.1924 (№№ 6 и 9 в наст. изд.).

<sup>32</sup> См. письмо И.Терентьева к И.Зданевичу от 5.2.1924.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> См. письмо И.Терентьева к А.Крученых от 23.12.1923 (№ 8 в наст. изд.).

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> См. письмо И.Терентьева к И.Зданевичу от 5.2.1924.

<sup>37</sup> См. письмо И.Терентьева к А.Крученых от 23.12.1923.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> См. письмо И.Терентьева к В.Мейерхольду от 6.11.1925.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Николай Баскаков — журналист, директор Дома печати в Ленинграде, покровительствовал художникам-авангардистам города: И.Терентьеву и его театру, П.Филонову и его школе (в мае 1927 года он устроил в помещении Дома печати выставку работ П.Филонова) и обэриутам, которым неоднократно оказывал помощь. Был арестован в 1928 (?) г. по обвинению в троцкизме и отправлен в лагерь, где какое-то время работал в качестве фотографа.

<sup>42</sup> См. письмо И.Терентьева к А.Крученых от 14.4.1927 (№ 13 в наст. изд.).

<sup>43</sup> См. письмо Кирилла Зданевича к Илье Зданевичу от 25.5.1928 (*Fonds Zdanevitch, Paris*).

<sup>44</sup> См. *Проект Антихудожественного театра*. — «Вечерняя Москва», 10.8.1928, стр.3; *Хроника*. — «Рабочий и театр», 1928, № 34, с.16.

<sup>45</sup> См. письмо И.Терентьева к И.Зданевичу от 5.2.1924.

<sup>46</sup> См. письмо И.Терентьева к А.Крученых от 16.2.1927 (№ 11 в наст. изд.).

<sup>47</sup> См. письмо И.Терентьева к А.Крученых от 14.4.1927.

<sup>48</sup> См. книги А.Крученых: *Зудесники*, М., 1922, *Фактура слова*, М., 1923, *Фонетика театра*, М., 1923, *Сдвигология русского стиха*, М., 1923.

<sup>49</sup> См. книги А.Крученых: *Литературные шутики*, М., 1928 (с грифом «Изд-во Ленинградского Театра Дома печати»); *Турнир поэтов*, М., 1929; *Неизданный Хлебников I, II, VIII, IX*, М., 1929; *Ирониада*, М., 1930.

<sup>50</sup> Терентьев был арестован весной 1931 года. 12 июня того же года он писал из тюрьмы семье, обращаясь с просьбой писать ему по адресу: Днепропетровский сектор ГПУ, тов. Гринеру. Гринер был следователем, который вел следствие по его делу (частное собрание, Москва). Два года спустя Кирилл Зданевич сообщал Илье о том, что Терентьев был арестован и осужден: «один год сидел в ЧК и потом получил 5 лет на работу в Карелии» (письмо от 28.3.1933, *Fonds Zdanevitch, Paris*).

<sup>51</sup> См. *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства*. Под ред. М.Горького, Л.Л.Авербаха, С.Г.Фирина. М., 1934, с.308-311.

<sup>52</sup> М.Ладур. *Спичечная коробка*. — В его кн.: *Искусство для миллионов. Заметки художника*. М., 1983, стр.126.

<sup>53</sup> В.Верховский. *Восстание камней*. — «Правда», 23.8.1935.

<sup>54</sup> Сообщение содержится в статье А.А. *Восстание камней*. Вырезка не содержит указания журнала и даты. ЦГАЛИ, ф. 1966, оп. 1, ед. хр. 297.

<sup>55</sup> См. письмо И.Терентьева к А.Крученых от 14.4.1937, без указания года и места (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 2).

## ИГОРЬ ТЕРЕНТЬЕВ — ПОЭТ И ТЕОРЕТИК «КОМПАНИИ 41°»

В группе заумников «41°» Терентьев занимал особое место. Крученых приехал в Грузию со сложившейся литературной репутацией отца заумного футуризма, чья подпись стояла еще под первым футуристическим манифестом *Пощечина общественному вкусу*. Менее маститый И.Зданевич имел за плечами книгу *Наталья Гончарова. Михаил Ларионов* (1913) и пьесу *Янко-круль албанской*. Лекции И.Зданевича о футуризме и его выступления на диспутах широко освещались в дореволюционной прессе. Терентьев же начал свою литературную деятельность только в Тифлисе. Однако он не задержался на ученической скамье, а сразу сделался не только полноправным членом, но и теоретиком «41°».

«Приблизительно в Терентьеве происходит стык разумного и заумного», — писал С.Городецкий в статье о тифлисских футуристах<sup>1</sup>. Процесс удаления поэзии Терентьева от «здравого смысла» рассматривает Крученых в книге *Ожирение роз*. В отличие от Городецкого, негативно относившегося к зауми, Крученых приветствует «футуретные» Терентьева, предсказывая, что этот поэт «скоро заговорит на языке заумных ушкуйников, корнешупов и скребцов»<sup>2</sup>. «Футуреть» активно помогал Терентьеву сам Крученых. Разбирая стихи Терентьева о весне, Крученых приводит первую строчку стихотворения в своем варианте:

Весна в пенснэ идет из-под дивана

объясняя «пенснэ» современностью и нелепостью городской весны, которая «идет из-под дивана», как моль<sup>3</sup>. В оригинале эта строчка звучит по-другому:

Весна в пенснэ тумана выходит из<sup>4</sup>

где «пенснэ» можно связать с туманом и одновременно, учитывая инверсию, представить образ весны, выходящей из тумана. Такого типа синтаксические инверсии, нетипичные для Крученых, являлись характерными для творчества К.Большакова<sup>5</sup>.

Признавая поэтический талант Терентьева и восхищаясь его художественным дарованием, Городецкий в упомянутой статье отмечал несоответствие между теоретическими высказываниями поэта о заумном языке и его собственными стихами: «Рассуждать он мастер. А выполнять свои рассуждения выполняет по-старинному. Некото-

рая эксцентричность образов, некоторая неряшливость формы — вот и все, что отличает его стихи от стихов не футуристов».<sup>6</sup>

Действительно, при беглом прочтении некоторые стихи Терентьева могут показаться вполне традиционными, даже стоящими на грани безвкусицы. По признанию самого поэта:

Плохое отличается от хорошего очень мало  
.....  
Можно читать Апухтина с удовольствием,  
Добавляя щепотку сиролеха<sup>7</sup>

Щепоткой сиролеха служат Терентьеву заумь, алогизм, ирония. Так, в посвященном Маяковскому стихотворении ...скому душещипательная интонация иронически обыгрывается в последней строке: «Ваши стихи каждая вобла поет под гитару»<sup>8</sup>, являющейся аллюзией на «глупую воблу воображения» Маяковского. Имя Маяковского в стихотворении не названо, а подсказано заглавием и аллюзией на поэму *Облако в штанах*, название которой содержится в последней строфе:

Ангелов стаскивая с **облак**  
**Штанов** нашейте из пара нам<sup>9</sup>

Противопоставляя Терентьева Маяковскому, которого «еще надо футурнуть»<sup>10</sup>, Крученых вырывает из контекста заключительные строчки и приводит их как доказательство поэтической отсталости Маяковского.

В другом традиционно начинающемся стихотворении:

Апухтин над рифмой плакал,  
А я когда мне скучно  
Любую сажаю на кол...<sup>11</sup>

заумь представлена названием, повторенным в последней строке *Юсь*, объясняемым в контексте как окончание глагольной рифмы. Намеченная в первых строках романсная интонация снимается прозаизмом «продолжаю размахивать руками» и абсурдным окончанием: «вообще юсь». Явно выраженный эротический подтекст стихотворения подчеркивается буквой «ю», которую футуристы связывали с женским началом<sup>12</sup>.

Более интенсивно бордюрный характер зауми<sup>13</sup> представлен в стихотворении *Политика*, представляющем собой чередование нормативного и заумного языка, причем в звуковых повторах, концентрированных в заумных рефренах, имитируются звукосочетания английского и греческого языков. В этом стихотворении, так же как и в самых заумных из напечатанных в *Ожирении роз* стихах *Серенький козлик*<sup>14</sup> и *К занятию Палестины англичанами*, заумь соотносится с заглавием и в известной мере мотивируется им. К заумным стихам Терентьева применимо суждение Е.Поливанова о присутствии в стихах русских заумников «хотя бы некоторого намека на смысловое содержание»<sup>15</sup>.

Наряду с заумью, уже в первых стихах Терентьева тифлисского периода встречаются и алогизмы, иногда соседствующие с синтаксическими сдвигами. Например:

Выпей чаю с угольками на  
припомаженной булке отдохни

(Демобилизация)<sup>16</sup>

где в первой строчке пропущено логическое звено «самовар», объясняющее «угольки», а во второй вместо предлога «с» стоит предлог «на», создающий бессмыслицу. В других случаях Терентьев меняет местами причину и следствие, предоставляя читателю возможность мысленно восстанавливать привычный порядок вещей. Например:

Бокс единственное искусство  
ХРЯЩ готовящее для ударов

(Хрящ)<sup>17</sup>

где «хрящ» и «удары» как бы поменялись местами. В более поздних стихах излюбленным приемом Терентьева становится переосмысление пословиц и устойчивых словосочетаний. Например:

Магистр как свинья  
положил на ноги стол

(Илье Зданевичу)<sup>18</sup>.

восходящее к пословице «Посади свинью за стол, она и ноги на стол».

Аналогичный прием встречается и в стихах Крученых тифлисского периода, у которого пословица «Гора родила мышь» принимает обратный вид<sup>19</sup>. Как отмечает В.Марков, бессмыслица такого типа воспринимается как сюрреальность<sup>20</sup>. Отметим также, что такого рода путаницы характерны для детской поэзии, на которую Терентьев ориентировался во многих стихах, хотя, в отличие от Крученых, никогда не афишировал своего интереса к детскому творчеству. Иногда логические несообразности мотивированы у Терентьева и темой сна<sup>21</sup>.

Встречаются в стихах Терентьева и фонетические сдвиги, сознательно обыгрываемые. Так, в стихотворении *Алексею Крученых* используются излюбленные Крученых «какальные сдвиги»:

Крученых ай кваканье  
Ай наплевать мне на сквородке  
Футуризма как они  
Лица льстят от икотки<sup>22</sup>

где в первой строчке анаграммировано слово «каканье», а в третьей — сдвиг подчеркнут рифмовкой.

С первых стихов Терентьев использует как значимый элемент типографское оформление текста. Заглавными буквами он выделяет ключевые слова, например, «ХРЯЩ», «ХРЮДЬ», отмеченные скоплением излюбленных футуристами согласных, начальное и конечное слово стихотворения, звуковые повторы, сдвиги. Например, в 4-й строфе поэмы *1919* он выделяет заглавными буквами слово «КЛОП», а в пятой строфе выделен как бы образующий сдвиг звуковой повтор:

ГЛОтаю ПЯтый заЕЗД<sup>23</sup>

Выделение отдельных букв и частей слов бывает у Терентьева как произвольным, так и мотивированным. Интересно в этой связи

наблюдение Р.Циглер об использовании особого шрифта для обозначения ударения в заумных словах<sup>24</sup>.

Тематика стихов Терентьева, вошедших в книги *Ожирение роз* и *Херувимы свистят*, — футуризм и футуристы, отклики на события международной жизни, урбанистический пейзаж. Одной из центральных у Терентьева, так же как и у Крученых в тифлисский период, проходит тема голода и связанная с ней тема еды<sup>25</sup>.

Часто различные темы переплетаются в одном стихотворении, сближаясь посредством звуковых повторов. Так, в стихотворении *Нос* из книги *Херувимы свистят* взаимосвязаны темы футуризма и голода:

Струня голое горло  
Я,  
Как памятник трезвый  
Публично сплю.  
С верхнего голода  
Мистер мир  
Начал меня имитировать<sup>26</sup>

Соединение слов по звуковой близости также приводит Терентьева к алогизму и зауми. Построенные на звуковых повторах строчки часто концентрируются в начале или в финале стихотворения и носят такой же бордюрный характер, как и заумь. Например, начало стихотворения *Один*:

Посадим Ржанье на один сорт  
Вжелатьи Форменном<sup>27</sup>

где «ржанье» одновременно ассоциируется с конским ржаньем и с посевами ржи. Намек занимает важное место в поэтической системе Терентьева, который предпочитает не называть прямо предмет, а окольным путем наводит читателя на его название, используя прием отстранения. Так, в стихотворении *Один* слова «плач», «слеза» подсказаны темой влаги, посредством метафоры и словесной инструментности:

В один стакан налью четыре дождя  
Сорок Соборов на одну Лизу  
Выдержки с корабельной купальни  
Души каплю ниц<sup>28</sup>

Цикл стихов Терентьева *Готово*, напечатанный в 1919 году в сборнике *С.Г.Мельниковой*<sup>29</sup>, существенно отличается от предыдущих публикаций пристрастием к алогизму, сквозной темой цирка и фокуса, усложнением приемов типографского оформления текста.

Открывающий цикл *Бесконечный тост в честь Софии Георгиевны* представляет собой слитный речевой поток, из которого можно вычленить ряд слов, частично заумных, образованных путем контаминации: «громпором» — «гром» + «штопор», «шампурским» — «шампур» + «шампанское».



Следующее стихотворение интересно концентрацией в нескольких строках различных приемов, характерных для поэтики Терентьева, — обыгрывания устойчивых словосочетаний, подбора слов по звуковой близости, разлома и насыщения слов, перехода нормативного языка в заумь:

Поэзия моя  
Цвети сукина дочь  
Ромул и Рем  
сосали  
лудь  
у форменной бляхи  
Создакрутердигон  
словоизвержогва  
непаба  
небада  
сталага  
яногах  
нагахааха<sup>10</sup>

Следуя эпатажному принципу ранних футуристов, Терентьев называет поэзию «сукина дочь», обыгрывая в последующих строчках буквальное значение этого словосочетания. Вместо напрашивающегося слова «грудь» Терентьев ставит его усеченный вариант, заменяя «р» на «л». Усечение подчеркивается и расположением строки. Возможно, что «лудь» — результат контаминации со словом «лудить», что в свою очередь вызвано ассоциацией с металлическим изображением капитолийской волчицы. Напрашивается также фрейдистская ассоциация с оральной эротикой. Обыгрывая сочетание «форменная бляха», автор, возможно, имеет в виду римский герб, одновременно намекая на популярную в десятиные годы песенку на рифмы-ловушки:

У нашего дяди все дочери — бля-  
Ах, что? ничего: бляхами торгую!

Замена «х» на «д» в слове «бляха» подсказана и конечным «д» в предыдущей строке.

В последующих двух строчках Терентьев посредством заумных слов определяет два своих поэтических приема: «вращение» слов и свободное ассоциативное «словоизвержение». Окончание стихотворения представляет собой чистую заумь, переходящую от зауми, как бы подыскивающей свое значение<sup>11</sup>, к зауми, образованной по удаленным от русского языка моделям.

В большинстве стихов Терентьева заумный язык инкрустирует нормативный. Но сам нормативный язык во многих стихах из цикла *Готово настолько алогичен*, что производит впечатление заумного. В некоторых случаях алогизмы мотивированы названием и сюжетом стихотворения, в других производят сюрреальное впечатление, например:

Когда лягушка рождает устрицу  
В печенке Леонардо да Винчи<sup>12</sup>

А вокруг палочки дирижера витают бегемоты<sup>13</sup>

В один стакан налью четыре дождя<sup>14</sup>

Самый большой сборник стихов Терентьева *Факт*, явившийся и последним, состоит из шестнадцати стихотворений, часть из которых уже печаталась в цикле *Готово* и газете «41°». В сборник вошли стихи, написанные в различных манерах, как на нормативном, так и на заумном языках. Широко используемая игра различными шрифтами служит не только для усиления экспрессивности, но в отдельных случаях выполняет роль стилизации. Так, в двух стихотворениях, посвященных Илье Зданевичу, типографское оформление текста воспроизводит характерные особенности шрифтовой игры в «дра» И. Зданевича.

Из новых стихов, включенных в *Факт*, интересно своим оригинальным разрешением темы еды стихотворение *Совершенно неизвестно чего пожелает мой желудок*. Перечисление блюд переходит в сюрреализм: «всего вкуснее бабка<sup>15</sup> волосатых ингушей» и заумь: «кашу... из фисталя», где «фисталь» — контаминация «фисташек» и «миндаля», заканчиваясь «щекотной дузой»: «дуза» — усеченная «медуза».

Вспоминая свои первые поэтические опыты, Терентьев включил в *Факт* стихотворение *Крученых*, в котором благодарит Крученых, углядевшего в нем заумного поэта. Тема анальной эротики обыгрывается, в отличие от первого, посвященного тому же адресату стихотворения, не посредством сдвигов, а омонимичностью подзаголовка (анал 1918), многозначностью слова «натужиться» и аллюзиями на статью Крученых *О стихах Терентьева и других*.

Последним из опубликованных в Тифлисе было посвященное грузинским поэтам стихотворение *Дидебулиа*<sup>16</sup>, написанное в ноябре 1921 года. В функции зауми в нем выступает грузинское слово «Дидебулиа», означающее «величание», и звучащее отчасти по-грузински слово «курикулуш», ассоциирующееся также с латинскому «cuniculum». Использование звуковых комбинаций, характерных для грузинского языка, имело место и в других стихах Терентьева, например, «шущиан» (*Мои похороны*), «Сихимелбормхаули» (*Серенький козлик*).

В 1923 году стихотворение Терентьева *1-е мая* было опубликовано в журнале «ЛЕФ»<sup>17</sup>. Заумь в этом стихотворении носит агитационный характер. Агитационные стихи Терентьев печатал и в сатирическом левом журнале «Крысодав». Ряд стихов Терентьева, посвященных Крученых, вошел в книги Крученых начала 20-х годов, в частности, *Зудесник* и *Фактура слова*. Шуточные стихи Терентьева также содержатся в выпущенных им совместно с Крученых книгах *Литературные шушутки*<sup>18</sup> и *Турнир поэтов*<sup>19</sup>. Отрывки из агитационных стихотворений Терентьева 30-х годов приведены в книге *Беломорско-Балтийский канал*<sup>20</sup>.

Терентьев не создал своей поэтической школы. Единственным по этому, не считая Крученых, на которого Терентьев оказал непосредственное влияние, был малоизвестный тифлисский заумник Ю. Марр, посвятивший Терентьеву стихотворение *Терентилль*. Сборники стихов Терентьева, выходившие в Тифлисе маленькими тиражами,

были практически неизвестны в Москве и Петрограде. Хотя справедливости ради надо отметить, что сборник *Факт* был в библиотеке В.Я.Брюсова.

Некоторые черты поэтики Терентьева, в частности, сочетание алогизмов с подбором слов по звуковой близости, сближают его поэзию с поэзией обзриутов, с которыми Терентьев лично познакомился и в известной мере сотрудничал в Петрограде. Однако этот вопрос требует специального исследования.

Поэтика Терентьева периода «41<sup>0</sup>» имеет много общих черт с поэтикой Крученых тифлисского периода, его теоретические взгляды на футуризм не в меньшей степени сложились под влиянием идей И. Зданевича.

Ю. Деген отнес Терентьева к художникам, которые «не изобретают, но приобретают и согласно своему темпераменту и своим вкусам совершенствуют и утончают приобретенное»<sup>41</sup>. Это далеко не покрывающее всего своеобразия его творчества определение совпадает с автохарактеристикой Терентьева, назвавшего себя «президентом флюидов». Оно метко характеризует один из основополагающих принципов, провозглашенных Терентьевым в книге *17 ерундовых орудий*, положенный в основу новой футуристической школы: «Долой авторов! Надо сказать чужое слово, узаконить плагиат». Идея свободного заимствования восходит к высказываниям М. Ларионова периода *Ослиного хвоста* и *Мишени*, в частности, к его брошюре *Лучизм* (1913). В предисловии к каталогам выставок *Мишень* (1913) и № 4 (1914) М. Ларионов также ратовал за «всевозможные комбинации и смешение стилей»<sup>42</sup>. Развивая эту мысль, теоретик ларионовской группы И. Зданевич в ряде докладов, прочитанных осенью 1913 года, выступил с обоснованием нового направления «всёчества», пришедшего на смену футуризму<sup>43</sup>. Сущность «всёчества» И. Зданевич видел в том, что «ни один момент искусства, ни одна эпоха не отвергаются. Наоборот, победившие время и пространство «всёки» черпают источники вдохновения, где им угодно»<sup>44</sup>.

Осенью 1917 года члены группы «Синдикат футуристов» И. Зданевич и А. Крученых, состоявшие прежде в соперничавших группировках «Ослиный хвост» и «Гилея»<sup>45</sup>, написали совместное предисловие к каталогу выставки К. Зданевича, в котором они возвращаются к ларионовской идее правомерности всех стилей, прослеживая ее развитие в «оркестровой» живописи К. Зданевича: «Пройдя в несколько лет всю французскую живопись последних десяти и приправив французов родной иконописью и искусством соседей — Индии, Армении, Грузии — русские не могли не утвердиться в понимании, что... стиль только прием и ценность живописи вне стиля. И вместе всякая манера-стиль ограничена задачами ее авторов. Стремясь к обобщениям, мастер может писать сегодня в одной манере, завтра в другой. Так стал работать Ларионов. Кирилл Зданевич шагнул дальше. Можно писать не только в разной манере, но и соединять разное понимание живописи на одном холсте. Каждая манера решает ту или иную задачу, но не решает живописи полностью. Соединяя манеры, мастер освобождает искусство от власти временных задач и, уничтожая случайный

характер всякого стиля, сообщает произведению необычайную полноту. Так Кирилл Зданевич открыл оркестровую живопись»<sup>46</sup>.

В поэтической практике Терентьева и Крученых периода 41° прием соединения различных стилей в рамках одного стихотворения получил широкое распространение и выразился прежде всего в чередовании зауми с нормативным языком. По аналогии с оркестровой живописью, А.Крученых назвал его «оркестровой поэзией, все сочетающейся»<sup>47</sup>.

В теоретических работах тифлисского периода Терентьев развил и подытожил содержащиеся в манифестах и статьях футуристов мысли и наблюдения о заумном языке, сдвиге, случайности в искусстве, выдвинул теорию ритма, учение о перпендикуляре и литературе факта.

Одно из главных теоретических положений Терентьева состоит в противопоставлении практического и поэтического языков и в формулировке основного закона поэтической речи: «Слова, похожие по звуку, имеют в поэзии похожий смысл»<sup>48</sup>.

И.Зданевич, назвавший Терентьева «самым блестящим и энергичным теоретиком тифлисского университета», «Футурвсееучбища», писал, что «Терентьев подытожил работы своих предшественников по теории поэтического языка», сформулировав закон поэзии, по которому «в повседневном языке центр тяжести слов заключен в смысле, а в поэтическом — в звуках»<sup>49</sup>.

Разделение языка на практический, являющийся средством общения, и стихотворный было сделано Л.Якубинским в статье, опубликованной в 1916 году в первом сборнике по теории поэтического языка<sup>50</sup>, с которым Терентьев был, возможно, знаком<sup>51</sup>. В этой же статье указывалось на существование языковых систем, в которых звуковая сторона слова играет большую роль, чем смысловая<sup>52</sup>. В работе В.Шкловского *О поэзии в заумном языке*, напечатанной в том же сборнике, на примере японских танок показывалось, что «слова подбираются в стихотворении не по смыслу и не по ритму, а по звуку»<sup>53</sup>. В другой статье Шкловского *Искусство как прием*, вышедшей в том же году, что и *17 ерундовых орудий*, с осторожностью высказывалось предположение о противоположности «законов поэтического языка законам языка практического»<sup>54</sup>.

Эмпирически о подборе слов в поэзии по звуковой близости писал Крученых в 3-м пункте *Декларации слова как такового*: «Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку»<sup>55</sup>. Сходная идея была выдвинута и в манифесте 2-го *Садка судей*: «Мы стали придавать содержание словам по их фонической характеристике»<sup>56</sup>.

Из закона поэтического языка вытекают и пропагандировавшиеся Терентьевым законы случайности (наобумности) и сдвигологии, которые Терентьев прослеживает, в частности, на примерах из Пушкина и Блока. Так, разбирая поэму Блока *Скифы*, он выделяет строки «Мильоны вас, нас тьмы, и тьмы, и тьмы» и «Она глядит, глядит, глядит в тебя и с ненавистью, и с любовью», в которых усматривает закон случайности, состоящий в том, «что слова теряют свой облик:

слово „тьма”, вращаясь, превращается в „ведь мы” или „ведьмы”, а слово „глядит” кажется похожим на „летит”»<sup>57</sup>.

Терентьев призывает поэтов «думать ухом»<sup>58</sup> и не бояться возникающих от этого противоречий, которые в искусстве «имеют почетное место»<sup>59</sup>, поскольку «в поэзии... слово означает то, что оно звучит»<sup>60</sup>. Исходя из закона поэтического языка, постулирующего случайность, Терентьев приходит к выводу, что «всякий поэт есть пост заушный»<sup>61</sup>. Закон поэтической речи связан у Терентьева и со сферой подсознательного, на что указал И.Зданевич, сопоставивший ассоциативное нанизывание похожих по звучанию слов с механизмом сновидений<sup>62</sup>.

Первой отличительной особенностью поэзии «41<sup>0</sup>» Терентьев называет «упражнение голоса», то есть установку на произнесение вслух. Сам Терентьев, по свидетельствам современников, был хорошим чтецом, «облачавшим театральной декламацией» свои выступления<sup>63</sup>. Незаурядными чтецами были и его коллеги по группе «41<sup>0</sup>» А.Крученых<sup>64</sup> и И.Зданевич<sup>65</sup>.

Очень важную роль Терентьев придает закону случайности, проявлениями которого считает опечатки, ошибки, описки, оговорки, замену контрастирующего эпитета, характерного для ранней стадии кубофутуризма, эпитетом «ни с чем не сообразным»<sup>66</sup>. Закон случайности он связывает с заушью, поскольку при заушном письме, понимаемом Терентьевым как автоматическое, «образы и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора»<sup>67</sup>. На принципе автоматического письма основан совет «писать неделю подряд и не перечитывать... когда захочешь иметь лучшую свою книгу»<sup>68</sup>. Терентьев отождествляет мастерство с «умением ошибаться»<sup>69</sup>, указывая, однако, что «не так легко обмануть самого себя и ускорить случай ошибки, так как только механические (а не идеологические) способы во власти художника»<sup>70</sup>.

О важности случайного в поэзии, возможно, первым из футуристов написал Н.Бурлюк, еще в 1914 году сетовавший, что оговорка, этот кентавр поэзии, находится в загоне<sup>71</sup>. В статье *О безумии в искусстве*<sup>72</sup> и в первом варианте *Декларации заушного языка* Крученых относил к одному из типов зауши «наобумное (алогичное, случайное, творческий порыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы...»<sup>73</sup>. О важности опечаток писал в 1920 году и В.Хлебников: «Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов свободного творчества и поэтому может быть приветствуема, как желанная помощь художнику»<sup>74</sup>. Любопытно, что Терентьев приводит в книге *17 ерундовых орудий* пример опечатки, как бы являющейся прямой иллюстрацией к высказыванию Хлебникова: «Так у меня однажды из дурацкого слова «обруч» вышел по ошибке наборщика Обуч, то есть обратное неучу и похожее на балда или обух очень хорошо»<sup>75</sup>.

Закон случайности, так же как и закон поэтического языка, связан с областью подсознательного и теориями Фрейда, придававшего большое значение ошибкам, опискам и оговоркам. В *Трактате*

о *сплошном неприличии* Терентьев прямо называет Фрейд в одном ряду с футуристами. В то же время рекомендуемый Терентьевым прием механического письма близок к бретоновскому определению автоматизма в первом манифесте сюрреалистов: «Напишите быстро, без заранее намеченной темы, достаточно быстро, чтобы не сохранить в памяти и не пытаться перечитать»<sup>76</sup>.

Алогизмы, неизбежно возникающие при наобумном письме, Терентьев, так же как и Крученых, относил к области сдвига<sup>77</sup>, который называл «сокрушительным ударом в зубы»<sup>78</sup>. Сдвиги такого рода Терентьев рассматривает в книге *Крученых-грандиозарь*, выделяя заслугу Крученых в создании алогизма и бессмыслицы: «Никто до него не печатал такого грандиозного вздора»<sup>79</sup>.

Терентьева занимали и фонетические сдвиги, с которыми он связывал эмоциональное значение звуков. В книге *Рекорд нежности* он указывает, что «буквы ч, ш, щ, ц, с, ф, х, з — передают плотские чувства: чесать, нежить, щупать, щекотать»<sup>80</sup>, перекликаясь с Крученых, который называл русскую азбуку «эротичной, даже анальной». А в разговоре с Крученых о *Малахолии* в *капоте* называет русскую азбуку эротичной, даже анальной<sup>81</sup>. Вопрос о значении звуков, интересовавший Терентьева и Крученых, отчасти восходит к работам русских формалистов и предшествовавших литературных течений<sup>82</sup>, отчасти к теориям Фрейда о либидо, сновидениях и инстинкте<sup>83</sup>. Крученых, а вслед за ним и Терентьева, назвавшего себя «углубителем эротики русского языка (анальной)»<sup>84</sup> в особенности занимали «какальные» сдвиги. Прямую связь с подсознательным имеет и выдвинутое Терентьевым учение о перпендикуляре<sup>85</sup>, подробно разбираемое Крученых в статье *Аполлон в перепалке*<sup>86</sup>. Связь этой теории с эротической сферой и фрейдизмом обыгрывалась самим Терентьевым: «Апухтин над рифмой плакал, а я когда мне скучно, любую сажая на кол»<sup>87</sup>. Эта связь отмечалась и тифлисской критикой: «Футуризм — эротический соллипсизм. В пристрастии Крученых к анальной эротике („как истина“ „как истина“, „как“) и Терентьева к перпендикуляру, многие видят многое. Но это по части Фрейда, и эту тему уступаю доктору Харазову»<sup>88</sup>.

В отличие от Крученых, связывавшего заушный язык с экстазом и безумием<sup>89</sup>, Терентьев рационально рассматривал заушь как одну из творческих закорюк. В заключительной части книги *17 ерундовых орудий* он перечисляет двенадцать приемов, необходимых для создания футуристического стихотворения. Идея рассмотрения литературного произведения как системы приемов была выдвинута в статье В.Шкловского *Искусство как прием*, напечатанной в 1919 году в сборнике «Поэтика». Говорить о влиянии этой статьи на Терентьева нет оснований, поскольку работы появились почти одновременно, но тем не менее это совпадение представляется любопытным, так как «орудия» Терентьева воспринимаются как полупарадия на теорию Шкловского. Терентьев предупреждает, что его «орудия» не ключ к пониманию поэзии, а отмычка, потому что «всякая красота есть красота со взломом»<sup>90</sup>, развивая положение декларации *Слова как такового*, что поэзия должна писаться и читаться туго<sup>91</sup>.

Терентьев рассматривает заумь и в историческом аспекте. Его интересует процесс перехода заумных слов в разряд нормативных и нормативных в заумный<sup>92</sup>. В отличие от раннего футуризма, декларативно порывавшего связь с традицией, Терентьев ищет и находит у поэтов-предшественников зачатки футуризма<sup>93</sup>.

В книге *17 ерундовых орудий* Терентьев разрабатывает теорию ритма в футуристической поэзии, связывая ее с ритмом современного города<sup>94</sup>. Главное внимание Терентьев уделяет ритмическим паузам<sup>95</sup>. Выступая против школьной метрики, он предлагает брать за единицу счета не слог, а целое слово и рассматривать стихотворную строку как музыкальный такт. Мысль о замене стопы словом тифлисская критика ошибочно возводила к статьям В.Чудовского, печатавшимся в 1915-17 гг. в журнале «Аполлон»<sup>96</sup>, а идею музыкального счета — к немецкой оренфилологии (ohrenphilologie) начала века<sup>97</sup>. На самом деле у Терентьева идет речь о тоническом словосчетном стихе.

В *Трактате о сплошном неприличии* Терентьев, предвосхищая лефовскую теорию литературы факта, впервые отчасти намеченную В.Каменским в предисловии к книге *Его-моя биография великого футуриста*<sup>98</sup>. «Голый факт» Терентьев противопоставляет поэтике символизма и французскому влиянию в русской литературе, представителями которого называет, в частности, М.Кузмина и А.Блока. В этом же трактате Терентьев, противореча своему прежнему высказыванию о том, что только слово, а не идеология, — оружие художника, призывает к социальной власти художников, как нового исторического сословия. Эта идея была отчасти практически претворена в жизнь в первые пореволюционные годы, когда левые художники оформляли массовые празднества и занимали важные административные посты.

В критических работах Терентьева парадоксализм суждений, ирония сочетаются с острой наблюдательностью, тонким анализом. В книгах, посвященных своим собратьям по «41°», Терентьев следует традиции, заложенной Крученых, еще в 1913 году выпустившем брошюру *Владимир Маяковский*. Наиболее серьезный тон присущ первой книге Терентьева *Крученых-грандиозарь*, проникнутой пиететом к мэтру. В *Рекорде нежности* панегирик сменяется добродушным юмором, общие теоретические рассуждения уступают место конкретному разбору текстов. Стиль Терентьева становится афористичным, качество, еще более развитое в *17 ерундовых орудиях*, — книге, сплошь построенной на парадоксах. Во всех этих книгах, рассчитанных на узкий круг читателей, написанных «для своих», почти отсутствует элемент эпатажа, играющий в ранневостепенную роль в последней работе Терентьева — *Трактате о сплошном неприличии*, напоминающем по резкости тона первые футуристические манифесты. *Трактат* до предела насыщен литературно-историческими аллюзиями, словесной игрой, построенной на каламбурах. Терентьев широко использует в этом произведении приемы своей поэтической техники, соединяя в одном предложении похоже звучащие слова, синтаксические и фонетические сдвиги. Особенно виртуозно он применяет различные шрифты, которыми, в частности, пользуется и для усиления эпатажного элемента, выделяя части слов, имеющие «непристойный» смысл.

В двадцатые годы Терентьев переходит в основном к работе в театре и не выступает больше как теоретик заумной поэзии. Материалов о его работе в ГИНХУКе, где он руководил в 1923-26 годах фонологической лабораторией, по-видимому, не сохранилось. Многие идеи Терентьева тифлисского периода разрабатывались Крученых в книгах начала 20-х годов, вышедших в Москве, а в Париже развивались И.Зданевичем.

Т.Никольская

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С.Городецкий. *Деген, Терентьев и Крученых*. «Кавказское слово», 1918, № 110.

<sup>2</sup> А.Крученых. *О стихах Терентьева и других*. — В его кн.: *Ожирение роз*. Тифлис, 1918, с.9.

<sup>3</sup> Там же, с.3.

<sup>4</sup> И.Терентьев. *Херувимы свистят*. Тифлис, 1919, стр. не нумерованы.

<sup>5</sup> В книге *17 ерундовых орудий* Терентьев называет Большакова в одном ряду с Крученых и Зданевичем, причисляя его к новой школе поэзии.

<sup>6</sup> С.Городецкий. Ук. соч.

<sup>7</sup> И.Терентьев. *Факт*. Тифлис, 1919, стр. не нумерованы.

<sup>8</sup> А.Крученых. Ук. соч., с.20.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же, с.10.

<sup>11</sup> Там же, с.22.

<sup>12</sup> См.: Р.Циглер. *Поэтика А.Е.Крученых поры „41“: Уровень звука*. — В сб.: *L'Avanguardia a Tiflis*. A cura di L.Magarotto, M.Marzaduri, G.Pagani-Cesa. Venezia, 1982, с.239.

<sup>13</sup> О бордюрном характере зауми см.: Е.Поливанов. *Общий фонетический принцип всякой поэтической техники*. — «Вопросы языкознания», 1963, № 1, с.101-105.

<sup>14</sup> Разбор этого стихотворения, построенного по принципу выборматывания, см. в статье Т.Никольской *Игорь Терентьев в Тифлисе*. — Сб. *L'Avanguardia a Tiflis*, с.193-194; принцип выборматывания в соединении с звукоподражательной заумью, имитирующей конский топот, содержится в стихотворении Терентьева «Мои похороны», разбор которого см. там же, с.190. Добавим, что этот прием применен в финале стихотворения К.Олипова «Буква Маринетти», *Второй сборник „Центрифуги“*, М., 1916, с.29.

<sup>15</sup> Е.Поливанов. *Общий фонетический принцип...*, с.101.

<sup>16</sup> И.Терентьев. *Херувимы свистят*.

<sup>17</sup> А.Крученых. *Ожирение роз*, с.20-21.

<sup>18</sup> И.Терентьев. *Факт*.

<sup>19</sup> А.Крученых. Стихотворение «Мышь, родившая гору» в его кн. *Ликированное трико*. Тифлис, 1919, с.8.

<sup>20</sup> V.Markov. *Russian futurism: a history*. Berkeley and Los Angeles, 1968, с.9.

<sup>21</sup> См., например, стихотворение А.Крученых «Вы снились мне» в его кн. *Ожирение роз*, с.5.

<sup>22</sup> А.Крученых. *Ожирение роз*, с.22.

<sup>23</sup> И.Терентьев. *Херувимы свистят*.



- <sup>24</sup> Р.Циглер, Ук. соч., с.241.
- <sup>25</sup> Р.Циглер, Ук. соч., с.244.
- <sup>26</sup> И.Терентьев. *Херувимы свистят*.
- <sup>27</sup> Там же.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> Софии Георгиевне Мельниковой. Тифлис, 1919, с.133-157.
- <sup>30</sup> Там же, с.134.
- <sup>31</sup> Выражение Р.О.Якобсона из его книги *Новейшая русская поэзия*. Прага, 1921, с.67.
- <sup>32</sup> Софии Георгиевне Мельниковой, с.135.
- <sup>33</sup> И.Терентьев. Факт.
- <sup>34</sup> И.Терентьев. *Херувимы свистят*.
- <sup>35</sup> Омоним «бабка» имеет значение и выпечного кулинарного изделия.
- <sup>36</sup> Газ. «Фигаро», 1922, февраль.
- <sup>37</sup> «ЛЕФ», 1923, № 2.
- <sup>38</sup> А.Крученых. *Литературные шушутки*. М., 1929.
- <sup>39</sup> А.Крученых. *Турнир поэтов*. Вып. 1-3, М., 1930-1934.
- <sup>40</sup> *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства*. М., 1934.
- <sup>41</sup> Ю.Деген. *И.Терентьев*. — «Куранты», 1919, № 2.
- <sup>42</sup> М.Ларионов. Предисловие к каталогу выставки «Мишень», 1913. Это же положение приводится в книге Эли Эганбюри (И.Зданевич) *Наталья Гончарова, Михаил Ларионов*. М., 1913, с.34.
- <sup>43</sup> См.: Н.Харджиев. *Поэзия и живопись*. В кн.: *К истории русского авангарда*. Stockholm, Uppsala, 1978, с.80.
- <sup>44</sup> И.Зданевич. *Всёчество*. — «Русское слово», 1913, № 256.
- <sup>45</sup> В 1913 году И.Зданевич прочел в Петербурге доклад *О футуризме*, в котором противопоставлял М.Ларионова и Н.Гончарову всем остальным футуристам. См.: Н.Харджиев. *Маяковский и живопись* в сб. *Маяковский. Материалы и исследования*. М., 1940, с.375.
- <sup>46</sup> Предисловие к каталогу выставки картин К.Зданевича (Тифлис, 1917), с.2.
- <sup>47</sup> А.Крученых. *Миллиорк*. Тифлис, 1919, с.18; в известной степени к оркестровой поэзии можно отнести и драматургию И.Зданевича, в которой различные типы зауми сочетаются с вкраплениями нормативного языка. В 1922 году о «всёчестве» как новой поэтической школе, созданной «41», писал И.Зданевич: «„Fsioche” упраздняет понятия традиции, нового и старого, отрицания и утверждения, оригинального и подражательного, которые особенно в последние годы стали неотъемлемой принадлежностью научных теорий, в частности, школ футуризма и „дада”» (И.Зданевич. *Доклад, читанный в Академии Медицины 22-2-22*. — В сб. *L'Avanguardia a Tiflis*, с.305-306).
- <sup>48</sup> И.Терентьев. *17 ерундовых орудий*, с.1.
- <sup>49</sup> Отрывки из выступления Ильязда *Новые школы в русской поэзии*. — В сб.: *Иязд*. Paris, Centre G.Pompidou, 1978.
- <sup>50</sup> См.: Л.Якубинский. *О звуках стихотворного языка*. — В кн.: *Сборник по теории поэтического языка*, 1, Петроград, 1918, с.16.
- <sup>51</sup> О знакомстве Крученых с первым и вторым сборниками поэтического языка см.: Циглер Ук. соч., с.240, 256.
- <sup>52</sup> Л.Якубинский. Ук. соч., с.17.
- <sup>53</sup> В.Шкловский. *О поэзии заумного языка*, с.10.
- <sup>54</sup> В.Шкловский. *Искусство как прием*. — В сб.: *Поэтика*, Пг, 1919, с.104. Первыми выдерживающими научную критику фактическими указаниями на эту противоположность Шкловский считает статьи Поливанова и Якубинского в 1-м сборнике по теории поэтического языка. В двадцатые

годы о доминировании в поэзии звукового задания над смысловым писал среди других Б.Томашевский в кн. *Русское стихосложение. Метрика*. Пб, 1923, с.8; ср. также сходную точку зрения у Е.Поливанова в статье *Общий фонетический принцип всякой поэтической техники* (1930). — «Вопросы языкознания», 1963, № 1, с.99.

<sup>55</sup> А.Крученых. *Декларация слова как такового*. М., 1913, с.1.

<sup>56</sup> *Садок судей*. Пг, 1913, с.1.

<sup>57</sup> И.Терентьев. А.Блок, «Скифы». — «Тифлисский листок», 1919, № 13.

<sup>58</sup> И.Терентьев. *17 ерундовых орудий*, с.1.

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> О восприятии звукового прообраза стихотворения и эмоциях, вызванных звуковой произносительной стороной слова, писал В.Шкловский в статье *О поэзии и заумном языке*, в которой он делает вывод о существовании заумного языка в скрытом состоянии; см. также о магии звукового восприятия зауми в статье К.Чуковского *Образцы футуристических произведений. Опыт хрестоматии*. — «Шиповник», кн. 22, Пб, 1914, с.144.

<sup>62</sup> См.: И.Зданевич. *Доклад, читанный в Академии Медицины 22-2-22*. — В сб. *L'avanguardia a Tiflis*, с.299.

<sup>63</sup> См. Т.Вечорка. *Вечер поэзии и музыки*. — «Куранты», 1918, № 1, с.22.

<sup>64</sup> О Крученых — тщеце см. в сб. *Бука русской литературы*, М., 1923, с.16-17.

<sup>65</sup> О чтении стихов И.Зданевичем см.: С.Спасский. *Маяковский и его спутники*. Л., 1940, с.20; Г.Робакидзе. *Фалестра*. — «Картели мшерлоба», 1928, № 4. Р.Циглер считает, что «установка в поэтике группы „41<sup>00</sup>» на обнаженно-звуковую сторону поэтического языка, а вместе с тем и на декламацию, особенно на начальном этапе, объясняется знакомством поэтов с исследованиями формалистов о звуках стихотворного языка». — Ук. соч., с.241. На наш взгляд, установка на декламацию в меньшей степени продолжает традицию публичных выступлений футуристов.

<sup>66</sup> И.Терентьев. *Маршрут шаризны*. — «Феникс», 1919, № 1.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> И.Терентьев. *17 ерундовых орудий*.

<sup>69</sup> Там же, с.1.

<sup>70</sup> Там же.

<sup>71</sup> Н.Бурлюк. *Три поэтических начала*. — «Первый журнал русских футуристов», 1914, с.104.

<sup>72</sup> См.: А.Крученых. *О безумии в искусстве*. — «Новый день», Тифлис, 1919, № 5.

<sup>73</sup> А.Крученых. *Декларация заумного языка*. — «Искусство», Баку, 1920-21, № 1.

<sup>74</sup> В.Хлебников. *Наша основа*. — Альм. «Лирень», Харьков, 1921.

<sup>75</sup> И.Терентьев. *17 ерундовых орудий*.

<sup>76</sup> Цит. по кн.: А.Андреев. *Сюрреализм*. М., 1972, с.61.

<sup>77</sup> О сдвиге как приеме, ведущем к алогичным словосочетаниям, см.: Р.Циглер. Ук. соч., с.247-249.

<sup>78</sup> И.Терентьев. *Трактат о сплошном неприличии*. Тифлис, 1920.

<sup>79</sup> И.Терентьев. *Крученых-грандиозарь*. Тифлис, 1919, с.4.

<sup>80</sup> И.Терентьев. *Рекорд нежности*. Тифлис, 1919, с.16.

<sup>81</sup> А.Крученых. *Ожирение роз*, с.16.

<sup>82</sup> См.: Р.Циглер. Ук. соч., с.238-239.

<sup>83</sup> Там же, с.239-240.

<sup>84</sup> В надписи на экземпляре книги *Ожирение роз*, подаренной Д.Гордееву 19.6.1918. Хранится в частном собрании.

<sup>85</sup> О перпендикуляре Терентьев пишет в книгах *17 ерундовых орудий* и *Трактат о сплошном неприличии*.

<sup>86</sup> В кн.: А.Крученых. *Миллиорк*. Тифлис, 1919.

<sup>87</sup> А.Крученых. *Ожирение роз*, с.22.

<sup>88</sup> Изабелла Седьмая. *И.Терентьев. 17 ерундовых орудий* (рецензия в газете «Новый день», 1919, № 10).

<sup>89</sup> См. статью А.Крученых. *О безумии в искусстве*. — «Новый день», 1919, № 5.

<sup>90</sup> И.Терентьев. *17 ерундовых орудий*, с.3.

<sup>91</sup> См.: А.Крученых, В.Хлебников. *Слово как таковое*. М., 1913, с.3.

<sup>92</sup> Этот процесс подробно разбирался в начале 20-х годов левовской критикой. См., напр., статью Г.Винокура. *Футуристы строители языка*. — «ЛЕФ», 1923, № 1.

<sup>93</sup> Поискам предпосылок футуризма в классической литературе занимался в тифлисский период и А.Крученых.

<sup>94</sup> В.Марков называет теорию ритма И.Терентьева «неомаринеттистской». См. его кн. *Russian futurism*, с.359. О связи нервного темпа жизни города с ритмическим стихом футуристов писал В.Шершеневич в своей кн. *Футуризм без маски*. М., 1913.

<sup>95</sup> Эпиграфом к сборнику стихов *Факт* И.Терентьев поставил слова: «Корень ритма остановки».

<sup>96</sup> Статьи В.Чудовского. *Несколько мыслей к возможному учению о стихе* («Аполлон», 1915, № 3-9) и *Несколько утверждений о русском стихе* («Аполлон», 1917, № 4-5).

<sup>97</sup> Благодарим за это указание М.Л.Гаспарова.

<sup>98</sup> В.Каменский предлагает послать к чертям «выдуманную ерунду романов и всяческих повестей», противопоставляя художественной литературе «любую биографию незаметного архивариуса, пускай кроваво написанную» (В.Каменский. *Его-моя биография великого футуриста*. М., 1918, с.8).

## ИГОРЬ ТЕРЕНТЬЕВ — ТЕАТРАЛЬНЫЙ РЕЖИССЕР

«Самый удивительный в Ленинграде режиссер».

Никита Верховский<sup>1</sup>

Игорь Терентьев поражал, ошеломлял. За ним признавали культуру и талант, мастерство и фантазию, но его упрекали в недостатке программы и ставили в вину, что свои спектакли он обращает в поток находок без какой-либо точной и последовательной идеи. Этот образ пылкой театральной интеллигентности, разбрасывающей себя по мелочам, возвращается в немногих воспоминаниях потомков. Так, один ленинградский критик, который в 20-х годах был близок к обзориутам, несколько лет назад писал: «Режиссерская фантазия Терентьева была воистину безгранична, но ей решительно не хватало устойчивой идейной основы и целеустремленности; даже внутри одного спектакля она оказывалась способной служить противоположным идейным целям. Из-за этого Терентьев и потопил большинство своих режиссерских работ в шукарском и вызывающе-озорном изобретательстве, в тщеславном и бесплодном стремлении все переиначить, сделать непременно по-своему, не так, как делалось раньше. Это тем более обидно, что наряду с нелепыми и даже бессмысленными новшествами, Терентьев находил режиссерские решения, которые сами по себе были и остроумны, и выразительны»<sup>2</sup>.

Суждение строгое, пристрастное, несправедливое, которое не способствует верному пониманию Терентьева и его театральных поисков.

В одной из своих последних статей Виктор Шкловский вспоминал «прекрасную постановку *Ревизора* Игоря Терентьева в ленинградском Доме печати»<sup>3</sup>, в то же время о мейерхольдовском *Ревизоре* вновь подтверждал свое старое отрицательное суждение: «Один и тот же Гоголь, но какой разный!»<sup>4</sup>. Это противопоставление, по-прежнему абсолютное и страстное, несмотря на то, что прошло уже пятьдесят лет, возвращает нас к последним сражениям русского авангарда в 1927 и 1928 годах, когда лэфовцы считали Терентьева единственным и подлинным выразителем в сфере театра авангардной линии, покинутой и даже преданной, согласно мнению некоторых, Мейерхольдом.

И действительно, Терентьев был не только блестящим режиссером, ныне несправедливо забытым, но также одним из идеологов и пропагандистов «театра факта», он был тем, кто пытался соединить футуристическое бунтарство и пролеткультурские утопии антидрама-

тического театра с левовскими поисками новых жанров и политическими требованиями агитационного и воспитательного спектакля, предвосхищая даже некоторые идеи Бертольда Брехта.

Восстановить его театральную историю означает возратить русскому авангарду богатство и сложность опытов, которые его характеризовали.

Существует весьма мало работ о Терентьеве, режиссере и теории театра<sup>4</sup>, скудны, отрывочны воспоминания и свидетельства. Более того, часть театральных работ Терентьева была потеряна или же уничтожена в 30-е — 50-е годы, когда его имя было вычеркнуто из истории советского театра. Поэтому я старался восстановить события и лица, даже самые незначительные, оставляя слово, насколько это возможно, за участниками событий и свидетелями; так что моя работа имеет скорее вид хроники, нежели истории, и даже хроники с лакунами, в особенности в том, что касается театральной деятельности Терентьева на Украине.

*«И играет, играет Россия, происходит какой-то стихийный процесс превращения живых тканей в театральные».*

*Виктор Шкловский<sup>5</sup>*

В Петрограде, в 1920-22 годах, казалась реализованной пролеткультовская утопия театра, который непосредственно выражал бы творчество масс, преодолевая разделение между сценой и партером, актерами и зрителями, вымыслом и жизнью.

Спектакли устраивались на площадях, на улицах, на фабриках наподобие веселого, шумного карнавала-сборища. Темами этих элементарных драматических действий были герои или эпизоды революции, фигуры и события рабочей борьбы. К стремлению высвободить народное творчество присоединилось дидактическое намерение и желание прославлять: ставилась цель создания советской ритуальности.

Эти спектакли имели структуру весьма простую, зачастую довольно-таки примитивную. Драматизация одного события или лозунга составляла стержень, на который нанизывались действия, диалоги и песни. Однако вместе со словом и жестом использовались другие выразительные средства: шествие, гимнастический марш, военный парад, фейерверк, игра прожекторов и т.п. Действие свободно двигалось в пространстве и времени, перепрыгивая от Спартака к Разину, из Версаля в Петербург. Это было скорее символическое действие, нежели драматическое (и действительно, интрига была сведена к минимуму). Это был спектакль, который не имел намерения представлять, но желал демонстрировать, убеждать, воспитывать.

Подобный спектакль, который формировался стихийно и безымянно, получил название инсценировки. Были инсценировки знаменитые, вроде *Взятия Зимнего дворца*, реконструированного по случаю третьей годовщины Октябрьской революции в тех же самых местах, где

происходило это событие, или спектакля *К мировой коммуне*, поставленного в июле 1920 года у Фондовой Биржи, в которых принимали участие тысячи и тысячи людей. Но часто инсценировки имели размеры более скромные и ставились в рабочих клубах и на фабриках.

Другой театральной формой, весьма распространенной в те годы, была агитка. Она посвящалась пропаганде актуальных политических тем или нравственным проблемам. Агитки были очень короткими пьесами, с весьма простой интригой и символическими персонажами. Часто, для большей эффективности, они писались в стихах или в рифмованной прозе.

Инсценировка, агитка и другие театральные жанры, появившиеся в годы революции и гражданской войны (политический, бытовой, исторический суд, живая газета, литмонтаж и т.п.), относились к так называемому самодеятельному театру, который неуклонно себя противопоставлял профессиональному театру. «Самодеятельный театр прежде всего любительский театр»<sup>7</sup>, — писал один его теоретик. Но его характеризовали также и другие черты: коллективная работа, политическая и воспитательная функция спектакля, отказ от драматической интриги, символичность действия и персонажей, введение в действие реальных элементов, синкретическая форма представления.

В Петрограде теоретиком самодеятельного театра был Адриан Пиотровский. Он писал: «Всенародное театральное действие, всенародная игра рвется [...] наружу. Она проявляется в манифестациях и уличных праздниках революции и, прежде и сильнее всего, в создании театральных кружков [...]. Участники кружка играют для себя, как играют дети, как манифестируют взрослые»<sup>8</sup>.

Из этих кружков должен был родиться, стихийно и свободно, новый театр, более того, должен был возродиться старый театр — Пиотровский полагал, что самодеятельность возобновит оригинальную форму театра. Эта теория циркулировала в Ленинграде под именем «Единый художественный кружок». «Рабочие и красноармейцы в Едином художественном кружке остаются рабочими и красноармейцами. В своей художественной работе они ищут театрального действия, не изменяющегося, но подчеркивающего их классовое лицо. Их путь поэтому — не к спектаклю, а к празднеству, как к явлению оформленного быта»<sup>9</sup>, — писал Пиотровский. Эта утопия тотального и органического театра многим была обязана Ницше и концепции соборного действия Вячеслава Иванова<sup>10</sup>.

Самодеятельный театр, пользовавшийся громадной популярностью в первые годы советской власти, когда появились мириады клубных коллективов, театральных кружков, к 1923 году стал приходить в упадок. Мечты об искусстве, которое произрастает непосредственно из жизни, о бесклассовом обществе, которое воспроизводится в спектакле без ролей, о народных массах, которые воспитывались бы в собственных спектаклях («театр — самовоспитание народное», — гласил один из лозунгов тех дней), исчезли при наступлении НЭПа, в то время, как повсюду словно грибы появлялись театрики и кабаре, вновь набирали силу академические театры, на сценах ставились

«ославленные» буржуазные пьесы и Луначарский призывал вернуться к Островскому.

Среди причин кризиса самодеятельности были изменявшаяся социальная и культурная обстановка, а также бедность сценических реализаций, неотесанность исполнителей, банальность текстов, а кроме того — дидактическая скука и литургическая утрюмость, которая исходила от множества инсценировок. И посему были оставлены химеры коллективного и стихийного творчества, фантазии о театре без актеров, отбрасывание традиции; создавались учебные и подготовительные центры для актеров и режиссеров, экспериментальные театры, даже самодеятельные труппы с несколькими актерами и профессиональными сотрудниками.

Игорь Терентьев прибыл в Петроград летом 1923 года. Он желал дать жизнь союзу между авангардом и революцией, как во времена газеты «Искусство коммуны», и на этот раз под знаком зауми, беспредметности и материализма. В одном письме к А. Крученых он писал: «Перевел Маркса на заумный язык и заумь утвердил на осязаемом фундаменте марксизма»<sup>11</sup>. Он начал работать в клубах и среди комсомольцев, которые даже поставили на сцене его *Трактат о сплошном неприличии* и, кажется, с успехом<sup>12</sup>. Его проекты потерпели неудачу, но этим идеалам он оставался верен все пять лет, которые проработал в Ленинграде.

Именно Терентьев начнет новую фазу самодеятельности спектаклем *Джон Рид*, принятым с энтузиазмом публикой и критикой. Тот же самый Пиотровский писал: «Это уже целиком детище самодеятельного театра. Здесь перед нами уже сознательная попытка применить к профессиональному спектаклю навыки рабочих клубов»<sup>13</sup>.

«Если случай заведет вас в узкий, снегом заметенный переулочек, не забудьте взглянуть на маленький двухэтажный домик по правую руку от Надеждинской. Здесь своя жизнь. Здесь помещается театральная студия Политпросвета».

Адриан Пиотровский<sup>14</sup>

Центральная театральная студия Главполитпросвета была более известна как Агитстудия или Студия Шимановского — по имени своего основателя Виктора Шимановского, актера Передвижного общедоступного театра Павла Гайдебурова, давшего в 1918 году жизнь первому советскому рабочему театру, Рабочей драматической студии. Несмотря на свое название, в 1919-20 годах Студия Шимановского не отличалась от других театров: ставила драмы Островского, Хейерманса и Доде по канонам натуралистического исполнения. Только в 1921 году Шимановский меняет репертуар и методы: «Вместо пьес с твердым текстом на первый план выступает коллективная импровизация, на место театральной драматургии — некое обобщенное символическое действие»<sup>15</sup>. Рождалась Агитстудия.

Строгий вид Саперного переулочка соответствовал духу Студии Шимановского, которая по строгости нравов напоминала скорее мо-

настырь, нежели сообщество актеров. Коллектив Шимановского желал создать новый и показательный стиль жизни и работы. Его день был распределен между студией, артистическим творчеством, ручной работой и политической деятельностью. Адриан Пиотровский, бывший вдохновителем и «крестным отцом» Студии, писал: «Студия Шимановского столько же художественная школа, сколько и бытовая организация, желающая стать ячейкой своеобразного преобразенного художественной работой уклада жизни»<sup>16</sup>.

В Студии преподавали, кроме Пиотровского, писательница Ольга Форш, режиссер Владимир Соловьев, историк русского театра и основатель Экспериментального театра Всеволод Всеволодский-Гернгросс; одним из наиболее верных и блестящих сотрудников Шимановского был Михаил Соколовский, будущий руководитель Театра рабочей молодежи<sup>17</sup>.

Студия Шимановского имела своей задачей «выковать новые приемы зрелища, насыщенного актуальным политическим содержанием»<sup>18</sup>, для рабочих клубов и заводских театров. Она организовала в Петрограде праздник «Красного календаря» со спектаклями, в которых прославлялась народная борьба: Первое мая, День Парижской Коммуны, Октябрьские дни и т.д. Наиболее популярным из этих праздничных зрелищ были *Три дня*, историко-символическое действо, посвященное 17-й годовщине 9 января 1905 г., впервые показанное 22 января 1922 года. Три дня — это 14 декабря 1825, 9 января 1905, 25 октября 1917. Инсценировка открывалась хором девушек, за которым следовал монтаж стихов, писем, воспоминаний поэтов-декабристов и фрагменты романа Мережковского *14 декабря*. В центральной части спектакля, посвященной Кровавому воскресенью, по сцене двигалась длинная процессия с поднятыми святыми образами, развешающимися знаменами, распевая религиозные гимны («Спаси, Господи, люди твоя...») и политические песни («Вы жертвою пали...»). *Двенадцать* Блока и революционные песни заключали спектакль. «Вот и всё! Очень просто! Совсе не театр: никакого движения. Если угодно, словесная симфония, только очень примитивная»<sup>19</sup>, — писал Пиотровский в своей рецензии на спектакль.

Игорь Терентьев начал работать с Агитстудией в конце 1923 года. 1 мая 1924 года в одном из петроградских рабочих клубов он выступил с постановкой *Снегурочки*<sup>20</sup>, пародией на сказку в стихах Островского. Герои надевали фраки, бальные туалеты, произносили свои реплики, поднимая плакаты с ироническими комментариями, время от времени пританцовывая на манер американских танцев. Снегурочка поднималась и спускалась по ступенькам, словно звезда парижского варьете; оркестр, сопровождавший спектакль, пользовался инструментами, единственными в своем роде и выдуманными — громадными гребнями и ударными инструментами странной формы. Поэтесса Лидия Лесная, рецензируя спектакль, писала: «Студия создала великолепную инсценировку, пасхальную агитку. Инсценировка поставлена Терентьевым средствами очень простыми, но веселье, задор, юмор бьют через край. Напр., такой момент: в глубине сцены — огромное улыбающееся солнце, слева лестница. С лестницы спуска-



ется Снегурочка и сталкивается с парочкой — Мизгирь (офицер) и Купава, которую только что богато одарил жених-Мизгирь. Увидев Снегурочку, он быстро покидает невесту, а Купава тут же высоко подымает над головой плакат с надписью: „А я? А ты — иди жалуйся!“ Зрительный зал отвечает грохотом на эту трагикомедию любви»<sup>21</sup>. Л.Лесная заключала, хваля актеров: «Студийцы очень хорошо играют — легко, без напряжения, крепко и весело»<sup>22</sup>. *Снегурочка* имела значительный успех и повторялась 130 раз в разных рабочих клубах города<sup>23</sup>.

В конце 1924 года Студия Шимановского претерпела новую трансформацию: она превратилась в театр политической агитации и стала называться Государственным агитационным театром. Обновился также и репертуар — театральными жанрами политически более острыми: сатира, фарс, мелодрама, живая газета, живой журнал, водевиль<sup>24</sup>. Терентьев также принял участие в поисках новых жанров, более того, он предварял эту направленность своей антипасхальной агиткой *Снегурочка*. В октябре 1924 года Терентьев реализовал на сцене Первую живую газету студии, которая была принята печатью довольно холодно. Критики хвалили Терентьева за богатство выдумки, особенно в комических частях, но упрекали его за чрезмерную «театрализацию материала»<sup>25</sup>. Терентьев сотрудничал также во Второй живой газете, посвященной седьмой годовщине Октябрьской революции. Для Третьей живой газеты, которая шла на сцене 23 декабря 1924 года, Терентьев «спроектировал декоративное оформление»<sup>26</sup> в супрематическом стиле, выполненное художником О.Клевером<sup>27</sup>.

Последней работой Терентьева для Госагиттеатра была постановка *Необходимости*, политического фарса Владимира Вознесенского, показанного впервые 22 марта 1925 года. Фарс был посвящен, как говорит о том само название, необходимости признания СССР иностранными державами. Тема была актуальной, но текст Вознесенского — бесцветным. Режиссура Терентьева была, напротив, блестящей. Один рецензент писал: «Политфарс *Необходимость* — яркий образец типично режиссерского спектакля, где режиссер благодаря фантазии и трактовке положений, комбинации ритмов, своей железной логике и необычайной находчивости делается автором данного спектакля. *Необходимость* — спектакль режиссера Терентьева. Автор пьесы в таком спектакле играет скромную роль канвы, по которой рассыпаны пышные узоры»<sup>28</sup>.

Этим спектаклем, в котором участвовал также Шимановский, завершилась режиссерская деятельность Терентьева в Госагиттеатре. Он оставался там еще некоторое время в качестве ответственного редактора литературной коллегии<sup>29</sup>.

«Мы не можем стоять в стороне. Искусство должно быть связано с массами [...]. Игорь Терентьев активно стал на этот путь: он заведует 2 клубами, режиссер, поэт».

Кирилл Зданевич<sup>30</sup>

Осенью 1924 года Терентьев и группа руководителей рабочей самодеятельности (среди них были Г.Авлов, Е.Гершуни, И.Кроль, В.Вольф)

дали жизнь Красному театру — театру, предназначенному исключительно для трудящихся: его лозунгом было — «смычка с рабочим зрителем»<sup>31</sup>. Григорий Авлов в беседе с одним журналистом резюмировал цели театра следующими словами: «Максимальная убедительность, отображение и оформление быта и задач профсоюзных и производственных, выработка коммунистического мирозерцания»<sup>32</sup>.

«Красный театр зародился в недрах самодеятельности рабочих масс»<sup>33</sup>, — писал журнал «Искусство трудящимся». На самом же деле Красный театр, напротив, означал конец традиционной самодеятельности.

Начиная свою работу в этом театре, Терентьев ориентировался по компасу левовской теории, которая в принципе отрицала всякий художественный вымысел. Такие видные деятели группы ЛЕФ, как критик Николай Чужак, поэт Николай Асеев и особенно близкий Терентьеву драматург Сергей Третьяков, выдвигали на первый план «литературу факта» — документ, хронику, репортаж. С этой точки зрения книга американского журналиста Джона Рида *Десять дней, которые потрясли мир*, изданная в России в 1923 году с одобрительным предисловием Ленина, была очень привлекательной: в ней события Октябрьской революции сухо и точно зафиксированы глазами очевидца.

Игорь Терентьев приготовил наскоро театральное переложение этой книги. Он же и поставил спектакль в условиях разного рода конфликтов и критики<sup>34</sup>. Ходил даже слух, что сцены, «имеющие чисто общественное значение»<sup>35</sup>, были поручены Исааку Кролю, — слух, в дальнейшем опровергнутый<sup>36</sup>. Критиковался также выбор места — маленький зал на Невском проспекте, предоставленный клубом советоргслужащих: оставляются рабочие районы и фабрики, чтобы возвратиться в сердце буржуазного Петербурга, говорили некоторые критики<sup>37</sup>.

*Джон Рид* (так назывался спектакль) шел на сцене 24 октября 1924 года с необычайным успехом. «*Джон Рид* [...] представляется наиболее интересным событием начавшегося театрального сезона»<sup>38</sup>, — отмечал журнал «Рабочий театр». Один рабкор, отдавшись энтузиазму и риторике, писал: «Зрительный зал вторично переживал Октябрь, в зале чувствовался запах Октября, запах пороха, солдатской шинели и теплушки»<sup>39</sup>.

Маленький зал на Невском вскоре оказался недостаточным, и Красный театр переместился в Консерваторию, на Театральную площадь, где после короткого перерыва вечером 14 декабря возобновил представления спектакля в модифицированной версии, обогащенной новыми эпизодами<sup>40</sup>.

Успех продолжался, говорилось даже о «новом пути» для рабочего театра<sup>41</sup>.

В переложении Терентьева хроника Рида состояла из 15 эпизодов, которые во второй постановке, представленной в Консерватории, превратились в 21. Спектакль открывался отъездом Джона Рида из Нью-Йорка и его прибытием в Петроград, город изголодавшийся и беспоконный, с длинными очередями перед магазинами и солдатами,

отправляющимися на фронт. Рид наблюдал наиболее важные события тех дней: народные манифестации, собрания большевиков, шествия меньшевиков, прения в Думе, в Смольном, на съезде Советов, вплоть до битвы за обладание телефонной станцией, которая ознаменовала победу большевиков в Петрограде.

Сам Терентьев так определил критерии, которым он следовал в своей постановке: «Что такое *Джон Рид*? — Это не инсценировка, это пьеса, написанная по книге Дж. Рида *10 дней, которые потрясли мир*. [...] Личная интрига ни в какой символической связи с общественными событиями не стоит, выполняя только свое техническое назначение — регулировать внимание зрителя и закреплять минуту эмоционального подъема, каковой подъем строится не на сюжете, а на исторических событиях. [...] Часть бытовая показана под углом зрения самого Рида. [...] Всё, что в пьесе относится к Октябрю, — целиком по Дж.Риду. Нам принадлежит только словесно-театральная монтировка»<sup>42</sup>.

Оформление *Джона Рида* было предельно скудным: черный бархат фона, два деревянных щита и стол составляли оборудование сцены. Места действия характеризовались с чрезвычайной простотой, порой одним только штрихом, зрительным или звуковым.

Прожекторы направляли на сцену пучки света, которые вырвали из тьмы действующих лиц и вещи, насыщали их светом, наделяли их жизнью. Одна массовая сцена происходила в полной темноте: актеры держали в ладонях маленькие светильники, направленные на лица, гасили и зажигали, вызывая из ночи лица тревожные, испуганные, возбужденные, наполненные энтузиазмом. В других сценах лезвия света вырезали рваные шинели, грязные сапоги, ноги солдат, свешивающиеся с перил, из теплушек.

Действующими лицами выступали также и звуки: отрывки из разговоров, отзвуки песен, крики, шумы всякого рода сопровождали, подчеркивали драматические действия. Во втором эпизоде спектакля, одном из самых известных и удавшихся, Рид встречал поезд с солдатами, возвращающимися с фронта: угадывался только силуэт теплушки; звукомонтаж передавал монотонный шум колес, светомонтаж — быстрое чередование света и тени. В темноте вагона угадывались скученные солдаты; они говорили о войне, о революции, разгоралась дискуссия, вспыхивали тут и там сигарки, спор угасал, кто-то пел «Умер бедняга в больнице военной»<sup>43</sup>.

Говорилось о неонатурализме. Адриан Пиотровский, рецензируя спектакль, писал: «Когда пытаешься определить причины обаяния, при всех пробелах, бесспорно присущего этому спектаклю, хочется прежде всего искать его в чертах своеобразного натурализма. Занимательнейшие сцены *Джона Рида* — теплушка, митинг в Смольном, телефонная станция трогают сцепкой натуралистических мелочей: шинель с оборванной пуговицей, солдаты в крепко сколоченной теплушке с сигарками в зубах, со свешенными ногами, солдаты на перилах митингового зала. Все это бытовые черты незабытого прошлого, поданные непосредственно натуралистически»<sup>44</sup>. Этот натурализм весьма отличается от натурализма Золя, показывающего конфликт между человеком и вещами. Здесь же, в *Джоне Риде* Терен-

тьева или в *Кино-глазе* Дзиги Вертова «натуралистические черты [...] проникнуты любовью, проникнуты нежностью современного человека и художника к мелочам на глазах его возникающего нового мира. Это — натурализм любви»<sup>45</sup>.

Пораженный и остранный взгляд, открывающий большие и маленькие факты октябрьских дней, был у Джона Рида. Об этом писал Пиотровский в статье, посвященной новым драматургам: «Индивидуальным и очень удачным приемом автора явилось остранение событий Революции через фигуру оценщика, наблюдателя Рида»<sup>46</sup>.

Верность во всех мелочах фактам и одновременно поиск технических средств, которые побуждали бы к отношению критическому, или, как тогда говорилось, соединение фактографии и остранения, составляют особенность режиссуры Терентьева, новый путь, который он намеревался открыть советскому театру.

*Джон Рид* вызвал одобрение, особенно в мире театральной самодеятельности и в фабричных театрах. Дмитрий Толмачев изобрел блестящую формулу: «Красный театр это — окраина в центре, та молодая окраина, которой суждено стать центром, и его оригинальность в том, что он не пытается оригинальничать»<sup>47</sup>. Новосозданный журнал «Рабочий театр» посвятил *Джону Риду* два репортажа со свидетельствами, впечатлениями, суждениями рабочих, где наряду с похвалами отмечались и недостатки: «Слабая разработка массовых сцен»<sup>48</sup>, медлительность в смене эпизодов<sup>49</sup>, неудачные сцены (в особенности сцена бегущей вешалки, «бьющая на дешевый успех»<sup>50</sup>). Одна простодушная руководительница Союза металлистов замечала, что гудок на сцене «не так гудел, как это бывает на заводах»<sup>51</sup>.

Критические замечания касались, главным образом, идеологического содержания драмы. Терентьева упрекали в том, что он представил хронику, а не эпос, что придал мало важности «пролетарскому элементу»<sup>52</sup> и, главное, что не выставил в верном свете роль партии: «Где крестьяне? Где моряки? (...) Где энергичная работа нашей партии?»<sup>53</sup> — спрашивал возмущенный рабкор.

Единодушными были, напротив, похвалы в отношении световых и шумовых эффектов. Звуковой монтаж был поручен Владимиру Кашницкому, молодому композитору, которому в дальнейшем суждено было сделаться наиболее ценным сотрудником Терентьева. Среди актеров, очень молодых, впервые выступивших на театральном поприще, отмечались В. Азанчеев в роли Рида, Л. Ливанов в роли эсера и А. Развеев, исполнявший роль одного из солдат.

Повторные спектакли продолжались несколько месяцев. Среди зрителей был также знаменитый актер Сандро Моисси<sup>54</sup>. Весной 1925 года Красный театр привез в Москву *Джона Рида* вместе с двумя другими пьесами: *Мы сами* и *Товарищ Семивзводный*. В этой пьесе, написанной В. Голичниковым и поставленной И. Кроллем, сотрудничал также Терентьев, просмотревший текст. Красный театр давал представления в помещении Театра революции, и, несмотря на скверные условия сцены, успех повторился; публика разражалась бурными аплодисментами, «когда красным удается причинить какую-нибудь неприятность белым»<sup>55</sup>, — замечал иронически один критик.

В журнале Луначарского Юрий Юрзин поместил длинную рецензию, в которой писал: «*Джон Рид* в Красном театре является одним из наиболее значительных и волнующих спектаклей, которые мы видели за последние годы [...]. Терентьев умеет достигать наиболее сильного впечатления чрезвычайно простыми и экономными средствами, что придает всему спектаклю [...] большую серьезность и значительность, делая, в то же время, спектакль чрезвычайно легко усваиваемым и понятным для самого неискущенного зрителя»<sup>56</sup>.

Летом 1925 года, по возвращении из Москвы, труппа была распущена из-за недостатка финансовых средств<sup>57</sup>. Ленинградский журнал «Жизнь искусства» посвятил концу Красного театра редакционную статью *Красный театр должен и будет работать*. «Красный театр дал дефицит? А разве Ак-театры, с их сценической мертвечиной, с устарелыми, глухими к голосу современности сценическими божками, разве они не дают дефицит?»<sup>58</sup> — спрашивал журнал и вспоминал «...*Джона Рида* с его прекрасными массовыми сценами, с его правдивым, лихорадочно-революционным темпом действия, с его меткой боевой сатирой: [...] *Джон Рид* в постановке Красного театра — крупнейшее общественно-политическое явление, выходящее из узких рамок чисто-театрального зрелища»<sup>59</sup>. Но вмешательство печати и самого Луначарского ничем не помогло. Красный театр временно закрылся и только год спустя был восстановлен.

«А в АКИ пошел для скандала».  
Игорь Терентьев<sup>60</sup>

В начале 1925 года Терентьев покидает Красный театр из-за конфликтов с Авловым, приняв приглашение ленинградского Академического театра драмы (бывший Александринский театр) поставить *Пугачевщину* Константина Тренева. Но поначалу ему было предложено ставить *Женитьбу* Гоголя<sup>61</sup>.

Юрий Юрьев, актер Александринского театра, после революции ставший его руководителем, желая обновить театр, позвал такого прехотливого режиссера, как Игорь Терентьев, молодого, но уже популярного актера, сформировавшегося в школе Мейерхольда, — Игоря Ильинского, и поручил им историческую драму о великом бунтовщике, с массовыми сценами, драматическими моментами. Успех казался обеспеченным, и, тем не менее, эта микстура не удалась.

Спектакль должен был заключить сезон 1924-25 года Акдрамы, был назначен — судя по афишам, развешенным по всему городу, — на 15 мая. Но премьера не состоялась — была только катастрофическая генеральная репетиция, сопровождаемая ссорами, оскорблениями, возмущением и уходами.

Терентьев хотел сделать постановку причудливую, богатую находками, полную выдумок. Но предложения Терентьева были сделаны в среде инертной и боязливой, не доверявшей экспериментам,

противодействующей новизне, не верившей режиссерам диктаторским и гениальным. Актеры, обладавшие большим мастерством и многими идеями, сталкивались с режиссером, который, по их мнению, идей имел слишком много, но мастерства весьма мало. Взаимонепонимание было полнейшим.

Вспоминает режиссер Николай Петров, работавший в то время в Акдраме и разделявший ее предрассудки: «В терентьевской *Пугачевщине* ничего не было понятно не только зрителю, но даже и самим участвующим в спектакле. На генеральных репетициях они часто останавливались и удивленно смотрели друг на друга, не зная, не помня и не понимая, что они должны делать»<sup>62</sup>.

Терентьев сделал из Пугачева циркового героя, некоего Зорро — канатного плясуна, поручив эту роль Ильинскому.

Ильинский пишет в своих воспоминаниях: «Одна из сцен шла на заметенной снегом площадке, ворона, каркая, пролетала по сцене, я должен был прыгать с высокой колокольни, выполняя кинопрыжок à la Фербенкс. Я должен был вскакивать на коня и, галопируя, скакать со сцены»<sup>63</sup>. Николай Акимов, молодой и неопытный декоратор и, главное, глухой к идеям Терентьева, реализовал намерения Терентьева, по воспоминаниям Ильинского, так: «Вместо снега оказались белые куски материи, покрывавшие деревянные доски, по которым стучали сапогами актеры. Чучело вороны, которое на веревке тянули с одной стороны сцены на другую, переворачивалось под карканье шумовиков вверх ногами, вызывая смех зрителей на генеральной репетиции. С трудом я взобрался на круп белой, жирной и смирной цирковой лошади и страшными усилиями едва заставил ее двинуться за кулисы, что она наконец сделала, на прощание задрвав хвост перед публикой»<sup>64</sup>.

Спектакль был отложен на следующий год, Терентьев и Ильинский изгнаны из театра.

«Дом печати был в те годы культурным центром Ленинграда. Там собирались писатели, устраивали свои выставки молодые художники и, наконец, был открыт театр».

Геннадий Гор<sup>65</sup>

Дом печати помещался на Фонтанке, в Шуваловском дворце, где ныне находится Дом дружбы с народами зарубежных стран. Директор Дома печати, Николай Баскаков, был поклонником авангардных художников: он помогал и покровительствовал обэриутам, когда даже «Новый Леф» отказывался публиковать их; выставил полотно Павла Филонова и его школы, когда их все отвергали.

Здесь, в конце 1925-го — начале 1926 года Игорь Терентьев дал жизнь экспериментальному театру вместе с несколькими молодыми актерами-энтузиастами, которые оставили Академический театр,

драмы, Большой драматический театр и Красный театр. Плечом к плечу с Терентьевым работал Владимир Кашницкий, вернейший сотрудник, талантливый композитор, настоящий интеллигент.

В намерениях Терентьева Театр Дома печати должен был стать «лабораторией нового театра»<sup>66</sup>, «театром, который должен вместить много работы и мало зрителей»<sup>67</sup>, совершенствуя «свою продукцию постоянно в ходе спектакля»<sup>68</sup>. Адриан Пиотровский приветствовал новый театр в следующих словах: «В Ленинграде есть театры, худо ли, хорошо ли, но обслуживающие запросы широкого зрителя [...]. Но у нас нет ни одного театра, который [...] располагал бы правом и возможностями к созданию остро дискуссионных и по теме и по сценическим методам своим спектаклей, спектаклей-опытов [...]. Тем современнее, необходимее, неотложнее прекрасный почин Дома печати, взявшегося за организацию в своем театральном зале на Мойке именно такого типа театра»<sup>69</sup>.

Весной 1926 года Театр Дома печати намеревался поставить пьесу молодого ленинградского писателя Василия Андреева, одну вещь Терентьева и «трагикомедию *Советский Дон-Кихот*, написанную группой актеров (Баньковский, Костырев, Лисенко и др.)»<sup>70</sup>. Основной работой осеннего сезона должна была быть «эпопея Терентьева и Кашницкого *Война и мир*, написанная по роману Л.Толстого, его письмам и дневникам. Среди действующих лиц был сам Лев Толстой, отождествляемый с Пьером Безуховым. Действие охватывает первое десятилетие XX века и заканчивается Уходом Толстого». Тема пьесы — противопоставление марксизма народничеству»<sup>71</sup>.

23 апреля 1926 года в маленьком театре бывшего дворца князей Юсуповых на Мойке, в здании, где убили Распутина, Театр Дома печати начал свою деятельность *Фокстротом*, пьесой Андреева, поставленной Терентьевым. Главным героем *Фокстрота* был тот прожорливый и воровской мир, который зарождался на Лиговке и вдоль Обводного канала в годы НЭПа: мир вульгарный, но живучий, возбуждавший любопытство и других ленинградских художников. Вениамин Каверин посвятил ему роман *Конец Хазы*, появившийся в 1925 году; по нему год спустя Леонид Трауберг и Григорий Козинцев поставили фильм под названием *Чертово колесо* (киносценарий написал Пиотровский). В 1927 году Михаил Слонимский публикует *Средний проспект*, роман, действие которого происходит в нэпманской среде.

«Достоинство пьесы Андреева в том, что городское *дно* показано без всякой, ставшей обычной, героики, без какого-либо пустозвонного смакования. Никакой романтики и мелодрамы — будни, простой и повседневный быт. Вполне владея языком и диалогом, автор лепит яркие фигуры карманников, проституток, налетчиков и сутенеров», — писал С.Дрейден в рецензии в «Ленинградской правде»<sup>72</sup>.

П.Соколов, молодой художник, ученик Кузьмы Петрова-Водкина и друг обэриутов (в особенности — поэта Николая Олейникова) оформил сцены: совершенно условные, обыкновенные интерьеры. Он также стремился «урбанизировать спектакль» показом миниатюрной улицы с игрушечными трамваями и аэропланчиками, подвешенны-

ми на веревочках<sup>73</sup>. Терентьев представил мир воровских притонов, жизнь воров, проституток через быструю смену жестов, слов, сцен. В конце второго и третьего актов он изобрел «монтажные нашлепки», чтобы показать «переключение эмоций» в героях пьесы.

Спектакль возбудил раздражение и замешательство. Само название было провокационным и непонятным. Фокстрот считался в Советском Союзе «новым видом порнографии»<sup>74</sup>, «бесстыдной имитацией полового акта»<sup>75</sup> и поэтому был запрещен. Однако в пьесе, несмотря на ее название, фокстрот вовсе не танцевали.

Отзывы были противоречивыми. Хвалили главным образом способность Терентьева руководить актерами: «Терентьев и на этот раз показал себя умелым и тонким мастером в работе с актерами, в особенности — в области речевой. Спектакля так точно и богато разработанного интонационно, давно уже не было в Ленинграде. Молодые актеры, бывшие в его распоряжении, нашли тона и речевые ходы, порой просто поражающие по сложности и своеобразию»<sup>76</sup>. «Актерская разработка и использование режиссером актерского материала, создавая впечатление необычайной свежести, простоты, чуть ли не обнаженности спектакля, является большим режиссерским достижением»<sup>77</sup>. Среди актеров отмечались в особенности Горбунов, Тимохин и Миллюц.

Критику «Ленинградской правды» спектакль Терентьева показался «талантливой, крепкой [...] работой экспериментальной [...] наметившей верный подход к новым для театра темам»<sup>78</sup>. Пиотровский, напротив, строго критиковал пьесу Андреева, которую полагал мало-значительной, упрекая также Терентьева, чья постановка казалась ему не вполне удавшейся в общем своем плане. Утверждение, что спектаклям Терентьева недостает единого направляющего рисунка, станет впоследствии общим местом, повторяемым всеми критиками. Но именно это было новым моментом в театре Терентьева. Он желал создать спектакль, в котором всякая отдельная сцена жила бы своей автономной жизнью, имела бы свой собственный закон и принцип. Идеальный спектакль для Терентьева должен был походять на наряд Арлекина, сделанный из отдельных лоскутков. Удивление, непонимание, умственная лень приводили некоторых критиков к весьма строгим суждениям.

Кое-кто говорил даже о «трагедии» Терентьева: «Звезда этого молодого режиссера неожиданно появилась на театральном небосклоне и сразу была признана светилом первой величины [...]. Терентьевская постановка *Джона Рида* заставила говорить об этом режиссере как о создателе поэмы советской гражданственности на сцене. Противопоставляли даже Мейерхольду. [...] И вот новая работа *Фокстрот*. Самое лучшее — промолчать бы об этой работе Терентьева. [...] Один и тот же режиссер не мог поставить и *Джон Рид* и *Фокстрот!*»<sup>79</sup> Плохая пьеса, еще хуже постановка, разные сцены которой были «до такой степени неразработаны и несвязаны между собой, что к концу зрители недоумевали: «Кончилась пьеса или нет?» Одним словом, согласно мнению этого нерасположенного рецензента, спектакль был «целым рядом весьма недвусмысленных сальностей»<sup>80</sup>.



Именно смелость и свобода, с которой были представлены половые отношения, доставили Терентьеву наибольшие неприятности. И действительно, *Фокстрот* был запрещен к показу в рабочих клубах после того, как «на Красном путиловце, в Саду 1 мая и на других клубных площадках реализм пьесы вызвал реплики рабочих, кричавших: «Довольно! Позор! Зачем нам показываете такие пьесы?»<sup>81</sup>. Скандальной, по словам одного неизвестного ханжи-журналиста, была сцена любви «кота» и проститутки в первом акте.

11 июня была дана премьера *Узелка* — пьесы, написанной самим Терентьевым, который сам был и ее постановщиком. «*Узелок* — это петля из распущенности, попок, карточной игры и растраты»<sup>82</sup>, — так характеризовал спектакль Пиотровский. Некоторые работники, brave борцы в годы Гражданской войны, привлеченные разгульной жизнью, обворовывают фабрику, на которой работают. Проблема воровства, растраты, расточения общественных денег была чрезвычайно актуальна особенно после речи, произнесенной Михаилом Томским на X съезде профсоюзов, в которой он показал, насколько было распространено это явление. Эта тема сделалась одной из самых излюбленных в клубных спектаклях и живых газетах. Терентьев подошел к ней по-новому и по-своему: «Его сказание о растратчиках и растратах оказалось совершенно своеобразным, отмеченным печатью оригинального замысла, которая дает право на жизнь художественному произведению. Терентьев ведет действие резкими скачками, не избегая обратных перестановок во времени (драматизированный рассказ), в быстром, нервном диалоге»<sup>83</sup>, — писал Пиотровский в рецензии на спектакль. Терентьев вставил в свой текст фразы Томского, отчеты о процессах, сообщения, почерпнутые из прессы. Среди персонажей пьесы, наряду с фигурами традиционными в агитационных спектаклях, были и образы новые и необычные, как то: романтический фантазер, мелодраматическая барышня-машинистка.

Аспектами наиболее оригинальными в постановке были организация театрального времени и звуко-шумовая система. В отношении времени совершался переход от быстрой, возбужденной последовательности событий в первой части спектакля к замедленному, заторможенному действию, с погружениями в сон — одна сцена представляла сон героя — и скачками в будущее, где показывалась возможная судьба некоторых персонажей.

Что касается звуковой части, то «...Слово дается им [Терентьевым] как составная часть общего звукового монтажа, шума, стука, много выигрываая от этого в остроте и свежести»<sup>84</sup>. Другой критик писал: «Прежнему на одно из первых мест им выдвигается звуковая основа спектакля. Она не только прием индивидуального образа, средство выражения оттенков мысли и настроения, — переходы стука и шума в организованный звук и речь неоднократно используются режиссером как своеобразный сценический эффект, дающий возможность развернуть целые картины»<sup>85</sup>.

Кашницкий сочинил музыку для *Узелка*: «...музыка [...] интересна тем, что она не сопровождает спектакль, как это обычно бывает

в наших драматических театрах, а психологически-музыкально вскрывает содержание пьесы»<sup>86</sup>.

Оставила в замешательстве критиков, напротив, «зрительная сторона» спектакля. Терентьев хотел оформления бедного: стены-ширмы, которые сами актеры передвигали, создавая таким образом окружение для действия, и световые экраны, на которые проецировались силуэты актеров. Действие пьесы происходило на фабрике. Индивидуальные истории переплетались с массовыми сценами, часто бурными. В конце спектакля игра переносилась даже в партер, шла среди зрителей. Именно эта сцена вызвала реакции наиболее негативные. «И все же, — заключал Пиотровский, — это по-настоящему интересный современный спектакль. Этой второй своей постановкой Театр Дома печати сильно укрепляет позиции острого и нужного дискуссионного театра»<sup>87</sup>.

*Фокстрот* и *Узелок* вызвали и проявления страстного одобрения, и неистовые возражения — и это стало обычной реакцией на спектакли Терентьева. Один ленинградский журнал, «в виду большого общественного интереса»<sup>88</sup> трудящихся, открыл обсуждение. Были те, кто упрекал Терентьева в отсутствии реализма, недостаточности классового сознания, неспособности ухватить «психологию рабочих масс»<sup>89</sup>, чрезмерной верности агитке. Но были и иные мнения: «Не преувеличивая, можно и должно сказать, что молодой революционный театр постановкой своей второй пьесы *Узелок* выдержал экзамен на творческую жизнеспособность и безусловную общественную нужность»<sup>90</sup>.

«Звание драматурга — анахронизм!»  
*Игорь Терентьев*<sup>91</sup>

Терентьев не выпускал манифестов, не составлял программ. Он определил критерии, которыми вдохновлялся в своей театральной работе, в нескольких статьях, появившихся в ленинградских журналах между сентябрем 1925-го и июлем 1926 года.

В этих статьях Терентьев настаивал, главным образом, на четырех принципах: антидраматическом, повествовательном характере своего текста (для которого он создал формулу: «Живая книга вместо пьес»<sup>92</sup>), антииллюзионистской концепции спектакля, согласно которой театр есть слово и жест («Слово-движение»<sup>93</sup>), демиургической функции режиссера, экспериментальном критерии всякого представления.

Пьеса, хорошая или плохая, демократическая или реакционная, какая бы то ни было, всегда воспроизводит архаическое мировоззрение. И действительно, «никакая пьеса не может освободиться от того, чтобы инсценировочную маску не превращать в символ, научную мысль — в догму, бытовой штрих — в метафизическую сущность явления»<sup>94</sup>, поэтому «только через отрицание пьесы возможно будет создать большой спектакль», — утверждал Терентьев. Главным в спектакле он считал «элементы, отрывки, части, кусочки», которые ре-

жиссер должен переплавить в «исторической перспективе». Для своего театра он сочинил лозунг:

Не музыка — а звукомонтаж!  
Не декорации — а монтировка!  
Не живопись — а светомонтаж!  
Не пьеса — а литомонтаж!<sup>95</sup>

Терентьев стремился удалить из своего театра всякий иллюзионистский элемент, сосредотачивая спектакль на жесте и слове: «...зрительный момент в театре — условный [...]. Строить нужно на звуке — чуть дополняя зримым материалом — и на движении»<sup>96</sup>.

Центральной фигурой театра становится режиссер: он заключает в себе «и начало будущей драматургии, и технику нового актера, и живое отношение к современной общественности»<sup>97</sup>.

Спектакль открыт для постоянных изменений, каждая премьера «„генеральная репетиция“, где впервые собираются элементы спектакля плюс отношение зрителя. Будучи театром лабораторного типа [...] мы оставляем за собой право совершенствовать свою продукцию постоянно в ходе спектакля, изменяя что нужно, не останавливаясь ни перед какими переделками»<sup>98</sup>.

Терентьев определил свою ориентацию как *натуризм*, дав ему следующее определение: «Натуризм знает, как превратить абстрактную формулу в живой предмет и как можно самую неряшливую бытовую вещь сделать предметом чистой формы, как надо агитировать, как надо бороться против мертвой аполитичности»<sup>99</sup>.

Прежних тем познавши бренность,  
он новаторством горит:  
Взявши курс на современность,  
ставит оперу — Джон Рид.

Юстус<sup>100</sup>

Зимний сезон Театра Дома печати открылся 8 сентября оперой Кашницкого и Терентьева *Джон Рид*. Успех, выпавший на долю *Джона Рида* за два года до того, и слава, которую приобрел Терентьев как режиссер неожиданный и скандальный, интригующий подзаголовок (опера) — всё это привлекло большую публику. На премьере театр юсуповского дворца был заполнен до отказа.

Это была опера единственная в своем роде. И действительно, вся музыкальная часть пьесы укладывалась «в увертюру, в несколько иллюстративных моментов, сопровождавших действие [...] и несколько отдельных вокальных номеров»<sup>101</sup>. Одному критику она показалась «порядочной уткой»<sup>102</sup>.

Кашницкий, сочинивший музыку, дирижировал маленьким оркестром, состоявшим из 15 исполнителей, с четырьмя группами традиционных инструментов (струнные, духовые, медные, ударные) и пианино.

«Прежде всего *Джон Рид* не опера. Вокальные куски и шумовое сопровождение иных эпизодов — не более чем эксцентрическое подчеркивание типов»<sup>103</sup>, — писал М.Блейман в своей рецензии на спектакль. Надо признать, что *Джон Рид* был ближе к клубным инсценировкам и агиткам, чем к традиционной опере или оперетте. «Плохие» превратились в оперных героев, исполнявших свои партии чуть ли не танцую. Так, например, монолог нефтепромышленника Лианозова был превращен Кашницким в арию (о нем Рид писал в своей книге: «Хорошо поет»). Революционеры, напротив, произносили свои слова резко, противопоставляя себя персонажам отрицательным, ничемным и смешным.

Увертюра, «весьма футуристическая»<sup>104</sup>, вызвала замешательство, в то время как музыкальное сопровождение пародийных сцен и разговорные речитативы вызвали благожелательное отношение критики и публики. Талантливый композитор, наделенный верным театральным чутьем, но разбрасывающий свой дар по ветру, «размениваясь по мелочам»<sup>105</sup>, — таково было суждение одного музыкального критика о Кашницком.

В новой постановке *Джона Рида*, третьей по счету, Терентьев еще более усилил функцию монтажа. В быстрой последовательности, подобно моментальным снимкам, появлялись и исчезали картины и сцены. В замечаниях к сценарию Терентьев рекомендовал: «Движения актеров должны быть быстры и четки, как в кино, смена картин — мгновенная»<sup>106</sup>.

В конце спектакля прожекторы обращались в зал, наполняя его светом, в то время как с темной сцены подымались аллюдисменты. Контраст между маленьким, изящным залом, с его настилами, бархатами, золотом, гипсами, плафонной живописью и тем, что происходило на сцене, и в самом деле был кричащим. И этот диссонирующий образ, казалось, воспроизводил противоречие самого спектакля. И действительно, Терентьеву не удалось дать стилистического единства двум конструктивным моментам «оперы» — натуралистическому и эксцентрическому. В *Фокстроте* и *Узелке*, замечал один критик, «эксцентрика выразительно подчеркивала быт и тем самым становилась законным способом оформления»<sup>107</sup>. В *Джоне Риде*, напротив, эксцентрические находки не имели никакого отношения к натуралистической, в некотором случае даже эпико-героической, сущности спектакля, составленного по большей части из массовых сцен. Спектакль переходил от хроники октябрьских дней, рассказанной на манер агитлубка, к опереточным ариям, эстрадным номерам, эксцентрическим эпизодам, и зритель, несколько смущенный, «блуждал между этими крайностями, не находя нужной точки зрения»<sup>108</sup>.

«*Ревизор* вышел во много раз лучше, чем я сам ожидал [...]. Вся официальная и неофициальная критика стремится посадить меня в тюрьму и закрыть театр».

*Игорь Терентьев*<sup>109</sup>

Двадцатые годы были порой страстной любви к Гоголю. Его свободный дух, сочный язык, необузданная фантазия — все то весь-

ма двусмысленное и противоречивое, характеризовавшее его идеологию, привлекали и вдохновляли Михаила Булгакова и Исаака Бабеля, Михаила Зощенко и Алексея Толстого, Николая Заболоцкого, Владимира Нарбута и других. Гоголю посвятили блестящие исследования формалисты Борис Эйхенбаум и Юрий Тынянов, Виктор Виноградов, Александр Слонимский, Василий Гиппиус. Режиссеры Леонид Трауберг и Григорий Козинцев, при помощи Тынянова, в 1926 году экранизировали *Шинель*. Те же самые Козинцев и Трауберг за несколько лет перед тем осуществили дерзкую постановку *Женитьбы*. Под конец десятилетия Дмитрий Шостакович переложит на музыку *Нос*. В 1926-27 годах Мейерхольд и Терентьев осуществили две знаменитые постановки *Ревизора*, еще одну незадолго перед тем реализовал в ленинградском Академическом театре драмы Николай Петров, и к четвертой приступал Сергей Радлов.

*Ревизор* Мейерхольда был показан на сцене московского Театра имени Мейерхольда 9 декабря 1926 года, возбудив яростные споры. Это была не только новая интерпретация гоголевского текста, который Мейерхольд и Михаил Коренев свободно перестроили, смешивая различные редакции комедии и вставляя туда также персонажей и реплики, взятые из других произведений Гоголя, но и «своего рода фестиваль Мейерхольда»<sup>110</sup>, которым великий режиссер намеревался триумфально заключить одну эпоху и открыть другую.

24 января 1927 года Мейерхольд прочитал доклад о своей постановке *Ревизора* в ленинградском Академическом театре драмы. После доклада актерам, режиссерам и интеллектуалам города были показаны два эпизода из *Ревизора*: 6-й («За бутылкой толстобрюшки») и 10-й («Лобзай меня»). В своем докладе Мейерхольд высказал желание о возвращении к классикам. Пришло время, говорил он, завоевать для революции великие тексты прошлого, сделать их живыми, необходимыми, актуальными: «Наш лозунг — назад к Островскому, назад к Грибоедову, назад к Гоголю»<sup>111</sup>.

В те же дни была объявлена премьера спектакля Терентьева, которая затем была отложена на весну<sup>112</sup>. В 20-е годы Терентьев рассматривался как скромный эпигон Мейерхольда и его *Ревизор* — как эпизод театральной распушенности, раздражающая и непристойная причуда<sup>113</sup>. В действительности же два спектакля выразили противоположные тенденции: Мейерхольд сознательно завершал период авангардного экспериментирования, Терентьев, напротив, тщетно претендовал вновь открыть его. Его *Ревизор* был эфемерным манифестом авангарда, собравшегося вокруг Дома печати. Несколько месяцев спустя, на одном публичном обсуждении, Терентьев, хоть и признавая себя учеником Мейерхольда (действительно, в конце 1925 года он спрашивал у Мейерхольда о возможности работать вместе с ним), подтвердил свое желание продолжать театральную революцию, которую маэстро предал<sup>114</sup>. Он писал: «*Ревизор* Мейерхольда — явный отказ от левых приемов и возврат к надмирному символизму. Признак не только остановки, но и упадка, отступления»<sup>115</sup>.

Ленинградские журналы подняли много шума в ожидании спектакля Терентьева. Ходили слухи о подвижных башнях, летающих

мостиках, спускных помостах, амфитеатрах и других дьявольских выдумках, которые подготавливали П. Филонов и его школа, Коллектив аналитического искусства<sup>116</sup>. Говорилось, что Терентьев написал новый пролог, «сценическую увертюру»<sup>117</sup>, и пьеса будет заканчиваться театральным разездом, написанным по гоголевской канве, но на новые темы<sup>118</sup>. Сам Терентьев объяснил свои намерения в постановке, направленной на то, чтобы поразить филистерство: «*Ревизор*, рассмотренный [...] в исторической перспективе, позволяет построить спектакль об одном из сильнейших наших врагов — неуловимом комнатном враге — обывательщине. [...] И против обывательщины поднимает театр свой голос. Текст *Ревизора* сохранился без изменений и сценическое его осуществление идет от владения методом школы заумного языка»<sup>119</sup>. Наконец, 9 апреля *Ревизор* вышел на сцену, в новом Театре Дома печати, в Шуваловском дворце<sup>120</sup>. Филонов и его ученики украсили стены и фойе театра фресками и полотнами, представлявшими гигантских людей и зверей, которым некая фантастическая хирургия удалила кожу: в лицах и телах проглядывались густые леса и светящиеся просторы полей<sup>121</sup>. А. Сашин, А. Ландсберг, Н. Евграфов сделали декорации. По их же рисункам были созданы костюмы, в броских, эмфатических цветах и с изображениями больших геометрических фигур. Каждый костюм давал намек на персонаж, который в него облачался: трактирный слуга носил на спине изображение громадного красного рака, почтмейстер — конверты, марки, штемпеля по всему телу, робкие маргаритки украшали одежду одного жандарма, на одежде другого вырисовывались свинячие морды, две земляничные ягоды были на плечах Земляники, в то время как судья Ляпкин-Тяпкин носил на шее большущий ключ, аптекарь кружил с ночным горшком в руке, а Осип, слуга Хлестакова, все время смотрел себе между ног, где болтались гирьки ходиков.

В спектакле Терентьева случалось в самом деле всё что угодно. Персонажи ползали, вертелись, двигались на четвереньках, разговаривали на разных языках, в том числе и на заумном, запевали оперные арии, напевали цыганские песни, насвистывали модные мотивы, ощупывали друг друга и раздевались прямо на сцене, занимались любовью за диванами и в шкафах (на сцене их было целых пять), бегали в уборную, держась за живот одной рукой, в то время как другой размахивали туалетной бумагой, разжевываясь наподобие знамени. Отхожее место, черный куб в центре сцены, своего рода таинственная телефонная будка, превращалось в действующее лицо спектакля из-за постоянных хождений, спазм, хрюканья его посетителей, грубых шуток персонажей, который отправлялись подглядывать в замочную скважину, непристойно комментируя увиденное. Под звуки «Лунной сонаты» Бетховена Хлестаков торжественно шел со свечой в уборную; в такую же уборную забирались Хлестаков с Марьей Антоновной после «обручения», причем городничий подсматривал и подавал радостные реплики: «Целуются! Ах, батюшки, целуются!» А через некоторое время снова подглядывал: «Вона, как дело-то пошло!» И тем временем слышались вскрики, хрипы и т.п.. Спектакль сопровождался всевозможными шумами, криками, хлюпаньем. С тем, чтобы возбудить замешательство и панику среди публики, в одной

паузе Терентьев выпустил белых дрессированных мышей: мыши выставляли свои любопытные мордочки и бегали по проволоке, натянутой над головами актеров.

Этот калейдоскоп находок, выдумок, нахальства достигал кульминации в неожиданном финале, который заставлял зрителей врасплох, приводя в замешательство и тех (притом — многих), которые полагали, что происходит гигантское надувательство. После возвещения жандарма о прибытии настоящего ревизора комедия Гоголя оканчивается знаменитой «немой сценой». Городничий, дамы, почтенные люди города застывают, испуганные и мертвенно-бледные, в ожидании суда. Мейерхольд поместил на сцене восковые манекены с чертами действующих лиц. В постановке Терентьева, напротив, спектакль продолжался. Из оркестра подымалась оглушающая музыка, как в цирковом финале, прожекторы изливали ослепительный свет на собрание почтенных людей, на этом пункте открывалась дверь в глубине сцены и входил церемонный, рассыпаясь в поклонах, настоящий ревизор, который был ни кем иным, как самим Хлестаковым. Пораженный молчанием и неподвижностью, он осторожно поворачивался, останавливаясь перед каждым из персонажей, стараясь привлечь внимание: дергал за фалды сюртуков, давал легкие щелчки и произносил ремарки для актеров, данные Гоголем: «Городничий посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутой назад головой», «По правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела» и т.п. В конце своего обхода, после долгого вглядывания в глаза двух жандармов, он обращался к публике и, разведя руками, восклицал: «Немая сцена!»<sup>122</sup>.

С самой премьеры публика разделилась: кто смеялся, кто аплодировал, кто кричал: «Бесстыдство!», «Непристойность!» Что касается критиков, возобладало именно филистерство, которое Терентьев намеревался поразить: возмущались эротическими намеками, скабрёзными выражениями, неуважением, проявленным в отношении классика; режиссера обвиняли в формализме, в футуризме, в желании переименовать Мейерхольда, в использовании трюка ради трюка и, естественно, в социальной безответственности и растрате общественных средств. Для рабочего зрителя спектакль Терентьева «пользы никакой не дает»<sup>123</sup>, утверждал один рабкор. Писатель Б.Лавренев предостерегал: «Эта постановка — знамя поднимающего голову мещанина!»<sup>124</sup> А.Гвоздев требовал «ликвидировать этот опасный спорт»<sup>125</sup> (его статья называлась *Ревизор на Удельной*. Ленинградцы знали, что на станции Удельная находится городской сумасшедший дом). Даже Пиотровский, поборник терентьевского «театра эксперимента», имел много сомнений по поводу оправданности, своевременности этого нового направления. Во всяком случае, писал он, «при оценке постановки Терентьева» следует отвлечься и от декораций и костюмов аналитической школы Филонова, и от «каких-либо воспоминаний о Гоголе»<sup>126</sup>.

В одном письме к А.Крученых (май 1927) Игорь Терентьев дает мрачную картину создавшегося положения: нападки на него, на театр, на сам Дом печати, недостаток средств: «Деньги в Доме печати

кончились с появлением *Ревизора*: зажали и с этой стороны. На рекламу у нас нет ни копейки. Нет денег на фонарь у входа в театр. [...] Оказывается таким *страшным как еще никогда ни разу!*<sup>127</sup> И все-таки раздавались голоса в пользу спектакля. В одном диспуте о *Ревизоре*, организованном в Доме печати, О. Давыдов смело выступил в его защиту: «Постановка *Ревизора* — это камень, брошенный в ленинградское театральное болото»<sup>128</sup>. Спектакль Терентьева также отстаивал и Г. Авлов, указывая на социальное значение «Второго пришествия Хлестакова»<sup>129</sup>. На сторону Терентьева с энтузиазмом встали обзриуты.

Год спустя в «Афишах Дома печати» Терентьев отвечал своим критикам, давая истолкование спектакля в излюбленной им парадоксальной форме:

«Дело не в том, чтобы поставить Гоголя „как-нибудь по-иному“. Нам не нужна „борьба за качество“ — вообще. Ак-борьба. „Как-нибудь“ — это не годится. Публика была удивлена и частью обижена домпечатским „Ревизором“ потому, что гоголевская комедия повернулась здесь своей революционной стороной, той самой стороной, которую все предполагали, но никто не видел своими глазами. В театре Дома печати оказалось, что настоящий ревизор — сами ревизуемые, а — ревизор со стороны — всегда Хлестаков, т.е. порожденная обывательской фантазией персона: бог, гений, деспот...

Поэтому финал комедии Гоголя предreshен всем ходом событий: ревизор „по именному велению“ должен быть все тем же Хлестаковым, „второе пришествие“ которого есть, конечно, удар по религиозной концепции общества, как „стада, пасомого единым пастырем“.

И не потому ли столь многие притворились, что ничего не поняли в нашем *Ревизоре*»<sup>130</sup>.

«Терентьев создал интересный спектакль... применив обыкновенное зеркало».

Сергей Юткевич<sup>131</sup>

Для театрального сезона 1927-1928 гг. Терентьев задумал программу, богатую новшествами: Театр Дома печати должен был открыться в ноябре Колхозом, пьесой Терентьева о преобразованиях в русской деревне<sup>132</sup>. «Может быть, это будет своего рода эйзенштейновская *Генеральная линия на театре*»<sup>133</sup>, — писал один критик. Говорилось также о постановке одного текста Крученых, «изображающего китайские события»<sup>134</sup>. *Война и мир* должна была триумфально завершить первую половину сезона<sup>135</sup>. Уже за год перед тем, осенью 1926-го, газеты Москвы и Ленинграда объявили: «В Театре Дома печати начались репетиции *Войны и мира*»<sup>136</sup>. Затем спектакль был отложен. Весной 1927 года, после скандала с *Ревизором*, один критик писал, что Терентьев «грозит подвергнуть своей заумной интерпретации вслед за Гоголем — Льва Толстого»<sup>137</sup> и требовал воспрепят-



ствовать этому новому бесстыдству. Представление было снова отложено. Терентьев мечтал также о создании Театра сатиры и буффонады для представления текстов гротескного и пародийного характера<sup>138</sup> и Театрофона, или театра театрализованного фельетона<sup>139</sup>, о чем он поговаривал уже несколько месяцев. Вся эта программа полностью рассеялась по ветру. *Война и мир*, «музыкальная эпопея по Толстому в переломке И. Терентьева и В. Кашинского»<sup>140</sup>, наиболее амбициозная постановка Терентьева, над которой он работал несколько лет, так никогда и не была осуществлена. Спустя год Терентьев опубликовал свой «проект постановки»<sup>141</sup> в «Новом Лефе». Не были осуществлены и другие спектакли и намерения.

Театр Дома печати открылся только 4 февраля 1928 года *Натальей Тарповой*, за которой последовал в том же месяце в исправленной версии *Ревизор*, «без Филонова»<sup>142</sup>, как писал Терентьев Крученых. Новый *Ревизор* был принят благожелательно печатью и публикой. Вот как Г. Мазинг обобщил характеристики спектакля и его восприятие публикой на страницах «Рабочего и театра», журнала, бывшего весьма строгим в отношении к первой постановке *Ревизора*: «Театр Дома печати [...] своей последней премьерой *Ревизора* уничтожает то ошибочное, крайнее, что было в той же постановке прошлого года. От костюмов аналитических художников — к реальному историческому костюму, от заузных философствований — к первоклассному, по ясному замыслу, спектаклю [...]. Спектакль веселый и бодрый, принимается публикой чрезвычайно сочувственно. Настоящее театральное мастерство получает, наконец, должную сцену. Надо было только дать время на эксперимент»<sup>143</sup>. В марте Терентьев поставил *Авио-монтаж*, литомонтаж Полярного и Поповой. «Находчива и тонка работа постановщика»<sup>144</sup>, — писал один критик.

Открывшийся в этом сезоне с большим опозданием Театр Дома печати поразил зрителя необычайным выступлением: впервые на сцене актерами была разыграна не пьеса, а роман»<sup>145</sup> — *Наталья Тарпова*, роман пролетарского писателя Сергея Семенова, вызвавший интерес тем, что в нем без предрассудков трактовались отношения между полами. Внимание и наибольший интерес, несравнимый с прежним, вызвала постановка Терентьева. Писатель Геннадий Гор, в те времена студент Ленинградского университета, так вспоминает об этом спектакле:

«Роман С. Семенова о жизни ленинградских рабочих *Наталья Тарпова* Игорь Терентьев перенес на сцену, не изменив даже ни одной запятой. Действующие лица говорили о себе в третьем лице словами автора. Ремарка жила на сцене той же жизнью, что и диалог. Это было волшебное превращение сцены и в книгу, и в жизнь, которую режиссер перелистывал вместе со зрителем.

Терентьев подвесил над сценой огромное зеркало и впервые за всю историю театра показал своих героев одновременно в двух разных местах: в вагоне и дома. Вагон и квартира — это были два полюса, два разных измерения.

Отраженный в зеркале интерьер спального вагона стал рельефным, как деталь в прозе Олеши. Обыденные мелочи жизни были

показаны словно через лупу. Роман С. Семенова на сцене стал вдруг полифоничным, напоминал прозу Федора Михайловича Достоевского.

Терентьев в крошечном театре на двести мест продемонстрировал необыкновенное режиссерское искусство, умение показать жизнь в ее разбеге, в движении, в разрезе, во всех аспектах, жизнь, какой она всегда бывает на улице и дома и почти никогда — на сцене»<sup>146</sup>.

Это воспоминание, сорок лет спустя, восстанавливает то громаднейшее впечатление, произведенное на публику *Натальей Тарповой*, в постановку которой внес свой вклад также художник Эдуард Криммер.

*Наталья Тарпова* Терентьева не была театральным переложением романа, как это бывало обыкновенно в то время, но сценической интерпретацией романа, точнее первой части романа, поскольку вторая и последняя часть *Натальи Тарповой* должна была появиться только в 1929 году. И действительно, представление обрывалось словами: «Окончание первой книги». Актеры произносили подряд монологи, диалоги, ремарки, описания, длинные отрывки из романа. Один актер говорил: «Он помолчал», или кто-то входил, восклицая: «Вошла Маня». Этот прием вначале приводил в замешательство и развлекал, но затем наводил скуку, даже если актеры для поддержки внимания варьировали интонации, постоянно переходя от разговорной речи к церковному напеву. Порой это приводило к комическим эффектам, как, например, когда Анна, скончавшаяся после падения с четвертого этажа, восклицала: «Височная кость у Анны была почти вырвана. Анна лежала на столе». Это был один из излюбленных пародийных ходов «Кривого зеркала». В *Графине Эльвире*, популярнейшем в свое время спектакле, граф поднимался и принимался шагать, восклицая: «Граф встает и делает два шага по комнате» и т.п.

Терентьев желал передать «раздвоение личности»<sup>147</sup> и одновременно отбросить всякий театральный иллюзионизм. И посему пародия, даже непредвиденная, не вступала в контраст с целью спектакля.

Персонаж представлял увиденным своими собственными глазами и глазами других, рассказывал сам о себе и о нем рассказывали. Этому в значительной мере способствовало наклонное зеркало, которое не было, как представлялось некоторым критикам, сценическим трюком, блестящей находкой, но фундаментальным элементом спектакля. Наклонное подвижное зеркало отражало неподвижные и любопытные ракурсы, выявляя неожиданные детали, давало спектаклю иную точку зрения.

Действие постоянно раздваивалось: актеры двигались по сцене и тем временем зеркало выделяло какую-нибудь частность, деформировало какой-то жест, преувеличивая тот или иной аспект действия. В других случаях разворачивались два параллельных действия, одно происходило на авансцене, другое, за шитом, было показано посредством зеркала.

Терентьевское зеркало, позволявшее перемещение точки зрения публики, шло от кинематографа. Кинематографическими были

также и другие приемы; использованные в спектакле, например, прием воспоминания, когда какой-либо предмет воскрешал далекий по времени образ и переносил действие в прошлое: букет белых роз напоминает инженеру Габруху, в блестящем исполнении Горбунова, такой же букет в его первую встречу с женой. Из кино произошла идея спектакля в эпизодах, вроде многосерийных кинороманов, которые тогда пользовались большим успехом. Кинематографическим был также принцип, на котором строился этот и все другие спектакли Терентьева: идея монтажа как основание нового театра.

*Наталья Тарпова*, как было сказано, ошеломила своей новизной и потоком находок. Вот что говорил один ленинградский критик: «Игорь Терентьев — самый индивидуальный в Ленинграде режиссер. Неистовый мученик театрального парадокса. Упорствующий выдумщик. Расточитель новаций. Он несомненный мастер-экспериментатор, поражающий работоспособностью, подлинным знанием сокровеннейших секретов сцены, смелостью фантазии, умением работать с актерами, проникновением в тончайшие дебри театральной выразительности, куда не доберутся иные [...]. Почти каждая его постановка оставляет двойственное впечатление: многое счастливо найдено, многое горчительно упущено. Нечего и говорить, что Игорь Терентьев перманентно дискусионен»<sup>148</sup>.

Хотя времена были уже малоблагоприятными для дискуссий, обсуждение было откровенное и свободное. Оно сосредоточилось на трех темах. Первая относилась к интерпретации романа Семенова, романа посредственного, привлекшего внимание Терентьева богатством документального материала. Терентьева обвиняли в подчеркивании чисто эротических моментов в ущерб политическим, в искажении по этой причине содержания романа<sup>149</sup>. Вторая тема относилась к структуре спектакля. Восхищаясь его необузданной изобретательностью, некоторые критики в то же время упрекали Терентьева в отсутствии принципа, придающего порядок и смысл спектаклю, который казался фрагментарным, выглядел бессвязным собранием блестящих находок без всякой мотивации<sup>150</sup>. Третья тема касалась самой сущности терентьевского театра, его поисков нового театрального недраматургического языка. Здесь две противоположные позиции были заняты Пиотровским и Мокульским. Адриан Пиотровский точно выразил принцип, на котором основывался театр Терентьева: «В сущности еще одна попытка заменить традиционную структуру драмы формой более гибкой и более емкой. И все эти попытки нужны и своевременны [...] потому что привычная диалоговая драма действительно становится все более неспособной вместить социальную и психологическую сложность сегодняшней жизни»<sup>151</sup>. Для Стефана Мокульского, напротив, поиск нового театрального языка потерпел неудачу: «Традиционная форма драмы показалась Терентьеву чересчур узкой, неспособной передать сложную структуру беллетристического произведения [...]. Применение этого приема [...] нисколько не содействует повышению гибкости и емкости драматической формы (как думают некоторые), ибо все время переключает серьезные задания автора текста в пародийный сценический план, вызывая противоположные требуемым и задуманным автором реакции зрителя»<sup>152</sup>. По тем же

самым причинам полагал эксперимент Терентьева «любопытным, но неудачным»<sup>153</sup> и Сергей Эйзенштейн.

*Наталья Тарпова* была наиболее дерзким и удавшимся спектаклем Терентьева, спектаклем, в котором различные традиции, вдохновлявшие его поиски, соединились. Раздвоение, в котором драматическое действие давалось в своей непосредственности и отраженности, где актер был действующим лицом и свидетелем («каждый человек в пьесе говорит о себе и со стороны»<sup>154</sup>, как писал сам Терентьев), соответствовало стремлению к антииллюзионистскому театру, театру, о котором, он говорил, вступая в полемику: «Быть может, самое живое и свежее в нас есть то, что мы начинаем рассматривать самих себя объективно, как социальный факт и все чаще пробуждаемся от иллюзии индивидуального существования. Старый театр, театр сладкой грезы, конечно, не отступит, чтобы актеры, играя себя в третьем лице, — разбивали иллюзии. А у нас ее и нет, этой иллюзии»<sup>155</sup>.

«Слишком его театр экспериментальный и левый — не для рабочих [...] его положение безнадежно».

*Кирилл Зданевич*<sup>156</sup>

«В этом году непременно буду с театром в Москве»<sup>157</sup>, — писал Терентьев Крученых в первых месяцах 1928 года. И действительно, Театр Дома печати прибыл в Москву в мае 1928 года для представления в Театре им. Мейерхольда спектаклей *Ревизор*, *Наталья Тарпова* и *Джон Рид*.

«Новый Леф» приветствовал это событие в следующих словах: «Своеобразии методов и приемов работы этого театра, его особое лицо, отличное от облика прочих сегодняшних театров, речевая обработка текста, какой не знают другие театры, заставляют обратить на него пристальное внимание»<sup>158</sup>.

Сергей Третьяков, большой покровитель Терентьева в Москве, обвинил критиков столицы в «заговоре молчания»<sup>159</sup> по причине холодности, с которой вначале был встречен Театр Дома печати. Но в действительности московская театральная критика была более внимательна и справедлива, нежели ленинградская. Были и такие, кто повторял и общие места, бывшие уже в ходу по отношению к Терентьеву, обвиняли его в формализме, в преобразовании гоголевского текста в «фарс, лишенный какого бы то ни было смысла»<sup>160</sup> и т.п. Но в то же время даже наиболее строгие рецензенты признавали, что «в Ленинграде этот театр выполняет примерно ту же работу, какую театр Мейерхольда у нас — создание новых форм театрального зрелища»<sup>161</sup>. Благожелательными, хотя и с некоторой сдержанностью, были рецензии «Правды» и «Комсомольской правды». Критик газеты молодых коммунистов так заключал свою статью: «Многое в нем, в Театре Дома печати, может быть спорно, экспериментально, условно, но отнюдь не настолько, чтобы это затруднило восприятие зрителя. Наоборот, новизна, изобретательность режиссера и прекрасный актерский

коллектив, обнажая социальную сущность вещей, делают их близкими и интересными»<sup>162</sup>. А.Февральский на страницах «Правды» писал: «В его *Ревизоре* есть ценный замысел: дать прозвучать теме о мещанстве, развернуть его на фоне гоголевской фантазмагоричности жизни — и причем гоголевскую формулу подмены он проводит в качестве постановочного приема через весь спектакль»<sup>163</sup>.

Среди статей, появившихся в московской печати, выделялись статьи Сергея Третьякова и Эммануила Бескина. Третьяков писал: «На фронте сегодняшнего благонамеренного середнячества нашей театральной жизни терентьевский театр оказывается чуть ли не единственным задирой, выдумщиком и смельчаком»<sup>164</sup>; в его театре есть «такие редкие и ценные вещи, как веселое изобретательство, крепкий сарказм, высокая техничность и чувство злободневности»<sup>165</sup>, по причине которых «театральной работе его надо всячески помочь»<sup>166</sup>. Бескин посвятил большую рецензию *Ревизору*. Спектакль, писал Бескин, «чрезвычайно интересный», полный интеллигентности, культуры, богатый «остроумными шутками» и «сценическими выдумками», и заключал: «В лице режиссера Терентьева мы, видимо, имеем незаурядного по остроте сценической мысли режиссера»<sup>167</sup>.

По окончании «турне» труппа была распущена. Не помогли даже старания друзей из «Нового Лефа», организовавших сбор денег для театра Терентьева. Кирилл Зданевич писал брату Илье, что он отдал свои последние деньги на этот театр, и напрасно, потому что, по его признанию, времена изменились. Терентьев надеялся создать новый театр в Москве; возвращение в Ленинград было невозможным после удаления Баскакова из Дома печати.

«Антихудожественный театр интересен и нужен пролетарской Москве не менее, чем Художественный театр был нужен просвещенному купечеству старой Москвы».

Игорь Терентьев<sup>168</sup>

Давно Терентьев намеревался создать театр «Лефа» и летом 1928 года представил в Главискусство прошение об открытии в Москве нового театра, — «Антихудожественного театра»<sup>169</sup>.

Антихудожественный театр противопоставлялся знаменитому театру Константина Станиславского, Московскому Художественному театру, как по названию, так и по целям и методам. Театр Терентьева должен был быть «театром факта, новой культуры и техники»<sup>170</sup>, как говорилось в записке, сопровождавшей прошение. Его лозунгом было «мир химикам — война творцам»<sup>171</sup>. Коллектив Театра Дома печати составил бы базу для нового театра, который возобновлял также репертуар ленинградского театра: *Война и мир*, *Колхоз*, *Ревизор* и *Джон Рид* (но «в новом оформлении»<sup>172</sup>), к которым добавлялась вторая часть *Натальи Тарловой*. Терентьев указывал также «формально-технические задачи», которые каждый спектакль

должен был выполнять: «доведение театральной музыки до высоты речевой техники», «развитие фотохроники», «включение оперно-вокальных приемов в драматический спектакль», «создание особой формы спектакля, допускающего публичную дискуссию»<sup>173</sup> и т.п.

В сентябре 1928 года Терентьев начал писать в «Новом Лефе», ответственным редактором которого стал Третьяков. В своей первой статье, одной из наиболее важных, Терентьев углублял и уточнял свое предложение «антихудожественного» театра, приглашая к его обсуждению, но никто не отзывался на это приглашение, как никто не ответил на его прошения о создании нового театра.

В те дни много говорилось о возвращении к классикам, к художественному качеству, к учению Станиславского. Даже Мейерхольд, казалось, склонялся перед этим требованием порядка. Терентьев энергично полемизировал с этими идеями, чуждыми, по его словам, советской культуре. Он писал:

«Под прикрытием „художественности“ живет чуждая политическая программа:

1. Лишить актера тематической нагрузки „художественность“ избегает „понятий“ и стремится к „образам“ [...]. Психологизм преобладает над социальным рисунком темы [...].

2. Не допустить рядового зрителя к интеллектуальному анализу, для чего внушать ему эмоциональную напряженность, задерживая мысль в тупиках „общечеловеческой морали“.

3. Угасающие рефлексy „подкармливать“ мечтами и воспоминаниями и не допускать реальных раздражителей создавать новые рефлексy [...].

Воспитывать „массового зрителя“ в сознании, что перед лицом „художественности“ он должен забыть обо всем резком, грубом и „антихудожественном“»<sup>174</sup>.

«Театру иллюзий» Терентьев противопоставлял «театр анализа»<sup>175</sup>, согласно его формуле; это театр, который принес бы на сцену проблемы наиболее живые и актуальные, побуждая зрителей мыслить самостоятельно, театр, который создал бы новые психологические отношения и стремление видоизменить быт. «Вопрос очередной для нашей зрелишной культуры в выборе новых конкретных „раздражителей“, в современной тематике, в выработке новых социальных рефлексов»<sup>176</sup>, — писал он, добавляя, что для того, чтобы создать новые привычки, нужно «включить в композицию зрелища радио, механическую речь фонографа, привить к театру кинофильм как новый самостоятельный элемент»<sup>177</sup>. Терентьев полагал, что существует теснейшая связь между формами коммуникации и идеологическим содержанием сообщаемого, между «как» и «что», как тогда говорилось. Он был также убежден, что начинается «новая театральная эпоха», период «зрелишной индустрии», в который «специалисты-рефлексологи» займутся изучением и провоцированием «массовых реакций»<sup>178</sup>. Эти предвосхищения характера массовой культуры поразительны.

В «Новом Лефе» Терентьев опубликовал проекты двух своих спектаклей: *Войны и мира* и *Хочу ребенка*. Первый был спектаклем «разоблачения». От *Войны и мира* оставалась интрига, в которую были включены моменты из жизни Толстого. Переписка Ленина и Горького составляла критический комментарий к происходящему, в то время как показ кинематографических хроник должен был восстановить эпоху. «И очень трогательно и до последней степени „смешно“ должно быть от спектакля *Война и мир*»<sup>179</sup>, — заключал Терентьев.

Дидактико-утопическая драма *Хочу ребенка* Третьякова наделала немало шума своей необычной концепцией некой коммунистической евгеники, государства, которое «поощряет [...] подбор и прорабатывает породу новых людей»<sup>180</sup>, по словам одного действующего лица драмы. Третьяков написал свою пьесу в 1926 году для ГостИМа, однако Главрепертком ее запретил. В 1928 году Мейерхольд и художник Лазарь Лисицкий долго работали над текстом Третьякова, готовя различные макеты спектакля. Мейерхольд думал о «дискуссионном спектакле»: «Я продолжаю зрительный зал на сцене [...]. Действие будет прерываться для дискуссии. Действующие лица будут показывать себя как схемы, ораторам — как в анатомическом театре студенты разрезают тела»<sup>181</sup>.

Терентьев также думал о дискуссионном спектакле — более того, его формула была: «Были дискуссионные спектакли, но до сих пор еще не было „спектакль-дискуссия“, то есть особой формы театрального действия, которое ежеминутно может быть остановлено зрителем для получения ответа со сцены по вопросу, возникшему в связи с текущим моментом спектакля»<sup>182</sup> — этими словами открывался план постановки *Хочу ребенка*. С этой целью Терентьев придумал «подвижную застекленную комнату — штаб театральных действий — с дежурной машинисткой, стенографисткой и дикторшей внутри, назначение которых — получать из зрительного зала (по радио) вопросы и передавать ответы»<sup>183</sup>.

«Общий тон, степень напряжения и ритм спектакля — показательная хирургическая операция»<sup>184</sup>, — писал Терентьев. Во избежание того, чтобы эмоциональная инерция возобладала над интеллектуальным сосредоточением, Терентьев выработал двойственную форму исполнения (согласно его различению исполнения «тематического» и «эмоционального»<sup>185</sup>). На сцене должны были чередоваться три типа исполнения: «...за актера говорит „штаб“ (дикторы), оставляя актеру игру движений; во втором случае элемент зрелища осуществляется кино-проекцией — при этом сам актер ведет речевую часть своей роли; третий случай (единство темы и эмоции) — актер говорит, двигается сам (без радио и без кино). Таким образом, формальные элементы, организующие „спектакль-дискуссию“, входят органическим составом во все части спектакля, то есть в систему игры актеров и материальную конструкцию сцены»<sup>186</sup>.

Исполнение отчужденное, основанное на несовпадении жеста и слова, уже проявилось в *Ревизоре* и *Наталье Тарповой*, в которых в некоторых моментах актеры двигали губами, не произнося слов, или декламировали в полный голос, оставаясь неподвижными, как

если бы они были механическими инструментами распространения звуков.

*Хочу ребенка* должно было сопровождаться концертом для 13 тимпанов, написанным по этому поводу Кашницким. В статье, появившейся в «Новом Лефе», Кашницкий утверждал: «Нам нужно стать совсем за пределами того, что называется музыкой. За пределы: такта, инструмента, голоса, композиции, мелодии, гармонии. Эта новая область есть — фонохроника»<sup>187</sup>. Фонохроника, или «музыка факта», строилась из регистрации натуральных звуков, в особенности из городских или технологических шумов, которые затем монтировались, манипулировались и передавались через радиоусилители. Кашницкий теоретически обосновывал и практиковал различные формы манипуляции звуками, как, например, одновременную передачу разной музыки, включение промышленных шумов в мелодические структуры, контаминацию классической и легкой музыки; кроме того, расширение звучности, различные типы аранжировки и т.д. Подобно композиторам из французской «Шестерки», к которым в те годы он чувствовал близость, Кашницкий любил обнаженные звучания и звуковые манипуляции, иронические профанации. Его музыкальные композиции к спектаклям Терентьева богаты экспериментами. В постановке оперы *Луна-парк* Терентьев и воспользовался именно «музыкой факта» Кашницкого.

Ни Мейерхольд, ни Терентьев никогда не осуществили постановки пьесы Третьякова. Проект постановки Терентьева появился в декабрьском номере «Нового Лефа», последнем из вышедших, в то время как доклад Мейерхольда был опубликован много лет спустя<sup>188</sup>.

В своих последних работах Терентьев выступил с идеей «интеллектуального» театра, который, не давая зрителю отождествиться с судьбами персонажей или отдаться потоку событий, посредством приема отдаления, побудил бы, напротив, осознание и критическое суждение. Приемы отдаления, выработанные Терентьевым, или заимствованные из агитационного и пропагандистского театра, состояли, в частности, в использовании плакатов с пояснениями, в тематическом исполнении, направленном на избежание эмоционального отождествления актера с представляемым персонажем, в сценическом антииллюзионизме, в соединении резких контрастов с целью провоцирования шока, в приемах диссонанса между словом и жестом, в удвоении действий посредством зеркал, в выставлении напоказ или обнажении театральных трюков и техники. Сверх того, Терентьев интенсивно вводил в театр новые формы социальной коммуникации: радио, кино, усилители, фонограф. Он сознавал также, что эти средства глубоко изменяют не только способы, но и содержание артистической коммуникации. Его предсказания о группах «врачей-рефлексологов, социологов-марксистов и исследователей материала и композиции», которые должны будут изучать «массовые реакции»<sup>189</sup> возвещают новую массовую культуру. Участники «Нового Лефа» также интерпретируют новую советскую культуру как культуру массовую, которая нуждается в адекватных артистических жанрах. Отсюда следует, в театральной сфере, интерес Брика к «мюзик-холлу», Жемчужного к варьете и ревю<sup>190</sup>. Тем не менее, и в этом своем



последнем уточнении футуристский авангард сохранил особенность, которая характеризовала его в советский период, — веру в воспитательную, педагогическую и формообразующую функцию искусства.

Здесь завершается творческий опыт Терентьева, хотя он продолжал работать еще в течение нескольких лет. Его деятельность не осталась, видимо, без последствий. Терентьев был любимым театральным режиссером Сергея Третьякова, который посвятил ему статьи, полные похвал, привлекал его к участию в «Новом Лефе», поощрял его и поддерживал его в намерении создать лефовский театр. Именно Третьяков сделается в дальнейшем переводчиком, корреспондентом, другом Бертольда Брехта, апостолом его театра в Советском Союзе.

«В спектакле *Луна-парк* ценна самая идея овладения новой конструкцией опереточной постановки».

Эммануил Бескин<sup>191</sup>

7 декабря Терентьев поставил на сцене Московского театра оперетты спектакль *Луна-парк*. Виктор Ардов написал либретто, а Николай Стрельников сочинил музыку. В спектакле сотрудничали художник Ниссон Шифрин, подготовивший сценическое оформление, режиссер Уречин, взявший на себя кинематографическую часть, и Кашницкий, занявшийся звуковым и радио-монтажом.

Действие *Луна-парка* происходило в фантастической и несуществующей стране Коверкотии, где дерзкие и предприимчивые сотрудники советской торговой конторы «Хлебопродукты» разоблачали махинации, затеянные британским послом. Политические интриги и любовные приключения переплетались между собой, создавая недоразумения и комические положения. Центральная сцена разворачивалась в Луна-парке, при свете луны, между каруселями и «русскими горками». Но всё оканчивалось по добрым опереточным канонам: порок оказывался посрамленным, а добродетель торжествовала<sup>192</sup>.

Ардов был сочинителем фельетонов и водевилей, Стрельников — автором оперетты *Черный амулет*, пользовавшейся успехом. Вдвоем они надеялись открыть новый путь для оперетты, в те времена в общем-то неодобряемой в Советском Союзе. «Мы пытались, — писал Ардов, — сочетать традиционный и крепкий канон оперетты с требованиями нашего советского времени»<sup>193</sup>. Ардов сочинил историю весьма запутанную, полную квипрокво. Стрельников включил в структуру венской оперетты мюзик-холл, чередуя таким образом вальс и народные русские песни, фокстрот и рабочие песни. *Дубинушка* исполнялась наподобие фокстрота, а *Чудный месяц плывет над рекой* — как шимми. Ариозо одного героя было написано на слова из поэмы Маяковского *Хорошо!* Терентьев резюмировал спектакль в следующих словах: «Миллионы фокстротов, тысяча русских и

заграничных песен, исполняемых певцом, оркестром и радио-передачей»<sup>194</sup>.

Суждения об оперетте были противоречивыми. Некоторые критиковали либретто («словесная макулатура и пошлость»<sup>195</sup>), другие — музыку<sup>196</sup>. Все, напротив, признавали, что Терентьев принес в мир оперетты оригинальные идеи. Он использовал кино и радио, усилил шумы (свист, шепот, покашливание, выстрелы), разработал новый способ опереточной жестикуляции, движения, исполнения. Но не всегда ему удавалось победить косность привычных опереточных штампов. Один критик замечал: «Опереточный актер при всем желании не мог воспринять той новой иронической манеры, того озорного гротеска, той игры юмора и в слове, и в положении, и в общей композиции, которая предлагалась ему новым для оперетты смелым и свежим режиссером Терентьевым»<sup>197</sup>. И тем не менее, критик признавал за постановкой Терентьева «решительное желание уйти от опереточной вампуки. И в этом смысле надо его приветствовать»<sup>198</sup>.

«То, что нам нужно, — это политический театр, театр факта, который строил бы, а не надстраивал».

*Игорь Терентьев*<sup>199</sup>

В начале 1929 года, после закрытия «Нового Лефа», Терентьев оставляет Москву и отправляется на Украину: он возвращается в Харьков, город своей молодости.

В Харькове вокруг украинского поэта Михаила Семенко собрались остатки советской футуристической армии. В 1922 году он создал Аспанфут (Ассоциация пан-футуристов), а в 1928-м основал журнал «Нова генерація» («Новое поколение»), последний голос советского авангарда, голос свободный, боевой, европейский. Там сотрудничали Асеев и Маяковский, Брик и Третьяков, Шкловский и Матюшин, Эйзенштейн и Вертов, Татлин и Малевич (который опубликовал в этом журнале несколько своих самых важных статей), грузинские футуристы и многочисленные европейские художники.

Терентьев вошел в редакцию «Новой генерации», руководя вместе с Г. Затворницким, М. Терещенко и Н. Фореггером театральным разделом журнала. В «Новой генерации» Терентьев опубликовал три статьи. Первая появилась в февральском номере 1929 года, предваренная редакционной заметкой, в которой говорилось, что «в дальнейшем автор, который теперь живет в Харькове, осветит наболевшие вопросы украинского театра»<sup>200</sup>.

В своих статьях Терентьев полемически выступал против театрального советского репертуара тех лет, против эклектизма и невежества, против так называемого «условного реализма» Камерного театра («такой должна быть работа театра — безусловной и реальной»<sup>201</sup>, — утверждал Терентьев) и обращался к молодежи, призывая создать «производственную организацию молодежи нашего Союза»<sup>202</sup>, объ-

единиться с «левым фронтом»<sup>203</sup>. В Харькове Терентьев вступил в ВУАРК (Всеукраинскую ассоциацию работников коммунистической культуры), где решительно отстаивал идею искусства как практического инструмента на службе культурной революции. В одном обсуждении он определяет его так: «Искусство представляет собой один из способов группирования определенного коллектива вокруг определенной пропозиции»<sup>204</sup>.

На Украину за ним последовали также и композитор Владимир Кашницкий с женой Эмилией Инк, его главные сотрудники по Театру Дома печати. На Украине Терентьев довольно быстро возобновил свою театральную работу.

В 1929 году в Херсоне Терентьев руководил Херсонским украинским драматическим театром СОЗ («Социалистичне значання», — «Социалистическое соревнование»), где поставил в ноябре два спектакля на украинском языке: *Инкогнито* и *Мина Мазайло*<sup>205</sup>. *Инкогнито* было монтажом из *Ревизора* Гоголя и пьесы *Приезжий из столицы* украинского писателя Григория Квитки-Основьяненко («Основьяненко» был псевдоним). Его комедия, написанная в 1827 году, весьма походила по сюжету на гоголевского *Ревизора*. В сущности, *Инкогнито* было переделкой ленинградского *Ревизора* (новое название было дано в честь актрисы Эмилии Инк, с намеком на ее фамилию). А *Мина Мазайло* была написана в 1929 году украинским драматургом Миколой Кулишем. Активный член Ваплита (Вольная академия пролетарской литературы) до самого отпуска ее в 1928 году по обвинению в формализме, западничестве и, главным образом, в национализме, Кулиш в те времена был писателем популярным и одновременно спорным. Комедия *Мина Мазайло* тоже критиковалась из-за ошибочного представления в ней, как говорилось, украинской национальной проблемы. В 1934 году Кулиш был арестован и сослан на Соловки, где он погиб. Много лет спустя он был реабилитирован.

Сведения о спектаклях Терентьева на Украине немногочисленны и неточны. Критики были нерасположены к его постановкам, громили их, обвиняя в формализме, или просто-напросто уничтожали в нескольких строках. Порой о том же самом спектакле давались глубоко противоположные и противоречивые оценки. О постановке *Миной Мазайло* один рецензент писал, что Терентьев искажил комедию Кулиша, а небольшой актерский состав не мог ее осмыслить<sup>206</sup>. Другой же рецензент считал постановку Терентьева очень удачной, отметив, что часть актеров сыграла свои роли прекрасно, в особенности Эмилия Инк, исполнявшая роль Рины<sup>207</sup>.

В конце 1929 года, по приглашению левого украинского режиссера М.Терещенко, руководившего Одесским драматическим театром им. Революции, Терентьев поставил там пьесу Александра Афиногенова *Чудак*. Премьера состоялась в Одессе 6 января 1930 года.

Это был последний большой спектакль Терентьева.

Художником спектакля был Михаил Ладур, впоследствии основатель и редактор журнала «Декоративное искусство в СССР». Много лет спустя, будучи уже художником влиятельным и знаменитым, Ладур вспомнит этот свой первый театальный опыт с энтузиазмом и

волнением: «За всю последующую жизнь я сделал порядочно разных работ и добрую половину, пожалуй, и не вспомню. А эти „смелые” дни помню до самых мельчайших деталей [...]. Странный это был спектакль. Он появился на сцене театра стараниями Игоря Терентьева, композитора Кашницкого и автора заметок. Он был буквально забит талантливой и не очень талантливой серией выдумок и неожиданностей»<sup>208</sup>.

Уже репетиции спектакля возбудили любопытство и удивление: «Репетировались одновременно две пьесы, наша и художественного руководителя театра. Так как, естественно, сцена была занята репетициями основной, в наше распоряжение было щедро представлено самое просторное фойе, и Терентьеву приходилось репетировать на глазах почти всего театра. Репетиции вызвали бурный интерес у каждого, кто случайно или намеренно был их свидетелем. Помню, как актеры, закончив репетицию на сцене, как замороженные, стояли и сидели вокруг нашего *Чудака*, стараясь постичь тайну театральности и творческих импровизаций режиссера»<sup>209</sup>.

И вот каким вышел спектакль по словам Ладура:

«Театральный занавес обычного терракотового цвета был подсвечен тревожными рубиновыми красными прожекторами. У порталов сцены располагались два куба, примерно размером грани 1 метр. Три цвета граней – белый, серый и черный – должны были сделать их значительными (так, пожалуй, считал один художник). Кубы, укрепленные на кронштейнах одной из вершин, медленно вращались. Они вращались с разной скоростью, подчеркивая драматизм происходящего, и только в сцене смерти Симы Мармер кубы эти – символы жизни – останавливались, обращаясь к зрителю черной траурной гранью. Комната Волгина, главного героя пьесы: луч прожектора высвечивает фрагменты: на обычном окне с форточкой надпись „ОКНО”, на столе „СТОЛ”, на стуле „СТУЛ”. Когда на обсуждении спектакля автору этих строк был задан вопрос, что это и зачем, он не смущаясь пояснил: Волгин – человек будущего, и потому в том времени, в котором он будет жить, в преобразенном быту зрители без надписей не узнают, какой была жизнь и обстановка когда-то. Речка, в которой утонула Сима Мармер, конечно, была черной, „волны” черного бархата во всю сцену дышали роковой символической.

Зато без всякой символики была „пьяная улица”, по которой, как по струне, шел под такую же пьяную музыку Васька-Кот. Пьяно качались в пространстве какие-то непонятные плоскости. Уличные фонари в перспективе с помощью нехитрой театральной техники троились, а потом, под синкопированную музыку, опять становились нормальными. Это действовало ошеломляюще.

Кульминацией спектакля и его декоративного оформления была картина смерти героини. Почти треть центральной части сцены занимал портрет Симы Мармер. Представьте себе большой планшет, состоящий из горизонтальных узких, подвижно соединенных щитков. На нем был написан портрет.

Музыка бушевала, кубы яростно вращались, черная „роковая” речка составляла фон картины. Когда погибла Сима Мармер, планки

планшета сдвигались, портрет разрушался. Два куба вращались все медленнее, медленнее — и останавливались, а на косом станке-пригорке лежала мертвая Сима. Ее вытащили из речки. В тишине замирали еле слышный скрипичный аккорд да звук капель, падающих с ее мокрых волос [...]. У широкого зрителя спектакль успеха не имел. Только верные болельщики ходили в театр по несколько раз»<sup>210</sup>.

Спектакль, как вспоминает Ладур, вызвал возражения и суровую критику, успехом у публики пользовался небольшим. О.Мар в газете «Молода гвардія» («Молодая гвардия») посвятил Чудаку большую рецензию, из которой приведем наиболее существенные моменты в русском переводе:

«Афиногенов заслуживает внимания тем, что он писал о живых людях, которых мы видели каждый день, каждую минуту. К сожалению, в постановке режиссера Терентьева жизнь исчезла. Терентьев жестоко переделал пьесу, почти извратил ее содержание своим собственным текстом. Что же вышло? Главное место заняла второстепенная у автора тема про Кота и Симу. Антисемитизм — болезненный вопрос. Может, и не плохо было бы сосредоточить на нем внимание зрителя. Но автор поверхностно раскрывает отвратительное лицо антисемитизма. Он не дает глубокого классового анализа. Из-за этого второстепенная тема в постановке Терентьева превратилась в отдельный случай, вокруг которого сосредоточилось событие. А главную проблему он дал затушеванно.

Терентьев работает как экспериментатор. [...] Но мы не соглашались с Терентьевым, который утверждает, что он намеренно скомпоновал спектакль из всех театральных направлений. Это приводит к варваризму, к натуралистичности и к нездоровой андреевской символике, что является реакционным на сцене. По нашему мнению, театральный спектакль должен быть принципиальным в своем едином постановочном стиле и актерской игре. Принципиальность — это избегать лишних натуралистических и символических лохмотьев, дать идею спектакля. А то, к чему зовет Терентьев, — только эклектизм, механическое соединение ультралевых и ультраправых направлений, только эксперимент.

Терентьев безусловно обладает определенной театральной культурой. Он, например, преобразил актеров Госдрамы. Он владеет неожиданными мизансценами, у него свежие талантливые детали. Но его неправильный взгляд приводит к большим погрешностям. Терентьев уродует людей, извращает нормального человека»<sup>211</sup>.

Несколько лет спустя, в одной статье, посвященной спектаклям одесского театра, режиссер И.Юхименко вновь выдвигал обвинение против спектакля И.Терентьева, но уже без всяких смягчений: «Трудно было согласиться с тем экспериментом, который проделал формалист Терентьев с пьесой Афиногенова Чудак. Такие эксперименты ни на шаг не продвигали театр вперед и расценивались как режиссерское шоукарство, не больше»<sup>212</sup>.

В том же самом 1930 году Игорь Терентьев переехал в Днепропетровск. Здесь, в Днепропетровском драматическом украинском театре им.Шевченко, весной 1930 года Терентьев поставил сатирическую

комедию поэта Александра Безыменского *Выстрел* в украинском переводе. Весной того же года драма Безыменского была представлена также и в Одессе.

В этом спектакле, завершившем сезон 1929-30 гг. театра им. Шевченко, Терентьев был последователен в своем идеале политического и дидактического театра. В согласии с традициями агиток, пороки он противопоставлял добродетелям, энтузиазм комсомольцев — глупости бюрократов. Один критик так обобщил свое мнение о спектакле: «Здесь мы имеем разные направления, формы и приемы: конструктивизм, натурализм, плакатность и схематичность в игре актеров, а тут же и элементы бытовщины, тут и целые сцены в оперном плане»<sup>213</sup>. Тот же самый критик, хотя и упрекая Терентьева «в эклектизме», признавал за ним талант, оригинальность и умение руководить актерами. Что касается спектакля, в который внес свой вклад также художник Илья Шлепянов, работавший в Москве с Мейерхольдом, то он рассматривался как один из самых интересных во всем театральном сезоне.

Тем временем осуществлялся проект театра, который продолжил бы опыты Театра Дома печати<sup>214</sup>: родился ТРОМ (Театр Роботничкой Молоди — Театр рабочей молодежи), руководителем которого Терентьев был с осени 1930-го до середины 1931 года.

Театр открылся осенью 1930 года инсценировкой романа *Межгорье* украинского писателя Ивана Ле<sup>215</sup>. Этим спектаклем, режиссером и постановщиком которого был Терентьев (снова в сотрудничестве с Кашницким), завершалась его театральная деятельность на Украине.

О работе Терентьева в Днепропетровске в 1930 и 1931 годах пишет в своих неизданных воспоминаниях актер Театра им. Шевченко Г. Марыныч, который в те годы был противником Терентьева. Эти страницы, все еще полные обиды и ошибочных и несправедливых суждений, помогают нам воссоздать деятельность Терентьева и представить трудные условия, в которых она разворачивалась: «Период конструктивизма и голого формализма в театральном искусстве отразился на отдельных работах театра, особенно в постановках режиссера Терентьева, который добивался карьеры главного режиссера театра им. Шевченко. Добившись этой должности, Терентьев начал заводить новые порядки: организовал студию при театре и начал обучение с целью обновить состав театра. С основным составом он поставил лишь одну пьесу *Выстрел* А. Безыменского, которую после нескольких спектаклей сняли с репертуара, так как это была слишком конструктивистская постановка: кубические декорации конструкций Шлепянова и тому подобные выдумки. Философская путаница, внесенная режиссером в пьесу, была совсем непонятной для зрителей. Театр выехал на гастроли летом 1930 года, а Терентьев остался со своей студией готовить новую постановку и вместе с тем разрабатывал проект реконструкции состава театра, наметив сокращение главного штата актеров на 18 человек, чтобы заменить их студийцами. Он вел в последние годы своей работы в театре вредное дело, противопоставляя опытным мастерам сцены молодежь театра. Как и ранее, глав-

ным режиссером снова назначили И.Юхименко, а Терентьева со студией перевели в другое помещение, где осенью 1930 начала работать эта студия Театра рабочей молодежи. В этом театре Терентьев поставил всего лишь одну пьесу *Межгорье*, пока он не был снят с должности главного режиссера и уволен совсем из театра»<sup>216</sup>. Таким образом, столкновение с наиболее ретроградной и реакционной частью Театра им. Шевченко, пользовавшейся партийной поддержкой, привело к удалению Терентьева из театра и некоторое время спустя — к его аресту, который Марыныч объяснял следующим образом: «За уклон в работе, за растрату и вообще за авантюризм его сослали куда-то на север»<sup>217</sup>.

«Агитбригада становится неотделимой от строительства. Агитбригадой руководит Игорь Терентьев, талантливый режиссер и поэт»

*Б.Агапов, С.Апымов и др.*<sup>218</sup>

Терентьев был арестован в 1931 году. В марте 1933 г. Кирилл Зданевич писал Илье в Париж, что Терентьев, после более года заключения, был приговорен к пяти годам принудительных работ в Карелии<sup>219</sup>.

Его отправили на Беломорско-Балтийский канал «на перевоспитание», рыть ледяную закаменевшую землю. Здесь Терентьев организовал театральную труппу, Повенецкую агитбригаду, взявшую имя деревни Повенец, самой высокой точки над уровнем моря, до которой был доведен канал и где был шлюз, разделявший воды. Агитбригада Терентьева была составлена из воров и проституток (в противоположность политзаключенным, обычные заключенные считались перевоспитываемыми субъектами). Вечерами, после тяжелой дневной работы, от которой актеры не освобождались, труппа собиралась в бараке культурно-воспитательной части для спектаклей «агитации и пропаганды». Театр Терентьева, напомиравший другой театр заключенных, о котором повествует Достоевский в *Записках из мертвого дома*, имел успех; его известность перешагнула пределы лагеря, он приобрел популярность, получал различные награды, сделавшись гордостью Генриха Ягоды, мрачного и всемогущего наркома внутренних дел.

В книге *Беломорско-Балтийский канал им. Сталина*, составленной группой советских писателей, которые посетили канал летом 1933 года, есть упоминания о терентьевском театре. Повенецкая агитбригада была составлена из 18 участников, которые декламировали частушки или исполняли короткие сцены. Их сопровождал оркестрик, составленный из двух гитар, двух гармошек и мандолины. Тексты были терентьевские, но иногда декламировались стихи советских поэтов. Агитбригада давала свои спектакли в столовых, бараках, на местах работы. «Повенецкая бригада превращается в подлинный отряд Скорой товарищеской помощи. Этот отряд бросают туда, где неблагополучно, где работа хромает»<sup>220</sup>, — писали авторы книги.

Журналист, присутствовавший в 1933 году на одном спектакле агитбригады Терентьева, описывал его следующим образом: «Номера следует один за другим, артисты сменяют друг друга. Какое богатство и разнообразие жанров! От лирической сцены *Шалмана* до задорных частушек и бешеной пляски. *Шалман* — место сборища темных элементов. Люди, перековавшие себя в труде, с болью оглядываются на свое прошлое. И вот тут Леля Фураева, в прошлом воровка-рецидивистка, а сейчас досрочно освобожденная, лучшая ударница, спела песенку, просто блатную песню шалмана, песню безнадежности и отчаяния, и холодом повеяло от сцены. И эта же Леля Фураева со своими товарищами провела сцену в клубе с таким подъемом и бьющим через край весельем, что зал грохнул аплодисментами, и невидимые нити симпатии, любви и восхищения связали сцену и зрителей»<sup>221</sup>.

Немного спустя Терентьева и его бригаду перебросили на канал Москва—Волга. В одном письме в стихах А.Крученых писал ему:

Канальный твой театр  
поздравительно сотрясает каналоармейцев  
бывших соцвредов,  
а ныне рекордистов ударников<sup>222</sup>

Утопия пролеткультовского и авангардного массового агитационного театра, который на место вымысла ставит жизнь, чувство заменяет воспитанием, пассивное восприятие — активным участием, мечта о театре, который бы «формировал и преобразовывал», осуществилась столь причудливым образом уже далеко за пределами всех, даже самых дерзких фантазий ее теоретиков, среди которых был как раз и Игорь Терентьев.

**М.Марцадури**

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Н.Верховский. *Театр Дома печати*. — «Рабочий и театр», 1928, № 7, с.4.

<sup>2</sup> С.Цимбал. *Театральная новизна и театральная современность*. Л.—М., 1964, с.29.

<sup>3</sup> В.Шкловский. *Ветер наполняет наши паруса*. — «Литературная газета», 1984, № 7, с.8.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> См.: Г.Федоров. *Вокруг и после „Носа“*. — «Советская музыка», 1976, № 9; М.Левитин. *Чужой спектакль*. М., 1982, с.90-104; Д.Золотницкий. *Академические театры на путях Октября*. Л., 1982, с.175-178.

<sup>6</sup> В.Шкловский. *Драмы и массовые представления*. — «Жизнь искусства», 1921, № 688/689/690.

<sup>7</sup> Вл.Филиппов. *Пути самодеятельного театра*. М., 1926, с.7. См. также: А.Пиотровский. *К теории самодеятельного театра*. — В кн.: *Проблемы социологии искусства*. Л., 1926, с.120.

<sup>8</sup> А.Пиотровский. *Единый художественный кружок*. — В его кн.: *За советский театр! Сборник статей*. Л., 1925, с.7-8.

<sup>9</sup> А.Пиотровский. *К теории самодеятельного театра*, с.125.



<sup>10</sup> См.: В.Иванов. *По звездам*. Пб, 1909; Он же. *К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия*. — «Вестник театра», 1919, № 20.

<sup>11</sup> Письмо И.Терентьева к А.Крученых (23.12.1923). — ЦГАЛИ, ф.133, оп.1, ед. хр. 211.

<sup>12</sup> Письмо И.Терентьева к А.Крученых (21.11.1923). — ЦГАЛИ, ф.1334, оп.2, ед. хр. 53.

<sup>13</sup> А.Пиотровский. *Наши катакомбы*. — В его кн.: *За советский театр!*, с.38.

<sup>14</sup> А.Пиотровский. *Наши катакомбы*, с.37.

<sup>15</sup> А.Гвоздев, А.Пиотровский. *Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма*. — В кн.: *История советского театра*. Т. 1, Л., 1933, с.252.

<sup>16</sup> А.Пиотровский. *Наши катакомбы*, с.37.

<sup>17</sup> См.: А.Вышеславцева. *Рожденный Октябрем*. — «Нева», 1968, № 11, с.205; Б.Филиппов. *Театральные встречи*. — «Театр», 1973, № 11, с.106.

<sup>18</sup> А.Булгаков, С.Данилов. *Государственный агитационный театр в Ленинграде 1918-1930*. М.—Л., 1931.

<sup>19</sup> А.Пиотровский. *Наши катакомбы*, с.37; см. также: А.Гвоздев, А.Пиотровский. *Петроградские театры и празднества*, с.252-253.

<sup>20</sup> С.Немиров. *Блокот рабкора*. — «Жизнь искусства», 1924, № 20, с.21.

<sup>21</sup> Л.Лесная. *Рабочие театры. Цен. Агитстудия Политпросвета*. — «Жизнь искусства», 1924, № 21, с.20.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Письмо И.Терентьева к В.Мейерхольду (6.11.1925). — ЦГАЛИ, ф.998, оп.1, ед. хр. 2434.

<sup>24</sup> См.: *Гос. агит. Театр*. — «Рабочий и театр», 1924, № 14, с.6.

<sup>25</sup> А.Булгаков, С.Данилов. *Ук. соч.*, с.48-49.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же, с.50.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же, с.43.

<sup>30</sup> Письмо К.Зданевича к И.Зданевичу (19.10.1924). — *Fonds Zdanevitch, Paris*.

<sup>31</sup> *Красный театр. Беседа с пред. реж. коллегии т.Авлковым*. — «Жизнь искусства», 1924, № 38, с.17.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> *Вести с мест*. — «Искусство трудящимся», 1924, № 2, с.26.

<sup>34</sup> См.: *Красный театр*. — «Рабочий и театр», 1924, № 5, с.16.

<sup>35</sup> См.: *Красный театр*. — «Рабочий и театр», 1924, № 2, с.16.

<sup>36</sup> Н.Никонов. *Жизнь Красного театра*. — «Жизнь искусства», 1924, № 42, с.18.

<sup>37</sup> Б.Филиппов. *Театр к рабочему*. — «Рабочий и театр», 1924, № 3, с.16; В.Вольф. *Фактическая справка*. — «Рабочий и театр», 1924, № 5, с.16; Б.Филиппов. *Справка, которая не опровергла факта*. — Там же.

<sup>38</sup> *Красный театр. Джон Рид. 2*. — «Рабочий и театр», 1924, № 8, с.9.

<sup>39</sup> Долгинцев. *Красный театр. Джон Рид. 1*. — Там же.

<sup>40</sup> *Театр. художеств. бюро*. — «Рабочий и театр», 1924, № 9, с.18.

<sup>41</sup> Гастева. *На путях рабочего театра. Красный театр. Джон Рид*. — «Рабочий и театр», 1924, № 14, с.5.

<sup>42</sup> П.Т. *К постановке „Джона Рида“ в Красном театре (Беседа с тов.Терентьевым)*. — «Жизнь искусства», 1924, № 42, с.18.

<sup>43</sup> А.Пиотровский. *Натурализм любви*. — В его кн.: *За советский театр!*; С.Цимбал. *Независимость режиссера*. — «Театр», 1965, № 12, с.19; Он же. *Разные театральные времена*. Л., 1968, с.280; И.Рабинянц. *Театры, рожденные революцией*. — В кн.: *Театр и жизнь*. М.—Л., 1957, с.325.

- <sup>44</sup> А.Пиотровский. *Натурализм любви*.
- <sup>45</sup> Там же.
- <sup>46</sup> А.Пиотровский. *О новых драматургах*. — В его кн.: *За советский театр!*
- <sup>47</sup> Д.Толмачев. *Красный театр*. — «Жизнь искусства», 1924, № 46, с.18.
- <sup>48</sup> К.Тверской. *Красный театр*. — «Рабочий и театр», 1924, № 12, с.10.
- <sup>49</sup> А.Новинский. „Джон Рид“. — «Жизнь искусства», 1925, № 19, с.7.
- <sup>50</sup> Александров. *Красный театр*. — «Рабочий и театр», 1924, № 13, с.6.
- <sup>51</sup> Гастева. *Ук. соч.*
- <sup>52</sup> А.Новинский. *Ук. соч.*
- <sup>53</sup> Александров. *Ук. соч.*
- <sup>54</sup> Моисси о „Красном“. — «Рабочий и театр», 1924, № 15, с.7.
- <sup>55</sup> М.Загорский. *Красный театр*. „Джон Рид“ и „Товарищ Семивзводный“.
- «Новый зритель», 1925, № 17, с.8.
- <sup>56</sup> Ю.Юрзин. „Джон Рид“ в Красном театре. — «Искусство трудящимся», 1925, № 23, с.4.
- <sup>57</sup> *Закрытие Красного театра*. — «Рабочий и театр», 1925, № 31, с.4.
- <sup>58</sup> *Красный театр должен и будет работать*. — «Жизнь искусства», 1925, №32, с.1.
- <sup>59</sup> А.В.Луначарский заявляет. *Красный театр должен существовать*. — «Рабочий и театр», 1925, № 37, с.14.
- <sup>60</sup> Письмо И.Терентьева к В.Мейерхольду от 6.11.1925 (ЦГАЛИ, ф.988, оп.1, ед. хр. 2434).
- <sup>61</sup> См.: «Рабочий и театр», 1925, № 3, с.15.
- <sup>62</sup> Н.Петров. *50 и 500*. М., 1960, с.250.
- <sup>63</sup> И.Ильинский. *Сам о себе*. Изд. 2-е. М., 1973, с.243.
- <sup>64</sup> Там же, с.243-244.
- <sup>65</sup> Г.Гор. *Замедление времени*. — «Звезда», 1968, № 4, с.184.
- <sup>66</sup> *Театр. Музыка. Кино*. — «Ленинградская правда», 23.4.1926, № 93, с.6.
- <sup>67</sup> И.Терентьев. *О критике вообще*. — «Жизнь искусства», 1926, № 27, с.9.
- <sup>68</sup> Там же.
- <sup>69</sup> А.Пиотровский. *Открытие театра Дома печати*. „Фокстрот“. — «Красная газета», веч. вып., 24.4.1926, № 97, с.4.
- <sup>70</sup> *Театр. Музыка. Кино*.
- <sup>71</sup> Там же.
- <sup>72</sup> С. Дрейден. „Фокстрот“ (На просмотре в Театре Дома печати). — «Ленинградская правда», 26.4.1926, № 94.
- <sup>73</sup> См.: Николаев. *Трагедия режиссера или гнилой орех*. „Фокстрот“ в Театре Дома печати. — «Рабочий и театр», 1926, № 18, с.12.
- <sup>74</sup> Г.Адонц. *Новый вид порнографии. Танец фокстрот*. — «Жизнь искусства», 1923, № 37, с.4.
- <sup>75</sup> Б.Блюм. *Фокстрот — танец и музыка*. — «Жизнь искусства», 1925, № 31, с.1.
- <sup>76</sup> А.Пиотровский. *Ук. соч.*
- <sup>77</sup> Ю.Полетика. „Фокстрот“ в Доме печати. — «Театр и зрелища», 1926, № 19, с.5.
- <sup>78</sup> С.Дрейден. *Ук. соч.*
- <sup>79</sup> С.Абашидзе. *Трагедия режиссера или гнилой орех*. „Фокстрот“ в Театре Дома печати. — «Рабочий и театр», 1926, № 18, с.11.
- <sup>80</sup> Там же.
- <sup>81</sup> *Запрещение пьесы „Фокстрот“*. — «Рабочий и театр», 1926, № 38, с.12.
- <sup>82</sup> А.Пиотровский. „Узелок“ (Театр Дома печати). — «Красная газета», веч. вып., 12.6.1926, с.4.
- <sup>83</sup> Там же.

- <sup>84</sup> Там же.
- <sup>85</sup> М.Скрипиль. „Узелок“. — «Жизнь искусства», 1926, № 25, с.16.
- <sup>86</sup> Там же.
- <sup>87</sup> А.Пиотровский. Ук. соч.
- <sup>88</sup> Об „Узелке“. — «Жизнь искусства», 1926, № 25, с.17.
- <sup>89</sup> Рок. Театр „Дома печати“. — «Жизнь искусства», 1926, № 26, с.18.
- <sup>90</sup> И.Садофьев. Театр „Дома печати“. — «Жизнь искусства», 1926, № 26, с.17.
- <sup>91</sup> И.Терентьев. Актер — Режиссер — Драматург. — «Жизнь искусства», 1926, № 23, с.4.
- <sup>92</sup> И.Терентьев. Самодельный театр. — «Рабочий и театр», 1925, № 52, с.17.
- <sup>93</sup> См.: С.Дрейден. За первую половину сезона. — «Ленинградская правда», 6.1.1927, № 6, с.6.
- <sup>94</sup> И.Терентьев. Ук. соч.
- <sup>95</sup> Там же.
- <sup>96</sup> Там же.
- <sup>97</sup> И.Терентьев. Актер — Режиссер — Драматург, с.4.
- <sup>98</sup> И.Терентьев. О критике вообще, с.9.
- <sup>99</sup> И.Терентьев. Актер — Режиссер — Драматург, с.4.
- <sup>100</sup> Юстус. Игорь Терентьев. Наши зарисовки. — «Театры и зрелища», 1924, № 37, с.6.
- <sup>101</sup> В.Богданов-Березовский. Джон Рид. — «Жизнь искусства», 1926, № 37, с.18.
- <sup>102</sup> В.Б. „Джон Рид“ (Открытие Театра „Дома печати“). — «Красная газета», 10.9.1926, № 208, с.6.
- <sup>103</sup> М.Блейман. „Джон Рид“ (Театр Дома печати). — «Ленинградская правда», 10.9.1926, № 208.
- <sup>104</sup> Б. Джон Рид. — «Жизнь искусства», 1926, № 38, с.8.
- <sup>105</sup> В.Богданов-Березовский. Ук. соч.
- <sup>106</sup> И.Терентьев. Джон Рид. Пьеса в четырех действиях по книге Дж. Рида „10 дней, которые потрясли мир“. М.—Л., 1927, с.36.
- <sup>107</sup> М.Блейман. Ук. соч.
- <sup>108</sup> Б. Ук. соч.; см. также: А.Пиотровский. „Джон Рид“ — опера (Театр Дома печати). — «Красная газета», веч. вып., № 210, 9.9.1926; А.Д. Театр Дома печати. — «Рабочий и театр», 1926, № 29, с.7.
- <sup>109</sup> Письмо И.Терентьева к А.Крученых (14.4.1927). — ЦГАЛИ, ф.133, оп.1, ед. хр. 211.
- <sup>110</sup> А.М. Ripellino. Il trucco e l'anima. Torino, 1965, p.320.
- <sup>111</sup> С.Др. Мейерхольд в Актраме. — «Ленинградская правда», 26.1.1927, № 202, с.4; И.Трауберг. Доклад Вс.Мейерхольда. — «Рабочий и театр», 1927, № 3, с.16-17; В.Мейерхольд. Доклад о „Ревизоре“. — В его кн.: Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. II. М., 1968, с.137.
- <sup>112</sup> „Ревизор“ в Доме печати. — «Красная газета», 1.1.1927, № 1, с.4.
- <sup>113</sup> И.Березарк. Мейерхольдовское наследие в ленинградских театрах. — «Театр», 1938, № 3, с.109-116.
- <sup>114</sup> П.Кожевников. Диспут о „Ревизоре“. — «Рабочий и театр», 1927, № 20, с.14.
- <sup>115</sup> И.Терентьев. Один против всех (О „Ревизоре“ Мейерхольда). — ЦГАЛИ, ф.1334, оп.1, ед. хр. 924.
- <sup>116</sup> С.Дрейден. За первую половину сезона; Он же. „Ревизор“ в Доме печати.
- <sup>117</sup> Вне Москвы. Ленинград. — «Новый зритель», 1926, № 5, с.10.
- <sup>118</sup> Вне Москвы. Ленинград. — «Новый зритель», 1927, № 3, с.12.
- <sup>119</sup> Новый Ревизор. — «Ленинградская правда», 5.3.1927, № 53, с.6.

<sup>120</sup> *Открытие нового театра в Доме печати.* — «Красная газета», 8.4.1927, № 81, с.6; см. также: *Театральная хроника.* — «Красная газета», веч. вып., 6.4.1927, № 91, с.4.

<sup>121</sup> См.: Н.Степанов. *Из воспоминаний о Н.Заболоцком.* — В сб.: *Воспоминания о Заболоцком.* М., 1977, с.86-87; то же, изд. 2-е, доп., М., 1984, с.158; Литератор. *Дом печати.* — «Красная газета», веч. вып., 15.4.1927, № 100, с.2; В.В. *Выставка „Филоновцы“ в Доме печати.* — «Красная панорама», 1927, № 24, с.14; Н.Мислер. *Павел Николаевич Филонов. Слово и знак (по следам архивных материалов).* — «Russian Literature», 1982, vol. XI, No.3, p.253-254; Pavel Filonov: *A Hero and his Fate.* Translated, Edited and Annotated by Nicoletta Mislser and John E.Bowlit. Austin (Texas), 1984, passim.

<sup>122</sup> См.: А.Пиотровский. *„Ревизор“ в театре „Дома печати“.* — «Красная газета», веч. вып., 11.4.1927, № 96, с.6; М.Блейман. *„Ревизор“ (Театр Дома печати).* — «Ленинградская правда», 12.4.1927, № 83, с.6; Б.Сухаренко. *„Ревизор“ в Доме печати.* — «Красная газета», 12.4.1927, № 83, с.6; Губанков. *Рабкоры говорят.* — «Красная газета», 12.4.1927, № 83, с.6; Б.Лавренев. *Второе пришествие Хлестакова („Ревизор“ в Доме печати).* — «Красная газета», 14.4.1927, № 85, с.2; О.Давыдов. *О „Ревизоре“ Театра Дома печати.* — «Красная газета», веч. вып., 16.4.1927, № 101, с.4; Д.Гессен. *О нужнике городничего и нужке ли нам терентьевский „Ревизор“.* — «Смена», 28.4.1927, № 77, с.4; А.Гвоздев. *Классики наизнанку.* — «Правда», 29.5.1927, с.6; С.Воскресенский. *Кое-какие последствия мании величия.* — «Рабочий и театр», 1927, № 16, с.18; Он же. *Еще о „Ревизоре“ в Доме печати.* — «Рабочий и театр», 1927, № 17, с.10; М.Павло. *Фельетон о „Ревизоре“.* — «Рабочий и театр», 1927, № 18, с.8-11; М.Загорский. *Ревизор на Удельной.* — «Жизнь искусства», 1927, № 16, с.5; А.Гвоздев. *Ревизор на Удельной.* — Там же.

О второй и третьей постановке см.: Ю.Соболев. *Новаторство во что бы то ни стало. „Ревизор“ ленинградского Театра Дома печати.* — «Вечерняя Москва», 8.5.1928, № 105, с.3; И.В.к. *Театр ленинградского Дома печати.* — «Гудок», 19.5.1928, № 115, с.4; В.В. *Театр ленинградского Дома печати. „Ревизор“ и „Наталья Тарпова“.* — «Комсомольская правда», 27.5.1928, № 122, с.4; А.Февральский. *„Ревизор“ (Ленинградский Театр Дома печати).* — «Правда», 24.5.1928, № 119, с.6; В.Мазинг. *Ревизор в театре Дома печати. Новая постановка.* — «Рабочий и театр», 1928, № 9, с.12; Э.Б. *Озорной спектакль. Театр лен. Дома печати.* — «Новый зритель», 1928, № 22, с.9; И.Хвостов. *Дресированные крысы.* — «Афиши Дома печати», 1928, № 1, с.13.

См. также: С.Данилов. *Ревизор на сцене.* Л., 1934, с.100; Он же. *Гоголь в театре.* Л., 1936, с.259-264; С.Цимбал. *Театральная новизна и театральная современность.* Г.Федоров. *Вокруг и после „Носа“;* Л.Трауберг. *Фильм начинается.* М., 1977, с.180.

<sup>123</sup> Губанков. *Рабкоры говорят.*

<sup>124</sup> Б.Лавренев. *Ук. соч.*, с.2.

<sup>125</sup> А.Гвоздев. *Ук. соч.*, с.5.

<sup>126</sup> А.Пиотровский. *„Ревизор“ в театре Дома печати.* с.6.

<sup>127</sup> Письмо И.Терентьева к А.Крученых от 14.4.1927 (ЦГАЛИ, ф.133, оп. 1, ед. хр. 211).

<sup>128</sup> П.Кожевников. *Диспут о „Ревизоре“.*

<sup>129</sup> Там же.

<sup>130</sup> И.Терентьев. *Театр Дома печати.* — «Афиши Дома печати», 1928, № 2, с.14.

<sup>131</sup> С.Юткевич. *Магическое зеркало.* — «Литературная газета», 5.10.1983, № 40, с.10.

<sup>132</sup> См.: «Ленинградская правда», 21.8.1927, № 189, с.6.

<sup>133</sup> И.Клейнер. *Письма из Ленинграда.* — «Советский театр», 1927, № 5, с.76.

<sup>134</sup> *Театр Дома печати.* — «Рабочий и театр», 1927, № 35, с.14.

<sup>135</sup> Там же; см. также: И.Клейнер. *Ук. соч.*

<sup>136</sup> «Новый зритель», 1926, № 43, с. 13; см. также: Л. В. „Война и мир” на подмостках. Новые замыслы и новые искания (Письмо из Ленинграда). — «Вечерняя Москва», 22.9.1926, № 218, с. 3; Хроника. — «Рабочий и театр», 1926, № 34, с. 7.

<sup>137</sup> М. Загорский. *Ревизор на Удельной*.

<sup>138</sup> *Театр Дома печати*.

<sup>139</sup> См.: «Ленинградская правда», 1.4.1927, № 74, с. 5.

<sup>140</sup> *Театр Дома печати*. — «Рабочий и театр», 1926, № 34, с. 7.

<sup>141</sup> И. Терентьев. *Семейно-исторический роман на сцене (проект постановки „Войны и мира”)*. — «Новый Леф», № 10, с. 33.

<sup>142</sup> Письмо И. Терентьева к А. Крученым, конец 1927 — начало 1928 (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 211).

<sup>143</sup> В. Мазинг. *Ревизор в театре Дома печати. Новая постановка*.

<sup>144</sup> С. Ц. „Авио-монтаж” (*Просмотр в Доме печати*). — «Жизнь искусства», 1928, № 12, с. 15.

<sup>145</sup> Б. Блюменфельд. *Открытие спектаклей театра „Дома печати” („Наталья Тарпова”)*. — «Красная газета», 7.2.1928, № 32, с. 6.

<sup>146</sup> Г. Гор. *Замедление времени*, с. 185.

<sup>147</sup> Б. Блюменфельд. *Ук. соч.*

<sup>148</sup> Н. Верховский. *Театр Дома печати*.

<sup>149</sup> См.: Б. Блюменфельд. *Открытие спектаклей театра „Дома печати”*; А. Пиотровский. „Наталья Тарпова” (*Открытие спектаклей Театра Дома печати*). — «Красная газета», веч. вып., 5.2.1928, № 35, с. 4; С. Мокульский. „Наталья Тарпова” в Доме печати. — «Жизнь искусства», 1928, № 8, с. 8.

<sup>150</sup> См.: Н. Верховский. *Ук. соч.*; Он же. *Письма из Ленинграда*. — «Современный театр», 1928, № 8, с. 172; С. Мокульский. „Наталья Тарпова” в Доме печати.

<sup>151</sup> А. Пиотровский. *Ук. соч.*

<sup>152</sup> С. Мокульский. *Ук. соч.*

<sup>153</sup> С. Эйзенштейн. *Об отказном движении*. — В его кн.: *Избранные произведения в шести томах*. Т. 4, М., 1988, с. 290.

<sup>154</sup> И. Терентьев. *Театр Дома печати*. — «Афиши Дома печати», 1928, № 2, с. 15.

<sup>155</sup> Там же.

<sup>156</sup> Письмо К. Зданевича к И. Зданевичу, июнь 1928 (Fonds Zdanevitch, Paris).

<sup>157</sup> Письмо И. Терентьева к А. Крученым, конец 1927 — начало 1928 (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 211).

<sup>158</sup> *Театр Игоря Терентьева*. — «Новый Леф», 1928, № 4, с. 26.

<sup>159</sup> С. Третьяков. *Новаторство и филистерство (По поводу театра И. Терентьева)*. — «Читатель и писатель», 1928, № 21, с. 6.

<sup>160</sup> Ю. Соболев. *Новаторство во что бы то ни стало. „Ревизор” ленинградского театра Дома печати*.

<sup>161</sup> И. В. К. *Театр ленинградского Дома печати*.

<sup>162</sup> В. В. *Театр ленинградского Дома печати. „Ревизор” и „Наталья Тарпова”*.

<sup>163</sup> А. Февральский. *„Ревизор” (Ленинградский театр Дома печати)*.

<sup>164</sup> С. Третьяков. *Перегибайте палку*. — «Новый Леф», 1928, № 5, с. 33.

<sup>165</sup> Там же.

<sup>166</sup> Там же.

<sup>167</sup> Э. Б. *Озорной спектакль. Театр лен. Дома печати*.

<sup>168</sup> И. Терентьев. *Антихудожественный театр (Театр факта, новой культуры и техники). Принципиальные соображения*. (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 2434).

<sup>169</sup> См.: Проект „Антихудожественного театра”. — «Вечерняя Москва», 10.8.1928, №184, с.3; Хроника. «Рабочий и театр», 1928, № 34, с.16

<sup>170</sup> И.Терентьев. Ук.соч.

<sup>171</sup> Там же.

<sup>172</sup> Там же.

<sup>173</sup> Там же.

<sup>174</sup> И.Терентьев. *Антихудожественный театр*. — «Новый Леф», 1928, № 9, с.15.

<sup>175</sup> И.Терентьев. *Семейно-исторический роман на сцене*.

<sup>176</sup> И.Терентьев. *Антихудожественный театр*, с.17.

<sup>177</sup> Там же.

<sup>178</sup> Там же.

<sup>179</sup> И.Терентьев. *Семейно-исторический роман на сцене*, с.38.

<sup>180</sup> С.Третьяков. „Хочу ребенка”. — «Новый Леф», 1927, № 3, с.11.

<sup>181</sup> В.Мейерхольд. Доклад о плане пьесы С.М.Третьякова „Хочу ребенка”. — В его кн.: *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Ч. II. М., 1968, с.495.

<sup>182</sup> И.Терентьев. „Хочу ребенка” (План постановки). — «Новый Леф», 1928, № 12, с.32.

<sup>183</sup> Там же.

<sup>184</sup> Там же.

<sup>185</sup> Там же.

<sup>186</sup> Там же.

<sup>187</sup> В.Кашницкий. *Умная музыка*. — «Новый Леф», 1928, № 10, с. 37-38.

<sup>188</sup> См.: А.Февральский. *С.М.Третьяков в театре Мейерхольда*. — В кн.: С.Третьяков. *Слышишь Москва?! М.*, 1966, с.200-202.

<sup>189</sup> И.Терентьев. *Антихудожественный театр*, с.19.

<sup>190</sup> См.: В.Жемчужный. *Преемственность в театре*. — «Новый Леф», 1927, № 4; О.Брик. *За легкий жанр*. — «Новый Леф», 1928, №2.

<sup>191</sup> Э.Бескин. „Луна-Парк”. *Об оперетте вообще и только в частности о „Луна-Парке”*. — «Новый зритель», 1929, № 1, с.3.

<sup>192</sup> См.: С.Воскресенский. *Луна-Парк. Московский театр оперетты*. — «Современный театр», 1928, № 52, с.834-835; В.Редз. „Луна-Парк” в Моск. театре оперетты. — «Жизнь искусства», 1928, № 52, с.10-11; М.Загорский. *Луна-Парк в театре оперетты*. — «Вечерняя Москва», 18.12.1928, с.3; М.Марков. *Московские письма о театре*. — «Заря Востока», 3.1.1929, с.10.

<sup>193</sup> Моск. Театр оперетты. „Луна-Парк”. *Беседа с В.Ардовым*. — «Новый зритель», 1928, № 42, с.1С-11; *Музыка „Луна-Парка”*. *Беседа с композитором Н.Стрельниковым*. — «Новый зритель», 1928, № 49, с.15.

<sup>194</sup> Моск. Театр оперетты. „Луна-Парк”. *Беседа с И.Терентьевым*. — «Новый зритель», 1928, № 48, с.15.

<sup>195</sup> В.Редз. Ук. соч., с.10.

<sup>196</sup> Э.Бескин. Ук. соч.

<sup>197</sup> Там же.

<sup>198</sup> Там же.

<sup>199</sup> И.Терентьев. *Ф: Ф: Ф:*. — «Новая генерация», 1929, № 3, с.63.

<sup>200</sup> См.: «Новая генерация», 1929, № 2, с.74.

<sup>201</sup> И.Терентьев. *Индустриальная пубутовщина*. — «Новая генерация», 1929, № 10, с.44.

<sup>202</sup> И.Терентьев. *На 1929 рік*. — «Новая генерация», 1929, № 2, с.75.

<sup>203</sup> И.Терентьев. *Ф: Ф: Ф:*.

<sup>204</sup> *Засідання дослідчо-ідеологічного бюро Вуарк 7-ого червня ц.р.* — «Новая генерация», 1929, № 7, с.64.

<sup>205</sup> См.: Музей театрального искусства УССР. Киев, ф. программ, инв. №№ 8956 и 9003.

- <sup>206</sup> М.Н. Мина Мазайло. — «Радянське життя» [Ромны], 7.7.1930, №66. — Цит. по кн.: Н.Кузякина. *Песи Миколи Куліша*. Киев, 1970, с.290.
- <sup>207</sup> В.Тр.ко. Мина Мазайло. — «Робітнича газета» [Винница], 27.1.1930, № 23. — Цит. по кн.: Н.Кузякина. *Ук. соч.*
- <sup>208</sup> М.Ладур. *Спичечная коробка*. — В его кн.: *Искусство для миллионов. Заметки художника*. М., 1983, с.125.
- <sup>209</sup> Там же.
- <sup>210</sup> Там же, с.125-126.
- <sup>211</sup> О.Мар., «Чудак» А.Афиногенова. — «Молода гвардія» [Одесса], 14.1.1930, № 394, с.6.
- <sup>212</sup> И.Юхименко. *Шлях театру Револуції і його творчий метод*. — В сб.: *Десять років в Одеського театру Револуції*. Одесса, 1936, с.34.
- <sup>213</sup> Н.Лебедів. *Постріл*. — «Зоря» [Днепропетровск], 1930, № 4, с.34.
- <sup>214</sup> В.Р. *У ногу с темпами доби (Днепропетровські театри лицем до робітничого глядача)*. — «Зоря», 1930, № 10, с.15.
- <sup>215</sup> Н.Лебедів. *За театр реконструктивної доби (Міжгір'я у Дніпропетровському державному Робітничному Театру)*. — «Зоря», 1930, № 11, с.19.
- <sup>216</sup> Г.Марыныч. *Краткий обзор сорокалетней деятельности первого драматического украинского театра им. Шевченко*. — Киевский музей театрального музыкального и киноискусства УССР, Архив Г.Марыныча, инв. № 7097, с.19-20.
- <sup>217</sup> Г.Марыныч. *Исторические заметки. Часть 1, 1918-1937*. — Там же, инв. № 10300/с, с.32.
- <sup>218</sup> *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства*. Под ред. М.Горького, Л.Л.Авербаха, С.Т.Фирина. М., 1934, с.310.
- <sup>219</sup> См. письмо К.Зданевича к И.Зданевичу (28.3.1933). — *Fonds Zdanevitch, Paris*.
- <sup>220</sup> *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина*, с.311.
- <sup>221</sup> Б.Юдин. *Школа пролетарской педагогики*. — «Советское искусство», 2.9.1933, № 65.
- <sup>222</sup> А.Крученых. *Игорь помнишь*. — Собрание Т.И.Терентьевой (Москва).



**Игорь Терентьев с женой  
Наталией Михайловной Карпович. Ок. 1915.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**





Слева направо стоят Владимир (младший брат Игоря),  
Наталия (жена Игоря) и Игорь Терентьев.  
Сидит дальняя родственница Наталии. Тифлис, 1916.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



**Игорь Терентьев с женой Наталией (слева)  
и неизвестной. Тифлис, ок. 1917.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**



**Наталья Михайловна Карпович. Ок. 1915.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**



И. Г. Терентьев. Портрет жены Наталии.  
С левой стороны можно прочесть:  
«1917 г., 24 июля понедельник, г. Тифлис. Наташа».  
С правой стороны: «Дворовый пес». Карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



**Игорь Терентьев у входа  
в керченские каменоломни,  
когда он снимал кинокартину  
*Восстание камней*. Керчь, 1935.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**



**Игорь Терентьев у Бриков.  
Москва, конец 20-х годов.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**



Слева — Игорь Терентьев. Москва, 1936.  
Справа — та же самая фотография, отретушированная Игорем Терентьевым,  
по всей вероятности, в период работы над сценарием  
для музыкального фильма *Евгений Онегин*,  
на которой он придал себе сходство с Пушкиным.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



**Слева направо — Игорь Терентьев, А.Е.Крученых,  
приятельница Крученых. Москва, 1936.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**



**Под этой фотографией Игорь Терентьев написал:  
«1936, дома, Кисельный пер. д. 8, кв. 20.  
Год через три «б» болезненный и мрачный».  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**



**И. Г. Терентьев. Автопортрет с дочерью Татьяной на руках.  
Тифлис, 1916. Карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**





**И. Г. Терентьев. Автопортрет.**  
Тифлис, 1917. Карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



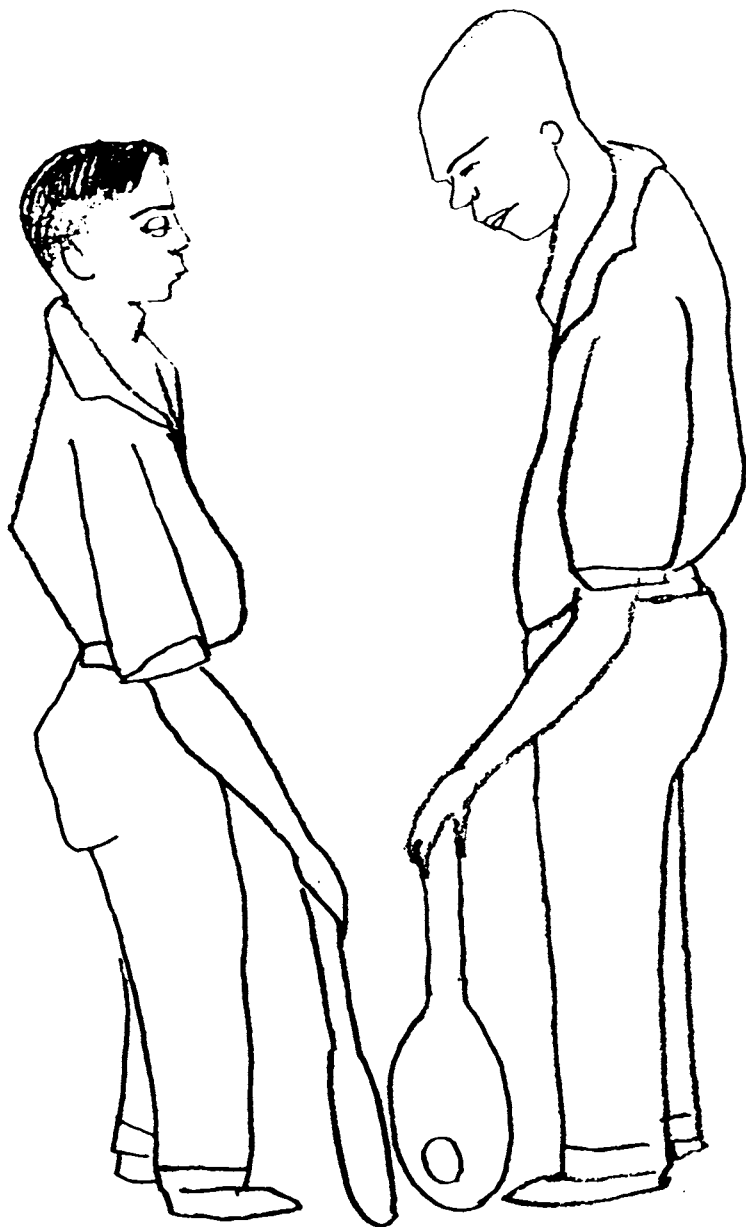
**И. Г. Терентьев. Автопортрет**  
с посвящением Маркозову.  
Тифлис, 1920. Карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



**И. Г. Терентьев. Автопортрет.**  
Ок. 1922. Акварель.  
(Собрание П.С.Навашина, Москва).



**И. Г. Терентьев. Автопортрет.**  
Ок. 1925. Тушь.  
(ЦГАЛИ, Ф. 1334, Оп. 1, ед. хр. 929).



И. Г. Т е р е н т ь е в . Автопортрет с братом Владимиром.  
Тифлис, ок. 1919-20. Карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



И. Г. Терентьев. Автопортрет. Тифлис, ок. 1917-21. Акварель на картоне.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



**И. Г. Терентьев. Автопортрет. Можно прочесть:  
«Вале. Как хороши, как свежи были розы» (из стих. И.П.Мятлева). Пастель.  
Валя – художница Валентина Владимировна Валишевская.  
(Собрание П.С.Навашина).**



И. Г. Терентьев. Автопортрет с женой Наталией.  
Тифлис, 1.10.1921. Карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



**И. Г. Терентьев . Портрет жены Наталии и автопортрет.  
Можно прочесть: «1935, Дмитров. Флюс и слезы». Карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**



**И. Г. Терентьев . Портрет  
дочери Татьяны (конец 20-х годов)  
и автопортрет (Москва, 24.2.1936).  
Акварель и карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**



**И. Г. Терентьев . Портрет  
дочери Татьяны.  
Москва, ок. 1936. Акварель.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**



Слева:

И. Г. Терентьев. Автопортрет.  
Ок. 1927-28. Тушь.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).

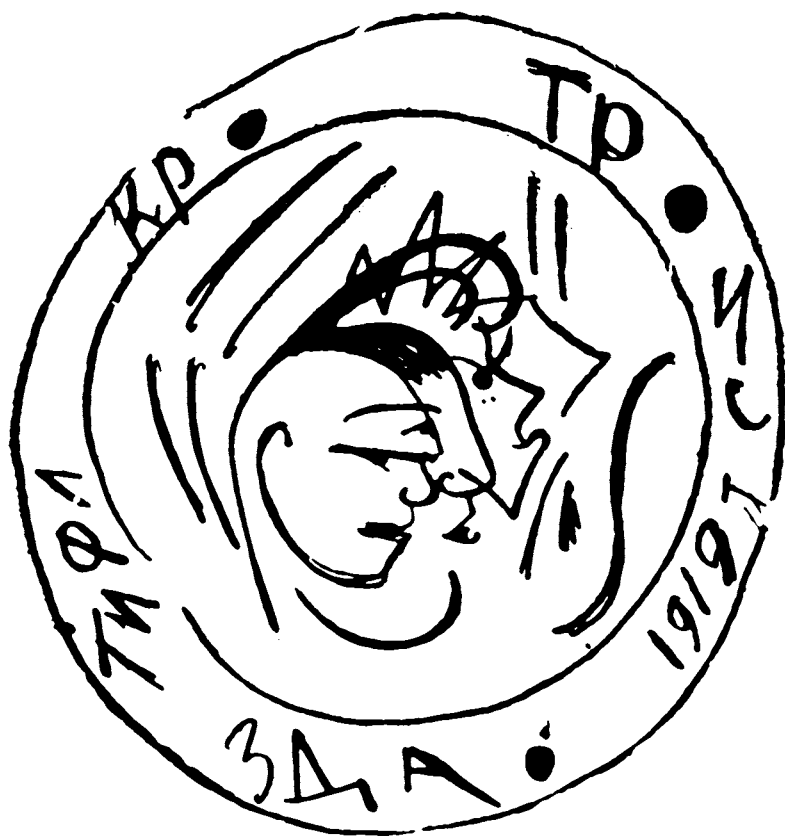
Справа:

И. Г. Терентьев. Автопортрет.  
Ок. 1935-36. Карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).

М. М. Синякова. Портрет  
Игоря Терентьева. 1935.  
Угольный карандаш.  
(ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 2, ед. хр. 494).

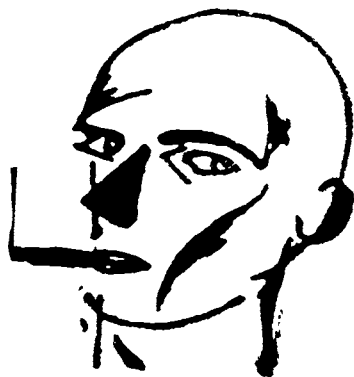
## СТИХИ





И. Г. Т е р е н т ь е в . Дуэт трех идиотов.  
Тифлис, 1919. Карандаш.  
(Сборник Софии Георгиевны Мельниковой, Тифлис, 1919).

# Херувимы свидетствуют



ТЕРЕНТЬЕВ

И-во  
„КУРАНТЫ“  
1919

## мои похороны

Ліавал Рпата птк птк птк  
Тиктка Бэ похороны  
идут по мозолям мостовой пытка пыт  
Копыт съѣденныя молью лошади  
Всторону рану Брендень  
У солнца мучительнѣйшая мигрень  
В сердцѣ влюбчивый Солитер  
Вѣтер суфлирует комедию  
ШУШІАН забинтованная душа  
и нѣжная фізіономія  
А я пока вы жуετε  
КАМЕННЫЙ УГОЛЬ на бутербродѣ  
я пролетаю ПОЧИВШИ В БОЗѢ  
По голубому вздоху  
На облакѣ МОЗГА  
в самой непринужденной позѣ  
УРРІЭТ УРРЭОЛА ФЪЯТФ ФЪЯТ  
серафимы СВИСТЯТ

И

Воет Воздух из войлочной Туфли  
лихо

РАдуй и ДУИ

мое РОЖДЕСТВО

В восторгъ отъ моего почерка

критик выйдет из церкви

опечатать мое имущество

А я

ногой пРоткнУ

ПАДУЧУЮ землю

перевернусь в КОРЫТЪ как в могилъ

ПОТНЫЙ ОТ СЧАСТЬЯ

весь в ПЕРСИДСКИХ орденах

и золотой ШПРОТЪ Чихну

Бог в ОЧКАХ

уЩипнет меня

и пропиШет

Жить

## ДЕМОБИЛИЗАЦІЯ

как хорошо поют живые  
Топают с вокзала обнявшись водку  
льЮт на мостовую ХРЮДЬ  
здохни перед фотографическим кабинетом ИЛИ  
Заверни заугол  
выпей чаю с угольками НА  
припомаженной Булкѣ отдохни  
СУТЯГА  
здравіа жлаем  
ВЫСОКОБЛАЧИНЫГА

поэма 1919 год

1 ОСИРОТЪЛ

курю махорку

бѣден как церковная лектриса

По крохам зябну **ЪДУЧИ**

**ЭКСПЕДИТОРОМ**

на популярный полюс

**ДА** Красиворту старику

остался должен я

За новогодній пиджакет

**ПЕРЕДАЙТЕ**

мой мятый Выступ во время избранія Позы

**ЛОПНУЛ** от радіопѣнія

2 в депозитѣ гусинскаго банка

лежат мною выдуманная схемы

**КРЕДИТОРЫ**

подождите

**ИЗОКНА ВСЪМ ВЫБРОШУ**

малиновыя Шпоры

- 3 вособенности Вам  
Вы ваС мы же  
для кого гнутся  
стальнопудовые Маховики  
ПРОВАНСКОЙ ДАМЪ  
улыбнусь  
в экивокъ  
Батюшки
- 4 А пока как САНТИМЕТР  
Складываю спину в четверо  
и черствью Запорог  
На днѣ парализованной ККреты  
ВИЖУ УНИСОН  
носильщиков  
поздравленія  
Вокзальный Бал  
и КЛОПА на Шинели  
ТАК  
Зайцы связанные долгосрочным конрактом  
плодятся ежеминутно выжимая  
ПУХ

5   Торопитесь  
ГЛОтаю ПЯтый заЪЗД  
видишь  
НЪт ПЕРЕБЪСТ  
это финиш

серенькій козлик

мОснял мАзами сЪно  
кУтка неизвЪрная тЪна  
фрАсам Изчерна  
нЪрна проОкатом  
Окатом высОкатам  
вуста уста стали  
сихИ мэлебОрмхаУли  
мОтма бОрма смЪнй  
выборма ВЫЛисма вымотма  
выбормотался генй  
Вот Как



## ХРЩ

Футуризм меня перестал беспокоить  
Это будет и с вами наднях  
НО потом опять чтонибудь нетакое  
НОВАЯ западня  
ссСилой как эротобъсія  
ктонибудь закупоренный опять закричит  
ВМІРЪ в Мірѣ В мірѣ ВЕСЬ Я  
иіром из меня сочит  
Но чѣм меньше в бутылкѣ пламени  
Тѣм я пламеннѣй дѣлаюсь сам  
буХнет слово тараканье  
по носам

Вчемже будущее если не в распутствѣ  
Жестов Слов и Пожаров  
БОкс единственное искусство  
ХРЯЩ готовяЩее для УДАров  
Смерть единственная тема  
Никому не рассказанная очевидцем  
Поэтому в жизнь можно как в теорему  
Совершенно точно влюбиться

ВЕСНА в пенснэ  
тумана выходит из  
на терпкій тротуАр под зонтиком весны  
Туман сырой как мозг Эротомана  
БЛестит прослабленный в ПЕНСНЫ

## НОС

струнЯ гОлое гОрло

я

как памятник Трезвый

Публично Сплю

с верхняго голода

Мистер Мір

начал меня ИМИТИРОВАТЬ

За ним всѣ летят

потеретьтяться

И

затеретьтеть

я не Ягеній

Только

Президент Флюидов

Сегодня въ парламентѣ 300 новых поэтов Признаны

Змто что у них

Мой НОС

И моя ГОЛОВИЗНА

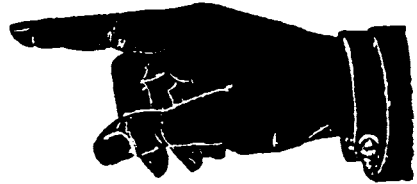
## ОДИН

Посадим Ржанье на один сортт  
Вжелатьи Форменном  
Как исправник объѣду селенья  
Скорнем уничтожу всѣ Выкаты  
Переплачу на каждом утѣшеньи  
В один стакан налью четыре дождя  
Сорок Соборов на одну Лизу  
Выдержки съ карабельной купальни  
души КАПЛЮ ниц

НЕ УПУСКАЙТЕ СЛУЧАЯ  
СКАЗАТЬ ГЛУПОСТЬ  
УСЫПИТЕЛЬНОЙ ПУЛЕЙ УНОСИТСЯ  
ВСЯКАЯ ПАКОСТЬ



Ф



а

КІ



**ИСТ**

**СТИХИ**

**корень ритма остановка**



1892—1944 r.r.

## Ильъ Зданевичу

—

МилаЯ пубЛиКа  
На веРх оСтроумІя  
сЯДЪ  
Бутсы чЕ ша ЩА  
от неУмѣстной шуТки  
Кол БАшНЯ  
каК баРыШня из  
м е С о п О Т а м І и

зВазвАГАквОтВаЗв!!!  
ко мнѣ давно пристают  
почему я не генрих  
П о н ч и к и!  
Б О ж Е!!!  
Д А в Ъ д ь э Т о Ж Ь Я!  
ИШАК  
ИмЕреК  
По празднИКаМ в АпсарЕных  
чуСтАх  
каТаЮ дѣтскУю КалясочкУ  
с кОнтрабандисТами  
до самОй кАнады

— 6 —

С к а Н д а Л  
разДуваеТ нозДРИ наД МоиМ  
вОспаленным бумаЖниКом  
а Я бреЖу: нЕвѢЖА  
маГистР как Свинья  
поЛожил на Ноги сТоЛ.

**ФАКТ.**

—

Удивительно как я еще пелю усами  
Скучно мнѣ переходить Черное море когда  
  оно разступилось  
Каким шагом заполню толстое полотенце  
Мой фонтан бьет' только книзу  
А глаза без боли пронизывают юфтовую тучу  
Поэтому сразу хорошая погода  
Какое искусство покажу будучи такой сча-  
  стливый  
Просто хожу

Завтракаю на два куверта  
Вот скоро за моей спиной начнут творить  
чудеса

И станет все необычайно дешево  
Я тогда уже буду висеть на шею  
У каждого праведника.



Совершенно неизвѣстно чего пожелает  
Мой желудок  
Хотя бы через пять лѣтъ  
С луком растянутого бульдога  
Ежа  
Баталіон телят  
Или перепоротую кашу лилилильню  
Из фисталя  
Вкуснѣе всего бабка волосатых ингушей  
Антоновскія покупки



Заячий жир

Размноженіє куликов.

Такое что без ума

**ЩЕКОТНАЯ ДУЗА**



Я завтра так умоюсь  
Что меня и парикмахер не узнает  
Такія ноташу за собою Прозархін  
Каменные нарывы с вязынкой бубликов  
На квартиру

Цырко́рія

Козым узлом вознесусь  
На самый просторный дом

праматери  
ПРОБЕЛЯ



ИзвиЗга  
узГузгА  
ЗАгЗУБа  
УЅАГа ПУ  
бабЅньТе  
БеЗеИзу  
СКА   
—

Стихи самый простой фокус

Эс тэ н ха н

Стихи

Тут его кусает

Чешется мѣсто гдѣ

Вырастет зудо

Будто дѣ

Стоит пачкаться

Крѣсота со взломом

Собачками дома

Просто не было

украдено пачками

**Испачканными**

Что такое??????

Укража дойное молоко

А корова!!!!

**Слово!**

А бык????

**Язык!**

Все???????

Её!

Всегда?

**ДА!**

Пока не упрусь дощатою по-  
дошвой

В собственный каиный  
рост

Буду костью просить виз-  
жать и выражу

На шестой раз мытьем по-  
росший

# Серебряный казак



**А** ХИ **Н** ИА  
—

Когда мунЕва отлынивает гори-  
зонта.

И летитот во сиѣ на Козерога

В Бразилии тогда

Муравьям выкалывают глаза

И без свидѣтелей шепчет

Шахеразадные раказы

Про поэтов рецидивистов

Лысый балда

Бремени беремени

Брамины храмины



Занѣмины

Мушнія мины

АМС МАС МСА

**хасафыхр**

Искривитель ноги ПряСвяТой

БогоРодицы



## Путеянство

Побудем сослучные в Тифлисѣ  
Там столица гдѣ мы заблудились  
Тяни катуху стихов по главным улицам  
Поперек провинціозной немочи  
Когда лягушка рождает устрицу  
В печеніѣ Леонардо-да-Винчи  
Я иду по горѣ  
Ничего не имѣю против голубого неба  
И скоро уѣду  
Вездѣ встрѣчаются наши противоположи  
На каждой станціи в гостиниой  
Слова повернут ко мнѣ пѣгій профиль

Выдержанный 9-ти месячного карантина  
У тебя влюбленный отсырел пиджак  
И в глубоком насморкѣ море  
Легло на тифозный барак  
Около родильного меридиана  
Мы рѣчные негры ПЛІАВАКИ  
На мраморѣ скамьи поросной  
Плывет за нами болото в одной рубахѣ  
И с ватой в ушах на горѣ

Бонза

Набза

Зноба

Зноб

Д а л е к о а т а к а т а л и к о с  
Мы аживал кусаем  
Кувырнал Оскрофим и Сиролех  
Подымайте прохладительные брюки

На подскочивчей сукѣ  
Бдет в пальто запор  
Проповѣдует в мягкій рупор:  
На небѣ ничего не растет  
Мір останется без сапог  
Благодаря задолженности Г. Бога  
Мы же в корабельной башкѣ  
Проѣдаем послѣдній Арарат  
С маслом и с умыслом  
Как пломбированный дуб



СЮ как в магазинъ  
Шлябайтѣи нѣзѣя  
Ѣазу крѣм  
нѣжорѣ тѣѣ уза  
ТѣТѣТѣ МЫК

—

## ИЛЬЪ ЗДАНЕВИЧУ

СлеЗа маРшируеТ  
НА пИк оСтріЪ  
кобра нос Тотит  
тулІЯ выраЖаетСя  
эліЯ лІя А А А  
АБЫВЫГЫДЖЗЫ  
ИКЛІ  
ЗДА!!  
НеВиЧІ!!!  
И Л Б Я!!!

---

## Спич Лапшина.

Когда в газету завернув землю  
Стою около аптеки Земмеля  
Юя яякая  
Проходит с ног до головы  
Окатит меня из ока  
Синицы гусеницы дѣвственицы лиственицы  
По тротуару отсырѣвшей ногой чиркая  
Пугаю как птицы  
На меня смотрите сверху вниз  
А когда

Для развлечения корку жуя  
Пройду к чортовой матери  
Куча живьем спадает  
На крупу  
Квошек  
Что  
Напечатал  
Из кармана шопотом и не моргая  
Я.





# Крученых

(анал 1918 г.)

Вы не проморгали  
Когда я натужился  
Взять балтійскую ноту  
Передернулись ваши брюки  
Вот новое льют заворот  
Щенок не любит купаться  
Кто пишет давнописью  
А я дѣлаю на сценѣ

И то и другое  
Срам на экранѣ и  
Бѣгу опростатью кы  
Столбовой книгѣ  
Обострять отношенія с вами



\* \*  
\*

Плохое отличается от хорошего очень  
мало

Немудрено что иногда все кажется ясным

Можно читать Апухтина с удовольствием

Прибавляя щепотку сиролеха

А вокруг палочки дирижера витают беге-

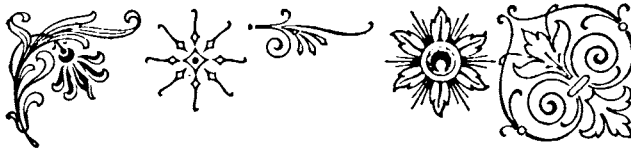
моты



Ногѣ  
Бѣгущаго  
За мной злосчастья  
Обернувшись подрѣжу вытянутую жилу  
Часы  
Остановлю у постели  
Друга  
Сяду на падшую кабылу  
И до тѣх пор буду перескакавать  
Шпагат  
Пока земля не станет кофейной  
Гущей

Тогда продам лошадь в цирк  
И на престарѣлой итицѣ.  
Долечу до гаванских денег  
Там спѣшусь  
И под заработанный остров  
Повѣшу  
Берцовую кость.





19

В

В

К

**4** **В** **-ЫЙ**  
**ЪК**

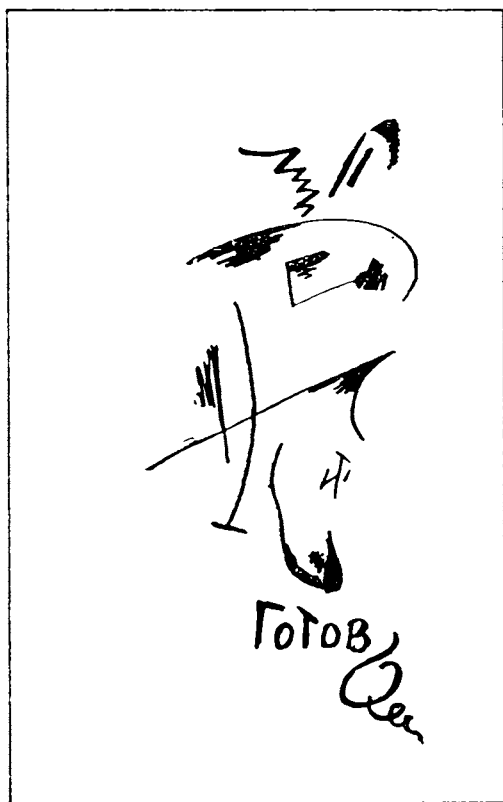
ТИФЛИСЪ  
Типографія Союза Городовъ Республики Грузіи.  
1919.

41°





**ГОТОВО**

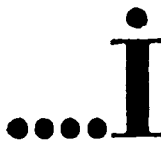



ТЕРЕНТЬЕВ

(карандаш 1919)

Безконечный гост в честь

СОФИИ ГЕОРГИЕВНЫ


 апавоспомнионийув-  
 аридилгонторхысгро-  
 мпоромвытаскивайас-  
 асуылкишампурским-  
 честютлябы
 

½, вершка под пяткой

Ц ПОЭЗИЯ МОЯ  
 ЦВѢТІ СУКИНА ДОЧЬ  
 РОМУЛ и РЕМ  
 БОУАБЗ  
 У ЛУДЬ И  
 ФОРМЕННОЙ БЛЯХ  
 СОЗДАКРУТЕРДИГОН  
 СЛОВОИЗВЕРЖОГВА  
 НЕПАБА  
 НЕБАДА  
 СТАПАГА  
 ЯНОГАХ  
 НАГАХААХА

ГОТОВО

## Путешество

Побудем сослучные в Тифлисъ  
Там столица гдѣ мы заблудились  
Тяни катуху стихов по главным улицам  
Поперек провинціозной немочи  
Когда лягушка рождает устрицу  
В печенкѣ Леонардо-да-Винчи  
Я иду по горѣ  
Ничего не имѣю против голубого неба  
И скоро уѣду  
Вездѣ встрѣчаются наши противоохи  
На каждой станціи в гостинной  
Слова повернут ко мнѣ пѣгій профиль

Выдержанный 9-ти месячного карантина  
 У тебя влюбленный отсырел пиджак  
 И в глубоком насморке море  
 Легло на тифозный барак  
 Около родильного меридиана

Мы речные негры **плавани**  
 На мраморь скамьи поросной  
 Плывет за нами болото в одной рубахе  
 И с ватой в ушах на горь

БоНза

нАбЗа

ЗнОба

ЗНоБ

**ДалЕКоаТакАтаЛикоС**

**Мы аживал кусаем**

Кувырнал Оскрофим и Сиролех  
Подымайте прохладительные брюки  
На подскочившей сукѣ  
Бдет в пальто запор  
Проповѣдует в мягкій рупор:  
На небѣ ничего не растет  
Мір останется без сапог  
Благодаря задолженности Г. Бога  
Мы же в корабельной башкѣ  
Проѣдаем послѣдній Арарат  
С маслом и с умыслом  
Как пломбированный дуб



Секретарю

Я не доспал  
 ГоловакАн в корзину для бумаги  
 ПеретавО ее  
 Ко мнѣ не дер  
 Я смолист как... М  
 И ннзу пуд  
 САмитам семИта  
 Потом  
 разбудите  
 без пяти пяток  
 подпишу  
 и в Темирханшурѣ вы **обязательно!**  
 Башибузуков  
 Для новой работы  
 Поняли?  
 Моя цѣль  
 Сдѣлать котлеты  
 Конкретнѣе  
 П  
 Р  
 А  
 С

Спич Лапшина

Когда в газету завернув землю  
Стою около аптеки Земмеля  
Юя яЯкая  
Проходит с ног до головы  
Окати меня из ока  
Синицы гусеницы дѣвственницы лиственницы  
По тротуару отсырѣвшей ногой чиркал  
Пугаю как птицы  
На меня смотрите сверху вниз  
А когда  
Для развлечения корку жуя  
Пройду к чортовой матери  
Куча живьем спадает  
На крупу  
Квошек  
Что  
Напечатал  
Из кармана шопотом и не моргая



**Пока не упрусь доща-  
той подошвой  
В собственный каин-  
ный ростъ  
Буду костью просить  
визжать и выражу  
На шестой раз мытьем  
поросшій**

# Серебряный казакин



Франтовато искривляя поясницу в  
 корсетъ желѣзном  
 Ломаюсь как Инезилья в пятницу  
 Самого тошнит от высоты исхудалой

Но вот  
 Лошадь картавая взвнчивается  
 прищурясь на страшню  
 И говорит: шоколяд финиш!  
 Здравствуйте Эзель!  
 Зачѣм же вы лѣзли на Эйфеля  
 В такой холод  
 Придется вампятиться потому что  
 Дѣтскими глазами я  
 Смотрю в самый хвост и конечно  
 Гипнотизирую

НВАССТМ! ~ ~ ~ ~

НОГЪ  
 БЪГУЩАГО  
 За мНОЙ ЗлоСчастЬЯ  
 Обернувшись пѣрѣжу вытяну дѣю жилу  
 ЧѢЫ  
 Остановлю у постели  
 дРУга  
 Сяду на падшую кабылу  
 И до тѣх пор буду не ъскакивать  
 ШпАгаТ  
 Пока земля не станет кофейной  
 ГуЩЕЙ  
 Тогда продам лоѢадь в цирк  
 И ѣ престарѣой итицѣ  
 Чолечу ѡ гаванѣких денег  
 таМ сПѣшуСЬ  
 И пѡ заработаниДѣй остров  
 ПовѣшУ  
 ЦШРЦОВЪЮ ХОУТЪА

Я завтра так умоюся **А**  
 Что меня и парикмахер не узнает  
 Такія поташу за собою Прозархін  
 Каменные нарывы с вязынкой бу-  
 бликов

На квартиру

**Ц ы р К О р і**

Козьим узлом вознесусь

На самый просторный дом

**П Р а м А Т е Р И**

**П Р О Б Е Л**

В заХолУстНом оСтолбѢ  
 Ворота раСкрывают саТы изумленія  
 ПониМаю: сНачала проГлотиТЬ нужно  
 ЦѣлЫиі уТюг  
 А ра<sup>нѣ</sup>ше А<sup>ѣ</sup>, Ару, Ура... ра  
 Не взД<sup>ѣ</sup>гивай кУрочка  
 На рУкаХ п<sup>ѣ</sup> купО<sup>ѣ</sup> м и ШшнЛем  
 ПроКаЧаЮ  
 Ясли УспУ да)Ке  
 сАМа  
 поЛе)Кишь  
 по ВозДуху  
 кАК МУХа  
 На сТихоТвоРеніи  
 мІРа

ЧеремУхаоі





ТЕРЕНТЬЕВ

(карандаш 1919)

**СТИХОТВОРЕНИЯ, НЕ СОБРАННЫЕ В КНИГИ  
И НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ.  
ЭКСПРОМТЫ. СТИХИ НА СЛУЧАЙ**

Не вошедшие в этот раздел стихи И.Терентьева находятся в его книгах *17 ерундовых орудий*, *А.Крученых грандиозарь*, *Рексрд нежности*, в его письмах к И.Зданевичу (март 1923), к А.Крученых (23 декабря 1923), в статьях А.Крученых *О стихах Терентьева и других* и *Аполлон в перепалке*, в статье *Агитбригада*, также публикуемых в настоящем издании.

Екнут  
Намека  
Замоем  
Глаза мои  
В бедрах  
Асторав  
Без бандероли  
Трабоснкандисты  
Контраниты  
В загранице ума  
На видном месте  
    Арка и  
Абракадара  
    Прсят  
Висеть в воздухе  
    Соблюдая  
Головной убор  
    и  
Тишину за поясом

## ТИФЛИС

Под барабан шарманка пела по грузински  
Яблоками на осликах пахло солнце  
В тени Давида лажал Головинский  
При свете холмов из бронзы

На голубей Кура в замостьях шипела  
Трамвай выбивался в Европу из Майдана  
Пробегала девушка твердая как чурчхела  
Наступал вечер во всех странах

Воздух темнел с быстротою облака  
Ювелиры прятались в электрический запад  
Яблоки на осликах  
Ночью фруктовый запах

Завтра в комнате  
Белые подоконники  
Наш книги сонники наши  
Помните .

... СКОМУ

Ради Бога пишите слишком  
Одинаково все будет распродано  
Первый купил я вашу книжку  
И прочел ее всенародно

В Тифлисе давно все футуристы  
Глодают издали метафоры даже  
Простой писчебумажный лист  
Где великое имя нацарапано

Ангелов стаскивая с облак  
Штанов нашейте из пара нам  
Ваши стихи каждая вобла  
Поет под гитару

ЮСЬ.

Апухтин над рифмой плакал  
А я когда мне скучно  
Любую сажаю на кол  
И от веселья скрючен  
Продолжаю размахивать руками  
Дышу отчаянно верчусь  
И пока мечусь  
Смеюсь у вообще юсь.

*АЛЕКСЕЮ КРУЧЕНЫХ*

Крученных ай кваканье  
Ай наплевать мне на сковородке  
Футуризма как они  
Лица льстят от икотки  
Скварятся и футуреют  
Лица роз ожирение  
Плюньте юньте по юнице  
По улице в пуговицы  
За угол в забор  
Бейте медью с отпрыгом  
Рабиндра Нат Тагор



*К ЗАНЯТИЮ ПАЛЕСТИНЫ АНГЛИЧАНАМИ*

Сойнека жынэйра

Липитароза куба

Вейда лейдэ

Цюбэ

Тука стука вэй

Ойок кйок Эбь

Хэпцуп

Уп

Пи

*ДИДЕБУЛИА*

Горы,  
Жара,  
Тихий Тифлис  
Куры Курикулуш  
Дидебулиа.  
По улицам проходит Робакидзе  
Холодный как напареули  
Строгий орган Грузии.  
Вкушая паюсную кровь поэзии  
Трепещет Тициан Табидзе.  
Так заплетается огонь.  
И вот Чичико Гафриндашвили  
Медведь — воспитанный Верленом  
Соединяет нас междоусобная любовь  
И праздник.  
Восшествие Паоло на престол грузинского стола  
Слава стране,  
Где ходит Кара-Дарвиш  
Похожий на Екатерину вторую  
Где я живу и ворую.

*1921, ноябрь*

## О ЗУДЕСНИКЕ

### I.

Его зиятельство  
Зударь земли  
Вождь заушцев  
Алексей Крученых  
З---з---з---з!...

### II.

Крученых  
Ногу втыкаешь ты  
В мяхкаво евнуха!  
Цветут как аисты  
Бревна смехом!...

### III.

Мильон я твою **чушь**  
вот как тебя люблю!  
монетой звонкой колочу  
пластами золотно графлю  
создателю **поюзг!**

А вот еще лучше:  
удалый **будала**  
фабула кабула  
Карчи, слушай!  
Пок! пок! пугамек.  
Трык  
Тра--ла--ла...

## 1-ОЕ МАЯ

Май  
тай  
Дай  
каплю  
пить  
— дай  
любить —  
камням  
Рабочий класс  
Сухо  
жили  
Сыну  
отца  
некуда сунуться  
Будь  
май  
со мной  
Май  
с тобой  
Жмай  
руку  
Давай  
покурим  
Я брат  
ртом  
рожаю  
работу  
Поэт  
Поэтому  
задумчив  
ПИГАС  
А ты  
С высоты  
труб  
дай руб  
на май  
Поздравляю.

О НОТАХ<sup>1</sup>

**Крысодав**  
глаза на зрачек  
прицел  
в горную щель  
Лозанны!<sup>2</sup>  
Видишь?  
**Лазят фашисты**  
в рыжих ротондах  
тонкими  
руками  
по рурскому  
антрациту  
**пуанкарабкаются**<sup>3</sup>  
в Баку  
за керосином  
бедоном  
сосутся  
**крысоны**  
лорды<sup>4</sup>  
**лига за лигой**  
двигаются,  
гнутся  
гнузно,  
**Эмигрируют,**  
Репаркают,  
плакают  
**ввв!!!**  
**дарх!**  
Лежит

Волосатая  
**Кровиса,**  
на ней  
**кот!**  
**ноту .**  
подаете?!  
А по **ноте?!**  
без жалости  
к вашей  
**Великой**  
**визжавности!**  
Крысы!

*ЧИСТУШКА О ГРЯЗНУШКЕ*

Ты мне тетка не толкуй:  
Продай шубу, купи смену вех  
Тебе вехи не на век,  
А граф добрый человек!¹

*(Известная частушка)*

Пограничник молодой  
Отчего стоишь дугой?  
Чего тебе хочется?  
«Контрабанда идет,  
По границе котится —  
Во Внешторг попадет  
Нешто  
Воротится?»

Плакали проценты  
С контрабанды энттой»  
Не тоскуй молодец —  
Скоро этому конец,  
Проценты в руки

Выдаст товарищ Фрумкин<sup>1</sup>



## ОКНО В ЕВРОПУ

- |   |   |
|---|---|
| 1. Окно В Европу<br>забила буржуазия!   | Экая оказия!<br>Давай штопор!   |
| 2. Рабочий долбить привык,<br>не страшен буденовцу голод: —   | пробуравил окошко штык,<br>блокаду выломал молот!   |
| 3. Контрабандными зельями ловко<br>обдурить умеет ловкач:   | бросишь молот, уронишь<br>винтовку,<br>во хмелю, смех, да с похмелья<br>— плачь!                                  |
| 4. Ну уж нам-то плакать нечего:<br>Из Европы в окно — даешь! —<br>За сырье, пшеницу и рожь<br>тракторами обеспечивай! | вот к пристани<br>пристал кораблик<br>Заграничный...<br>Ничего себе кораблик,<br>— приличный:<br>Целая фабрика!!! |

## ЧАСТУШКИ

Самый лучший самокритик,  
Кто другим примерчик дал:  
Самокуры не курите, —  
Сам Бухарин! перестыл.

Ах как много нынче дела  
И во всем давай отчет:  
Сама родина поспела,  
Само критика цветет!

28 г. Москва

*БАСНЯ КРЫСОЛОВА*

Бог наградил швею латантом:  
Шить не могла: она латала:  
При том столько хлопотала:  
Что устала!!! -----

ПОСВЯЩ НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО<sup>1</sup>  
(не басня)

Кто не работает, тот не ест  
Ни сосисок, ни огурца  
УМРЗГИНЬ  
Махровый МХАТОВЕЦ  
МИР ХИМИКАМ  
ВОЙНА ТВОРЦАМ

*ГРЕХОВ ОПАДЕНИЯ*  
*(Действительный статский романс)*

Девушка вышла в садик  
И скушала яблоко  
Теперь ее ШЕКОЛЛЛАДИТ  
А впереди  
Идет дедушка  
Весь вобла как  
и сознательно гадит  
изобретатели всех стран  
Докажите, что девоЧКА  
БЫЛА УТКОЙ  
ПО  
описке

*К ПРЕДИСЛОВИЮ ПАСТЕРНАКА*

Потому что  
КАНРЕТСАП  
свободней ему  
чем наоборот,  
и он борясь  
как лебедь рвется в облака  
ЧУР ХЫНО  
ХЫНОЧУРК  
и всякий раз поэт ему  
один Крученых  
именно  
поэтому.  
Натуральный Крученых  
вкусней лучшёных

*К ПОРТРЕТУ КОНСТРУКТИВИСТА*

Се Леф  
а не собака!  
Се-львинский!  
а не АКА!

Лиатат сиат  
Свыт эн  
Кай инч  
Он Тин  
Пентва  
Тко тко  
Пурр парр  
    тк тк цс  
    А  
Эфит

5 мая 1918

Шу э ю ю д э ы  
Ди тете тю  
Топ по топ по  
Кей я жу  
Фонта  
    Цкота



*ТАЛАНТ*

(Муки) тантала  
(ус)гала(нт)  
(железный) фронт  
мало  
(тал)антик (с мармеладом)

*15 июня 1919*

Лбом  
в  
альбом  
как в руки  
рака  
в жемчуг  
в жизнь  
к А  
нет  
КА  
НЕЦ  
Терентьев  
неттт !

*ПЕРВОЕ МАЯ*

Непо с утра  
Без сапогов  
Без богов  
Без стеснения  
Совершенно естественно  
Сидит на крышах  
В голубых подштанниках  
И медленно подымая  
Одуревшую голову  
С востока на запад  
    Произносит заумное слово  
    С О Н Ц Е А Л И З М

*23 год*

Напамять  
Крученных  
Терентьев  
Москва  
1 мая

*ИСТОРИЯ РЕЛИГИИ В ДЕСЯТИ ПАЛЬЦАХ*

Аз есмь един едок

Бох  
давай  
два

Жертву Сотвори

три

Пойдут по всему телу волдыри

четыри

Пьян хочу есть

пять шесть семья дети  
сам ничего не ем

СЪЕМ

Сем

Семя твоё

умножу как песок морскООй

ООсемь

Девы зажгли светильники

Проповедуйте Иван гИлье

АЗ БУКИ ВЕДИ

девять

дсть

*ВЫХОДНОЙ ДЕНЬ*

От пузырястой шипучи  
Стало пузо еще пуче  
Острый сук —  
еще сукучей!  
Невтерпежку  
стало  
Круче!!!  
Захватив крючком ручки  
Круч убрал!!!!  
Убрал сквозь брючки...

24/X 35

Не смей быть Кантом отвлеченным  
Перед конкретишем Крученым.

## МАЯКОВСКИЙ

Чтоб одному из новорожденных ребят  
Стать в будущем, как ты, избранником природы,  
За каждый жизни дар — мучительно скрипят  
Костями, а не только перьями народы...

Недаром в смутный час борьбы или труда  
Народ учил тех, у кого привык учиться:  
Смерть от беспечности приходит иногда,  
Мы виноваты, что погиб Орджоникидзе!

Любимого не стало, между тем, страна  
К невиданному в мире подошла закону,  
Чтоб каждый гражданин исчерпывал до дна  
Всю власть, которая под силу миллионам.

Страна созрела, далеко ушла вперед;  
Открыто критикуя — тайно подает  
Свой голос гражданин советский, — враг фашизма.  
Но все же против беспечности идиотизма  
Полезен был бы Маяковского поход...  
Жив был бы, создавал Великих дней былины.  
Разбойничков честил бы Муромцем Ильей,  
Катился бы над всей советскою землей  
Твоей сатиры гром с раскатом до Берлина!

Поэта Ленин похвалил однажды, Сталин поднял  
Непревзойденного певца эпохи нашей  
[Своей рукой на щит!] Так славным стал сегодня

[Владимир Маяковский, низость унижавший]  
И никогда руки двурушника не жавший.

Товарищ Маяковский, без тебя скучней...  
Где смена, что стихами заниматься может!?  
Не трудно умереть... кто раньше, а кто позже  
Родиться гением — значительно трудней!

Труд обеспечит нас, чтоб не было смертей,  
Обрывов не было — канал наш Москва—Волга  
Пример поэзии, как мрамор и надолго.

Так нужно строить нам и души и сердца,  
Тогда и солнце вырастет для каждого бойца,  
А то мы учимся почти что четверть века, —  
Есть люди в полный рост, есть в четверть человека

[Товарищи поэты, мне хорошо  
Что Лебедев-Кумач и Лебедь Дунаевский  
Лелеют лирику но вот пока еще...  
О самокритике хотелось бы... да не с кем.]

*8.IV.37. Дмитров*

ТЕОРИЯ. КРИТИКА. ПОЛЕМИКА





И. Г. Терентьев. Чертеж. Иллюстрация к статье *Маршрут шаризны*.  
Тифлис, 1919. Тушь.  
(Журнал «Феникс», 1919, № 1).

ТЕРЕНТЬЕВ

17

ЕРУНДОВЫХ  
ОРДІЙ ■

6 ккжзъ онЕЧатоК жЪЩ.

Типографія Союза Городовъ Республики Грузіи.

ТИФЛИС

1919



3

## Когда нѣтъ ошибки, ничего нѣтъ.

Дѣти часто спотыкаются; они же превосходно тапцуют. А н ті о х.

Ум заставляет отдѣльныя чувства уступать друг другу и тѣм он добивается рѣшенія всѣх вопросов по большинству голосов; но когда от этого подымает тошнить,—выходит произвол уха (в поэзіи), глаза (в живописи) и начинается искусство, гдѣ всѣ возможныя противорѣчія имѣют почетное мѣсто:

сыръ блѣдный покойник  
на зелени съѣдобен и пахуч!<sup>2</sup>

Кто может сомнѣваться, что нелѣпость, чепуха, голое чудо, послѣдствія творчества!

Но не так легко обмануть самого себя и уско- рить случай ошибки: только механическіе, (а не иде- ологическіе) способы во власти художника и тут ма- стерство, т. е. умѣнье ошибаться, для поэта означает— думаль ухом, а не головой. Не правда-ли!

Антиноміи звука и мысли в поэзіи не существует: слово означает то, что оно звучит.

Фауст пытался в Евангеліи замѣнить „слово“— „разумом“; здѣсь, кромѣ нахальства, обычное невѣже- ство людей, которые на язык смотрят как на лопату...

Впрочем, практическій язык дѣйствительно самая

небрезгливая лохань, но законы его обратны законам поэзии. Вот они раз навсегда:

### Законы практического языка.

- 1) Похожезвучающія слова могут имѣть непохожіи смысл
- 2) Разнозвучающія—один смысл
- 3) Любое слово может имѣть какой угодно смысл
- 4) Любое слово не имѣть никакого смысла.

*Примѣры:* 1) Висмарк (собачья кличка. 2) Полдень и 12 час. дня. 3) Осел или мама (по грузински значит—напа). 4) Любое слово, котораго не знает говорящій или слушающій.

### ЗАКОНЪ ПОЭТИЧЕСКОЙ РѢЧИ.

Слова похожія по звуку имѣют в поэзіи похожіи смысл.

*Примѣры:* город—гордый, горшок—гершуня, запах—папахъ, творчество—творог.

У Пушкина Татьяна в началѣ говорит о своей влюбленности так:

Мнѣ тошно милая моя

Я плакать, я рыдать готова,

а в концѣ романа, говоря о том же, она повторяет ту же звучащую суть влюбленной:

всю эту вѣтвь маскарада.

(Мой пріятель увѣрял, что, когда он влюблен, его поташнивает).

Если вслушаться в слова: геній, свѣг, нѣга, странность, постоянство, приволье, лѣнь, вдохновеніе..., слова, которыми восклицаются, желая характеризовать „настроеніе“ „Евгенина“, станет несомнѣнно, что они вызваны звуковым гипнозом: Евгеній Опѣгив, Татьяна, Ольга, Ленскій!

На этом же построены русскія загадки;

Всѣх одѣваю, сама голая (иголка).

Черный конь прыгает в огонь (кочерга).<sup>6</sup>

Предчувствуя значеніе звука в поэзіи, многіе любители потрудились над составленіем словаря римом Пушкина, Тютчева и друг. Они не знали, что может быть открыт словарь не только римуемых, но всѣх вообще слов, которыя встрѣчаются у поэта:

(Евг. Опѣг. гл. I стр. XIX)

„все тѣ же-ль вы, иныя дѣвы,<sup>7</sup>

смѣнив, не замѣнили вас“...

А дальше поэт, слуховое воображеніе котораго поражено словом „львы“, рыкает и ворчит: „узрюли русской Терсенхоры“..., „устремив разочарованный лорнет“..., „безмолвно буду я зѣвать“...<sup>8</sup>

А в то время, как представляется этот „свѣтскій лев“, вся XX стр. изображает звѣринец, гдѣ балерина Истомина, послѣ слов „партер... кипит“,— неизбежно превращена в пантеру;

„И вдруг прыжок, и вдруг летит....“

. . . . .

И быстрой ножкой ножку бьет“...

Мало того: отдельные буквы,—не только слова, —говорят о поэте более откровенно, чем всякая биография.. Буква „Б“ у Пушкина:

„Я был от балов без ума“!

Первая глава переполнена словом „блистать“: обожатель, богини, балет, бокалов, бобровый, боливар, хлебник, в бумажном колпакѣ,—весь „бум“ балъпато Петербурга,

гдѣ, может быть, родились вы

Или блистали мой читатель“...<sup>10</sup>

Я не буду настаивать на том, что „узрюли“ означает—„воздри льва“—может быть это „глазища“..., но производительный пафос этого слова, одинаковый почти у всех читателей, доказывает основную правильность догадки: торжественный звѣрь смотрит, раздвоявая воздри...

Поэтический словарь (вѣнчанный вид котораго может быть тот же, что у практическаго словаря, издавнаго академіей наук) есть работа творческая, т. е. малоубѣдительная для глухих..

Это не ключ к пониманію поэзіи: это отмычка, потому что всякая красота есть красота со взломом.. В

этой же книгѣ, говоря о „17-ти срундовых орудіях“ я дам краткое описаніе набора творческих закорюк.

Зная закон поэтического языка, никто не усомнится, что всякій поэт есть поэт „заумный“.

Пользуясь обычными словами, Пушкин превращает „вѣтошь“ в „тошноту“, „партер“ в „пантеру“, создает „заумныя“ слова вроде „узрюли“, „мокужон“ (Ввг. Онѣг. тл. I стр. XII стрч. 1: „как рапо мог уж он тревожить“...)... И если бы этого не дѣлал, то не только для футуристов, но и вообще не существовал!...

Стихи Крученых, Ильи Зданевича и мои производят странное впечатлѣніе: они до-крайности непонятны!

Это ничего: обойдется!

Заумь переходит в зауряд и зауряд в заумь, все мѣняется на свѣтѣ, а то, что мы ежеминутно теперь повторяем в простом разговорѣ, построено хуже самой тухлой маяковины: „не могу оторвать глаз“, „потрясать дупу“, „сойти с ума“ или „пьян как зюзя“, „тарабарщина“, „трын трава“... Кто знает, что такое — „зюзя“.

Все это в свое время было сдѣлано каким-нибудь Каменским и вошло в обиход так прочно потому, что дурные примѣры заразительны.



Круг впливня заумной поэзїи растет медленно и тѣм лучше для всѣх!

### Наша поэзія отлична как:

1. Упражненію голоса.
2. Матеріал для языкопытов.<sup>11</sup>
3. Возможность случайнаго, механическаго, ошибочнаго (т. е. творческаго) обрѣтенія новых слов.
4. Отдых утомленнаго мудреца, заумная поэзія чувственна, как всѣ безсловесныя.
5. Способ отмежеваться от прошляков.
6. Сгущенный вывод всей новѣйшей теотики стиха.
7. Удобренію языка (заумь—гнѣніе звука—лучшее условіе для произрастанія мысли).

Новая школа для художника—только неиспытанный нарков. Но не слѣдует бояться такого слова: самое „естественное“ дѣло—удобреніе земли, уважаніе—тот же нарков (кстати, и слова похожія...)

Культурное вoadѣльваніе поэзіи требует перогной теории.

Каждый художник привужден учиться до полнаго невѣжества: открытія бывають там, гдѣ начинается дуракаваляніе! Ритм! Ритм! Ритм!<sup>12</sup>

Обрубленные носилки, старая карета, колесница—арба или еще гекзаметрическая кабыла Пегас, до-

скакавшаяся до ям—ба... совсѣм не похожи на трамвай!

Средства передвиженія много вліяют на ритмическую природу стиха.

И не только в быстротѣ дѣло: абсолютной быстроты еще не найдено. Дѣло в остановках ежеминутных (трам.), замедленіях порывных (аэроплан)... дѣло в размѣрности по секундам!

Только в прозѣ было возможно такое головокружительное разнообразіе ритма, которое даст хотяба.... Илья Зданевич!

Равное или симметрическое распределеніе слогов по строчкам—психологія пѣшехода.

Пушкинскій ямб вприпрыжку, конечно, лучше ело волочашаго поги „свободнаго“ стиха наших цымбалистов,<sup>13</sup> но знаменитыя „ускоренія“ и „замедленія“ ямба (Андрей Вѣлый) теперь такое же мальчишество, как раньше был еще болѣе знаменитый „рубленый“<sup>14</sup> ямб.

Размышленія С. Боброва, почерпнутыя из превосходной книжки Вождяра,<sup>15</sup> вносят паразитный дух в новую поэзію, которая совсѣм не ищет „метрическаго свидѣтельства“... Всѣ эти „трехдольныя паузники“<sup>17</sup> сосущіе мраморную муху Брюсова к дѣлу не относятся.

Чѣм проза отличается от стихов!

Созвучія? „Я вышла замуж, вы должны“?

Уже 6 лѣтъ поэзія уходит от классическаго жужжанія к разнообразному построенію букв по контрасту звука.

Всѣ Маяковскіе, напримѣр, тоскуют по словамъ „борщ“ и „свелоць“!<sup>18</sup> Вот вам совзучія!

Везгармонно!

Тропы? Г. е. попросту называніе вещей не своими именами? Старо, какъ „копѣчка“! Уитмен дѣлал стихи изъ одного перечисленія предметов и это была поэзія безъ единого эпитета, безъ метафор, безъ желанія символизироваться передъ зеркальнымъ шкафом!

Довольно! Пошелъ к чорту!

Примите за единицу счета не слог,<sup>19</sup> а цѣлое слово, т. е. рядъ букв, написанныхъ слитно, и тогда всѣ недоразумѣнія пропадаютъ..

### Вот простѣйшій примѣръ:

1        1        1        1  
 Приду вчетыре сказала Марія  
 1  
 1. Восемь. 2.  
 1  
 Девять. 1.  
 1  
 Десять.<sup>20</sup> 3.

(Это же стихотвореніе можно прочесть иначе).

На каждую строчку приходится по 4 секундных удара и на каждое слово (это не всегда) по одному. В первой строчкѣ нѣтъ пауз; во второй на паузу приходится один удар вначалѣ и два в концѣ; в третьей строкѣ—0—1, в четвертой—0—3, потому что пауза в концѣ предыдущей строки естественно заслушивается как пауза перед началом слѣдующей и тѣм убыстряет ся движенію.

Так слова соединяются в строчки, которыя в стихѣ—на положеніи музыкальнаго такта.

Строчки могут и не быть уравнены по числу ударов (у Малковскаго они почти вездѣ одинаковы): тогда соотношеніе цифр дѣлается болѣе сложным, но все же закон секунднаго уравненія остается в силѣ.

Разбор болѣе сложных примѣров потом!

Разработанная теорія музыкальнаго счета<sup>21</sup> приложима к стихам во многих подробностях.

Все сказанное здѣсь об ошибкѣ, мастерствѣ, звукѣ, ритмѣ и проч. ляжет в основу будущей школы поэзій, уже пришедшей под 41° (Тифлис) на смѣну футуризма.

Названіе этой школы **ТАБАК** (т. е.—Табу, цвѣтная легенда, популярный наркотъ, предмет первой необходимости в яд. Сравни: „твое дѣло табакъ и „не по носу табак“).

Футуризм подготовил возможность импровизации: он требовал очень много: от читателя и ничего от писателя: ограничения возрастом („дѣти пишут лучше“), умом („безумец—учитель“), образованием („дикарство—благодать“) — все опровергнуто футуристами! Но они еще не опровергли самих себя: так и стоят за—я—канные и за—всѣ—канные—

Я гений Игорь Съверянин,  
 Я Маяковский Владимир,  
 Я поставщик слюны аппетит,  
 (Крученных).  
 Я президент флюидов.  
 (Терентьев.)

ДОЛОЙ АВТОРОВ!  
 НАДО СКАЗАТЬ ЧУЖОЕ СЛОВО  
 УЗАКОНИТЬ ПЛАГИАТ  
 Т А Б А К.







Лопнуть должно в 17 мѣстах

на **Л**нешь в одном **лоШ**нет в

другом **напнеШ** в нѣсколь-

**К**ИХ <sup>лохн</sup>**ет** в **д**ругих



НАПН И ЛОПН

ИТТИ в Гор

ИТТИ в гер

У

3.

**бессоНная ночь ПЛОХА**

**Во всѣХ отноШеніях**

**ЗЕБРА скаЧет**

**идитЕ учиТЬся**

**вОт УпраЖненія:**

уПреЖдаю

СамоЕ НужнОе

здРавый мыслѢ

и ВсякАя еРУНда

н а д о

КОПАТЬ

Э С К А П а д У

орудІЯми

И Х

СЕМнадцаТЬ

## 5.

## I.

ЧУЖОЕ пальто украсть  
 и сдѣлать из него  
 сЕРДцебЛение или  
 БезприЧинный СМѢХЪ  
 эТО вполнѢ одиНаково  
 За примѣрАми хОДИ далеко  
 в брюКах С чужоГо  
 плечА<sup>22</sup>

эДаневич  
 облако В штанаХ  
 маяковскій  
 В перекинутом пальто<sup>23</sup>  
 ДуШѢ поэт  
большАков  
 в костюмѢ покраЯ шокинг<sup>24</sup>  
крученых  
 непромокаемЫе штаны дружбы  
тЕрЕнтЬев

## 6.

## И о р у д и е

Р А З л о м и т ь И  
н А С Ы Т И Т ь

Эт о дѣ л а е т с я в рѣ ш е т ѣ  
г р о х о ч е н і е м  
т о л с т о в о т р я с е т с я  
н а м е л к і й Г Р О Х и  
д о  
п р е в р а щ е н і я  
В  
п о р о х  
Ш о р О х

Или

К О Н Т Р а н и Т <sup>25</sup>

Н е т е р я й т е з д р а в а г о с м ы с л а  
з а п р и м ѣ р а м и х о д и о к О л о  
в е з у т о с и н о в ы й к о л <sup>26</sup>  
у б ы ю т ж и в ы х ч е л  
К р у ч е н ы х  
б о н З А <sup>27</sup>  
Н А б а з а  
З а Н б а  
э н о Б  
т е р е н ь е в  
б ѣ с л б а  
л б а б ѣ З  
б а л б е с  
о н ж е  
К о б е в  
ч у ж а я ф а м и л і я  
с у к и н с ы н  
С а р к и с о в  
е щ е

Ш о Р у д і е

встать И уйТи в город

**ИЛИ**

ЗаснуТЬ перед завтраком

## IV о р у д и е

Ходя по улицам  
 носишь карандаш с  
 бумажкой  
 По одному слову  
 лезешь и записывать  
 А потом дома проткнуть все  
 любовью ПЕРПЕНДИКУЛЯРОМ  
 Так нарзаны мои похороны  
 и  
 вообще все цветущие штаны<sup>28</sup>  
 крученых  
 Ногу втыкаешь ты  
 Вмяккова евнуха  
 Цветут как аисты  
 Бревна смехом  
 теРентьев

**пятое орудіе**

Писать недѣлю подряд  
и не перечитывать  
потом  
на пЛечахъ  
снести в типографію  
это хорошо когда захочешь  
имѣть лучшую свою книгу



### шестое орудие

Собира́ть оши́бки  
 наборщи́ков  
 читателéй переви́рающих  
 по неопытно́сти  
 критиков которые  
 желая передразни́ть  
 бывают гениально́ глупы  
 так у меня одна́жды из  
 дурацкого слова „обруч“  
 вышел по ошибкѣ набор-  
 щика **ОБУЧ**<sup>29</sup>  
 то есть обратное неучу  
 и похоже на балда  
 или обух очень хорошо

**Седьмое**

внутРеннее

О каЖдом предмеТъ заду-  
мываться ДО полнАго

очищенія соВѢсти

В мѣСяц 1 или 2 рАЗа  
доВольно

В каЖдой кваРтирѢ еСТЬ  
комНата замѣниВшая  
стаРинную молЕльню

20

12,

**воСьМое**

ПИТЬ ВИНО **Послѣ** 11 ч. ввч.

**ВЪ ОДИНОЧЕСТВѢ**

**ЕСЛИ НЕ ЗАСНЕШЬ..**

**ДевЯТоЕ**

неРаздѣленная (эТо я по-  
 пальъ пальЦемъ въ нЕбо  
 маяковск.) стрАсть при-  
 учаеть къ оЖивленнОму  
 разгоВору с самИм соБой  
 даЕт сУхой гоРячій усТой-  
 чИВЫй перпендиКуляр

**МЫСЛИ**

тАк поЯвилСя маякОвскій

**Х ОРУДІЕ**

**КУСКИ СНА**  
ГОДЯТЬСЯ

**ДЛЯ ЗАПЛАТ**

**ОдинНадцАТое**

ЧТеНіЕ пЛохОй  
ЛИТеРАТУры  
УЧИТ КАК ВИТАЮТ  
БЕГЕМОТЫ

**двѣНадцатое**

**П** ЕрепиСаТЬ  
ереЧиТать  
ЕречеРкиУть  
ереСтаВить  
ЕреНЯТЬ  
еРепрыгнуть и УДРАТЬ

тринадцатое Орудіе

НИКОГДА НЕ

употребляе  
**Тся**



18.

**чеТЫРнадцаТое**

если НЕ ПОМОГУТЬ 12  
орудіѣ ПОДРЯД  
надО сАМОМУ ПриДУМАТЬ  
Четыре ноВЫХ  
испрОБОВАТЬ иХЪ

**сЕмнадцаТое**

**ПОМОЖЕТ**

## Книгоиздательство

# 41°

### Книги:

Терентьев. 17 ерундовых орудій. (Гравюры по линолеуму  
раб. Д. П. Гордѣева. Рис. Кирилла Зданевича. Собств.  
издат. „Феникс“). Ц. 10 р.

Илья Зданевич. Остров Пасхи. Ц. 10 р.

Алексѣй Крученых. Из всѣх книг. Ц. 10 р.

Зд., Кр. и Тр. 41° (сборник). Ц. 30 р.

Терентьев. Илья Зданевич. Ц. 10 р.

Алексѣй Крученых. Желѣзный фронт.

Палки в Аполлона. Ц. 15 р.

Илья Зданевич. Тютчев пѣвец „ГА“. Ц. 10 р.



Контора издательства Андреевская, 20  
Телеф. № 3—31 ежедневно от 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub>—4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час.



## А.БЛОК. СКИФЫ. ПОЭМА<sup>1</sup>

Блок совсем еще не старый человек: ему должно быть лет 35.

Среди поэтов-символистов старой группы: Бальмонта, Брюсова, Сологуба — А.Блок может рассматриваться нами как художник, который сделает что-нибудь еще. Поэтому интерес к новым поэмам Блока зависит не столько от злободневности их содержания, сколько от стихотворческих особенностей, которые мы склонны находить во всем, что пишет Блок теперь, когда символизм утратил свое очарование.

Поэма *Скифы* так же скучна и по композиции и по исполнению, как поэма *Двенадцать*.

Но и та и другая, в особенности *Скифы*, очень показательны для поэтов молодых, насколько не случайна диктатура сменяющих друг друга школ и как беспомощна старость: «Миллионы вас, нас — тьмы, и тьмы, и тьмы».

В этой первой строке дан весь разгон поэмы, изображающей многолюдство Востока и Запада, которые противостоят теперь друг другу равносильными — и в идейном и в кулачном отношении — врагами. Следует вызывающая речь Востока, и она, начинаясь мальчишеской фразой — «Попробуйте сразитесь с нами», — вся проникнута гимназически-университетскими воспоминаниями о «скифах», «азиатах», «расах», «лавилах», «перлах», «Эдинах», «сфинксах»... пока, лишенная всего, не добирается до лейтмотива: «Она глядит, глядит, глядит в тебя // И с ненавистью, и с любовью». Тот же разгон, что в первой строчке поэмы, здесь опять относится к наименее скучному месту стихов и тем изобличает технический прием, нужный автору в сильную минуту.

Этот прием состоит здесь вовсе не в повторении одного слова, а в том, что слова теряют свой облик: слово «тьма», вращаясь, превращается в «ведь мы» или «ведьмы», а слово «глядит» кажется похожим на «летит».

Тут Блок причастился более молодой поэзии и тем стал под защиту единственного ее закона: закона случайности.

И не потому ли весь дальнейший отрывок, хотя и написанный в каноне старой пиитики, превосходен: «Мы помним все: парижских улиц ад и венецианские прохлады, лимонных рош далекий аромат и Кельна дымные громады. Мы любим плоть, и вкус ее и цвет, и душный смерт-

ный плоти запах... Виновны ль мы, что хрустнет ваш скелет в тяжелых, нежных наших лапах?» Этим поэма должна была бы и закончиться, все, что дальше — в поэтическом отношении пусто, в логическом — неубедительно, в политическом — поздно.

И. ТЕРЕНТЬЕВ

А. КРУЧЕНЫХ

ГРАНДИОЗАРЬ





# ГРАНДИОЗАРЬ.

Крученых самый прочный футурист как поэт и как человек.

Его творчество—крученый стальной канат, который выдержит любую тяжесть.

Про себя он говорит:

Забыл повѣситься

Лечу к Америкам

(из его книги „Взорваль“)

а в „важнѣя минуты“ жизни Крученых молится:

беляматокиѣй

(оттуда же)

С этими двумя фразами он может пройти вселенную нигдѣ не споткнувшись! Потому что в них ровно ничего не сказано, они великое ничтожество, абсолютный нуль,<sup>2</sup> радиус котораго, как радиус вселенной—безмѣрен!

Никто до него не печатал такого грандиознаго вздора—Крученых воистину величайшина, грандиозный пуль, огром!..

Со смыслом жизни на 5-й минутѣ покончив  
Ищу нелѣпя упорных маслаков



Чтоб грызть их зубами отточенными  
Каких не бывает у заморских грызунов!  
Моя душа—эссенция кислот  
Растравит кость и упругія стали  
Слюну пускает без хлопот  
На страшном разстояніи  
Не зная устали  
Транспорт будалый!...

(из его книги „Тушаны“)

Когда публично выступает он с самостоятельным докладом, его лицо, перекошенное судорогой зѣвоты, кажется яростным, он выкрикивает полныя сочной скуки слова и доводит до обморока однообразным построением фраз...

Ему возражают цивилизованные джентльмены, но в этот момент вы начинаете понимать насколько неопровержим Крученных, что из его гримасной слюны<sup>3</sup> рождается пятноса Афродита, перед кторой вѣжливо принуждемы расшаркиваться приват—доценты.<sup>4</sup>

Такова творческая сила нелѣпости:

. . . Голая чушь  
Какой не бывает короче  
И злѣй и глуше

(Крученных „Город в осаде“)

И будет не то что мы в газетѣ ежедневно  
читаем  
Перепутаю всѣ края

Выкрою Нью-Йорк рядом с Китаем  
И в началѣ происшествій и новых алфавитов  
поставлю

**Я.**

Будет Чехов сидѣть на французской горчицѣ  
Перьев своих сильнѣе острясь  
На колѣни к нему в восторгѣ вспрыгнет спи-  
на пѣвицы

А вмѣсто меню захудалых-ручаюсь!—безконеч-  
ная мразь!

И на баранинѣ клеймо: огромной закорючкой  
мой клятый глаз!

Пусть красками всѣх афиш и погребальных  
объявленій

Будет кричать мое: гви—гва!

Пусть прославляется красный нуль и геній

И лопнет от гнѣва редактора голова!

(из книги „Буг — будды“)

В русской поэзии „голая чушь“, начиная уже с сим-  
волистов, медленно подтачивала кривизной и шерохо-  
ватинной биллиардный шар обмысленнаго публикой слова.  
Корнеплодство в огородѣ Хлѣбникова, слова изнанкой  
— „от трех бортов в угол“—Маяковского, являются  
последней попыткой сдѣлать слово замѣтным хотя бы  
по яркой дырѣ; но этого уже недостаточно. „Тринад-  
цатый апостол изысканнаго метафоризма—Маяковский  
безнадежно орет:

Милостивые Государи  
Заштопайте мнѣ душу...<sup>5</sup>

Исторія футуризма—увлекательная повѣсть для Энциклопедического словаря, но футуристы **все** забывают: может у них и памяти нѣтъ никакой!...

Так или иначе, будальный Крученых всегда „бьет по нервам привычки“<sup>6</sup> и теперь уже он, если кто-нибудь, слушая „ноктюрн на флейтѣ водосточных труб“<sup>7</sup> в его присутствіи „подавится восторгом“ Крученых пропишет:  
душистое рвотное

(„Восемь восторгов“)

Молафар... озной... озноб... мымз... мылз... экка... мыкыз!.. („наступленіе“ и др). Всѣм кто

С чужой Люлей  
Невѣстой Брюсова  
заплюзганной  
глязюли акушеркой  
Цлами цлай  
Охт зо 5 ч утра . . .  
сглазили смокинг!..  
Наемь... онота

(„Любвериг“).

На смѣну поэзіи обновлявшей (Бурлюк, Хлюбников, Маяковский) идет поэзія просто и совсѣм новая. В 13-м году Крученых обнародовал „Декларацию слова как такового“, гдѣ впервые говорится о нѣком „свободном заумном“ языкѣ, который „позволяет выразиться полнѣе“:

го—оснѣг —кайд и т. д.

В своём творчестве Крученых еще не окончательно расквитался с „умной“ поэзией, гдѣ стоит на послѣдней ступени безумія, дразнясь и хитро увертываясь от лавроваго листа:

Я спрятался от солнцев  
чтоб не сглазили

(из „Во — зро — щем“)

впивается в ногти стальной каприз

(„Будалый“)

Уѣхал в Чагодубію  
притворился буддою

(из „Мірskonца“).

В произведеніях написанных на языкѣ „умном“, орбита котораго цѣликом проходит среди т. наз. „обстоятельств жизни“, Крученых наугад, но в математически точных формулах безпредѣльнаго вздора утверждает прочность своего ума зашедшаго за разум и дѣлающаго разуму „рожки“.

Здѣсь он внѣ стилия, внѣ всего, что завѣдомо хорошей марки, —хотя бы футуристической.

Падая в пропасть, а не с какого-то этажа в лужу, он развивает безудержную инерцію, которая прорѣзывает живот земли... и вот:

Тянуткони  
Непонятныя нони.  
Звѣрь испугался  
Откуда галь ся<sup>8</sup>

Вмѣсто разслабленной поэзии смысловых ассоціаций здѣсь предлагается фонологика,<sup>9</sup> несокрушимая как осиновый кол.

Везут осино́вый кол  
Убьют живых чол

(„Взорва́ль“).

О чем говорится в этих стихах?

Таки́я слова, как „нони“ и „чолы“, странны. они туго воспринимаются, не чешут пяток воспоминанія, они тешут осино́вый кол на упрямой головь людей с хорошей памятью.

И в результа́тъ эти стихи будут поняты!<sup>10</sup>

К ним прилипнет содержа́нье! И не одно, а больше чѣм ты можешь выдержать. Потому что нелѣпость — единственный рычаг красоты, качерга творчества:<sup>11</sup>

„голая чушь“ — чудо!

Поэты символисты, утвердившіе в себѣ союз формы и содержания, были кровосмѣсителями, их потомство рахитично, оно:

Чахоточной ночью выхаркано  
в грязную руку Прѣсни<sup>12</sup>

(Маяковскій).

Только нелѣпость дает содержа́ние будущему:

Нулево

Пулево

Кулево . . . . дыж

(из „Ожирѣнія роз“)

Ягал—млы

(„Бѣгущее“)

хо—бо—ро

мо—чо—ро

(из „Фо—лы—фа“)

Эти слова втираются в кожу сознания, животворя его.

В равной степени они могут излечивать насморк, ревматизм и шератизм:

моя стихина  
сильнѣй стрихнина.<sup>13</sup>

Внѣшнія формы и условія творчества Крученых так же нелѣпы, как их сущность. Он „забыл повѣситься“ и теперь неудержимо издает маленькія книжки собственноручно рисуя их шапирографским чернилом. В каждой такой книжкѣ не наберется болѣе 100 букв: двѣ-три фразы, рекламное названіе и вот уже новая книга Крученых, подлинная рукопись, рисунок, нестрочье, гдѣ буквы ле-та-ют, присаживаясь на квадрат трехугольник или суковатую поперечину...

Такія книги не исправляются автором, не переписываются: онѣ точный слѣд крови произвольно упавшей из наклоненнаго и бумагѣ пера; онѣ пахнут фосфором, как свѣжіе локоны мозга. Вот „Город в Осадѣ“, гдѣ выпускаются на улицу „свирѣпья вещи“ вмѣстѣ с воззваніем сумасшедших, которые диктуют всему „наизнанку законы“; „Восемь восторгов“—приходо расходная тетрадь радостей футуриста; „нестрочье“ заявляющее о „совершенной откровенности“ автора, когда он пишет на родном заумном языкѣ. „Ф/нагт“, „Шбыц“, „ра/ва/ха/“,... этим книгам нѣтъ конца и не будет:

все хорошо, что  
хорошо начинается  
и не имѣет конца ..

Этими словами заканчивается драма-опера Крученых „Побѣда над солнцем“.<sup>14</sup> Здѣсь он оказывается бѣшен-

ным драматургом. Его драму нельзя читать: столько туда вкочлено плѣнительных нелѣпостей, провальных событій, шарахающих перспектив, от которых станет мутно в головѣ любого режиссера. „Побѣду над солнцем“ надо видѣть во снѣ или по крайней мѣрѣ на сценѣ. Это не „ошибка смерти“<sup>15</sup> Хлѣбникова гдѣ всѣ сидят в одной комнатѣ, раговаривают и входит какой-то неизвѣстный и еще что-то разговаривают и что-то читают... Эту пьесу можно безболѣзненно муслить в кабинетѣ.

Здѣсь сказывается глубокое различіе темпераментов; доминитствующій, комнатный схоластик Хлѣбников и летящій на Америкѣ Крученых.

Домашняя мистика не интересует Крученых. В своих критических произведеніях он любит все сводить к яркой практикѣ творческаго ремесла.

То, что безцѣльно путает должно быть выброшено: чорта, осѣдлавашаго русскую литературу, он превращает престо в дворника, который не хуже других:

И бѣс стал пятиться невольню  
Замѣтя что глумлюсь  
Щипнул себя, щипая больню  
Тебѣ я предаюсь

(„Полуживой“)

В той же книгѣ („Чорт и рѣчетворцы“) вмѣстѣ с побѣдой над чортом заявлена побѣда над „украшеніем ада“—сладострастіем. Величіе этого послѣдняго идола колеблется:

Тебѣ навѣки я отдадена  
віяся вѣдьма изрекла

И вѣтр и звѣрь и дѣва-гадина  
Касались моего чела.

(„Полуживой“)

Побѣда над великой Вавилонской Блудницей! Тут впервые наступил момент, когда все разрушено вплоть до апокалипсических ужасов и начинается „Мірсконца“.

Эта мысль— „мірсконца“ — записанная как одно слово, фундамент футуризма!<sup>16</sup> Новый мір уже начался вытѣснив собою всѣ нѣжныя воспоминанія; вот почему футуристы о таинственной, строгой и нѣжной лунѣ— Саломеѣ говорят, что она **сдохла**.<sup>17</sup>

Мір не умер, не почил, а именно подох, потому что от него теперь ничего не осталось кромѣ „блевотины костей“ или „душистаго рвотнао“. Тѣ, что с вѣрою ждут еще „конца свѣта“, не замѣтили минуты, когда мір погибал! Для Крученых „свѣта преставленіе“ факт давно совершившійся и даже малоинтересный!... Казалось бы, что „мистическаго“ в ярких клееных бумажках, которыя дѣлает Крученых вмѣсто картин: не то-ли самое нравится дѣтям<sup>18</sup> и дѣти, придя на выставку картин футуристов, совсѣм не боятся бумажек<sup>19</sup> Крученых.

Почему же родители их полны ужаса под маской негодованія и презрѣнія?!

Не потому-ли что тут они не узнают себя, природы, всего, что существует с начала міра и должно существовать до „конца свѣта“! Должно существовать, время еще не психло, а между тѣм в бумажках Крученых уже ничего нѣт! Что это? Издѣвательство? — два черныхъ прямоугольника, из которых один бархатно матовый квадрат, а другой лакированно блестящая полоса?!



А вдруг в слѣдующій раз он возьмет и наклеит только один блестящій или матовый квадрат?! что тогда?! Тогда „конец свѣта“! И с дѣтства привычный для человѣчества страх ночи и свѣтопреставленія подымается в душѣ взрослого человека, потому что не замѣтил он как мѣръ кончился и начался с конца... без „трубнаго гласа“, мѣръ заумный заойный.. Для тѣх, кто этого не замѣтил, мѣръ продолжает существовать, но Крученых давно заявил в „Побѣдѣ над солнцем“;

знайте, что земля не вертится.

Понимающіе слово-мѣрсконца только как символ творческаго обновленія или чего нибуд еще, — заскакивают вперед, но неудачно, потому что символическое пониманіе вещей не дает и отдаленнаго постиженія живой и плотской мысли: — мѣрсконца.

Мѣрсконца пока еще не символ, а только факт. Только пѣтушій голос Алексѣя Крученых. Только он, Крученых, писавшій вмѣстѣ со всѣми русскими поэтами футуристами и объединившій в своих книгах всѣх русских футуристов художников,<sup>20</sup> которые любовно украшали его „голую чушь“ собственной „чушью“, может теперь, принеся догмат и войну, прокричать:

И так живу  
Полый  
Протух  
Пѣтух мудрости

(„мятеж на снѣгу“).

Мнѣ смерти нѣтъ и нѣтъ убоя в лицо плюют карболкою напрасно как будто пухну от ядопоя а пистолета выстрѣлъ застѣнчиво гаснет.

(„Будалы“).

Но всё эти крайнія нелѣпости, этот театр безумія, является только подходом к иноу, еще большему вздору заумному языку. Весь футуризм был бы ненужной затѣей, если бы он не пришел к этому языку, который есть единственный для поэтов „мірсконца“.

Голосом звонким как горлочервонец шекспировскаго обрванца были выброшены первыя будетлянскія слова:

Дыр-бул-щыл  
Глы—глы—вогулы  
Чагогдубія  
го—оснѣг—кайд<sup>21</sup>

Здѣсь впервые русская поэзія заговорила гортанью мужчины и вмѣсто женственных: энных, енных, еній, эта глотка исторгла букву „Г“, — „глы—глы“. Мужственность выразилась не в сюжетѣ, что было бы поверхностно, но в самой сердце винѣ слова — в его фонетикѣ, как это уже намѣчалось в словах: гвоздь, голандос, Ассаргадон, горилла...

К. Малевич пишет:<sup>22</sup> „Бумг, мумомнг олосс, ачки облыг гламглы“ — в послѣднем Вашем облыг лежит большая масса звука, которая может разворачиваться, и конечныя буквы дают уже сильный удар, подобный удару снаряда о стальную стенку“..

## Военный вызов

Ууа—ме—гон—э—бью  
ом—чу—гвут—он  
за—бью..  
Гва—гва... уге—пругу  
па—гу...

Та—бу—э—шиш...  
Бэг—уун—а—ыз.  
Миз—ку—а—бун—о—куз,  
са—ссанууи.  
Зарья? Качрюк?!!

(из книги „Водалый водолаз“).

(Кстати: это стихотворение еще раз докажет востроголовым пушкиньянцам, что они окончательно не могут отличить Крученых от Пушкина.) Стихи должны быть похожи не на женщину, а на „грызущую пилу“<sup>23</sup> Вот какое обязательство принял на себя первый заумный поэт—Крученых.

Но это обязательство он выполняет, конечно, так же мало как и всякое другое п. ч. он художник, которому не важно создавать в русской поэзии эпоху „мужества“ или иную,— он должен жить, оставаясь чистым нулем— он может напр. и покетничать:

ик вик любверик

ікі кри

Карчи! . . .

(„Будалый“)

Ему некогда останавливаться на исторической самооцѣнкѣ перед зеркалом славы, когда „будалая“ эпоха наступила и творятся самые необходимые слова:

Янь юк зель дю гель газ шья жлам низвак, цлам цлай, заландалы.. А вот милые стихи послѣ которых всяческая необходимость исчезает:

іемень

мень

ень

зья фью ра

зьяньте мя.

(„Дюбовяй“)

Таким образом Балерій Брюсов дождался отвѣта на свой вопрос „гдѣ вы грядущіе гунны?“<sup>24</sup>; а Мережковский простым глазом может видѣть „свинью летящую в лазури“<sup>25</sup>.

На заумном языкѣ можно выть, пищать, просить того, о чем не просят, касаться неприступных тем, подходя к ним вплотную, можно творить для самого себя, потому что от сознанія автора тайна рожденія заумнаго слова скрыта почти так же глубоко, как от посторонняго человѣка.

Но заумный язык опасен: он убьет всякаго, кто, не будучи поэтом, пишет стихи.

Заумнѣе стихи ему не понравятся, а дверь мышеловки захлопнется сама собой.

Когда-нибудь новый Даль<sup>26</sup> или Бодуэн<sup>27</sup> составит толковый словарь заумнаго языка общаго для всѣх народов.

Новый Грот<sup>28</sup> упрядочит правописаніе.

Тогда явится и новый футурист.

И это будет наш Алексѣй Крученых...

Достоевскій вѣрил, что Россія „спасет Европу“, в наши дни русскій народ клянется „научить“ ее, у нас: или все, или нуль, или научить или по крайнѣй мѣрѣ проучить, сотворить грандіозную мерзость.

Послѣднія морфологическія изысканія Крученых в книгѣ „Малахолія в капотъ“ установливают несомнѣнную анальность пракорней русской рѣчи, гдѣ звук „ка“—самый значительный звук.

нан та дѣва что спаслась

по пояс закопавшись в грязь

(подробно в книгѣ Крученых „Ожирѣніе роз“, мой разговор с ним на „Малахоліи в капотъ“) Европейскій футуризм весь в предѣлах нѣкой случайной идеалогіи и технического овладѣнія быстротой.<sup>29</sup>

Мы же органичны и безпредѣльны, почему Крученых и изрек однажды какистину, что у русских футуристов есть наемники: футуристы италіанскіе.

Природныя свойства русскаго языка еще Пушкину дали как-то возможность оскорбить Европу риемой, что связывает существенную анальность нашу с нашим же отношеніем к Европѣ.

Крученых не мог, будучи русским, остаться только русским поэтом футуристом: он позволил себѣ всѣ непопозволительные поступки и остался грандіозным нулем как Россія абортировавшая войну: жижя сквернословій Мои крики самозванные не пишу к ним предисловія

Я весь хорош даже бранный! (из книги дурных слов)

Он не будет популярен, его не ухвалишь, он бурный грандіозарь, настолько великій для Чуковских,<sup>30</sup> что они из всего Крученых увидѣли лишь кусок циклопическаго коричневаго голенища. Скоро они и вовсе перестанут видѣть Крученых, сусь котораго уже утонула в заумном. Вот послѣднее благожелательно—умное слово,—завѣщаніе Величайши—вам:

И будет жужжать зафрахтованный аэроплан  
Увозя мои свѣжія стихины  
За башню Эйфеля, за бѣглый океан—  
Там ждут их омнибусов спины,  
И вновь испеченный—я конкурент мороженой свинины!

Схватят жирные экипажи тонкими руками  
Мои поюзги и повезут по всему свѣту кварталов  
По Сити, по Гай-Старам  
Удивленные люди остановят машины и трамы  
И солнце повнисиет как бабочка на рамѣ!

Всѣ читать заумь станут  
Изучая мою поэтскую сусень....  
Радуйтесь же пока я с вами  
И не смотрите грустными.

(из книги Крученых „Будалый“).

**И. Терентьев.**

## Д. Крученых

### И. Терентьеву на локоны мозга.

В кудри мозга моего  
Она заплелась ногами  
И завила в излом его  
Прижгя горячими щипцами!

Муза подбрасывала угли  
Крючками кочерги ног  
Скрыть смогу ли?—  
Как лягушку мое сердце прочмокнул Али!..  
я был влюбленно—строг..

### Ответ Терентьева

Мильон я твою чушь  
вот как тебя люблю!  
монетой звонкой колочу  
пластами золотно графлю  
создателю поюзг!

А вот еще лучше:  
удалый будала  
фабула кабула  
Карчи, слушай!..  
Пок! пок! пугамек.  
Тра—ла—ла...



Посвящается Карчи<sup>31</sup>

Кража со взломом—твой профиль  
строгий пилотский--ограбление касс  
в каске твоя голова.

дрожаше влюбленный—вы безнадежно сдохли...  
вверх прошумел черный баркас  
колыхаясь едва...

природа сбоку на прискоку  
на приводъ родъ водъ... дря..—

Отвѣт Карчи. „Вогарчи.“

Чол чло --ал  
жан—чол  
чул чуллы  
вожулы  
фужулы  
у—у  
чурры  
фуррр муррр  
чол чбой.

. . . . .  
чульнь чольнь чуленек  
чурик  
й  
чек

(Карчи Кручи „Гол гло—ал“).

## МАРШРУТ ШАРИЗНЫ<sup>1</sup>

### Закон случайности в искусстве

Неожиданное слово для всякого поэта — важнейший секрет искусства. Размышляя о круглом маслянистом цветке, стихотворец не удовлетворяется произнесением имени цветка, — он говорит: «прекрасная», «черная» или «ожиревшая роза».

От прямой, кратчайшей линии рассудка поэзия всегда уклонялась к небрежной странности, увеличивая градус этого отклонения в последовательной вражде школ.

С незапамятных времен существует в искусстве прием сопоставления вещей, которые одновременно и похожи и непохожи друг на друга: теория контрастов.

В пределах этого приема умещаются все школы, включая и футуристическую.

Если изобразить чертежом ступень, в которой тот или иной поэт позволяет себе использовать силу контраста, — получится схема, напоминающая веер, верхнее ребро которого можно принять за линию рассудка (минуя средние ребра), на нижнем написать хотя бы из Бурлюка (пример крайнего контраста) —

Мне нравится беременный мужчина.<sup>2</sup>

Очевидно, с каждым веком подрастает некая сила, подобная ветру, которая все упорнее мешает поэтам стрелять прямо в цель и требует изощренной баллистики.

Заменяя «красоту» — «уродством», «смысл» — «нелепостью», «величие» — «ничтожеством», — футуристы дали борьбе старого искусства с... ветром... летаргии... последнее напряжение мышц. Здесь кончила мучительную жизнь теория контрастов.

Новый закон имеет случайное название «маршрут шаризны», взятое мною из не напечатанных еще стихов А.Крученых:

Экипаж восторжен от маршрута шаризны<sup>3</sup>  
(т.е. в восторге от кругосветного плавания).

Вокруг земли, под прямым углом к направлению творческой за-теи, дует ветер летаргии. Сила его равна тяжести среднего человека при быстройте один шаг в секунду.



Попадение в цель возможно только при стрельбе в обратную сторону: снаряд должен облететь оба полушарья, дважды сторонясь под ветром, и тогда описанная вокруг земли восьмерка ударится концом в цель:

Мой жест нелепый усваивают дезертировавшие меридианы.

А.Крученых

Эпитет контрастирующий заменен эпитетом ни с чем не сообразным; стрельба в обратную сторону требует в работе над стихом особо важные части произведения отмечать словом, которое, «ни к селу ни к городу». Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную:

Рельсы блещут как канкан...<sup>4</sup>

А.Крученых

Сестер не будет и не надо!  
Кану сменился снавьем  
Ынасом дыбогласным  
Мы в новом климате  
Дюбяво расцветем!<sup>5</sup>

А.Крученых

Первая строчка — произвольное искажение А.Блока («весны не будет и не надо»<sup>6</sup>): общеупотребительная «весна» заменяется первым встречным «сестер».

Поэт стоит спиной к слову «весна», выстреливая словом «сестер»; последнее вылетает со свистом первой своей буквы «с», летит среди чуждых ему звуков, климатов и, завершив кругоземную восьмерку, попадает в слово «расцветем» — собственный звуковой двойник. В целом стихи создают иксвесну (х = весна)<sup>7</sup>...

## ВЕЧЕР<sup>1</sup> ЖАННЫ МАТИНИОН<sup>2</sup> И ГЮРДЖИЕВА<sup>3</sup>

Месяц тому назад в Казенном театре выступила школа Жанны Матинион.

— Публики пришло больше, чем нужно .....

Когда не хватает слов, когда звук исчерпывает свою силу, — начинается жестикуляция, исступленный бег, прыг, валянье по полу! Танец — это последнее, что остается, когда все испробовано...<sup>4</sup>

Самый грубый зритель не требует, чтобы движения балерины изображали поцелуй, объятия или какой другой житейский поступок женщины: танец сразу лишает ума, подчиняя все непреклонной математике безумия — ритму!

Идея ритма<sup>5</sup> особо выдвинута за последние 1/4 века.

«Сократ упражняйся в музыке», — этот бред курносого мудреца очень понравился Ницше! Рационализм всегда приходил лечиться к безумию во все века: одурием мистикой или ритмической гимнастикой, лишенная всякой идеологии на пустой площадке искусства.

Далькрозом<sup>6</sup> и теософией увлекались одновременно.

Хронологическое совпадение подало повод смешивать эти вполне разные явления.

Правда, далькрозисты иногда стремятся к оздоровлению человечества, к созданию «новой прекрасной культуры»! Они говорят о пользе ритмической гимнастики, о воспитании воли...

Но это явная чепуха: будущее всегда бывает неожиданным!

Система Далькроза есть прежде всего танец, а потому она вовсе не нуждается в рекомендательных письмах от музыкантов, поэтов, художников, врачей, архитекторов!

Значение музыки чрезвычайно раздуто немецкой философией: со времен Шопенгауэра стало общим заблуждением считать музыку прообразом всякого искусства: наиболее чистым и наиболее отвлеченным!

Это мысль дилетанта! Профессионалы должны понимать вздорность такого пристрастия к музыке.

Далькроз выравнял фронт современного искусства, освободив танец от стили и предметности.

Балетоманы оскорблены жеребьячьей резвостью новых плясуний.

Ритмические упражнения Далькроза составлены при самом трезвом понимании своего дела: тяжесть, упор костей, упругость мускулов, сила инерции — вот все, чем располагает танец; но из этого

материала возможно 1000000... комбинаций! Каждый день в течение 10 лет можно ставить все новые и новые танцы. Но вот на пути продолжателей Далькроза возникает странный вопрос: гимнастика или танец! — и опять наследственная болезнь сердца — стиль портит многое.

Жанна Матинион отличилась крепкой фантазией и дала зрелище несравненно более высокой марки, чем все балетное кривлянье, что видели мы в Тифлисе на той же или на других эстрадах.

Принцип поступательного движения — жест с размаху, бег с разгону (сила инерции) использованы очень полно.

Умение приспособить внешние силы и обстоятельства дает европейский характер постановкам г.Матинион.

Но при чем тут бисерный Шопен, хотя и в малой дозе, но все же просыпанный на эстраде. Почему не заменить этого неврастеника барабаном?!

Повторение одних и тех же фигур в танце — вещь совершенно недопустимая: движение должно развиваться, а не выпадать обратно, как булка у человека, внезапно скончавшегося за обедом. Refrain и в поэзии и в музыке окончательно испорчен модернистами, так к употреблению пока не годится.

В сотрудничестве с г-ой Матинион последние месяцы работал г-н Гюрджиев, по свидетельству композитора Гартмана<sup>7</sup> — знаток восточного танца.

Как нельзя более кстати приходится Гюрджиев к школе Далькроза.

Если европейский навык состоит в том, чтобы приспособляться к внешнему, закруглять движение на парусах инерции, — Гюрджиев дает вместо разгона — толчок воли — резкое прямое движение.

Метод Гюрджиева обогащает Далькроза ровно вдвое.

Прекрасно срепетированы массовые движения учениц, одновременно вскидывавших то руку, то ногу, идеальная бессодержательность этих движений и прямизна произвела на публику впечатление ошеломляющего отдыха... после малокровных «босоножек»...

Один, два танца, впрочем, Гюрджиев мог бы уступить Тамаре Грузинской: имитацию бабочек и еще что-то воинственное!..

Нам совершенно неважно знать, что Гюрджиев изучал священные танцы Востока! Это его дело!

Надо просто ходить на голове и по воздуху! Остальное приложится.



# РЕКОРД НЪЖНОСТИ

житіе ильи зданевича<sup>1</sup>

писал его друг терентьев

картинки его брата кирилла

41°

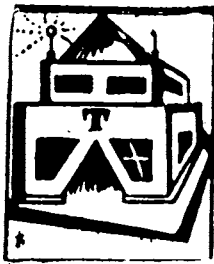
Ранние годы поэта<sup>2</sup>, его дѣтство никого не касаются. Извѣстно только, что тогда был необычайно красив. В отрочествѣ он окончил Тифлисскую гимназію, в юности Петербургскій университет по юридическому факультету, а молодые годы провел между Кавказом, Петербургом, Москвой и Парижем, гдѣ выступал публично с лекціями, чтеніем чужих стихов и просто так.

Общѣ знакомые передают анекдоты о „Школѣ Поцѣлуев“ открытой будто-бы Ильей гдѣ-то на сѣверѣ, говорят о блестящей рѣчи, произнесенной им в Кисло-

водскѣ, кутежах, о распутствѣ, дерзости и о веселом нравѣ добродушнаго, эгоистичнаго, сухого, сентиментальнаго, сдержаннаго, запальчиваго и преступнаго молодого человѣка.

Вызывая в людях не только уваженіе, презрѣніе, злость, но и участіе, Илья много слышал полезных наставленій от родственников и друзей, которые всегда чувствовали, что юноша пойдет далеко.

Молодой человѣкъ слышал всѣх и всѣ наставленія исполнял, удѣляя каждому недѣлю, мѣсяц или год. Но в то же время, без всякаго признанія, — по собственной доброй волѣ — Илья стал поэтом. Это случилось давно, и обнаружилось в прошлом году, когда в Тифлисѣ выскочила оранже-



театр 41°



вая блоха<sup>3</sup>—первая книга поэта,—„ярко круль албанскай“.

Кинематографическій снимок всѣх звуков, которые слышали и хотѣл бы слышать Илья в теченіи 20 с лишним лѣт!

Увертюра к дальнѣйшим драмам поэта что теперь вышли и печатаются.

Всѣ людскіе пороки растянуты в „янкѣ“ до предѣла:

Стяжательство   ярко ловит нелюбимую блоху и пишет на ней „собственность янки“

Нищество

и отсутствіе

пола——„ярко ано в брюках с чужова

пличя абута новым времиним“

Трусость——„папаса   мамаса“,   „анаванѣй

двуной“.



рѣчь в кисловодскѣ

глупость

и гордыня— „ае бие бие бао бну баэ“.

Сюжет простой: проходимец янко набрел на каких-то разбойников, которые в это время ссорились. Как человек совершенно посторонний и безличный,—янко приневолен быть королем. Он боится. Его приклеивают к трону синдетиконом, янко пробует оторваться, ему помогает в этом какой то нѣмец ыренталь: оба кричать „ва-да“, но воды нѣт и янко падает под ножом разбойников, испукая „фью“. Вот и все. Это сюжет для вертепа, или театра маріонеток.

Можно видѣть тут 19 вѣк Россіи.

Гадчино; дубовый буфет и Серафима Саровскаго.<sup>3</sup>



оранжевая блоха

Голос Ильи Зданевича слышен в „янкѣ“ достаточно хорошо, видна и постановка его на букву „ы“, что позволяет легко брать верхнее „іі“:

„албанскай язык с русским  
идет от ывоннаго“

„ывонный язык открывает всѣ чисто русскія возможности, которыя в „янкѣ“ однако не использованы: там нѣтъ ни одной женщины, ни одного „ьо“,—ни капли влаги.

Необыкновенная сухость словесной фактуры, твердая бумага и обложка цвѣта окаменѣлой желчи,—заставили многих принять Илью Зданевича как академиста и бюрократа.

Поэт раздѣлил судьбу своего героя: ему нехватило „воды“! Температура 41°!

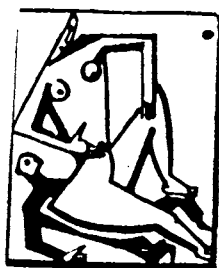


гадчно, дубовый буфет, серафим саровский

Твердый нос! Зданевич ищет душевную мягкость (слюни любви): так образовался позыв к анальной эротикѣ! Заболѣвает брюшным тифом! Пишет новую драму— „асел напрат“<sup>6</sup>—компрес из женщины, который молитвенно прикладывается без разбора, то к жениху „А“, то к „Б“, то просто, по ошибкѣ,—к ослу.

Всѣ неприлично любовныя слова в без-причином восторгѣ юлят, ются, вокают, сяют, переслюняя самого юснаго поэта<sup>7</sup> Велемира Хлѣбникова:

наЯляя кЛЮсь яслюслЯйка вбилЬЕ пиизЯти  
иБУнькубунь кЕю халЯвай пЕк  
иффЯфсы цвиЮтью унАби ЛЮпь  
гяенЯй талЕстис мавзЕшнт казЮку качЮчь  
разивАю юпАпяк фЕйки падвЯски



компрес из женщины



зОхна  
кОзлик липИть бля рЮши пыжЫ  
мЕдик нЕм фафлюфЮк лЯп алюмИннИ  
Абьюбьась хЕи мякоть яЕю Ефь  
лЕюнь юпфЯк  
маютьгА звИ тЕтятъ ммЕ  
пьянянь

.....  
Рекорд нѣжности поставил Илья Зда-  
невич, сія от удовольствія!

.....  
В третей драмѣ цикла „аслаабличья“  
(„острафѣ пасхи“<sup>48</sup>) превращеніе осла в чело-  
вѣка болѣе рѣшительное: хозяин говорит  
о дѣйствующих лицах „острафа пасхи“  
почти ласково: „Купец парядочный асел



рекорд нѣжности

ваяц таво пушы двѣ с палавинкай каминных бабы тожы дрянъ“.

Очень веселая драма: всѣ умирают и всѣ воскресают—період... мѣсячны!!!

Двѣ с  $\frac{1}{2}$  бабы (характеристика)—первая—мать припудренная землей; грим старухи. Вторая—своячница с истерикой в ванной комнатѣ.

Половинка—просто Ы!

И самыя милыя слова ваяца обращены к половинкѣ:

„лѣся  
лѣжная лупанька  
ланя“

Это соловьиная трель (буквы ч, ш, щ, ц, с, ф, х, з,—передают плотскія чувства: чесать, нѣжить, щупать, щекотать...)



леся, лежная лупанька

Голос „палавинки“ в оркестрѣ баб  
самый простой:

**КУКИТ**      **КУКИТ**  
**КОННИ**      **КОННИ**  
**КОНК**, т. е. **КОНК**

Она тоже любит шипящіе звуки: чья,  
бзыпызы!

Ибсеновская неразрѣшенность замѣт-  
ная в „аслѣ напракат“ исчезла в „остро-  
фѣ пасхи:“—тут уже „непарнокопытныя  
надѣжы“ сбываются: пасха атрицательный  
паказатель смерти минструаціи каминых  
бап разришают дѣйства пасха и ваяцу  
крапит ваяца кровью бап  
ваяц  
оживант бижит



палавинка просто ъ

хазяини

Канец.

. . . . .

Умный человек никогда не возражает  
по существу.

Илья Зданевич ангел небольшого роста  
и наглый пѣвец

Слѣдующій сеанс: „зга якабы“ и „ли-  
лантю фарам“. Тут быть 2-ой части „Житіє  
Ильи Зданевича.“

На канец!



ангел небольшого роста



## ИЛЬЪ ЗДАНЕВИЧУ

СлеЗа маРшируеТ  
на пИк оСтріЪ  
кобра нос ТоГит  
тулЯ выраЖаетСя  
эліЯ лія А А А  
АБЫВЫГЫДЖЗЫ  
ИЖЛ!  
ЗДА!!  
НеВиЧ!!!  
И Л Ъ Я!!!

---



на канен

**Т И Ф Л И С Ъ**  
Типографія Союза Городовъ Республики Грузіи.  
1919.

## МИЛЛИОРК

### Стихи Алексея Крученых, примечания Терентьева<sup>1</sup>

Свинцовая типография падает и рассыпается в погоне за браслетом

**Крыпатый воздух подеревень**

**Меня несет**

**На повзда**

**Откровений!**

Здесь точнейший силлогизм  
букв: кр, зд,  
по, ен, ве!

Поэтому в молочной быстроте стрелочница не поймет простой надписи:

**Мировая рябость**

**Иуснзз**

**Бурбунхо Турэгз**

**Марак Теган**

**Бхухут**

в 7 секунд  
пролетело  
2000 вагонов со  
словами  
«будальный  
транспорт»

Проехало: рябое озеро, китайская фанза, станция Бахмут, барышня в купе, читающая Тургенева, Маркс или Ноган тифлисского милиционера??

**Я сам себя не понимаю**

**Как курица, несущая золотые яйца**

**Электромотор, освещающий уборную красавицы**

**И только чувствую:**

**Зудит моя физиомония...**

Художник — производитель пустых мест.

Так возникает пенный город там, где поскользнулась  
нога

Я бью поклоны  
О пустоту истла  
вспорхнуть опять  
Готовы  
Два повара

ПО — ОП — ПО — ОП! ТИ — ОТ!

Перик, обег!  
Оскар урри — ы!  
взвон!  
Бэль-эк!  
Стопу  
УРРА!!!

бой на  
перочинных  
ножах

Самое легкое на свете — зрелища!

В пыльных кулисах  
Отдых от копыт мысли  
Мои глаза удивленные вылезли  
Как у повешенной птички...

Предлагаю заняться исследованием «П» и «Т» по санскрит-  
ским пташкам!

Не сходя с мест можно увидеть все.

Малознакомая дама  
в гостях  
Вертит в темноте грамофон  
не зажигается  
Зевает суп

Как трудно повернуть холодную шею, чтобы наткнуться  
во второй раз!

Говорят — «единица счета»! Нет!

Ноль равен миллиорку! Поэтому восторг выражается бук-  
вой 0!

Жалит пчела только раз  
Выливая предсмертную спадость  
Только раз  
Свинчатая мина взрывается  
Олень издыхает  
Однажды и навсегда  
Я же ужалил цыкуну  
и клеопатру  
Осу привил ей чернюху  
Я оплевал самого себя  
И толстею как крыша  
Скоро не подыму  
Столудовое брюхо!

«У меня полный живот слов» — сказано ребенком!  
Желудок — седалище гения!

Больной живет головою  
Здоровый — лузом  
Высока радость одного  
А другого — грузна

Зданевич говорит — от вина все становится массивным...  
По моему, горячий картофель в ледяной простокваше дела-  
ет каждого любезным:

Терентьеву  
По — братски — нет! —  
а по творецки

(звуковой  
контекст)  
сдвиг: по  
творецки  
раздели мир  
как разбой-



После миллиорка верст опять станционная тиша с вы-  
веской:

**Спасительная опечатка**

**Юродесь шинкарка**

**Зарябила мир:**

**Нес ложѣ**

**Ранты кур**

**шлянцы**

**или:**

**Упади вятку**

**Корзины битв**

**Шелковые копымаги**

**Падут шибко**

**Караваны ниц!...**

Не все ли ровно что болтать если языки развязались... как  
у апостолов

**Пока умылся**

**Бог ушел**

**А паровоз смор**

**Кался за стеной**

**Турманами**

**Колеса**

**Чордобитьем**

**Разорваны**

**Штаны**

Сначала или с середины -- одинаково:



Мироздание начинается с четверга

Царствуют окорока земель

Слят величавые сторожа

Тушеным ясом

Приползет

Каракаси́на!

Сравни  
«сорок  
сороков»

Все это начитано из книжек — рукописей Крученых и предназначено для самого острого носа по странице в день.

Хотя не нравится — читай — мучайся. Нежно любимая литература кончилась. Один из несомненно культурных поэтов нашего времени — Сергей Рафалович<sup>2</sup> — сознается: **и быль** не зазвучит как дифирамб!

Конечно нет!



**Трактат о сложном неправомерном**

Стих 1. Вот к сожалѣнію дошли мы до черт знает ка-  
кой **МУД**ости! <sup>1</sup>  
Начинается блаженство учеников и ни в чем  
неповинныя жертвы.  
Мы въ кафэ сидим как три митрополнта, три  
папы, три бабы, три зуба:

*Крученых, Ивановы и Моконцов!!!*

Стих 2. Вот нѣкоторыя слова: упразднить, испразднить,  
исправить, правило, порожній, прах, на всѣх  
парах. . . . отсюда вывод:

**Мы пра-ду ма т ку рубим потные от счастья  
ш топоры ф у ту р и з ма**

(с тѣх пор, с той поры, топор).

Утих 3. Впервых — **ч к о с х — х: з о з х**  
—самый крѣпкій и разнообразный: англичане  
говорят только на провалившемся языкѣ (Тиф-  
лис=Шифилис), италянцы— высуня (bona сѣра),  
поляки на зубах (цикаво пшез джви патшнтъ),  
а французы—однѣми губами (Minion!) Русскій  
ничѣм не брезгает: **Х**аркает, **Ы**кота и высочай-  
ше **Ю**кает! Отсюда **в с я д е н с к о е з н а ч е н і е**  
русской ругани:—верхній регистр! Елки палки!  
И нижайшее почтеніе на **Ы**: „упал на **ЛЫ**ки  
(Анчар)?

Псих 4. Слово футуризм—означает полноязычному свое  
нѣкоторое, а для нас фюгюр=фитюлька! Пра-  
вильнѣе говорить: фу ты, ну ты, ножки гнуты,

футурнуть, турманом, футурок.... Словом: Европѣ прорубить окно (тѣ же самые штопоры, топоры, праматери и елки палки! Будалый, удалъ, Будда и Ядвига, а также пудэль—сразу видно, что на эти слова можно положиться!

Петих ъ. 41°—это—40 дней, 40 ночей, 40.000 братьев,<sup>3</sup>  
40 сороков, 40 лысых, сорочка, сором, храм, а  
тут еще один лишній **КОП** ставиться без

колебанія поверх всего и ничого подобнаго.

Пих ъ. Слушай дальше!

## НАЧАЛО.

С отчаяніем на лицѣ, вчетвертый раз подбираю блевотину мысли, закладываю в рот четыре пальца и выражаю нижеслѣдующее: четвертое лицо Господа Бога—**СПАШИТЕ НЕПРИЯТЕЛЕ**, ибо на отвратном пути лежит всякое искусство! Оно перевязано искушеніем, укусом змѣи, куском яблока искусаннаго любовницей, Евой, дѣвой, крысой и многими чувствами! Оно всегда пусто, густо, оно из уст, а также из-под куста! (кустари)!

Поэтому не раз убѣждал я цѣлиться в обратную сторону, а стрѣлять прямо по сидячей публикѣ.

Искусство невозможная дрянь, а наслаждаться им безнравственно и крайне вредно!

„Плюйте ежелдневно на алтарь искусства“<sup>4</sup>—вырвался Маринетя!

Змѣй искуситель, подобно **КАПИСТИРНОЙ** трубкѣ сви-

сающей с Древа Познанія Добра и Зла,—он первое начало зарайской жизни и творчества в челоѣках. А что же такое оно, восхваляемое наравнѣ с халвою и халдейскими мудрецами: твореніе, тварь, творог, твор или просто можетъ быть — Таганрог, Туган-Барановскій,<sup>5</sup> Рабиндра Нат Тагор,<sup>6</sup> купорос или притворство?

А ближе всего стоит **ВОР**, — тот самый что крадет! От этого и красота! Нечего сказать! Господа, будьте искренни... Недаром самый искренній челоѣкъ наывазся Искаріотом. Въ нем была искра Божія, он был кретин!

Итак,—будьте искренни!

Въ первый раз приходится слышать вам это **бзыпвызы**<sup>7</sup> и вы бумаете—въ послѣдній! В том-то и бѣда, что это лишь благое начало . . . . .

Вот вам друзья: говорят—**УМ!?** . . . . . один хорошо,—два лучше...—это самое и есть!!! 18-й вѣк: Вольтер, Монтескье, Руссо, Арап Петра Великаго и Рафалович<sup>8</sup>—все это люди восемнадцатаго вѣка. Поколѣніе умников.

Писали прилежно и много: так сказать игра ума. игра свѣчей, та-та, та-та!!!

Большую перемену въ их обиходѣ произвела керосиновая лампа с зеленым маракулом.

Рѣзко очерченный круг сознанья и перелуханная курсистка въ глубинѣ комнаты за чертою осѣдлости Канта.

Расцвѣт еврейской біблейщины весь 19-й вѣк, се-



ном словѣ: бѣлитристка! Кузмин, разморенный **ЦАЦАМИ** скульпт: „такая бѣлая рука“!

Слабительное умирание Ал. Блока отмѣчено снѣжной пеленой, елями воздѣтыми как кресты, этими всѣми туманными **слеселями**.

Маяковский хвастает: „в моей душѣ ни одного сѣдого волоса“<sup>13</sup>, но это потому только, что выщипал и как каплуна подносит варенаго „на блюдѣ“ въ соусѣ из „соловьев и любовей“.<sup>14</sup>

У всѣх бѣльмо „бѣляжье“!

Не могло быть иначе: послѣ попойки с куртизанками заповдень, чѣм нѣсколько 1000 лѣт истекало искусство, послѣ всѣх Иоаннов Крестителей с пальчиками на палочкѣ, послѣ Юркунов<sup>15</sup> и Доріанов, изящных букашечных мальчиков, козявок, Кузек и Кузминых,<sup>16</sup> мы говорим о простой холодной водѣ! **ВСТАТЬ, ВСТАТЬ!** И нѣжная, дрожа во весь рост, вытягивается перед нами бѣленькая литература, стоя в эмалированной кашлѣ: мы произвели девальвацию женщин.

## ПОЭЗІЯ МОЯ

 *цвѣти сукина*  
*дочь!*<sup>17</sup>

Сухая жердь, перпендикуляр без фонтана есть но-



вая ось всеобщей композиции — острый — **Наж О-**  
**НЕЧНИК ДУШИ!**

Это у нас на 1000 вѣков для управленія художествами и чѣм придется.

Каждое слово поэзии мы тщательно заливаем карболкой или денатурируем.

Знаменитый сдвиг, это и есть сокрушительный удар в зубы и почти без боли.

Во имя чего и что такое **озыпызы**.

Вопервых, это очень глупо: въ самом дѣлѣ: что такое „бзыпызы?“ А вовторых, это гадость: „БЗЫ“, а потом еще какіе-то „ПЫЗЫ“.

В цѣлом же, это слово может означать хлѣб насущный, честный труд или что-нибудь вроде дружбы.

**Уче<sup>ніе</sup> о Фа<sub>Ктѣ</sub>.**

Философы доканали мудрость.

Платон, Сократ и Кант — главные катафальщики. В шишковатой головѣ Канта мудрость преставилась. От него попли по ту сторону „вещи в себѣ“ вмѣстѣ с продыренными символами, идеями и прочей ерунделью, а по сю сторону — сплоть остались одни пре(д)ставленія! Каждый идиот **гносеОЛУХ** стал за-

глядывать под себя как под юбки, раздувая „теорію познанія“ до геморондальных высот.

Под юбками<sup>18</sup> ничего не оказалось; об этом с ужасом повѣдали Вейнингер<sup>19</sup> и Ницше! Куда ни ткни—представленія и больше ничего! Безденежно желанная „вещь в себѣ“ „сущность“ по усам текла: наши поэты поддавливали ее в Монтѣ Лизѣ, Моннѣ Ваннѣ, доннѣ Аннѣ, во всем анном, туманном, сокровенном, енном, юном, дунном, потом сокращая и обгладывая эти заливныя нюки нашли свое „ню!“ в обнаженіи, в

**„Же“** почуяли струю „вѣчной женственности“ и наконец безумно устали!

Сомнѣніе во всѣх вещах и чревовѣщаніях вызвало мировую войну и треволюцію.

Появился **ФАКТ!!!**

Лишенный всякаго смысла, бесполезный, злой, никакой, неуютный, простой, ябедный **ГОЛЫЙ факт!**

И он стоит пока имѣет еще цѣну для вас что-либо безумно красивое или доброе!

Он не увянет пока при звукѣ любого голоса вы не дрожите от блаженства!

Еще не исполнен закон: когда твоя мысль, развивается по всѣм правилам и приходит к „мировой загадкѣ“, которую ни разрѣшить ни откинуть ты не можешь—вот тебѣ правило: не **ДУМАЙ**, а „проклятый вопрос“ разрѣшай как захочется и все будет совершенно так, как надо.

Постиженіе міра совершается в желудкѣ, а не в

головъ! Пищевареніе отвѣчает на всѣ проблемы в совершенствѣ!

Через закорючки капусты по крышам  
Летит мой дух лебязій  
Нафталинный!!!<sup>20</sup>

Въ этом стихотвореніи бѣгство русскаго футуриста  
**ОТ ЖЕНЩИНЫ?** приобретает растянутое значе-  
ніе и похожее на еврейскій погром: лебязій пух вспоро-  
тых подушек, вывернуТыя  
бочки с заквашеной капустой, передернутыя крыши  
тѣснаго квартала и сахар превращенный в нафталин!

Ето лютая блудность крови с Христом запазухой!  
Прекрасная еврейка, **ВРОВАНААА** козбаса, вспа-  
рывается как курица несущая золотыя яйца и секрет  
еврейскаго невымиранія найден: дѣти!

Скоро все мужское семя, закупленное теперь фаб-  
риками для выработки спермина, вольется в лоно Есфири  
с исключительной цѣлью дѣторожденія.

Мужчины будут с ума сходит от желанія имѣть  
ребенка у Ревекки!

Французскій каблук потеряет малѣющую пиканту  
вмѣстѣ с амурными панталонами!

*Большой факт* во всей своей пустотѣ  
будет увиден сквозь все-  
блаженную вонь прыснувшаго бзыпызы.

Двойное отрицаніе: Василій Розанов замѣтил у  
евреев —МИКВА,<sup>21</sup> самая стыдная вещь, а в то же время  
Іегова—тоже миква. Обожествленіе позора и посрамле-  
ніе божества, когда все, несмотря на все, остается на  
своих мѣстах: это и есть гильотина для самой смерти!

А что хотя сколько-нибудь желает заинтересовать, должно отвѣтить обязательно:

## КАКИМ способо **М** произведено сотвореніе **М**ира.

Въ книгѣ Бытія отчетливо изображается удивленіе Творца, восклицавшаго каждый вечер: — „хорошо! Очень хорошо!“ Он был **внѣ себя** от изумленія!

Мір, который явился новостью для самаго Госп. Бога, конечно, был создан **на обум!**

Вот секрет мірозданія! А также причина, что все вышло довольно таки здорово

А вот теперь, когда **вырУВЛЕНА правда,** попробуйте заниматься искусством авторы, убѣгающіе срама — в храм!

Удар **Ѡ ѡ Ѣ Ѥ Ѧ ѧ** въ мысль поражает судорожное зажатіе **ЕгО** в тисках мозговой мякоти!

А потому каждое слово поэта торчит среди улицы на позорѣ как **собачья свядья** рядом с кафѣ.

Художник не факир и не кондитер! Это вам для примѣра, что бы различать: гдѣ факт, а гдѣ эффект или конфекта!

Тут есть сходство и с хлыстами и со скопцами и вообще с юридической мордочкой русскаго народа:

Задорная курносина и ниспадающій сельдерей.

Но мы не скопцы, ибо подстригаем только то, что может опять вырасти. Для нас нѣтъ такого: непиво, неѣво для вѣчных переливаній из пустого в порожнее въ границах

**НЕБА!** Мы совершенно довольны устройством міра и если в системѣ Юпитера есть свой Бог, который явится судить нашего,—одни только мы трое: Зданевич, Крученых и Теерентьев,—не перебѣжим к

тому, а сядем с этим **В Четверой**

на скамью подсудимых как соучастники всего натворен-

наго... **И здѣсь, и наверху и в предисловіи!!!**

Прогонят?!—создадим еще один мір—только и всего

Наши запасы неисчерпаемы! Никаких лѣствичных восхождений не признаем! Все дѣлается по шущему величію! Прогресс для 41° предмет насмѣшки и очередное удовольствие! Ни каких усовершенствованій! **кроме ерундовых!**

Ни в какой степени мы не теософы, не индусы, не йоги, не Штейнеры! Наше безкорыстіе никогда не стремится къ положительному остатку от всякаго дѣленія! Пополам—так пополам, нѣтри—так нѣтри! Без кисточки!

Не признаем періодических дробей культуры и символических цифер на блѣдном челѣ учителя! Совершенство окружает нас спереди, сзади и сбоков! Мы не видим разницы жить в планѣ Закавказья или в планѣ—Зауми, мір Астральный ничѣм не выше обыкновенной Австраліи или Австро-Венегрии....

А много путешествовать—значит быть **оахуаи царя небеснаго.**

Сорок раз еще будет изобрѣтен огонь и луна  
уѣдет на трех дельфинах. . . . .

Останется прево-  
сходный вздор, который **несем** мы

**В  
А  
В**  
**З  
на  
М  
ен  
А!**

Вмѣстѣ с кожей того мѣста, на котором стоит этот  
вѣк, тянется человѣчество к социальной власти худож-  
ника!<sup>22</sup> Это очень интересно!

Вы знаете историческую смѣну сословій:

1. *Жрецы*—полнота власти над людьми, над  
небом и всюду. Настоящее изображеніе этого жреца в  
литературу не попало. Это не Моисей, не египетскій  
авгур, должно быть заегипетскій. Нам извѣстен уже вы-  
рождающійся тип, заисмивающій перед божеством и  
наполовину.

2. *Полководцы*—„восточный деспот“, кото-

рый в свою очередь, утрачивая гипнотическую возможность повелѣвать и командывать, обращается всецѣло к коммерческой дѣятельности, чтобы на третьей ступени безвластія изобразить—

3. *Буржуя* — капиталиста — миллионера — дѣльца а—затѣм промотатель, мѣщанин, голыш, чиновник, ремесленник и на пятой ступени—

4. *Пролетарій* — нѣтъ власти в Богѣ, в людях, в деньгах—остался труд, возможность механических движеній для пропитанія и самоистребленія. Пролетарій выходит вон из своего сословія только путем болѣзни, когда исчезает послѣдняя власть—у предпослѣдняго человѣка: трудиться и насиловать! И вот тут то полнѣйшее ничтожество, во всѣ вѣка терпимый лишь как предмет удовольствія, человѣкъ лишенный всякаго подобія власти

безбожник,  
и дурак,  
и лѣнтяй— провоцатор, нищій

5. *Любовникъ* — берет ружье, напяливает большіе сапоги, надѣвает первую попавшуюся корону, запикивает въ карманы золото, а в рот пирожок и отправляется на первое засѣданіе мірового парламента... **Это кот в сапогах!** Будущій правитель земли!

А вот сказка специально для поэтов: Дерево познанія Добра и Зла было точно таким же и по виду и по вкусу плодов, как всѣ остальные деревья райскаго сада. Бѣтъ яблоки с именно

этого дерева  
стало грѣхом **только послѣ запрещенія!**

**Это — окус:** запрещены были, собственно говоря, не райскія яблоки, а исключительное пристрастіе к тому или иному дереву.

Это **священная провокація,** подобная тому, как мы говорим— не пишите стихов со смыслом,—худо будет, **УМРЕТЕ!** . . . . .

И дѣйствительно умирают, потому что думают, что со смыслом не то же самое, что без смысла!

**БЛАГОСЛОВЛЯЮ**  
**ВСЕЛЕЖСКИМ**  
**КУКИШОМ.**

*Теректяев.*



Компанія

41<sup>0</sup>

Издація распродана, исключая по 300 экземпляров каждой книги, что поступает в продажу через 8 лет. Книжки можно получить у знакомых или непосредкой в магазинъ.

Директоры: Илья Зданевич (Пиза),  
Алексей Крученых (Тодза),  
Иосиф Маркозов (Мадрид),  
Терентьев (Пекан).

50 р

## ЛЕФ ЗАКАВКАЗЬЯ

(Компания 41°)

В 17 году Кавказская армия через Тифлис возвращалась в Россию. Наша Компания показывала заумный микроскоп всем проезжающим. Головинский просп. № 8<sup>1</sup>, бывшая столоярная мастерская, переделанная в «Футурвсеучбище»<sup>2</sup>.

Там в тесной комнате набивалось людей до отказа. Прислушивались к истории русского футуризма и ехали дальше... А мы сидели. За три года было прочитано около 200 докладов<sup>3</sup>; во «Всеучбище» перебивало до 100 поэтов; из них почти все уже перебрались в Москву и здесь рассеяны по организациям учебно и производственно художественным.

В 19 году, оставшись одни, мы напечатали все, что наработали за 3 года. Книжки (каждая выходила в 250, не более экзempl.) разошлись по разным местам и теперь их нету даже у авторов. Вот кое что:

ИЛЬЯ ЗДАНЕВИЧ. *Янко Круль Албанский, Асел напрокат, Остраф Пасхи, Зга Якабы* и друг.

КРУЧЕНЫХ. *Малахолия в капоте, Лакированное трико, Миллиорк* и друг.

ТЕРЕНТЬЕВ. *17 ерундовых орудий, Факт, Трактат о сплошном неприличии, Рекорд нежности* и друг.

Вскоре выехали из Тифлиса и мы. Крученных в Баку<sup>4</sup>, а потом в Москву, Зданевич в Париж<sup>5</sup>, а я заболтался посредине. — Константинополь — Тифлис — Баку<sup>6</sup>. Путешествуя — всюду продолжаем заумствовать.

Только в этом году появились грузинские футуристы<sup>7</sup>, сразу человек 25. Обратились ко мне, как к старожилу. Спрашивают: «Наши задачи? Кого бить? Чем ругаться? Что делать?» Ответил: «Ничего, кроме поэтического интернационала. Комбинируйте языки на заумной основе. Это будет самое нужное и самое опасное дело».

«В Грузии это невозможно, нас убьют...»

Я уехал в Баку. Но перед отъездом меня успели побить бывшие символисты<sup>8</sup>, теперь просто националисты.

В своем «манифесте» они так и объявили: «все дороги в будущее нами заняты». Несомненно, что от ближайшего подзатыльника эта пробка выскочит.

В Баку пробуждение новых сил еще заметнее. Там очень тепло встретил меня комсомол. Они задумали большое дело и пригласи-

ли посоветовать. «Союз Молодого Искусства» — так проэктировали они свой устав:

1. Ориентация на коммунистическую партию и комсомол.
2. Ориентация на техническую революционность футуризма.
3. Художник — изобретатель, но в изобретении есть свой производственный момент, который определяет все бытие искусства.

Около месяца происходили наши беседы о футуризме. Устав должен был утверждаться в парткоме. Начали еще до утверждения возникать в университете, политехникуме, Консерватории, рабочем клубе — ячейки этого союза.

Мой отъезд в Москву, разумеется, не остановит этого самостоятельно начатого дела и надо ждать хороших известий с юга. Деятельность Ильи Зданевича в Париже (второй год) еще в периоде привлечения внимания.

Работает он исключительно в среде французской, расплевавшись в первый же день со всей активничающей эмиграцией. С ним несколько французов (поэты, художн.). Недавно был заумный бал<sup>9</sup>. Много народу. Подробности неизвестны пока.

## ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО<sup>1</sup>

В № 113 газеты «Правда», в статье *Желтая кофта из советского сида*, гр.Сосновский<sup>2</sup> осведомляет читателей о том, что мы — Зданевич, Крученых и Терентьев — «метались от красной армии».

Это неверно: 1) **Зданевич** уехал из Тифлиса в Париж при меньшевиках и за полтора года до их исчезновения. 2) **Крученых** «метнулся» из Тифлиса не от, а навстречу красной армии (Баку). 3) **Терентьев** ездил в Константинополь с советским паспортом, причем до отъезда и по возвращении из заграницы работал в красной армии в качестве художника и литератора.

Полагаю, что к фактам, которые на местах (Баку—Тифлис) хорошо всем известны, следовало бы подходить сотруднику центральной прессы более серьезно и не увлекаться до степени клеветы лозунгом — «бей футуристов».

Это же письмо отправлено мною в редакции: «Известий», «Лефа» и «Крысодава».

1 июня 1923 г. Москва.

## КТО ЛЕФ, КТО ПРАФ

(Статья дискуссионная)

Теперь, когда во всей России с огромной быстротой возникают футячки, образуя левый фронт искусства, — теперь уже не в том вопрос — футуризм или что-либо другое, — вопрос только внутри самого футуризма, в его внутренней самоочистке.

Нет никакой надобности повторять сказанное московским Лефом. Идеология Лефа должна быть общеизвестной!

Леф в своей М о з г в е подвел итоги давно уже сделанного в провинции<sup>1</sup>, того, что теперь пошло обратно туда же в провинцию, чтобы второй обновленной волной опять подкатиться к центрам...

В ожидании этой второй волны — следует поразмыслить. Московские теоретики: Арватов<sup>2</sup>, Чужак<sup>3</sup>, Брик<sup>4</sup>, Третьяков<sup>5</sup> и др. — нигде по существу своих утверждений — серьезной оппозиции не встретили! Диспут в Московском Университете<sup>6</sup>.

Вышел Маяковский! В непромокаемом пальто и сердитый, как черт. Крыл всех, долго, здорово и, наконец, охрип!

Кто-то из рабфаковцев подсунул Демьяна Бедного: вот, мол, замечательный поэт! А несколько других — сделали так, что будто Маяковский с этим не согласен!..

Создалась обстановка, удобная для какой угодно демагогии! С одной стороны — заумники, т.е. дело темное, а с другой — Демьян Бедный<sup>7</sup>, светлейший образец утилитарной поэзии! Посередине — Леф: пойдешь налево — «дыр бул шил», направо пойдешь — «классические совершенства» одолеют!

То, что выслушал Леф, зажатый в своей золотой середине, совсем не может быть определено, как оппозиция Лефу: это яростное усвоение Лефа голодными желудками рабфаковцев, пожирание его и... мысль о необеспеченности завтрашнего дня!

Диспут в консерватории<sup>8</sup>: 1500 человек в зале, 800 на улице и 40 на эстраде — явился повторением университетского диспута! Разница только в размерах! Еще более определенный успех Лефа и явный восторг публики при появлении Крученных на фоне безоблачного лефовского утра... Поскольку Леф действительно имеет прочный успех в качестве популяризатора и учителя, — значит, пришло время — О к т я б р я в и с к у с с т в е ! Октябрь в политике: прост, логичен, беден фразеологией, понятен сердцу широких масс и страшен самоудовлетворенному интеллекту! Октябрь в 17 году — кому он не представлялся ч р е з м е р н ы м !

Я понимаю, насколько подобное сравнение (коммунизма — с замкнутой поэзией) должно оскорбить слух... Чей?! Прежде всего — мой собственный! Нельзя сравнивать несравнимое: коммунизм — дело, оправдавшее себя в жестокой борьбе, дело, подготовившее возможность самой постановки вопроса о какой бы то ни было... поэзии!!! И теперь, когда, одной рукой продолжая борьбу, другой рукой он успевает строить жизнь — и теперь еще искусству принадлежит в нашем организме очень маленькое место!

Но это место растет прямо пропорционально росту Октября!

Если два года тому назад заговаривать о «чистом искусстве» (кавычки обязательны) можно было только со злым умыслом врага революции или при условии того невнимания к жизни, которое свойственно критикам, — то теперь положение становится о б р а т н ы м!

Наша обязанность показать, что футуризма нет... вне зауми! А самой зауми — нет в том, где ее ищут и как будто находят! Эмоционально — никто не может быть врагом заумников! Кто против музыки, против танца?! Лишь бы это было «красиво» или по крайней мере забавно! Кто слышал наши стихи (читать их самостоятельно никто не умеет по причине общей звуковой безграмотности), тот знает, что это во всяком случае — не скучно! Тот знает, что умение владеть буквой, тембром и ритмом человеческой речи, — на стороне таких мастеров заумной поэзии, как Илья Зданевич, Алексей Крученых, Николай Чернявский<sup>9</sup> и многих др. Тот знает, что на эстраде ни кто из поэтов или чтецов конкурировать с ними не может! Причина: вовсе не в «гениальности», а в технике! И наряду с этим, когда выходит на эстраду «поэт», кто не содрогается от предчувствия острой скуки, более нестерпимой, чем укусы пчелы! Увы! — и «футуристы»... тоже кусаются, когда человеческая лапа лезет в их улей за медом!..

Старость награждена единственным средством самообороны — это яд скуки! Страсть к юриспруденции! Канонизируя некоторые образцы, футуризм Лефа уклонился... во все стороны и занял по праву принадлежащее ему место — в центре всех нынешних литературных группировок! Товарищи Лефовцы — мы, конечно, с вами, поскольку вы не против нас! Но ведь миллионы мрут от тоски, читая Винокуров<sup>10</sup> и Левидовых<sup>11</sup>, эту золотую «молодежь» футуризма! А куплеты! по четыре строчки с рифмовочкой на полном ходу! А шрифт «сплош-ка» — ни в малой степени не приучающая глаз к звуковым построениям сегодняшнего дня (даже не завтрашнего)! Это футуризм?! Дело не в верности «футуристическим заветам»! Типун на язык тому, кто это подумал! Дело в здравом смысле и ясном понимании нашей задачи в искусстве! Если задача Лефа популяризировать и агитировать — это хорошо! — но в этом случае особенно важно знать: что именно популяризируешь и за что агитируешь! О заумном языке в Лефе имеются статьи Арватова<sup>12</sup>! Статьи отнюдь не скучные и во многом правильные... Всякому, кто заинтересуется заумью, — прочесть их обязательно следует! Арватову от нас товарищеская благодарность и очень важное возражение:

1) Он говорит: «заумный язык» никогда не станет языком, потому что он лишен коммуникативной функции, т.е. по существу своему

он хочет быть непонятным и, следовательно, не хочет быть языком, пригодным для человека, теперь или в будущем — безразлично! (передаю смысл статьи)<sup>13</sup>.

Арватов ошибается только в том, что допускает с нашей стороны возможность утверждать обратное. Ну, разумеется: заумный язык — не «язык» и «языком» никогда не будет, заумь есть материал для упражнений производственных органов речи, материал для усвоения конструктивных законов звука, заумь есть решающее условие для создания языкового интернационала! «Дыр бул шил» — загадка, задача, непонятная 10 лет тому назад, а теперь уже не трудно — именно по звуку — догадаться, что это есть дыра в будущее!<sup>14</sup> «Закон звуковых подобий»<sup>15</sup> лежит в основе зауми так же, как в поступательном движении языка вообще — без формально звуковых ассоциаций немислим шаг вперед! Слово «спинжак» есть метод усвоения слова «пиджак»! Этот метод универсален и особенно ярко и наглядно применение его в народной этимологии. Чистота применения этого метода всегда возрастает там, где чистота производственного сознания обеспечена невмешательством спекулятивной идеологии: связь слова с физиологией труда. Слово — жест, движение, материальность!

Что удивительного в том, что футуристы увлеклись коммунизмом, когда внимание всего мира сосредоточено тоже на этом!

Но вот... к о м ф у т а н с т в о <sup>16</sup>! Вещь увлекательная, как всякий синтез! Коммунизм и футуризм соединить в цельное гармоническое мирозерцание! Поскольку не возражают коммунисты — очень приятно! Поскольку под предлогом марксизма запутываются дела искусства, возражать — обязанность наша! Комфутуианство — среда, в которой может процвести двухсторонний дилетантизм!

Пример налицо: сказали — футуризм! и через полчаса от него отлетела заумь, т.е. весь смысл футуризма!

Авторитетное слово оттуда — со стороны политического полюса — хорошая фраза Ленина: «Я в вашем искусстве мало понимаю»...

И не обязан!.. Искусство — пустяки. Оно еще не скоро!

А вот Леф — он понимать обязан, что скоро будет объявлена всеобщая языковая повинность и вас призовут в Заумармию! Заумармейцем!

И поведут в заграницу ума! Кто леф, кто праф — пойдут все! А Маяковский?! Маяковский сделал очень заметное дело с помощью все той же зауми!

Это он «попал пальцем в небо», сказав — «борщ и сволочь»<sup>17</sup> в то время, когда Крученных чертил свои «дыр бул шил» — азбуку футуризма!

К вопросам теоретической зауми Маяковский никогда не притрагивался. Личный его талант принадлежит только ему, но зато и дальнейшая судьба поэзии от его таланта — не зависит! Зависит она от новых «лабораторных» работ! От заумников зависит она.

## О РАЗЛОЖИВШИХСЯ И ПОЛУРАЗЛОЖИВШИХСЯ

### (Аналитики против паралитиков)

В 7-8 номере журнала «На литературном посту» за 1926 г. помещена статья С.Малахова<sup>1</sup> — *Заумники* с многообещающей сноской: «Глава из книги *Русский футуризм в литературе и его основные течения*». Если судить по опубликованной главе — книга эта будет собранием самых фантастических и бездоказательных измышлений о футуризме. Но оставим пока будущее в покое. Перед нами шесть страниц, искажающих 614 раз понятие о зауми и заумниках. Наша задача — опровергнуть эти искажения и дать верное представление о зауми и заумниках всем, кого еще одолевает путаница и невнятица по этому вопросу. С.Малахову очень хочется быть академичным до отката. Уже в начале своей статьи он ссылается на некий «основной закон»: «Язык есть прежде всего средство общения» и утверждает, что «именно этому основному закону изменили заумники, когда уничтожили смысл своего языка, уничтожив тем самым и язык как таковой». Это, разумеется, совершенно неверно. Во-первых, язык является не только средством общения, а нередко и «средством разобщения»<sup>2</sup> (во время войны, революции, создания революционных группировок во враждебном окружении и проч.), а во-вторых, о языке (поэтическом преимущественно) гораздо точнее можно сказать, что он является средством эмоционального воздействия, а этого воздействия заумники не только не «уничтожили», но, наоборот, усугубили его, создавая, вместо стершихся и переставших производить впечатление штампов, — новые слова, остро врезающиеся в сознание<sup>3</sup>.

Малахов указывает на наше утверждение, что «заумный язык в 1000 раз выразительнее обыкновенного». «Выразительность», однако, не слишком соблазнительная вещь для заумников. Дело не в выразительности, а в действительной силе: заумное слово, не до конца осознанное слушателем, действует непосредственно на его слуховой рефлекс, без участия логического трансформатора (мало понятное ругательство всегда обиднее такого, смысл которого сразу ясен). Что же касается фразы о «тысячекратной выразительности», то она для нас являлась тактическим ходом, а не принципиальным положением. Историк (а Малахов пытается быть историком) следовало бы учитывать это различие и не впадать в истерику. Но Малахов ничего не различает и ни в чем не разбирается. Он нагораживает цитаты из книг заумников, панически возмущается ими («кажется, дальше идти некуда» и проч.), но что с ними делать — не знает. Наши слова,



приведенные в статье Малахова, не теряют своей силы: они и там производят на читателя впечатление несравненно более сильное, нежели малаховские попытки бороться с заумью. Вот хотя бы заумный «мирсконца», которого понять и с которым справиться Малахов никак не может. Он цитирует:

«Мир кончился и начался с конца... мир заумный, зайонный. Для тех, кто этого не заметил, мир продолжает существовать, но Крученых давно заявил в *Победе над солнцем*: «Знайте, что земля не вертится»».

Что же? Как будто бы здесь все достаточно вразумительно. Но Малахов спотыкается:

«Для тех, кто этого не заметил, мир продолжает существовать, значит, он кончился не реально, а только как представление (своеобразный соллипсизм), только в головах Терентьевых и Крученых. Это утешительно».

Что, собственно говоря, утешительно, — это никому, кроме Малахова, неизвестно. С нашей точки зрения, скорее огорчительно, что в голове напостовца (своеобразный соллипсизм) старый мир кончился не реально, а лишь как представление. Нам до сих пор казалось, что конец, слом прошлого мира — явление совершенно непререкаемой реальности... Стоящим на «литературном посту» полагалось бы это видеть и не притаскивать за уши всякие мережковские мистические страхи при попытках отыскать социальные корни зауми.

Малаховым кажется, что заумь — это

«распадение психики, идейная опустошенность, неспособность найти в классовом обществе свой путь и свое содержание, ущемленность интеллигента-разночинца между молотом и наковальной (Переверзев\*)».

Ишь, как его, однако, ущемило: к Переверзеву за словесной помощью потянулся.

Однако почтенный страж, бодрящийся «на литературном посту», жестоко ошибается. При всей своей близорукости, Малахов видит, что после ниспровержения прошлого предполагается путь «от самого себя в жизнь». Ну, пожалуй, не «от самого себя», а от разрушенной гнили в жизнь: через мнимую (в смысле математического термина) «бессмыслицу» в жизнь, а не в петлю со всеми есенинскими «смыслами», т.е. расхлябанностью, нытьем и самоуничтожением. Кстати, Крученых за много лет до смерти Есенина предупредил о себе:

Забыл повеситься  
Лечу к Америкам!

Человек, который «забыл» повеситься, более жизнеспособен, чем тот, который «осмысленно» решил, так сказать, не вешаться. А по Малахову выходит, что такие вопросы надо «решать», потому что это один из «роковых» на пути пролетарской молодежи.

Еще о мнимой «бессмысленности» зауми. «Бзы-пы-зы» — по мнению Малахова — такой же фетиш для заумников, как бог для Алеши Карамазова. Отведя в сторону Алешу Карамазова, который неизвестно зачем понадобился ретивому ниспровергателю зауми, за-

метим, что «бзы-цы-зы» для нас отнюдь не фетиш, а даже наоборот, это карикатура на фетиш, насмешка, точно так же, как мое «вот тебе правило — не думай» — насмешливый совет, внутренний смысл которого противоположен внешнему. А Малахов поверил на слово, воспринял и всерьез согласился: «Действительно, думать и натывать вечно на роковые вопросы о смысле жизни, будучи бессильным их разрешить, — слишком мучительно». Да, тяжело приходится Малахову. И для облегчения своей участи он попросту отмахивается от «роковых» вопросов, «будучи бессильным их разрешить». Не в силах бороться с организованной силой зауми, Малахов пытается отговориться от нее ничего не значащими, а иной раз и прямо противоречащими действительности фразами: «Заумь за 13 лет не пошла дальше изображения примитивных эмоций и звукоподражаний»; «Что бы ни думать об этих упражнениях, ясно одно, что никакого богатства в язык они внести не могут и что сводить наш богатейший своими понятиями язык до детского лепета может только человек с психикой окончательно разложившейся». Просто дико звучит это в наше время, когда к «детскому лепету» перестают относиться презрительно, когда начинают изучать значительный и сильный в своей кажущейся примитивности мир «детских» эмоций. И внимательное отношение к этим вопросам есть не «только у людей с психикой, совершенно разложившейся», а у В.И.Ленина и других, чья психика разложением совершенно затронута не была.

Еще Малахов поучает:

«Язык заумников — это язык всякого примитивного мира, язык дикаря, язык ребенка, язык паралитика».

Мир паралитика не примитивен, а болезненно искажен. А вот здоровую простоту дикаря, ребенка и пролетария мы охотно вводим в свою литературную работу.

И напрасно Малахов думает, что за 13 лет мы не пошли вперед, что было лозунгом 13 лет назад, теперь во многом стало фактом, заумь участвует во всех подлинно значительных литературных произведениях последнего времени. Заумную школу прошли Артем Веселый<sup>5</sup>, Сельвинский<sup>6</sup>, Кирсанов<sup>7</sup> и др. (См. А. Крученых. *Новое в писательской технике*<sup>8</sup>). На заумь во многом опирается новый театр (постановки театра «Дома печати» в Ленинграде). Только то, что не связано своей судьбой с заумью (с беспредметным аналитическим искусством вообще) — застыло на мертвой точке. А сила настоящего живого искусства исходит от двигателя — зауми. Такова практическая сила заумного языка. Один простак сказал: «Телега уехала на тринадцать верст вперед, а колесо все вертится на том же самом месте». Малах его знает, что он думал при этом!

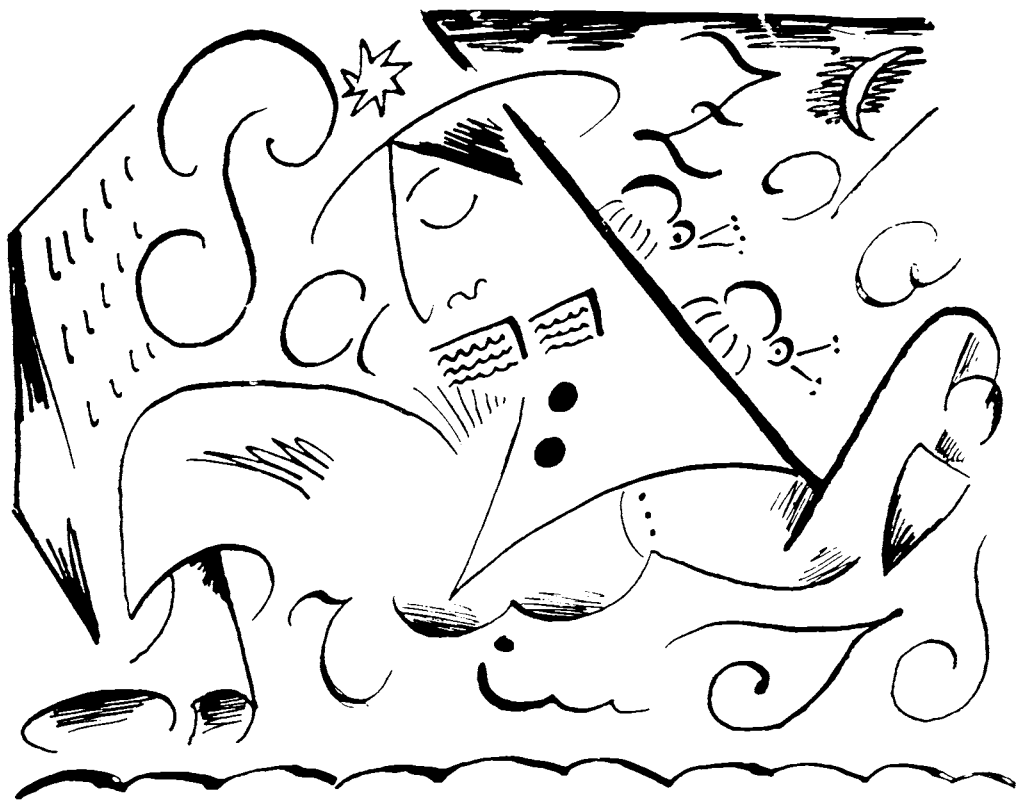
Что же касается теории зауми, то совершенно напрасно Малахову кажется, что ее «обоснования вырастают в своеобразную поэтику, по правде говоря, довольно убогую». А между тем, в наше время заумь — единственная жизнеспособная поэтика. Для многих ясно, что схоластика Брюсова<sup>9</sup> и мертвая однобокая статистика Шенгели<sup>10</sup> тянут поэзию в тупик. Молодая поэтика заумников возвращает слову его исконный простор. Например: мы видим то, на что схоласты за-

крывали глаза, и умеем оперировать с тем, чего они боялись, как огня: сдвигология. Сдвиг, известный всем великим поэтикам, потом забытый и вновь обнаруженный в работах Крученых, насмерть перепугал маститых теоретиков литературы. А между тем, после выхода в свет «Сдвигологии» в серьезной стихотворной практике стали невозможны казусы вроде «со сна (сосна) садится в ванну со льдом» (сольдом), «все те же ль вы (львы)».

Поэтика заумников — единственная поэтика, базирующаяся не на предвзятых идеях о мистике и символическом слове и звуке, а на чистом, беспримесном слове как таковом. Только мы оперируем со словом и звуком в его относительной (звука) и вполне реальной значимости, не нагораживая на него архаических домыслов. И потому только мы, воспринимая слово диалектически, т.е. как развертывающееся явление, — первые подлинно материалисты в поэтике и, если напостовцам это кажется «по правде говоря, убогим», тем хуже для них.

Но мы, заумники, умыть руки свои в этом деле не можем, потому что «разлагаться» было наше занятие в прошлом; теперь, «отряхнув прах», довытряхивать его из других, где бы эти другие ни стояли и ни сидели. Пусть тт. Малаховы не боятся сделать выводы, на границе которых они боязливо останавливаются: слово не очищенное (путем аналитического «разложения») от психологизма, не доведенное до материальной звуковой сделанности — поведет обратно в «мир-сначала», т.е. прямо к душевным надрывам, богоискательству, есенинщине и прочим видам надрыва и упадка.

## СТАТЪИ О ТЕАТРЕ



И. Г. Т е р е н т ь е в . Рисунок (не подписанный).  
В центре изображен И.М.Зданевич с ангельским нимбом.  
Можно прочесть: «Paris zoo». Тушь.  
(Собрание Н. Zdanevitch).

## К ПОСТАНОВКЕ ДЖОНА РИДА В КРАСНОМ ТЕАТРЕ

(Беседа с тов. Терентьевым)

Что такое *Джон Рид*? — Это не инсценировка, это пьеса, написанная по книге Дж.Рида — *10 дней, которые потрясли мир*.

«Присочинено» — 30%: 1) сцена в Нью-Йорке — отъезд Дж.Рида в Россию, 2) сцена в теплушке — июнь 17 г. — гражданская война в поезде и 3) сюжет, т.е. личная интрига, построенная симметрично: рабочий Федоров, арестованный в Америке за антимилитаристическую пропаганду, и его затерянная в Ленинграде невеста, — Джон Рид и Луиза.

Личная интрига ни в какой символической связи с общественными событиями не стоит, выполняя только свое техническое назначение — регулировать внимание зрителя и закреплять минуты эмоционального подъема, каковой подъем строится не на «сюжете», а на исторических событиях.

Исторический материал подан как два прогноза: 1) пророчество «русского Рокфеллера» Лианозова<sup>2</sup>, которое никак не оправдалось, и 2) расчет Ленина, верный с точностью до одного дня.

Часть бытовая показана под углом зрения самого Рида, т.е.: «ничто так не поражает в жизни социального организма, как то, что он, лицом к лицу с наихудшими злоключениями, неизменно заботится о пище, об одежде, развлечениях».

Все, что в пьесе относится к Октябрю, — целиком по Дж.Риду. Нам принадлежит только словесно-театральная монтровка.

Кто герой пьесы? — Конечно, Джон Рид, потому что для нас не может и не должно быть иного героя, кроме героя труда. Дж.Рид профессиональный работник, журналист-американец.

Он умер на своем посту и похоронен под красной стеной Кремля, оставив нам свой грандиозный труд — книгу, которую Ленин читал:

«...с глубочайшим интересом и неослабевающим вниманием»<sup>3</sup>.

Нельзя в театре показывать актера, загримированного под Ленина... Джон Рид в нашей театральной композиции является как бы раздателем мыслей Ленина, потому что Ленин читал книгу Дж.Рида не только умом, но и сердцем:

«Эту книгу я желал бы видеть распространенной в миллионах экземпляров и переведенной на все языки, так как она дает правдивое и необыкновенно живо написанное изложение событий»...<sup>4</sup>

В изображении личной эмоции очень легко ошибиться! Сколько неправдоподобного и просто неверного пишут, изображая Ленина — человека!

Здесь, в *Дж.Риде*, мы имеем случай, когда эта опасность не угрожает нам: личность Дж.Рида, воспринятая личностью Ленина, дает нам возможность хоть и отраженным способом и лишь отчасти, но зато наверняка — показать в театре то, что для нас теперь, быть может, самое дорогое в жизни... личность Октября!

## САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР<sup>1</sup>

Сначала «инсценировка», потом «живая газета», потом «пьеса» и теперь — «литомонтаж». По этим четырем лозунгам направлялась работа в самодеятельных драмкружках. Инсценировка — самый простой способ театрального оформления политической мысли. Это было трудно, как первый шаг, и проводилось это... с борьбой! Следующий шаг в развитии инсценировки — была «живая газета», которая являлась соединением нескольких инсценировок в один спектакль, злободневный по содержанию и понятный по форме. «Занятность» театральной выдумки и ловкость исполнителей — задача более легкая, чем увязка основных положений марксизма с театром вообще, а потому вполне понятно, что злободневная живая газета пошла к сближению с кабаре. В форме живой газеты клубная самодеятельная работа как бы вырвалась на свободу и стала «печь» свои №№ «как блины». Положительным было приближение масс, с помощью живой газеты, к политическому сегодня, отрицательным — удаление от трудных путей творчества к легкой кабаретной занятости: не удивительно, что живая газета никаких новых форм не дала. А в ней самой новым было только то, что шло от «старой» инсценировки.

К концу прошлого года, в результате очень широкого развития живых газет, накопилось недовольство ею и желание исправить работу самодеятельного театра с помощью — «Клубной пьесы»<sup>2</sup>, которая объединила бы многолетний опыт самодеятельного театра, поставив этот театр на высоту профессионального. Рабочим надоело бесконечное повторение одних и тех же инсценировочных приемов, а живая газета тоже — «не театр»! Рабочая масса явно предпочитала пьесы профессионального театра, отходя от самодеятельного: и вот, вследствие этого и одновременно с мыслью о «клубной пьесе», возник лозунг: «смычка с рабочим зрителем»<sup>3</sup>.

Самодеятельный театр заявил о наступлении своей полной театральной зрелости. Блестящий опыт театра имени Мейерхольда<sup>4</sup> сулил надежды... Надежды не сбылись, верней сказать — никак не сбываются... Фактическая история вопроса о «театральной зрелости» еще не закончена... Но уже на том самом месте, где продолжают попытки прошлого года (создать пьесу, создать настоящий театр) — опять появляется неистребимая инсценировка, укрепшая где-то в подполье и принявшая новую форму — лито-монтажа<sup>5</sup>! Это не живая газета и не пьеса; больше всего это похоже на первобытнейшую инсценировку и меньше всего на «настоящий театр».



Попробуем разобраться в том, что произошло. Очевидны — две линии театрального производства: творческая и эксплуатационная (недавняя статья тов. Авлова<sup>6</sup> — *Дашь спектакль* — отмечает существование эксплуатационного подхода даже в клубах). Первая линия — очень часто, слишком часто становится обременительной (в финансовом... и других отношениях). Становясь «обременительной», она вырывается во вторую линию, т.е. — эксплуатационную. А эта... как «пьянка» — оставляет после себя... только воспоминания! Восторженно отмечаемое в нашей прессе — «оживление советской драматургии» — принадлежит к числу таких «воспоминаний».

О чем? В Ленинграде, например, форму «оживленной драматургии» приняли «воспоминания» — о Красном Театре<sup>7</sup>. Это неправда, что у нас есть «революционный репертуар». Это было бы верно только для уличной публики... А для рабочих? *Яд*<sup>8</sup>? *Мандат*<sup>9</sup>? *Мятеж*<sup>10</sup>? *Заговор*<sup>11</sup>??? *Яд* — чем развратный «сын наркома» отличается от обыкновенного «губернаторского сына»? где в этой пьесе «современность», «революционность» и проч. *Мандат!* — очень талантливый фельетон, и ставить его как пьесу нельзя. *Мятеж!* — повторение народнических пустяков *Семивзводного*<sup>12</sup>. То, что было в Красном Театре излишней роскошью, — преподносится Б.Драматическим<sup>13</sup> как хлеб насущный.

Кто виноват? Авторы? Нет! Авторы пишут хорошо, очень хорошо! Виновата — сама пьеса! Пьеса как таковая... Теоретически этот вопрос — не для заметки: слишком сложно! А на практике никакая пьеса не может освободиться от того, чтобы инсценировочную «маску» не превращать — в символ, научную мысль — в догмат, бытовой штрих — в метафизическую сущность явления. Такова всякая пьеса по существу: она удовлетворяет мешанской потребности видеть «во всей жизни» — универсальную связь во что бы то ни стало!.. Любовь, производство, запад, восток, музыка, философия, преступление и паровоз! — должны быть связаны между собой неразрывным канатом... обывательских ассоциаций!.. удовлетворяя именно этой потребности, пьеса представляет собой и должна представлять — сгусток формализма. А иначе — это не пьеса!

Поэтому — только через отрицание пьесы возможно будет создать большой спектакль. Это — путь! Трудный (очень даже) — но путь есть! А если стремиться к пьесе, то можно только удалиться от творческого театра туда, куда перекочевали и должны были перекочевать все пьесы, предназначенные для обманувшего их — Красного Театра, который «не захотел» в этом году открыться, — нам кажется, из страха перед политикой драматургов. Ведь не «интригами» же объяснить печальную судьбу Красного Театра, у которого: то есть помещение и нет денег, то есть деньги, но нет помещения!!

Поднимаемый мною вопрос о ненужности и вредности пьес, конечно, — «дискуссионный», он еще не устарел — а уже появился лито-монтаж и сразу побеждает пьесу: жизнь опередила! Яхонтов<sup>14</sup> — раз! Фабзауч Красного Театра<sup>15</sup> (недаром у него не было пьес — он и не «закрылся») — два! С большой радостью (и с оттенком эгоистическим) приветствую эти начинания (потому) что *Джон Рид* тоже не пьеса, а лито-монтаж).

Нам не нужно — сочинительства! Потому, что культурная задача пролетариата в первый период — усвоить, использовать, исправить — наследство! (исключение составляет самостоятельное «сочинительство», которое важно в воспитательном и образовательном отношениях). Поэтому:

Не музыка — а звукомонтаж!  
Не декорация — а монтировка!  
Не живопись — а светомонтаж!  
Не пьеса — а литомонтаж!

То есть уметь использовать элементы, отрывки, части, кусочки — для той первоначальной мозаики, которая, сливаясь в исторической перспективе, дает картину пролетарской культуры.

Нам не нужно театрального натурализма! Театр может быть силен — организацией звукового материала: голос, инструмент, звукомонтажный прибор. Зрительные моменты в театре — условны и чем условней, тем жизненней, потому что конкурировать с кино в видовом отношении — не целесообразно! Строить театр нужно на звуке — чуть дополняя зримым материалом — и на движении, поскольку движение — рефлекс на звук. А если не нужен «сочинитель» и не нужен театральный натурализм, то, значит, нужна (в качестве «настоящего» театра) — **Живая книга**, вместо пьесы! Живая книга — это: литомонтаж + звуко + биомонтаж (т.е. актер)!

Вместо теоретических обоснований — предлагается послушать Яхонтова (соло) и Баньковского<sup>16</sup> (коллектив). А потом поговорим.

## АКТЕР — РЕЖИССЕР — ДРАМАТУРГ<sup>1</sup>

Современный театр еще не создан: нет еще репертуара, достаточно веского в культурном отношении, нет актера, в должной мере любимого публикой, нет публики, настолько коммунифицированной, чтобы единодушно принимать или отвергать тот или иной момент спектакля...

В современном театре имеется: несколько пьес, «делающих сборы», есть молодые актеры, усвоившие новую «динамику» из вторых рук, есть публика... «профсоюзная», «рабочая», «шпановская», «контрамарочная», и наконец, публика — «просто так»... музейная!

В этих условиях театр может надеяться только на режиссера, который заключил в себе и начало будущей драматургии, и технику нового актера, и живое отношение к современной общественности.

На практике так и выходит, что каждый театр в наши дни своей жизнью и смертью обязан своему режиссеру.

Это не значит, что современный режиссер обязан быть универсальным производителем: сам писать, сам играть и сам... аплодировать!

Работая над пьесой, режиссер многое берет на репетиции от актера (искусство не прозевать удачную импровизацию актера даже в том случае, когда она выражается в полуслове, в полувосклицании!), работая над общим построением спектакля, режиссер пользуется материалом от литератора, музыканта, художника... И от публики он может получить не мало: просмотр недоработанного спектакля в присутствии самых неискушенных зрителей — всегда оставляет режиссеру богатейший материал для завершения спектакля. Присутствие на репетиции профессионального драматурга — в большинстве случаев опасная и бесполезная вещь! Тут начинается вражда! Как бы ни был зелен пришедший к вам драматург, — будьте уверены, что одно звание драматурга делает его похожим на «Островского или Шекспира»!

Невозможно написать пьесу, не представляя себе хотя бы приблизительно, как она будет выглядеть в театре. Каждый драматург в своей работе исходит из спектакля, который ему когда-то очень понравился и, являясь в театр с готовой пьесой, он знает, чего хочет! Трудно ожидать, чтобы желание драматурга совпало с тем, что делает режиссер, создавая спектакль новый, т.е. не тот, который когда-то, где-то и почему-то приглянулся драматургу.

Звание драматурга — анахронизм!

Островский и Шекспир знали свой театр и для своего театра сочиняли! Современный театр еще не существует, а потому на репетиции в качестве драматурга может появиться только выходец с того света!

Дело в том, что театр — учреждение сложное. Соединяя в себе отдельные искусства, претендуя иногда на синтез искусств, театр оказывается в двусмысленном положении: он в целом всегда менее культурен, чем отдельные искусства, питающие театр — литература, музыка, живопись, танец, поэзия...

Когда в 1913 году русские футуристы попробовали сделать свой спектакль<sup>2</sup> — театр пошел навстречу, но дальше символизма формы тогдашнего театра развернуться не смогли! Точно так же и теперь: современный **не** футуристический театр по необходимости вырастет на формальной культуре, созданной футуристами 10 лет тому назад. (Кубизм и конструктивизм я рассматриваю как эволюционное, научное завершение футуризма.) Пусть Мейерхольд отрицает свою связь с футуризмом: *Великодушный рогоносец*<sup>3</sup> — ребенок от футуризма и притом самый замечательный из всех детей современного театра.

Режиссер, который 10 лет т. назад был на формальных баррикадах живописи, поэзии, музыки, — сегодня призван быть вождем и драматурга, и актера! Потому что революция в искусстве 1913 года теперь повторяется, идет борьба между театрами: это значит, что новое искусство из состояния подпольной лабораторной борьбы перешло в **надпольную**, театральную, массовую форму. Драматург делается из поэта, пришедшего в театр!

Это не значит, что футурист Василий Каменский, пришедший в б.Александринку, призван разрешить что-либо... Каменский талантлив, он может написать плохую пьесу и ею сделать культурное дело: раскрыть невежество людей, призванных блюсти «устои и заветы». Каменский прав, полагая, что дуэль *Пушкина и Дантеса*<sup>4</sup> должна окончиться катастрофой акдрамских руководителей. Но еще более прав Эрдман, который пишет свой *Мандат*<sup>5</sup> по указаниям Мейерхольда. Культура современного театра, зачавшись от футуризма, **не футуристична!**

Наше будущее — в настоящем. Оно пришло! Мы — **натуристы!**

В отличие от натурализма — натурализм знает, как превратить абстрактную формулу в живой предмет и как можно самую неряшливую бытовую вещь сделать предметом чистой формы, как надо агитировать, как надо бороться против мертвой аполитичности.

Когда программа натурализма будет выполнена — режиссер, командующий современным театром, уйдет...

Останутся драматурги, в своих авторских ремарках сохраняющие «заветы» ушедшего революционера... Останутся актеры, по традиции обучающие молодежь былым «находкам», приведенным в систему «школы»...

Останутся слава и деньги, их поделят между собой актеры и драматурги...

## О КРИТИКЕ ВООБЩЕ

Работа нашего театра не может быть исчерпана однократным отзывом о премьере, потому что у нас сразу строится: и театр, и пьеса, и актерский коллектив, причем не все части спектакля поспевают к премьере. Критик, попадающий на премьеру, оказывается на генеральной репетиции, когда впервые собираются элементы спектакля, плюс отношение зрителя. Будучи театром лабораторного типа, т.е. театром, который должен вместить много работы и мало зрителей, мы оставляем за собой право совершенствовать свою продукцию постоянно в ходе спектакля, изменяя, что нужно, не останавливаясь ни перед какими переделками. Так, недавний диспут о *Фокстроте*<sup>1</sup> развернул картину, не нашедшую отражения в прессе, — о том, как работал театр над финалом спектакля, какое участие в этой работе принимала публика и насколько **не зря** это было предпринято...

«Ленинградская Правда»<sup>2</sup> отметила в качестве одного из многих вопросов, поднятых на диспуте, — злокачественность нашей критики. В целом это очень большой вопрос. Я хотел бы остановиться ни частности, а именно: актер, играющий в спектакле ответственную роль, требует от критика, глазевшего на него в течение двух часов, — быть корректным... Историческая справка: в «18 годах» кто-то сказал, что фамилия автора, актера и проч. есть индивидуализм, недопустимый в коммунистическом обществе. Тогдашние рецензенты (персонально те же, что и теперь), испугавшись, начали писать — вообще о спектакле, «о целевой установке» и проч., избегая фамилий! Потом кто-то заметил, что **можно** выделять некоторых... «героев труда»... Рецензенты начали **выделять** и постепенно перешли к теперешнему потрепыванию по плечу! Если в старое время рецензент замалчивал имя ответственного работника сцены — это означало высшее оскорбление! Теперь — это обычное дело! Актер превратился в пешку, а критик, не имея, что сказать, высокомерно молчит, сам подчас не понимая, что это бестактно. Критик-профессионал не должен (скрываясь под маской рабкора) притворяться невинной девушкой, которая, переменяв увлечение, не замечает актера. Избыток отвлеченности в оценках создает низкую температуру в теле современного театра, а это очень большое препятствие в оживлении нашей работы. Театр Дома Печати хотел бы на своем пути не встречать... дохлую критику! Тем более, что сотрудничество с нами в процессе работы — открытая дверь для всех желающих. Правда, что «трепачей» мы узнаем сразу, и тут двери закрываются почти что сами собой.

Кстати сказать, драматург Лавренев по поводу моей дискуссионной статьи — *Режиссер, актер, драматург* — выразился очень нехорошо: «Драматург есть литература», — сказал он и на этом (неверном) основании позволил себе ругаться<sup>3</sup>. Основание не верно хотя бы по одному тому, что Лавренев-литератор и Лавренев-драматург — огромная разница именно в отношении культуры... А это как раз и есть моя мысль, против которой вы, тов. Лавренев, ополчились. Остановитесь, потому что наши с вами родственные отношения (от моей теплушки из *Джон Рида* у вас в Большом Драматическом родилось целых три)<sup>4</sup> — совсем не основание для фамильярности в деловой статье. Я знаю, что «Мейерхольда и Эйзенштейна» вы любите больше, чем меня. Но не надо говорить об этом, потому что я могу обидеться, а там пойдет совсем не то, что вы сами предлагаете: «дружно работать вместе!» Театр Дома Печати нуждается в литературных силах. Есть целый ряд тем, которые некому поручить. Сотрудничество режиссера и литератора, к сожалению, делается невозможным из-за пустяка: литератор, взявшись за пьесу, желает называться драматургом!.. Ради чего? Деньги? Авторский гонорар, при наличии МОДПИК'а<sup>5</sup> — обеспечен. Слава? Разве на афишах пишется: пьеса — драматурга?!.. Пишут **только** фамилию. Публика читает и не думает даже, что этот писатель драматург! А тем не менее хотят ребята называться драматургами! Почему? Да просто потому, что «слизывать» чужие театральные замыслы гораздо легче, чем делать хороший театральный текст, компоновать тему, ходить на репетиции, учиться у театра, как делал Гоголь. Говорят, что *Шторм*<sup>6</sup> Белоцерковского есть поворот от халтурной драматургии (*Учитель Бубус*<sup>7</sup>) к хорошему театральному тексту. Полное отсутствие в *Шторме* драматургической оформленности — прекрасное доказательство тому, что литератор, а не драматург, нужен театру. *Мандат*<sup>8</sup> Эрдмана очень хорош своей фразеологией, а вот здесь наличие драматургической законченности довело пьесу до пределов Малого Академического<sup>9</sup>, где она испустила дух в объятиях Островского. Разве не так?! Драматургическая форма есть просто-напросто старый, не живой театр! Или — «общее место» в теории композиции, имеющее одинаковое отношение ко всем видам искусства и бесполезное за пределами начальной школы. Пьеса Василия Андреева *Фокс-трот* была осуждена всеми со стороны драматургической, а публика смотрит ее с таким интересом, что становится обидно за драматургию! Дело в тексте. И в том, что с этим текстом делает театр. Композиция современной темы, если подходить к этому вопросу серьезно, не такая вещь, которую от театра вправе требовать каждый рецензент-мальчик или рецензент-тупица.

Нет у нас для театра ни одной темы, которая, если брать ее живьем, не требовала бы труднейших обсуждений в научном и тактическом отношении. Живой вопрос нашей современности не так легко поставить, потому что он **бегает!** Вот, для примера, — тема о растратах. В основу этой темы я взял объективное свидетельство Центрального Статистического Института с его же выводом о сущности этого явления. Вывод таков: растрата есть одна из последних форм отходящей в прошлое знаменитой **разрухи**. Транспорт восстановлен, заводы работают, производительность труда поднимается, но... **учет** еще

не на высоте: «последняя туча рассеянной бури, одна ты несешься по ясной лазури, одна ты наводишь унылую тень»...<sup>10</sup> — это растрата! В связи с этим в пьесе *Узелок*<sup>11</sup> — растратчики — в прошлом — герои гражданской войны, а им на смену идет молодежь, выросшая в условиях советского строительства... Но тут легко сфальшивить и закопаться в «проблеме отцов и детей», потому что разница поколений еще не дает по растратному делу заметных результатов, и было бы несправедливо марать стариков, прославляя не столь еще прославившуюся не деловом фронте молодежь. Тут яркость драматургической композиции должна уступить место сегодняшней правде. А спектакль от этого неизбежно подвергается двухсторонней критике: 1) отсутствие «положительных типов», 2) «не следует даже и намекать, что старики плохи, а молодежь хороша»!

Ожидая живописной затейливости или конструктивных трансформаций, наши критики проглядели экран в качестве светового элемента спектакля<sup>12</sup>. Тов. Пиотровский<sup>13</sup> спутал экран, вероятно, с мюрами из *Д.Е.*<sup>14</sup>, а тов. Скрипиль<sup>15</sup> с китайскими тенями...

Так мы не поняли друг друга... Но это не беда: будет время.

## ТЕАТР ДОМА ПЕЧАТИ

Общее количество принципов, приемов, стилей, которыми пользуются наши театры, носит название «ак»<sup>1</sup>.

Эта складчина все более разрастается, и один за другим революционные театры вносят свой пай в аккомпанию под лозунгом «борьба за качество».

За качество — вообще, так как для многих неясно, в чем, собственно, теперь может быть — революционность (не вообще, а именно — в частности, т.е. конкретно, исключительно и монополюно).

Театр Дома Печати — Лефовский театр<sup>2</sup> и в «складчине» не участвует. Потому что ему «это самое» — ясно.

Леф есть Леф, и недаром Лефовское добро (поэма Маяковского) актеатру впрок не идет (Михайловский театр)<sup>3</sup>.

### О ХОРОШО<sup>4</sup>

Один Леф: — Я земной шар  
чуть не весь обошел.  
Другой Леф: — «Чуть» не считается,  
говорят китайцы...  
«Чуть» решает  
вопрос большой.  
Один Леф: — И жизнь хороша,  
и жить хорошо...  
Доволен Владимир Владимирович:  
— Идут молодые рекруты,  
а мы их обошли,  
Нам дальше ехать некуда...  
Хо-ро-шо-ли?  
Другой Леф: Дома сидим,  
Ходим по улицам...  
Шуба впереди —  
Грудь не простудится;  
Шуба сзади —  
Не стынет задница!  
Хорошо  
когда  
Хорошо!



Технические и тематические задачи, которые встают перед театральным работником наших дней — бесчисленны, и каждая из них может быть исходным пунктом в борьбе с реставрацией старого мира.

Возьмем, хотя бы, прошлогоднего *Ревизора*<sup>5</sup>.

Дело не в том, чтобы поставить Гоголя «как-нибудь по-иному». Нам не нужна «борьба за качество» — вообще. Ак-борьба. «Как-нибудь» — это не годится. Публика была удивлена и частью обижена Домпечатским *Ревизором* потому, что гоголевская комедия повернулась здесь **своей революционной стороной**, той самой стороной, которую все предполагали, но никто не видел своими глазами. В театре Дома Печати оказалось, что **настоящий** ревизор — сами ревизуемые, а ревизор **со стороны** — всегда Хлестаков, т.е. порожденная обывательской фантазией **персона**: бог, гений, деспот...

Поэтому финал комедии Гоголя предрешен всем ходом событий: ревизор «по именному велению» должен быть все тем же Хлестаковым, «второе пришествие» которого есть, конечно, удар по религиозной концепции общества, как «стада пасомого единым пастырем».

И не потому ли столь многие притворились, что ничего **не поняли** в нашем *Ревизоре*, кроме «уборных» (заменяющих, кстати сказать, в нашей постановке — картину «Страшного Суда» — «медвежьей болельню» — что менее торжественно, но зато более верно).

Если не поворачивать тот или иной вопрос, связанный со старым произведением искусства, круто — легко запутать зрителя в сложности побочных второстепенных мыслей, в зыбкости оттенков и утонуть в символизме. Грубое решение формулы о *Ревизоре* гарантирует ясность установки спектакля и силу воздействия. Только так и можно браться за старое.

В этом году Театр Дома Печати взял не старый, а современный материал — роман Сергея Семенова *Наталья Тарпова*<sup>6</sup>.

Здесь нет формулы. Здесь соблюдены все мельчайшие условия и обстановка для правильного диагноза еле заметных болезней нашего поколения: зародыши будущих социальных потрясений, мировых революций — зреют в молодом советском организме...

Внимание к мелочам ведет театр к изобретению новой формы — **спектакль роман** — в обстановке лаборатории быта, где каждая вещь — машина, производящая соответствующие ей самой формы жизни. Слова персонажей от «первого лица» чередуются со словами «от третьего лица». Каждый человек в пьесе говорит о себе и **со стороны** (он, дескать...) и сам разговаривает, действует от себя.

Быть может, самое живое и свежее в нас и есть то, что мы начинаем рассматривать самих себя объективно, как социальный факт, и все чаще пробуждаемся от иллюзии индивидуального существования.

Старый театр — театр сладкой грезы, конечно, не потерпит, чтобы актеры, играя себя в «третьем лице», — «разбивали иллюзию». А у нас ее и нет, этой иллюзии.

И тем более — снабжать кого-либо грезами — не входит в наши задачи.

Старый МХАТ ставил некогда *Братьев Карамазовых*<sup>7</sup> при помощи чтеца.

В *Наталье Тарповой* нет чтеца, нет предохранения от внезапных врываний действительности.

А это и есть та самая — «чуть», которая действительно решает вопрос о революционности.

## АНТИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

### В порядке обсуждения

Чем хвалимся в театре — *Любовь Яровая*<sup>1</sup>, *Разлом*<sup>2</sup>, *Человек с портфелем*<sup>3</sup>, *Рельсы гудят*<sup>4</sup>.

В кино — *Броненосец Потемкин*<sup>5</sup>, *Конец С.-Петербурга*<sup>6</sup>, *Мать*<sup>7</sup>.

От этого сравнения сразу ясно: в театре — иконописные сестры милосердия, морские капитаны, профессора в полусемейном единении с так называемым «народом»: это третьесортная демократия.

Киршоновские *Рельсы*<sup>8</sup> — лучше, но и здесь мысль театра ползает «по общим местам», не вызывая ни с чьей стороны протеста; поэтому и тут «восторг аудитории» — безобидный внеклассовый восторг.

Театр отстает и в тематическом и в формальном отношении.

Что может наш театр противопоставить лабораторному труду Эйзенштейна, Александрова<sup>9</sup>, Пудовкина, если Театр революции<sup>10</sup> так похож на Малый академический<sup>11</sup>, а Мейерхольд — на Мережковского<sup>12</sup> и Тургенева?

Что можно ожидать от Трама<sup>13</sup> или Пролеткульта<sup>14</sup>, которые, продолжая питаться Мейерхольдом 20-го года, неизбежно, за отсутствием новых прогрессивных факторов, склоняются к провинциальной эклектике Театра МГСПС<sup>15</sup>?

Недаром такая безнадежность звучит в полуопубликованном письме Мейерхольда к Главискусству о «репертуарном кризисе», который теперь превращается на страницах «Комсомольской правды» в «кризис Главискусства»<sup>16</sup>.

Жизнь советского театра целиком увязает в «художественности».

Когда-то этот лозунг означал «культурную революцию», предпринятую в России просвещенным купечеством.

Сколько было тогда насмешек по поводу театра, объявившего себя «художественным».

Дворянские вкусы императорского театра были оскорблены этим названием.

С тех пор «система Станиславского», победившая всех, образовала династию МХАТов от 1-го до 4-го.

Россия в быстром темпе и в сокращенном варианте проходила общеевропейские пути развития от «эпохи возрождения» до трестов.

МХАТ 1-й<sup>17</sup> — Лопухин из *Вишневого сада*<sup>18</sup>, окруженный «попутчиками» из дворян, — продавал старое «добро» и на вырученные деньги строил в России новую капиталистическую культуру.

Плакал *Вишневый сад* под топором и плакал сам Лопухин, любя им самим порубаемую красоту дворянского «наследия».

Это была эпоха — д в у х с л е з .

В виде пенснэ эти слезы до сих пор живут как символ интеллигенции.

Потеряв хозяина, п е н с н э прыгнуло на корабельный канат *Броненосца Потемкина*, и оттуда «нет возврата».

МХАТ 2-й<sup>19</sup> — прямолинейно двигаясь, невольно вступил в мир символизма и мистики, так как дальше МХАТа 1-го по инерции вообще идти было некуда.

МХАТ 3-й<sup>20</sup> — попробовал нечто вроде переоценки всех мхатовских ценностей (Вахтангов), но он... умер.

Наследники остались в пределах династии.

МХАТ 4-й...<sup>21</sup> о нем история умалчивает.

Исчезли императорские театры.

Они стали государственными и академическими.

Двусторонняя обработка этих театров продолжалась несколько лет подряд.

С одной стороны — Мейерхольд, с другой — «система Станиславского».

По равнодействующей от этих двух сил образовался сегодняшний советский театр — то, что существует под именем «реалистического конструктивизма».

Этим «революционно-консервативным» способом делаются все спектакли, предназначенные для массового потребления в столицах и в провинции.

Способ неплохой, стандартный.

«Нехудожественный» период в развитии театра.

Нетворческий, упадочный период.

«Художественность» примиряет всех: ее уважают и любят.

Но мы знаем, что всеобщее внеклассовое примирение возможно только на том, чего не существует (например — «бог»).

Товарищи, возражающие против «анти», не хотят понять, что под прикрытием «художественности» — живет чужая политическая программа:

1) Лишить актера тематической нагрузки: — «художественность» избегает «понятий» и стремится к «образам».

Социальная тема для МХАТа растворяется в образе человека. Психологизм преобладает над социальным рисунком темы.

Мейерхольд в последний период своей работы заменил и социальную тему и «психологический образ» биологическим типажем. Тут он совпал с МХАТом в отрицании темы.

И тут молодые актеры опять перестали учиться.

2) Не допустить рядового зрителя к интеллектуальному анализу, для чего внушать ему эмоциональную напряженность, задерживая мысль в тупиках «общечеловеческой морали».

3) Угасающие рефлексии «подкармливать» мечтами и воспоминаниями и не допускать реаль-

ных раздражителей создавать новые рефлексы: отсюда неприязнь к новой технике.

4) Воспитывать массового зрителя в сознании, что перед лицом «художественности» он должен забыть обо всем резком, грубом и «антихудожественном».

Этих четырех пунктов достаточно, чтобы вспомнить старую программу религиозно-художественного «творчества», охватившего советский театр.

В результате этой программы у нас не осталось ни одного лабораторного театра.

Война лабораторному труду объявлена в самом широком масштабе.

Даже «Ассоциация новых режиссеров»<sup>22</sup> признала полезным отмежеваться от «экспериментов ради эксперимента».

Это значит, что эксперимент, могущий быть немедленно использованным в религиозно-художественном плане, хорош, а эксперимент, «не оправдавший надежд», нам не по карману.

Есть плохие, неудачливые работники и в том и в другом лагере; но провал академических, художественных постановок обходится в десятки тысяч рублей и случается гораздо чаще, чем провал экспериментальных работ, в общем стоящих гроши.

«Эксперимент» ради подъема квалификации по существу есть самое здоровое начало в работе, и это известно всем.

Победившая «эклектика» создает кризисы и общую панику.

Какие же основания были у «Ассоциации новых режиссеров» (АНР) для подчеркивания своей невинности, если это попросту не капитуляция со страху перед безработицей?

Неужели наша режиссерская молодежь под «экспериментом ради эксперимента» видит у себя только отчаянную попытку быть оригинальным и не видит законного права на эксперимент у каждого работника, знающего свое дело и твердого в создании целевых установок.

Очевидно, среди нашей режиссерской молодежи нет стойкости, в чем некоторые члены АНРа в Москве на открытии театрального клуба откровенно сознались.

«Мы напуганы», — заявили два анра (Лойтер и Люцэ)<sup>23</sup>.

Кто мог бы «напугать» лабораторного работника, если бы изобретательская работа вообще была бы поставлена у нас в соответствующее положение?

**М и р х и м и к а м — в о й н а т в о р ц а м !**

Текущий момент театрального строительства нужно со всей откровенностью и простотой объявить:

**П е р е л и в а н и е м и з М Х А Т а в М Х А Т .**

Это стоит колоссальных денег, растрачиваемых на «солидные» дела вроде Готоба<sup>24</sup>.

При этом бесследно исчезают средства, необходимые для прогрессивной работы.

Сегодня на театральном горизонте вспыхнули две путеводные темы.

Это: японский театр Кабуки и звучащее кино, изобретенное в Америке, которые явились очень кстати, потому что высказывания отдельных работников искусства на одну из этих «боевых» тем приобретают значение творческой «пятилетки» советского искусства.

Противопоставляя или не противопоставляя себя другим, каждый автор более или менее покорно становится в общую шеренгу хвалителей Кабуки.

Так же единодушна положительная оценка будущих звуковых фильмов.

Подвергая тщательному анализу метод Кабуки, Эйзенштейн пишет о том, что «крайности сходятся» и «феодалный монизм» японской композиции сегодня вступает в «неожиданный стык» со звучащим фильмом<sup>25</sup>.

Таким образом, Эйзенштейн садится председателем обоих банков: и здесь и в Америке.

Эйзенштейн забывает, что формальная композиция в абстракции везде и всегда одинакова и что в этом строго формальном отношении МХАТ 1-й ничем не отличается от Садандзи<sup>26</sup> 5-го.

*Вишневый сад, Рельсы гудят, Дни Турбиных*<sup>27</sup> совершенно так же построены в схеме, как *Наруками*<sup>28</sup>.

Любой спектакль в любом театре, будучи «обсмакован» с формальной стороны, дает полную схему «монистического ансамбля», которую провозглашает Эйзенштейн исключительным достоянием театра Кабуки.

Перебрасывание шарообразной молнии действия от музыки к жесту, от жеста к голосу, от голоса к декорации есть вообще театр.

Это схема всякого театра без различия эпохи, национальности или школы.

Приписывать Кабуки это качество («монистического ансамбля») в порядке специфического отличия так же неосновательно, как считать сооружение нового московского телеграфа исключительно прекрасным фактом архитектуры потому, что там устроены двери, имеются потолки, а в окна вставлены прозрачные стекла.

Специфичность Кабуки очень велика, но она в частности, а не в основе композиции.

Частности говорят об иной конкретной эпохе, об ином конкретном... классе!

Общее математически совпадает.

Усвоив отдельные элементы японского классического театра, привыкнув к его музыкальным фигурам, к системе жестов, присмотревшись к декоративным моментам, — советский зритель сразу перестал бы ощущать спектакли Кабуки формально странными и чужими.

В общей композиции не нашлось бы ни одной ни японской, ни «феодалной» черты.

Поэтому общие рассуждения приходится признать вообще непригодными в отыскании «истины».

Вопрос очередной для нашей зрелищной культуры в выборе новых конкретных «раздражителей», в современной

тематике, в выработке новых социальных рефлексов, а не в восстановлении старых привычек.

Например — включить в композицию зрелища радио, механическую речь фонографа, привить к театру кинофильм как новый самостоятельный элемент — это важно и нужно.

Все, что идет от новой техники, может оплодотворить театральную работу.

Философское всматривание в композиционные схемы нужно только в тех случаях, когда человек еще не научился понимать элементарных законов композиции.

Для Эйзенштейна это не нужно, а для советского театра — тоже.

Ценность Кабуки — музейная. По воле ВОКСа<sup>29</sup> Кабуки оказался весьма актуален как разоблачитель наших эстетов.

Это и есть первый момент дружеского и бесспорного сближения нашего с Японией.

По Эйзенштейну будущее нашей зрелищной культуры в звучащем кино, и оно, оказывается, тоже стоит «лицом к Кабуки».

Под именем Кабуки у Эйзенштейна, как мы уже знаем, скрывается «театр как таковой», и в этом состоит весь алгебраический фокус кинопристрастного режиссера.

Мы теряем хорошую привычку работать мозгами.

Связь звучащего кино с театром Кабуки есть, конечно, не более как «ассоциативный монтаж».

И можно поэтому не сомневаться, что завтра Соболев<sup>30</sup>, Мокульский<sup>31</sup>, Пиотровский<sup>32</sup> или Гвоздев<sup>33</sup> уверенно и спокойно будут развивать «мысль» о «великом», например, звучащем «Кабукикино».

Не с целью предостеречь от этих невинных эстетических занятий, а в интересах театра следует разобраться в том, что представляет собой новое американское изобретение и каковы последствия его.

Мы имеем кино.

У нас есть фонограф и радио.

Вопрос: нужно ли на киноплёнке соединять то и другое?

Я думаю, что, если идет речь о научном фильме, о фильме хроникальном, то есть во всех случаях, когда от звучащей картины требуется документальность, новое изобретение окажется незаменимым.

И наоборот: никакой пользы нельзя видеть в механическом совпадении звуков и картин для кинопроизводства современного типа, когда ставка делается на разрезание и склеивание пленки. В этих случаях новое изобретение способно сыграть только отрицательную роль, связывая руки (причем и здесь дело обстоит не так страшно, как изображено в известной «заявке» троих, потому что это будет в худшем случае механизированный театр МГСПС, то есть не хуже средней сегодняшней киноленты, а может быть, и занятнее).

Для культурфильма соединение с звуком — это реальная возможность сразу победить «художественную картину».

Для «художественной картины» звук означает, что театр проглотит кино.

Для театра — это новая эпоха небывалого расцвета, так как здесь театр станет в положение литературы в момент изобретения книгопечатания.

Эйзенштейн, Александров и Пудовкин сделали в своей «заявке»<sup>34</sup> удивительную ошибку: у них понятие монтажа ограничивается работой режиссера над готовой пленкой, тогда как несомненно американские режиссеры на практике должны, создавая звучащие картины, к объекту съемки подходить как монтажеры, то есть расчленять в натуре моменты звука и зрелища и, следовательно, поступать совершенно так же, как поступают театральные режиссеры, привыкшие работать, монтируя глаз и ухо.

Ошибка нашей кинорежиссуры объясняется их теоретическим уходом из театра, что было в свое время отчасти, но не вполне, прогрессивно.

Дальнейшее киноупорство в отрицании театра, как мы видим, уже теперь приводит, в сущности, к самоотрицанию кино, ибо только за счет театра можно расширить слишком узкую область сегодняшних киномонтажных операций и вместе с тем приобрести более просторный теоретический горизонт.

Новая театральная эпоха, подготовляемая звучащей кинопленкой, перевернет, конечно, вверх дном не только современное кинопроизводство, но и современный театр.

Трудно угадать, как все это отразится на актерской бирже в смысле безработицы. Вероятнее всего, что останется прежняя норма, так как сильно увеличится количество выпускаемых «премьер» и тем уравновесится то, что «играть» каждый спектакль придется только один раз — на съемке и притом без публики.

И с полной уверенностью можно предсказать конец режиссерской безработицы (если она существует) в надежде, что количество «сырой» пленки, выбрасываемой на рынок, будет в дальнейшем возрастать.

Этими общими соображениями следует ограничиться, так как очередные задачи театральной работы вовсе не заключаются в тоскливом поджидании американских изобретений.

Если взять кино и радио в арсенал театральной техники — это не может не наполнить интереснейшим содержанием нашу ближайшую работу.

Это будет необходимый подготовительный этап к новой театральной эпохе, которая выведет нас к зрелищной индустрии.

Еще одно, быть может, самое важное обстоятельство: изучение зрительного зала с помощью объективного метода.

Отсутствие лабораторной работы на наших сценах очень вяжет с тем, что у нас нет ни одного театрального зала, оборудованного необходимой аппаратурой для объективного учета поведения публики.

У нас практикуется метод экскурсий в театры молодых людей с сомнительными анкетами, что ни к чему не приводит и привести не может.

Мы должны положить начало систематической работы специалистов-рефлексологов в театре по учету массовых реакций и тем



самым вывести теакритику из идеалистического лабиринта, в котором путаются все умы.

Искусствоведение как наука может начать свое существование по линиям рефлексологии, социологии и технологии искусства, для чего должны быть на равных правах мобилизованы около искусства врачи-рефлексологи, социологи-марксисты и исследователи материала и композиции.

## СЕМЕЙНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН НА СЦЕНЕ

### Проект постановки *Войны и мира*<sup>1</sup>

В. Ильин собрал факты и обработал их в книге *Развитие капитализма в России*<sup>2</sup>. Против этих фактов, то есть против неизбежности капитализма и революций, возражали в свое время славянофилы, искавшие для России «обходных путей», потом народники, предпочитавшие для отечества «зародышевое состояние», декаденты в лице Василия Розанова<sup>3</sup>, который так прямо о себе («истинно-русском человеке») и писал, что он «еще не рожденный» лежит «в утробе матери», ему «тепло, хорошо и ничего не надо».

Он собрал всю «красоту и правду» утробной, усадебной жизни и отговаривал крестьян ездить в город, где разврат и где люди, не умея сами себя своим собственным (изолированным) трудом прокормить, «кормят друг друга» за счет крестьян.

Социальный инфантилизм, иногда наивный и органический, иногда злобный и напускной, представляет содержание толстовского гения. Будучи знаменитым старцем, Толстой в присутствии своего младшего пятью годами одношкольника чувствовал себя «Левушкой» только потому, что тот был тульским генерал-губернатором (признание самого Толстого).

Со страху перед неизбежными переменами «всей жизни» (по-помещичьи!) Лев Толстой оказался мощным «усилителем» дореволюционного среднего человека: темы личной любви, ревности, карьеры, смерти... зазвучали у Толстого как мировые катастрофы.

Социально будучи в тупике, разрешение этих катастроф Толстой перенес в план религиозный.

Получалось: жизнь со знаком минус — война, со знаком плюс — мир. Кто идет за непротивленцем Кутузовым, тот женится (Пьер Безухов).

Такова схема романа *Война и мир*.

Третья линия, которая у Толстого разворачивается в других произведениях, берет свое начало в испорченных зубах Пьера Безухова и состоит в том, что и женатые непротивленцы подвержены умиранию.

Разложение семьи вместе с физической смертью есть тема, органически продолжающая роман *Война и мир*.

Эта тема развивается на другом материале (например, в *Смерти Ивана Ильича*<sup>4</sup>), но по существу — это *Война и мир*.

Поэтому для построения спектакля третью часть можно взять из биографии самого Толстого: семейный разлад, уход из Ясной Поляны, смерть в Астапове.

Аполитичные начала «правды и красоты» романа *Война и мир* в спектакле должны быть противопоставлены высшему напряжению революционной действенности тех недавних времен, когда еще Ленин в переписке с Горьким говорил, «что студентов начали бить — это утешительно»<sup>5</sup>.

В то же время под казачьей плеткой непротивленец Толстой сказал: «Не могу молчать»<sup>6</sup>.

Это именно для Ленина и представлялось «утешительным» — как признак приближения революции.

Роман Толстого — антиисторический труд.

Это — агитка против политики.

С этой целью живой настоящий граф исправил «бульварный» роман лакея (Толстой очень любил писателя Матвея Комарова<sup>7</sup>). Сделал это с необыкновенным искусством: где нужно, огрубил («для жизненности»); где нужно, смягчил краски, чтобы не отпугнуть комильфотного читателя.

*Война и мир* — бульвар для средней интеллигенции.

Постановка этой вещи в театре может иметь большое культурное значение в связи с наблюдающимся ростом толстовства в наше время.

Спектакль *Война и мир* должен быть и «теплым» и «хорошим», но и смешным и страшным, как необходимость родиться.

Крик паровоза на станции Астапово совпал с минутой смерти Льва Николаевича Толстого.

Это был крик рождения новой, индустриальной России.

В нашей исторической перспективе «необъятные» замыслы Толстого естественно сжались в «общий вид».

В этом «виде» спектакль дает трехчасовое зрелище из трех актов: 1) все влюбляются; 2) все женятся; 3) все умирают.

Исторические события распределены Толстым по этим самым рубрикам и использованы в качестве пружины семейного органчика.

Так, начало войны с Наполеоном форсирует наступление половой зрелости у Наташи Ростовской; ускоряет превращение безродного Пьера в графа и миллионера, помогает Андрею освободиться от временной и надоевшей жены...

Затяжной характер войны освобождает Наташу от Андрея, чтобы она могла «выйти» за Пьера, и т.д.

С формальной стороны спектакль должен быть развитием приемов, найденных в нашем же аналитическом спектакле *Наталья Гарпова*<sup>8</sup> (роман С.Семенова). Там удалось бездейственность беллетристических ремарок и описаний простым переносом их на сцену обратить в сильно действующий анализатор.

Театр иллюзий (театр опиума), ежеминутно перебиваемый театром анализа (театр ума), даст нам реакцию: смех, первосортный по своим культурным качествам.

И очень «трогательно» и до последней степени «смешно» должно быть от спектакля *Война и мир*.

## ХОЧУ РЕБЕНКА<sup>1</sup>

### План постановки

#### Форма спектакля

Были дискуссионные спектакли, но до сих пор еще не было «спектакля-дискуссии», то есть особой формы театрального действия, которое ежеминутно может быть остановлено зрителем для получения ответа со сцены по вопросу, возникшему в связи с текущим моментом спектакля.

Для этого центральным местом в монтажке пьесы *Хочу ребенка* должна быть подвесная застекленная комната — «Штаб театральных действий» — с дежурной машинисткой, стенографисткой и дикторшей внутри, назначение которых — получать из зрительного зала (по радио) вопросы и передавать ответы.

Основное количество возможных со стороны зрителя вопросов предусматривается и фиксируется в процессе постановочной работы. Художественно-политический совет театра и ряд общественных просмотров дополняют основные вопросы и выправляют окончательную редакцию ответов. Дискуссия ведется строго, в пределах таким образом заранее установленных вопросов и ответов — не вступая на путь импровизационного конферанса. Характер вопросов определяется фактически могущими возникнуть у публики (в редакционном и тематическом отношении); характер ответов — не парадокс, не шутка, а простое краткое объяснение по существу вопроса.

Общий тон, степень напряжения и ритм спектакля — показательная хирургическая операция: учет малейшего шума на сцене и в зале, смех, как мгновенная разрядка, тут же погашаемая всей совокупностью лабораторной обстановки, включением новых ориентировочных раздражителей и темпом спектакля, проходящего не оставаясь на комических полустанках темы.

Это уравнивается упомянутыми выше остановками в моментах серьезной дискуссии.

Работа с актерами должна пойти в направлении четкого разделения игры: тематической и эмоциональной.

В первом смысле за актера говорит «штаб» (дикторы), оставляя актеру игру движений; во втором случае элемент зрелища осуществляется кинопроекцией — при этом сам актер ведет речевую часть своей роли; третий случай (единство темы и эмоции) — актер говорит,

двигается сам (без радио и без кино). Таким образом формальные элементы, организующие «спектакль-дискуссию», входят органическим составом во все части спектакля, то есть в систему игры актеров и материальную конструкцию сцены.

Спектакль *Хочу ребенка* представляет собой продолжение моей работы над аналитическим зрелищем; первой работой в этой области был спектакль *Наталья Тарпова*<sup>2</sup>.

Прием игры на авторских повествовательных ремарках *Тарповой* должен иметь дальнейшее развитие в *Хочу ребенка* и вырасти из частного случая в систему аналитического спектакля, организующего ориентировочную активность, а не созерцательность зрителя.

В структуре подобного спектакля исключительно важное значение имеет музыка в качестве самостоятельного элемента монтажа, то есть ни в коем случае не иллюстративная, не настроенческая, а доводимая в смысловых своих возможностях до высоты речевой техники. Музыка эта написана для *Хочу ребенка* композитором Кашницким<sup>3</sup> (автор музыки в *Тарповой*) для 13 литавр, настроенных в хроматическую гамму (6 исполнителей) и составляющих основу оркестровой партитуры спектакля.

Основой монтажа является дом в форме буквы «П» (вроде дома Наркоминдела<sup>4</sup>) и насквозь проникающие этот строящийся дом отдельные куски — участки общего строительного фронта; показательное поле (деревня), клиника, вуз и т.д. — человеческий муравейник и химическая лаборатория.

### Целевая установка

Цель спектакля: дать виды и способы сублимации полового (и не только полового) инстинкта, то есть картину переключений инстинкта на целевую работу строительства жизни.

И, вместе с тем, ликвидировать все виды вульгарной постановки половой проблемы: 1) заведомо безрезультатное морализирование, под прикрытием чего обычно происходит смакование чужих интимностей (пример пьесы *Константин Терехин*<sup>5</sup> или *Квадратура круга*<sup>6</sup>); 2) билогическая псевдо-научная проблематика; этой формой цветет сексуальная сенсация и экзотика, пример — книги доктора Фридлендера<sup>7</sup> и бесчисленные диспуты; 3) реакционнейшая предпосылка о «естественном» мужском приоритете в половых взаимоотношениях.

Мысль, которая ложится в основу спектакля, состоит в следующем: половое вождение (или потребность) представляет собой факт биологический, но вся дальнейшая судьба этого вождения есть область социологии. Сексуальную симпатию (влюбленность) неправильно рассматривать только со стороны биологической.

Общественный анализ влюбленности, проделанный Львом Толстым в *Анне Карениной*, дает четкую и правильную схему: Левин сначала влюбился в колонный особняк графа Ростова, потом в мать, потом в старшую дочь, потом в среднюю и только в заключение (когда

поле социального обогривания сузилось до точки) Левин влюбился нестерпимо в самую младшую из сестер Ростовых, в Кити.

Фокус социальных лучей собрал к сравнительно ничтожной силе первоначального биологического источника пучок социальных линий, и так получилась «высота, глубина и охват» классической влюбленности (результат довершенной классово-бытовой формы).

Этот пункт должен быть введен в политграмму наравне с пунктом об относительном значении факторов производственных над географическими факторами. Приоритет производственных отношений марксистски бесспорен и ясен, как в вопросе о влюбленности, должен быть бесспорен приоритет социального подбора над биологическим.

Наши культурные ценности едва начинают конкретизироваться, и потому каждый малейший культурный вклад, успех, достижение есть ценнейший фундамент для социального подбора новых советских пар.

Культурные заявки, сделанные Сергеем Третьяковым в *Хочу ребенка*, в сильнейшей степени могут способствовать тому, чтобы угасала тоска нашего молодого поколения по «золотому веку» дворянских влюбленностей, как о невозвратном и навеки утерянном секрете счастья и любви.

Вопрос в новой культуре и в переводе половых процессов с биологических рельс («чубаровщина») на социальные — это есть не наслажденчество, а целеустремленность.

Педантка Милда со свойственной ей прямолинейностью заявляет: «Хочу ребенка». Милда — женщина—советский спец — имеет излишки заработка, воспитана вся вне семейных традиций — она смотрит на вещи с максимальной схематичностью и не видит ничего, кроме цели, которая так или иначе перед нею возникла. В этом есть отенок нашей культуры, но есть и та экзотика крайнего рационализма и утопизма, что от прошлого, а не от будущего.

Милда не идеал, но и не объект для издевательства и насмешки. Это — носительница проблемы новой социальной организации полового инстинкта. Состояние влюбленности для Милды заменено общим строительным, производственным напряжением мозга. В этой атмосфере целевого личного труда открывается милдина индивидуальная возможность без влюбленности (обычной) взять мужчину. Рефлексология учит иррадиации возбуждения. Здесь мы имеем именно этот процесс — очень страшный со стороны, но субъективно для Милды оправданный абсолютно точно и верно.

Милда — абстрактный человек по типу, и ей противостоит в пьесе конкретная Липа.

Идеологического разнобоя в них нет, но практически столкновение неизбежно, так как система Милды годится только для Милды и представляет общий интерес только как проблема и перспектива с необходимостью многих поправок. Липа, как говорится, — «вся в быту», в семейной традиции, но она есть тот сегодняшней положительный тип, который в комбинации с утописткой Милдой внятно говорит о социальных перспективах любви.

Строится детдом. Когда будет построен — исчезнут Милды, изменятся Липы — будет та форма, которая нам неизвестна, хотя и явится она в результате нашего труда.

Ласкова — отрицательный тип, модель буржуазного разрешения половой проблемы с помощью женщины-холостяка, то есть право женщины на половую дезорганизованность мужчины. И Милда и Липа есть отрицание Ласковой. Тип рабочего есть просто хороший, здоровый средний парень. Он нужен для того, чтобы снизить мужчину вообще как «повелителя» для того, чтобы указать, что половые взаимоотношения могут быть упорядочены не милостью мужчины, а культурной организованностью женщины (на почве экономической независимости, разумеется).

В связи с изложенным ряд спорных вопросов сам собою ставится на место: 1) Вопрос об евгенике: ни в коем случае темой спектакля не может быть евгеника в биологическом смысле. Это Фридендер. Нам нужна социально понятая евгеника. 2) Вопрос о поросенке: биологически поросенок — антитеза в вопросе о «человеководстве»; социально, то есть в связи с рационализацией хозяйства, поросенок — одна из параллелей в пьесе. 3) Выбор мужчины Милдой по совету врача (а не «по сердцу») — не центр проблемы, а подробность в характеристике Милды (культурная привычка обращаться к науке, а не к бабке).

«Хочу ребенка» в целом означает «Хочу во всем быть результативным».

Финал спектакля — выставка реальных достижений соввласти в области охраны материнства и младенчества.

## К ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЕТТЫ *ЛУНА-ПАРК*<sup>1</sup>

### Соображения предварительные и глубоко проницательные

Оперетта — жанр легкомысленный, поэтому с ним легче согласовать многое ценное, что нужно сделать в современном театре и чего не допустит ни глубокомысленная драма, ни самоуверенная опера.

В этом смысле оперетка — лучше других жанров; говоря же вообще, значение жанров в современном театре равно нулю.

Когда нужно создавать заново театр как таковой в целом — рано подразделять жанры, что обыкновенно приводит к пустейшим определениям вроде «синтетический театр» (как будто возможен театр и без сочетания звуковых и зрелищных элементов!).

Продолжая (всегда и везде) звуко-свето-сочетательные работы руководимого мною ленинградского Театра Дома печати, постановку в Москве оперетты *Луна-Парк* я поведу под знаком «говорящего кино» — даже не в смысле стилизации «под кино» (что сделано в *Роз-Мари*<sup>2</sup>), а фактически предупреждая на рынке «говорящий фильм» как новое театральное явление.

Это слишком сенсационное явление нужно объяснить.

С формальной стороны современный театр — почти пустое место.

Зрелище — целиком ушло в кино.

Тематика — вязнет в кустарной технике сцены.

Звук — слово (по-новому звучащий) — едва зарождается среди развалин бывшего «московского диалекта» и музыки усадебного периода культуры.

Режиссеры — давно бегут из театра в кино.

Установилось твердое мнение о том, что театр вообще доживает последние дни.

Это мнение еще вчера было — «прогрессивным».

А сегодня сам кинематографический бог в трех лицах: Эйзенштейн (отец), Александров (сын) и Пудовкин (очевидно, дух святой)<sup>3</sup>, втроем выступили с «заявкой» («Жизнь искусства», № 32) о том, что киноискусству грозит великая опасность от по-новому изобретенного в Америке «говорящего немого».

Они говорят, что новые звуко-зрелищные картины строить надо не на совпадении, а на несовпадении моментов слуха и зрения.



Культурный человек должен понять, что такое заявление режиссеров — просто дань грамотности и в подтверждении не нуждается.

Можно было бы только добавить, что и прием совпадения, как всякий параллельный ряд, иногда бывает нужен.

Но дело не в этом.

Интересным, симптоматичным и даже симпатичным является одно противоречие, допущенное боевой кино-тройцей (Э., П. и А.) в их «заявке», а именно: «новое техническое открытие», говорят они, есть органический выход для культурного кино-авангарда из целого ряда тупиков, казавшихся безвыходными.

Я подозреваю, что этот «выход» — есть выход прямо из кино к театру, однако, в «заявке» говорится о театре в тоне обычного отмежевания.

Фактически известно, что «новое открытие американцев» заключается именно в том, что теперь стало возможным («заветные мечты») полное «совпадение» звуковых и зрительных моментов не только при демонстрации, но и механически при съемке кинокартины.

В чем же «выход», если не в театре, если как раз от этого «совпадения» принципиально и очень правильно отказываются авторы «заявки».

И уж совсем странно и непоследовательно звучит их скорбь о том, что... «мы, работая в СССР, сознаем, что при наших технических возможностях приступить к практическому осуществлению звучащего кино удастся не скоро».

Почему — «не скоро»? Почему нельзя этого сделать в оперетте *Луна-Парк*?!

Ведь «совпадение» не нужно, значит, «новое открытие» не «выход» и, значит, можно продолжать работу в пределах СССР.

Недавно в Москве в помещении театра Мейерхольда Ленинградский театр Дома Печати показал результат пятилетней работы над звуком<sup>4</sup>, где все построено в упор на несовпадении звуковых и зрительных моментов: тут были также применены зеркала и «предметные экраны» (в *Ревизоре* и *Тарповой* целые сцены актеры исполняют беззвучно, шевеля губами или говорят громко, но не двигаются («междуфактурный обтюратор»), и все это в сочетании с особой театральной музыкой Кашницкого<sup>5</sup>, построенной как «самостоятельный монтажный момент»).

Вновь и вновь изобретаемое «говорящее кино» на этот раз очень вовремя напоминает всем нам о театре как о центральной зрелищной лаборатории, где (в будущем) кино не более как один из элементов теомонтажа, вопреки всем известным неудачам на этом пути многих режиссеров.

Торжественная «заявка» наших «авангардных» режиссеров означает только: для них — возвращение к театру, то есть к полному объему зрелищного искусства, а для меня — конец одиночества, в коем пребываю, поджидая «авангард» пять лет.

Свидание в *Луна-Парке*.

Привет, честь и место.

У себя во рту я чувствую три чужих пальца — я должен свистнуть.

Чтобы призвать к многопольной культуре зрелища и — конец всяким «великим немым и говорящим» — однополкам!

Изолированное от звуковой культуры кино держалось до сих пор силой репродукции и прокатом.

Наше дело в лаборатории: **мир химикам — война творцам!**

## НА 1929 ГОД

Вино, трубки, дворцы, сыр, воспоминания и положительные типы советской драматургии — так повелось, что все эти вещи ценятся за свой возраст.

Вот список современных хороших людей: профессор из *Человека с портфелем*<sup>1</sup> — около 60-ти лет; такой же профессор из *Любови Яровой*<sup>2</sup> — немного моложе (и немного хуже); инженер Мерц — более 50-ти лет, очень хороший, должен стать лет через пятнадцать еще лучшим. Удивительный морской капитан 1-го ранга из *Разлома*<sup>3</sup> — около 60-ти лет (молодой полжителиный матрос не считается, так как безумно влюблен в дочь капитана и в политграмоту); два старых инженера из *Рельсы гудят*<sup>4</sup> (57 и 72 года) — стопроцентная честность. А сколько еще стариканов заготовлено на 29-й год? В тех же самых пьесах: белогвардеец, приезжающий из Парижа к инженеру Мерцу, — 21 год; человек с портфелем — 32 года; меньшевик Яровой — 38 лет; морской офицер — контрреволюционер из *Разлома* — 25 лет; комсомолец-рвач из *Рельсы гудят* — 18 лет; дурак-коммунист из *Человека с портфелем* — 23 года. Интересно, какие вещи мы привыкли ценить за их молодость, свежесть, новизну?

Электрическая лампочка, вода, хлеб, мясо, яйца, масло, костюм, воздух.

Очевидно — все вещи первой необходимости.

Наша драматургия ненавидит молодость.

Ясно, что она выполняет социальный заказ стариков.

Очень жаль.

Мы знаем, что во многих местах нашего просторного Союза работает до полного физического истощения огромное количество молодых людей: и женщин, и мужчин, которым еще не скоро будет срок.

Почему никого из них не показали в театре?

Почему вопросы, волнующие молодежь, не обретают форм проблемного спектакля, а попадают сразу на мусорную свалку Пант. Романова<sup>5</sup>, Файка<sup>6</sup>, Лавренева<sup>7</sup> и Ромашова<sup>8</sup>?

Почему театр факта и социальной проблематики не существует в нашем Союзе?

Почему признано несвоевременным поставить прекрасную пьесу С.Третьякова *Хочу ребенка*<sup>9</sup>?

Почему Мейерхольд официально провозгласил себя врагом пьесы<sup>10</sup>?

Потому что в этой пьесе твердо и четко поставлен вопрос о поколении людей.

Почему вокруг комсомола возникают театры рабочей молодежи?

Потому что среди молодежи на культурном фронте объединяются силы.

Надо помнить, что в нашей стране победа может оказаться более легкой, чем мы того заслуживаем.

Мы имеем ряд организационных побед, которые производственно не оправдали себя (оппортунистическая ассоциация новых режиссеров и скороспелый Трам в Москве).

Удержится ли молодежь на тех высотах, которые она завоевала (Ленинградский Трам<sup>11</sup>, Новая Генерация<sup>12</sup>)?

Сумеет ли молодежь помочь своим организациям возобновить работу, прерванную из-за недостатка средств (ленинградский Театр Дома печати<sup>13</sup>, журнал «Новый Леф»<sup>14</sup>)?

Очень возможно, что временная тягостная остановка в работе вскоре сама собою (разумеется, не без нашего участия) преобразится в полную нашу победу (потому что время за нас), и тут, мне кажется, станет ясно, что очередной наш вопрос — не борьба со стариками, а учебная подготовка к тому, чтоб занять их место в работе.

Боевая задача молодежи: производственный план; и это единственный лозунг, под которым мы должны провести всесоюзную конференцию молодежи, активно работающей на фронте искусства, науки и техники.

Организатором этой конференции должен быть комсомол.

Следствием этой конференции явится производственная организация молодежи нашего Союза, которая заменит собой ныне существующие и идущие к естественной самоликвидации культурно-художественные группировки — на левом фронте и около него.

Мы знаем хорошо, кто с кем и как может работать.

Надо использовать это знание в общесоюзном масштабе и начать работу, с которой мы запаздываем года на три.

## Ф<sub>1</sub> Ф<sub>2</sub> Ф<sub>3</sub>

Форма вещи есть сама вещь, которая воспринимается независимо от ее утилитарного понимания.

Такое восприятие возможно только в случае, если одну вещь сравнивать с другой вещью, удаленной как можно более по своему практическому смыслу.

Например, у Маяковского есть рифма: «как было» и «кобыла».

Из этого сравнения возникает форма, доступная восприятию: форма слова.

В слове «кобыла» нет содержания слова «как было», и наоборот, однако, в рифме приобретает абстрактный остаток, объединяющий формально эти два слова — **кабыло**.

Это и есть форма, то есть промежуточный момент при изменении функций Ф<sub>1</sub>Ф<sub>2</sub>Ф<sub>3</sub>, где

Ф<sub>1</sub> — это первоначальная функция («как было»);

Ф<sub>2</sub> — «кабыло» — абстрактный, заумный, формальный, промежуточный элемент;

Ф<sub>3</sub> — это функция второго ряда («кобыла»).

Из этого следует, что форма может быть связана не менее чем с двумя содержаниями, а не с одним.

В этом — основная ошибка обычных определений «формы» и «содержания».

Мы рассматриваем вещи и факты как момент процесса, поэтому наше определение формы должно быть диалектическим.

Совсем не обязательно участие в процессе двух вещей или фактов; достаточно изменения функции одной вещи, чтоб появилась форма.

Стул, повешенный на стене и использованный как книжная полка, — пример Ф<sub>1</sub>Ф<sub>2</sub>Ф<sub>3</sub> при наличии одной вещи.

Формула Ф<sub>1</sub>Ф<sub>2</sub>Ф<sub>3</sub> есть вообще формула всякой изобретательской работы.

Искусство — понятие, которое в этом смысле ничем не отличается от изобретательской работы в области техники, политики, науки и т.д.

Искусство само по себе в условиях нашего строительства — явление бесформенное до тех пор, пока оно не будет включено в процесс и не заменит функцию эстетическую функцией утилитарной.

Тогда будет «срифмовано» искусство двух эпох.

Форма советского искусства возникает сразу же как промежуточный момент при смене функций.

Формалисты-социологи (Шкловский<sup>1</sup>, Брик<sup>2</sup>, Тынянов<sup>3</sup>) проделывают работу документального обнаружения недостающих элементов  $\Phi_1\Phi_2\Phi_3$ . Имея один или два элемента — находят целое.

Только таким путем марксистское культуроведение может овладеть «наследством».

В *Войне и мире* Льва Толстого Шкловский<sup>4</sup>, например, по  $\Phi_1\Phi_2\Phi_3$ , то есть по традиционной форме семейного романа и современной эстетической его функции, нашел  $\Phi_1$  — патристическую помещицью агитку как первоначальную функцию *Войны и мира*.

Оценка современных «стилей» теряет тот вес, который она недавно для нас имела.

На театральном фронте РСФСР в лазарете двое: Ланской<sup>5</sup> и Таиров<sup>6</sup>. Оба контужены: один с правой стороны, другой — с левой.

Один специализировался на «формальных экспериментах» и не знает, что ему делать с тематикой.

Другой собаку съел на революционной тематике и не приспособлен для «формальных достижений».

Театральная критика подгоняет этих двух корифеев, как волов, чтобы шли прямо, упорно и медленно.

Таиров знает  $\Phi_1$  — что ходить надо по потолку, сидеть на стене, а штаны шить надо для одной ноги.

Ланской знает  $\Phi_2$  — что знать не надо ничего и даже вредно. Абстрактного театра ( $\Phi_3$ ) у нас нет: это неудачный академический. По формуле получается так:

$\Phi_1$  — это правый уклон (правое эстетство).

$\Phi_2$  — левый уклон (левое эстетство).

$\Phi_3$  — академический (просто эстетство).

Остальное — нюансы.

То, что нам нужно, — это политический театр, театр факта, который строил бы, а не надстраивал.

«Надстройка» по самой сути дела никак не может быть «идеологически выдержанной».

Ведь она **надстройка**: в ней всегда есть что-то *лишнее*.

Например: муть, пыль, мусор — «поэзия» строительства. А мы хотели бы работать без этой «поэзии».

Строить **набело**.

За это ведем борьбу.

## ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БЫТОВЩИНА

За обедом в Сталинском<sup>1</sup> «Нарпите»<sup>2</sup> разговорился с соседом.

Забойщик шахты № 30 — Серегин — 25 лет.

Мне надо было проверить некоторые свои мысли о том, насколько для рабочей аудитории могут быть интересными и нужными так называемые «Исторические представления» — в частности, *Черная Рада* П.Кулиша<sup>3</sup> и *Ревизор* Гоголя.

Мысли отдельного рабочего могут и не быть тождественны мыслям пролетариата, но все-таки поговорить, послушать — полезно.

«В театр я прежде ходил совсем редко, — сказал мне Серегин, — и смотрел пьесы не вдумываясь — больше, чтоб похохотать, посочувствовать; знаете, какое вообще отношение рабочих к театру: раньше, говорят, на церковь деньги собирали, а теперь собирают на театр. Примерно так и я относился к театру. Но потом пришлось заинтересоваться. Некоторые товарищи высмеяли: «Дикарь, — говорят, — почему не ходишь в театр?» И я стал ходить. Решил, что надо заинтересоваться. Прочел кое-что из истории театра, критику... Читал про *Ревизор* Гоголя, статью о том, что Гоголя черт испортил... Не помню, кто автор статьи...

Я думаю, что у вас не хватило бы билетов, если б вы здесь поставили *Ревизора*. Рабочие очень интересуются видеть, какая жизнь была раньше... Рабочему смотреть на современное — нудно!»

Я давно знаю, что рабочий зритель — с самыми большими требованиями. Он неподкупный аналитик. Товарищ Серегин очень остро высказался о современном репертуаре, и если бы на моем месте был не член «Новой Генерации»<sup>4</sup>, то он либо был бы очень поражен нашей современностью, либо посмеялся бы: вот, мол, доагитировались до того, что рабочие стали мечтать о «красивом прошлом» и скучают от современности. И начался бы спор вокруг да около культурных задач пролетариата. Этот спор никому не нужен. Крестьянин верит театру на слово, верит для собственного удовлетворения, как в бога.

Интеллигент и любит театр и ненавидит, как самого себя. Нэпман ценит в театре черную биржу культуры.

А рабочий?!

В «живом», «конкретном» рабочем борются все эти элементы. Отсюда и возникает постоянный казус с рабочей аудиторией: смеются, удивляются, хлопают, а на диспуте, когда начинаются «высказывания», говорят: «Вообще — буза».

Сейчас в комсомоле возникло «теоретическое движение».

«Буза» — грустное слово, оно говорит о никчемной путанице. Чтоб распутать «бузу» — овладение техникой абстрактного мышления стало очередной задачей рабочего-активиста (т. Серегин считает себя не вправе оставаться «дикарем»). Растет интерес к изучению марксистской философии. Если б наши драматурги сумели пойти в авангарде «теоретического движения» — «нудной» современности не было бы. Индустриальный характер нашей эпохи вошел бы в театр как бытовая бутафория.

Не люди индустриализированные, а индустриальные атрибуты явились бы приправой, нарушающей однообразие вечно биологических картин жизни. Пролетарий-гегемон Серегин желает знать, понимать, владеть, а ему дают в театре индустриальную бытовщину для пробуждения революционных чувств.

Отсюда — скука, результат неудовлетворенных требований культурно выросшей рабочей массы.

Хотелось бы услышать, что Микитенко<sup>5</sup>, Киришон<sup>6</sup> и другие пролетарские драматурги увлеклись изучением философии марксизма.

Нам не нужна современность без современных проблем. Мы должны отбросить поверхностное разделение репертуара на «современный» и «классический». Для марксиста нет иного пути, чем изучение и прошедшего и нынешнего времени — на одинаковых основаниях.

Надо отбросить неопределенное «наше» время.

Мы должны знать, в чем именно состоит наше и не наше.

Знать досконально, ясно, просто — фактически и теоретически.

Тогда не будет скуки.

Гегемон Серегин читает, например, в газете «Молодой рабочий», среда 11 сентября этого года, № 109 (Сталино), такой отрывок: «Ориентируясь на квалифицированного рабочего-зрителя, [следует] подавать оформление **условно-реалистическое**, вводя в оформление **элементы конструктивизма**, то есть **применять определенную рационализацию** как в костюмах актеров, так и в декорациях» (выделено мною. — И.Т.).

Это пишут перед открытием сезона.

«Буза!?!»

Какая может быть «рационализация» при такой «философии»!?

Что значит «условно-реалистическое»? Теоретически — это абсурд и ничего означать не может, а практически — это заслон, за который прячутся политически опустошенные режиссеры.

Ясно, что рабочий театр должен подымать свою работу рациональными способами, а не как-нибудь.

Это — факт реальный и безусловный.

Такой должна быть работа театра: безусловной и реальной.

По театральному фронту много бродит людей, искалеченных философией. Одна из них под именем «условного реализма» распространилась из московского Камерного театра<sup>7</sup> по всему Союзу; к сожалению, это ерунда попала и на Донбасс.

Гнать такую ерунду надо из Москвы, из Киева, а особенно из Донбасса. Реализм — это прежде всего обычная точка зрения на вещи.



Всякое отступление от обычного, от беспринципного, оппортунистического отношения к действительности рассматривается как отход от «реализма» и вызывает дискуссию. Быть «реалистом» и только «реалистом» стало не полезно в нашу революционную эпоху... Поэтому современные реалисты украшают себя разными «условностями», «монументами», «конструкциями», то есть модами... Левый фронт искусства выдвинул вместо всех философий термин функциональности, то есть прежде всего цель, а отсюда — вывод о способах: как? Функциональное, то есть целенаправленное, искусство хочет обосновать себя марксистским пониманием своего дела. Функциональное искусство есть не что иное, как политическая культурная работа, и ни к какой эстетической группировке не имеет склонности. Надо изучать теорию функционального, политического театра, разрушая спекуляцию оппортунистов. Недостаточное внимание к теоретическим работам готовит почву для поверхностного понимания современности как материала для теоретической спекуляции. «Условный реализм» есть философия «индустриальной бытовщины».

Так, я думаю, можно договориться с т. Серегиним, которого прошу дать нам ответ по затронутым мною вопросам — в «Новую Генерацию».

## АКТЕР НА ТРАССЕ

### Агитбригада им. Фирина<sup>1</sup>

В нынешнем составе бригада работает с апреля 1931 года.

На слете ударников Беломорстроя<sup>2</sup> в первых числах мая 1931 года бригада сразу стала на первое место среди всех других бригад, выступивших на слете в порядке вселагерного конкурса.

Это место мы сохранили за собой до конца строительства.

Был в то время так(и) называемый «Центральный театр», организовавшийся из профессиональных актеров в Медвежьей горе<sup>3</sup> для обслуживания всей трассы канала (мы же работали тогда под руководством т. Афанасьева<sup>4</sup> в масштабе одного участка), но этот театр был оторван от производства, и весной 1933 года его ликвидировали.

В связи с этим наша бригада вышла за пределы обслуживания Повенчанского участка и, вобрав в себя лучшие силы бывшего Центрального театра, отправилась в рейд по Беломорстрою двумя бригадами. С этого времени мы назывались «Агитбаза БелБалтлага»<sup>5</sup> и принимали участие в огромном производственном, культурном и бытовом подъеме, который для каждого беломорстроевца связан с именем т. Фирина<sup>6</sup>.

Именно на этой работе, то есть работе не только сценической, но и производственной и организационной, в борьбе с отставанием бригад на производстве, в борьбе с неполадками в быту каналармейца<sup>7</sup>, в практической борьбе за перековку бывших соцвредов<sup>8</sup> большинство наших агитбригадчиков досрочно освободилось и, оставаясь в бригаде как свободные граждане, продолжало под непосредственным руководством т. Фирина свою работу и в завершающий период стройки, и в период сдачи канала правительству, и в период великого «переселения» ударников Беломорстроя на Москанал<sup>9</sup>. В последний раз мы выступали в Дмитрове<sup>10</sup> на слете ударников-беломорстроевцев...

С первых дней своего приезда на Беломорстрой т. Фирин узнал каждого из нас так, что от него не ускользнула ни одна мелочь нашей жизни: он был другом и воспитателем нашим, и коллектив захотел назваться его именем.

На Москву-Волгу мы ехали в двух теплушках с двумя знаменами:

«Повенчанская агитбригада им. т. Фирина» и знамя большевиков Карелии Беломорстрою (для передачи новому строительству).

Теперь большинство агитбригадчиков остается в Москве на производственной учебе, некоторая часть будет на строительстве Москва-Волга инструкторами агитработы.

Успех нашей «Повенчанской» агитбригады мы объясняем себе тем, что к каналармейцам наше обращение всегда состояло из таких слов:

Ребята, скажите,  
Где, в какой бригаде  
Плетутся сзади?  
Мы пойдем и поможем!  
Не только словом, но и делом,  
Не только душой,  
Но и телом,  
Не только песнями народными, русскими,  
Но и мускулами,  
Не только хороводом,  
Но и собственным потом,  
Не только искусством и культурой,  
Но и кубатурой...

Эти слова шли от нашего дела, и наше дело на трассе канала приводило нас к этим словам.

## ОДИН ПРОТИВ ВСЕХ

### О *Ревизоре* Мейерхольда<sup>1</sup>

Так было раньше: Мейерхольд один против всех создавал революционный театр. Теперь один *Ревизор*, один спектакль стал против всего, что сделано Мейерхольдом. И какая сторона перетянет — большой вопрос.

Мейерхольд сделался революционным режиссером, только уйдя от мирискусников к футуристам. В ногу с лефами он создал лучшие свои постановки.

*Ревизор* — явный отказ от левых приемов и возврат к «надмирному» символизму — признак не только останковки, но и «упадка», отступления.

*Ревизор* — выставка всех видов культурского атавизма, какие возможны в пределах 4 1/2 часового спектакля.

Предками мейерхольдовского *Ревизора* можно смело назвать *Жизнь человека*<sup>2</sup>, *Черные маски*<sup>3</sup>, *Мелкого беса*<sup>4</sup>, *Петербург*<sup>5</sup>. Все это было бы не плохо и даже хорошо, если бы Мейерхольд вышел победителем из подобной экскурсии в прошлое. Но вместо победы произошла затянущаяся далеко за полночь приятная встреча старых друзей. Настолько приятная, что даже Вертинский<sup>6</sup> нашел почетное место в этой компании старых испытанных реакционеров. Мейерхольдовский Хлестаков так и говорит: «Я спрыгну с ума» (Вертинский — *Кокаинетка*)<sup>7</sup>. Недаром Мейерхольд, заимствуя у лефов приемы работы, всегда стремился отмежеваться, подчеркивая связь свою с (так! называемым «народным» театром. Роковая ошибка! И результат налицо!

#### Формальный замысел постановщика

Кинофикация театра?

Тогда зачем такие длинные «надписи», которые невозможно выслушивать. Если слово как таковое не нужно в театре, вымарывая до конца: 10-15 объяснительных фраз было бы совершенно достаточно на весь спектакль.

Тем не менее у Мейерхольда: говорят 4 1/2 часа, хрипят, задыхаются под тяжестью никак не сделанного в театральной отношении текста. Актеры страдают, публика страдает... Это называется кинофикация? О выдвигаемых площадках, о стене, о дверях и прочем можно было бы говорить в том случае, если бы все это в ритмическом

отношении не было задавлено текстом, который мешает смотреть, будучи невыносим для слуха.

Моторные площадки, так же как и прием «уплотнения» сценической площадки... все это (кто спорит) могло оказаться прекрасным, но не оказалось! Был или не был форм(альный) замысел, об этом можно только догадываться!

### **Замысел идеологический**

Конец николаевской эпохи?

В сюжетно-логическом плане это не «конец», а памятник, монумент Николаю I, который послал-де своего чиновника наказать Городничего и Городничиху, несмотря на то, что первый изящен, как гвардеец, а вторая красива, как Наталия Гончарова<sup>8</sup>.

Почему Мейерхольд, меняя многое в гоголевском *Ревизоре*, оставил нетронутым финал? Просто не догадался, что с ним делать? Но тогда на кой прах ставить *Ревизора*?

Может быть, «конец» *Ревизора* разрешен не в сюжетном, не в логическом, а в непосредственном эмоциональном воздействии на публику финального (страшного!) натюрморта?!

Не видя спектакля, я сильно надеялся на это: в худшем случае, думалось мне, будет паноптикум. Но то, что я увидел, — просто глупо, смешно и горько: витрина готового платья в сумерки.

И режиссером и художником куклы сработаны, расставлены, поданы невероятно халтурно.

### **Для кого сделан спектакль**

Для растратчиков: костюмы — яркие переводные картинки во вкусе Делла-Вос-Кардовской<sup>9</sup>, мебель под Судейкина<sup>10</sup>, темп на эстетические протезах пленительно медленный МХАТС-ТРОТТ<sup>11</sup> (*Провинциалка*<sup>12</sup>, *Месяц в деревне*<sup>13</sup>).

### **Актерская работа**

В некоторых рецензиях я читал хулу на актеров и в особенности на Старковского<sup>14</sup> (Городничий). Надо быть рецензентом, чтобы не видеть, какую нагрузку несет на себе в этом спектакле актер, и в особенности исполняющий роль Городничего, чтобы не удивиться необыкновенной стойкости и выносливости актеров, занятых в *Ревизоре* Мейерхольда. Ни одна фраза ничем не поддержана в постановке, а фраз этих — море, а переплывать это море приходится сидя тесной семьей на небольшом плоту, который чудом уцелел в общем кораблекрушении театра. Одной Бабановой<sup>15</sup>, несчастной сморщенной Марье Антоновне, удалось рассмеяться, и ее замечательный смех звучит высоко и одиноко надо всем спектаклем.

### **Некоторые подробности**

Когда не повезет, так уж не повезет. Зачем несколько эпизодов подряд снабжены печками (круглая, плоская и еще какая-то)? В ис-

кусстве нет случайностей! Очевидная разорванность сюжета настолько охлаждает публику, что каждый новый эпизод «танцует от печки» и нуждается в подогревании. Кстати сказать: монолог Осипа подогревается смехом поломойки, Хлестакова — присутствием [...] Анны Антоновны! — толпой гусар (смотри Софью Петровну Лихутину в окружении гусаров-улан в *Петербургле*). Гоголь — Вертинским.

Позавчерашний остывший ужин мирискусников не может обойтись без подогревания. Эта подробность не случайна.<sup>17</sup>

### **Зинаида Райх<sup>18</sup> в роли Городничихи**

За многие годы работы З.Райх не сделала ни малейшего успеха. Это совершенно безнадежный человек в театре. Взваливать на ее плечи всю тяжесть плохо организованного спектакля — преступление против театра и против человека. При всех наилучших внешних данных — З.Райх нестерпима на сцене. Манера говорить — сырая в принципе, движения — близкие к обмороку. Так было во всех ролях и в особенности в *Ревизоре*.

### **Выводы**

Ближайшее будущее театра имени Вс.Мейерхольда не может не интересоваться нас. До сих пор это был единственный революционный театр Республики с широким размахом больших культурных задач, которые ставил и разрешал Мейерхольд в последние годы своей работы.

Бесспорный провал *Ревизора* есть результат отрыва Вс.Мейерхольда от Лефа<sup>19</sup>, потому что такое дитя, как *Ревизор*, могло быть только порождением МХАТа<sup>20</sup> в союзе с Н.Н.Евреиновым<sup>21</sup>, вследствие чего театр имени Вс.Мейерхольда становится хуже аков<sup>22</sup>, хуже всех, превращается в «Старинный театр»<sup>23</sup> для господ эстетов и эротоманов — нэпачей.

Провал *Ревизора* есть торжество Лефа.

Желательно, чтобы Мейерхольд возвратился к нам.

Гордость тут ни при чем: жизнь жестянка!

Ведь только нам, лефам, известны аналитические приемы обработки звука, что единственно отличает театр от кинозрелища и дает ему право на существование<sup>24</sup>.

## ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР ДОМА ПЕЧАТИ<sup>1</sup>

Живет он без года неделю  
Но третий открывает сезон  
Кто напишет о сиротке резонно  
Резонисто или резонельно?!

*Великодушный рогоносец*<sup>2</sup> когда-то удивил публику-Дездемону, и она скончалась. Голоса Бабановой<sup>3</sup>, Ильинского<sup>4</sup> и Зайчикова<sup>5</sup> звучали интеллигентно в прозодежде среди конструктивных страстей покойной Поповой<sup>6</sup>.

Голоса остались и никак не могут пригодиться друг другу, тем более, что и сам конструктивизм умер. Лумпен-Аркашка<sup>7</sup> Ильинский пошел по миру без рубашки через *Папиросницу из Моссельпрома*<sup>8</sup> и *Мисс Менд*<sup>9</sup>. Бабанова грустную песенку спела в *Рычи Китай*<sup>10</sup>. Зайчиков сказал «Э.А.» в *Ревизоре*<sup>11</sup>!. Голоса негодились друг другу! И конструктивизм умер! И публика-Дездемона скончалась в объятиях Отелло!

А был хорош *Великодушный рогоносец*! Чувствительно хорош! И возобновить не грех!<sup>12</sup>

В то время театр еще не гастролировал по России, а был единственный театр — наш! Кто знает этот спектакль в провинции — только провинциалы, побывавшие в Москве. Погиб он, и причина в голосах. Безвременно!

Тут наехал Юпитер Эйзенштейн бесшумно и заснял один всю художественную Одессу<sup>13</sup>.

Мраморные львы молча повоскресали. Получилась настоящая революция и мировой испуг.

Мери Пикфорд<sup>14</sup> взволнованно посетила Россию вместе с Робин Дугом<sup>15</sup>. Потом уехала обратно в Америку. Театр отчаянно художественный и слюняво камерный преклонились перед именем Вс. Мейерхольда<sup>16</sup>.

Кому от этого легче?!

Ленинград ближе к загранице, чем Москва, и потому славится оперой, но Шаляпин<sup>17</sup> поет в Америке, а Экскузович<sup>18</sup> и в Ленинграде, и в Москве, и в опере и в драме.

Единственный бас — всепоглощающий! Интеллигенты... московские растегайчики: не белой скатерти ваша дорога от розовых букетов до раззявленного рта!

Третий сезон открывает ленинградский Театр Дома печати!

Вот какой пример:

1. *Джон Рид*
2. *Фокстрот*
3. *Узелок*
4. *Ревизор*
5. *Наталья Тарпова*
6. *Колхоз*<sup>19</sup>
7. *Война и мир.*

Ничего подобного нет ни в одной теафабрике

театр голый  
как сам голос  
театр колоссальный  
как волосы  
Мейерхольда  
на бритом колене  
футболиста!



## АНТИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР<sup>1</sup>

### Театр факта, новой культуры и техники

#### Принципиальные соображения

С первых же дней революции было установлено, что советский театр повернет от вымысла к факту, от старой и отвлекающей культуры — к вовлечению масс в реальное строительство жизни. Эта идеология усваивалась театром десять лет: уступая требованиям общест-венности, под напором новаторов-режиссеров, и, наконец, не малое участие в перестроении театра приняли соображения классового ха-рактера.

К настоящему времени театр «советизировался» настолько, что мы имеем общий фронт, абсолютно ровный, причем подравнивание это произошло столько же за счет перелицовки старого театра, сколько за счет снижения работоспособности нового.

И те и другие театры, нащупав путь легкого успеха, прямо и без-заботно перешли к стандартной выпечке фальсификатов, где за так называемой «революционностью» скрывается что-то похожее на третьесортного эсера<sup>2</sup>.

Вне всякой культуры проходит убогая полоса последних лет на-шей театральной жизни: иконописные сестры милосердия, морские капитаны, профессора в полусемейном единении с так называемым «народом».

Подражая старикам, молодая драматургия и клубный театр бро-дят в поисках «нового быта» в замкнутом круге прописной морали (или аморальности), в узких пределах которой имеются только буль-варные эффекты убийств, аборт, измен и прочее. Живой мысли нет в театре. Бутафорский «бич» (театр сатиры) и беззубая мечта (ге-роический театр) образуют театральный герб: и у нас и за границей одинаково.

Это реакция, и настолько глубокая, что ни в каких отношениях Театр Революции<sup>3</sup>, например, уже нельзя отличить от Малого Ака-демического<sup>4</sup>, а Мейерхольда от Мережковского<sup>5</sup> и Тургенева.

В то же время полупрофессиональные театры (Пролеткульт<sup>6</sup> и Трам<sup>7</sup>), продолжая питаться Мейерхольдом 20-го года, склоняются, за отсутствием новых прогрессивных факторов, к провинциальной эклектике Театра им. МГСПС<sup>8</sup>.

Смесь революционных попыток первых послеоктябрьских лет с искусством «художественных» и «императорских» театров отличается мутным цветом и преобладанием дореволюционных качеств МХАТа<sup>9</sup>.

Общая характеристика текущего момента театральной жизни в том, что называется **переливание из МХАТа в МХАТ**. Но культурную революцию совершить мы можем и должны.

Нам трудно показывать чудеса индустриализации, но на фронте культуры пролетариат соседних стран потребует от нас и технических и идеологических образцов: то, чего нет и не может быть за границей.

Театральное производство наше, тем не менее, все дальше уходит от возможности дать *Броненосец Потемкин*<sup>10</sup> или *Конец С.-Петербурга*<sup>11</sup>, (потому) что все глубже закрывается в религиозно-художественную бездеятельность. Поэтому приходится выдвигать новый наш лозунг — слово «антихудожественный» как похвала для того, чтобы пробудить интерес к факту, к новой технике, к новым культурным возможностям жизни и работы: «Мир химикам — война творцам»!

Наша ленинградская группа (театральных) работников, начавших пять лет назад с постановки книги Дж.Рида — *10 дней, которые потрясли мир*<sup>12</sup>, до сих пор продолжает строить спектакли на социальном фактическом материале (или разоблачая вымысел со стороны его усыпляющих тенденций — постановка романа Сергея Семенова *Наталья Тарпова*<sup>13</sup>), оформляя его с расчетом на **борьбу вкусов** как отражение классовой борьбы и не стремясь к привычным стандартам «не предьявится» с улицы.

Поэтому стало обычным, чтобы рентабельность наших спектаклей априори отвергалась хозяйственниками, которые сплошь стоят на платформе «художественной» сущности спектакля.

Хозрасчет, тем не менее, желателен и вполне возможен для нас, когда предпосылкой ему является... культурная революция, проникающая также и в работу хозорганов.

Рабочая масса принимает наши спектакли.

*Ревизор*<sup>14</sup>, например, — спектакль, вызывающий максимум неодобрения со стороны умствующего интеллигента, на рабочих диспутах в Ленинграде был признан: «лучше академического», так как он понятнее, интереснее и смешнее.

Профессиональная критика (особенно московская) признала наши спектакли в высшей степени театральным, то есть далеко не безразличным для широкой публики явлением.

Реакция зрительного зала у нас (результаты обследования ленинградской организацией по учету зрителя) дает максимум оттенков и напряженности. На этих данных можно строить рентабельность театра. Конечно, при условии агитации, рекламы и даже «раскабучивания»<sup>15</sup>.

Мы полагаем, что ни мы, ни наши московские (и ленинградские) товарищи и друзья не ошибаются в том, что «Антихудожественный театр» интересен и нужен пролетарской Москве не менее, чем «Художественный театр» был нужен просвещенному купечеству старой Москвы<sup>16</sup>.

Дело, конечно, не в названии: название можно придумать другое. Но диалектика развития советского театра приводит к необходимости противопоставить основной реакционной силе нечто по меньшей мере равносильное, группируя вокруг ясно и резко очерченного нового принципа социальный актив.

«Антихудожественность» — пробуждающий сигнал.

Полного раскрытия возможностей, связанных с фактом пробуждения на культурном фронте, не дает никакое слово, и не в этом задача первоначального лозунга.

Заменить одно слово другим — можно: при условии сохранить и не исказить практическое действие, ожидаемое от этого или другого слова.

«Антихудожественный театр» — это звучит верно, предупредительно и хорошо (похоже на «Античный» для тонкого уха любителей классики).

Это — Чичерин<sup>17</sup> во фраке.

Дело наше — костюм чужой.

Первой работой своей в Москве мы наметили *Войну и мир*<sup>18</sup>, то(е)сть роман и биография Льва Толстого (включая «уход» и смерть) — материал, а установка — против толстовства, которое делается темой более чем актуальной в связи с ростом религиозных сект и «политической разочарованности»...

Семейно-исторический роман Толстого — библия мирового обывателя — теплая, задушевная вещь с претензией на «охват всей жизни человека».

Биография Толстого — прекрасный материал для характеристики социального индивидуализма, который составляет основу «обаяния старого мира». Толстой, по выражению Ленина, — «зеркало русской революции»<sup>19</sup>, то(е)сть в нем замечательно отразилась революция, но сам он боролся с нею всеми средствами своей дворянской фантазии. На почве этой борьбы и возникла *Война и мир* — вещь, трогательная до сих пор «лучшие чувства» ненавистников нашей переходной эпохи: от деревни к городу, от «чрезкапитализма» к коммунистическому обществу.

Средства, которыми может располагать наша театральная техника, позволяют:

1) развернуть сюжет *Войны и мира* в трехчасовой спектакль, сохранив непрерывность интриги, увлекательность толстовского построения рядом с критическим комментарием от театра;

2) дать с помощью радио и кино «Эпоху Толстого» (монтаж кинохроники того времени);

3) использовать переписку Ленина с Горьким<sup>20</sup> как материал для разоблачения толстовства и т(а)к далее!

Мы рассчитываем на полную рентабельность этого спектакля, так как тема о Толстом приближается к самому центру общественного внимания.

Следующей постановкой театра намечена 2-я часть романа Сергея Семенова *Наталья Тарпова*<sup>21</sup>.

Характеристика этого спектакля (по 1-й части) — в прилагаемых вырезках московской и ленинградской прессы.

Третий спектакль: пьеса С.Терентьева *Колхоз*<sup>22</sup>.

Кроме того, возобновление *Ревизора* и *Дж. Рида* (в новом оформлении и дополнительной редакции).

Формально-технические задачи, которые в нашем театре мы намерены последовательно осуществлять в каждой новой постановке, следующие:

1) доведение театральной музыки (композитор Кашницкий<sup>23</sup>) до высоты речевой техники;

2) развитие фотохроники (начатой в Америке) при помощи радио;

3) включение оперно-вокальных приемов в драматический спектакль;

4) применение новых монтажных материалов;

5) создание особой формы спектакля, допускающего публичную дискуссию, организовано и многократно прерывающую спектакль.

И многое другое...

Труппа театра состоит из профессиональных молодых актеров, получивших законченное профобразование и проработавших в нашем театре от трех до пяти лет. Прилагаемые отзывы профкритики о нашем актерском коллективе могут характеризовать степень квалификации, а работа в течение пяти лет на голодном положении говорит о принципиальной спаянности этого коллектива.

Называя свое дело Антихудожественным театром, организуя своими спектаклями «борьбу вкусов», мы тем самым берем на себя задачу вывить положительное содержание той новой культуры, во имя которой отвергается нами «художественность» как «примирение вкусов».

Перед нами задача — не повторяя отвлеченных утверждений о «Пролетарской культуре», «Коммунистическом обществе» и «Рабочем быте», дать конкретные образцы того, что может и должно подымать наш социальный актив.

Само собой разумеется, что в полном объеме такая задача никому не может быть ясна.

Той культуре, которую мы называем своей, противостоят тысячелетия.

Это видно хотя бы из того, что в первый раз за всю мировую историю создалось такое государство, которое отказалось опираться на какую-либо религию в делах управления.

Такое дело может пройти в жизнь не сразу. У Ленина есть указание на то, что некоторое время театры будут для людей заменять религию.

Потребность в религиозно-художественном отвлечении от действительности прямо пропорциональна бессилию человека реально изменить эту действительность. И потому так широко распространено у нас почитание «художественности» вообще и художественных театров в частности.

Однако не такие театры стимулируют борьбу за жизнь. Наша задача — воспитать новый социальный рефлекс.

В просторечьи он мог бы называться — **поворотливостью**. Нам нужны люди, которые способны быстро усваивать новые раздражители. Этого требует социальный темп, быстрая смена ориентировочных признаков социальной обстановки, неустойчивость бытовых и производственных форм, движение всё в новых и новых условиях.

Поэтому стандартизация вредна, если ей не противопоставлено движущее начало. Пусть сохраняются Габты<sup>24</sup>, но вреден сплошной Габт!

Отдельные конкретные моменты в понимании новой культуры будут этими новыми раздражителями («раздражитель» в том значении, какое этому слову дает наука рефлексология).

Появляясь в разных участках необъятного фронта культурной революции, эти отдельные случаи положительных находок долго еще не будут складываться в цельную картину победоносного шествия.

Перед нами ряд как бы самостоятельных тематических задач. Например: вопрос о чрезвычайном распространении половых излишеств.

Ни один театр не хочет и не может выйти, в частности в этом вопросе, за пределы обычной морали или аморальности.

Мы в этом случае намерены поступить так: наметить возможность (в будущем) нового полового возбудителя, который в процессе нашего культурно-экономического роста заменит и вытеснит все старые возбудители, возникшие у человечества на почве яростной борьбы за нищенское существование. Этот новый и единственный возбудитель — ребенок<sup>25</sup>.

Мысль о ребенке как главная причина полового рефлекса. Даже в случае фактической неверности этого прогноза — это будет новый предохранительный клапан в умах, способный сильно разрядить сексуальные тучи без социально вредных последствий. Таким, вызывающим новую постановку этого старого вопроса, способом можно оздоровить атмосферу, в которой этот вопрос живет.

Столь же неиспробованный подход возможен и в ряде других не менее актуальных тем: общественная, научная работа и, с другой стороны, так называемые) низкие побудители (карьеризм, шкурничество...). Вопрос: в каком сочетании работают эти два начала и какое значение для оздоровления социального организма имеет **мораль и сатира** в сравнении с новыми методами борьбы путем **организации и реального переустройства** условий жизни?

Тема о коллективизации деревенского хозяйства.

Тема о будущей войне.

И тому) подобное).

Во всех этих многих темах для нашего театра — одна задача: дать новый раздражитель и выйти за пределы таких фальсификатов, как *Человек с портфелем*<sup>26</sup>, *Разлом*<sup>27</sup>, *Любовь Яровая*<sup>28</sup> и тому) подобное).

## ИНСЦЕНИРОВКИ

ЖИВОЙ МАЯКОВСКИЙ



Выпуск  
I

Изд. «Труда  
Друзей Маяковского»  
Москва  
1930  
109

Цена  
70 коп.

И. Г. Терентьев. Портрет В.В.Маяковского.  
Обложка книги А.Крученых Живой Маяковский (Москва, 1930).

# Д Ж О Н Р И Д

## П Ь Е С А В ЧЕТЫРЕХ ДЕЙСТВИЯХ

По книге Дж.Рида  
*10 дней, которые потрясли мир*

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

#### П Е Р В Ы Й А К Т

##### П е р в а я к а р т и н а

В производственной пантомиме (погрузка) участвуют: боцман, матросы, надсмотрщик и, по возможности, больше грузчиков. Количество лиц определяется средствами клуба, театра.

Д ж о н Р и д — американский журналист, автор книги *10 дней, которые потрясли мир*. В сценах в России говорит с легким английским акцентом.

Л у и з а — его невеста

1-й друг Д ж о н а

2-й » »

3-й » »

1-й

с ы щ и к и

2-й

##### В т о р а я к а р т и н а

Д ж о н Р и д.

С о л д а т.

Д е в у ш к а.

1-й о ф и ц е р (п о р у ч и к).

2-й о ф и ц е р.

1-я д е в и ц а.

2-я д е в и ц а.

1-й

2-й с о л д а т ы.

3-й



## ВТОРОЙ АКТ

### Первая картина

Джон Рид.  
Чистильщик сапог.  
Лянозов — русский нефтепромышленник.  
Шацкий — профессор.  
Нюра — барышня.  
Юнкер.

### Вторая картина

Джон Рид.  
Нюра.  
Инженер — ее дядя.  
Юнкер.

### Третья картина

Джон Рид.  
Солдат.  
Солдаты на митинге, солдаты, идущие с фронта.

### Четвертая картина

Часовой.  
Коммунар.  
Федоров — рабочий, бывший эмигрант в Америке, друг Джона Рида.  
Солдаты, рабочие.

## ТРЕТИЙ АКТ

### Первая картина

Джон Рид.  
Инженер — Нюрин дядя.  
Профессор Шацкий.  
Шредер — городск. голова.  
Скобелев (за сценой).  
Швейцар.  
Люди, держащие вешалки.

### Вторая картина

Джон Рид.  
Солдат.  
Разводящий.  
1-й голос (за сценой).

2-й голос.  
Голос Дана (за сценой).  
1-й  
2-й соглашатели.  
3-й  
Голос Троцкого (за сценой).  
Солдаты.

### Третья картина

Джон Рид.  
Нюра.  
Дамы под зонтиками.  
Солдаты с литературой.  
Человек с цветами.

### Четвертая картина

Джон Рид.  
Дама.  
1-й  
Эс-эры.  
2-й

### Пятая картина

Джон Рид.  
Шацкий.  
Шредер.  
Моряк.  
Солдат.  
Эс-эр.  
Интеллигенты и интеллигентки, в шляпах под зонтиками.

## ЧЕТВЕРТЫЙ АКТ

### Первая картина

Джон Рид.  
Федоров.  
Предфабком.  
Рабочий.  
Хор за сценой.

### Вторая картина

Джон Рид.  
Эс-эр.

Солдат.  
Солдаты.

### Третья картина

1-й  
2-й юнкера.  
3-й  
Джон Рид.  
Федоров.  
Телефонистка — невеста Федорова.  
Телефонистки, юнкера.

### Четвертая картина

Председатель Викжеля.  
Солдат.  
Луиза.  
Джон Рид.  
Федоров.  
Матросы и солдаты.

## Первый акт

### Картина первая

#### *ОТЪЕЗД ДЖОНА РИДА ИЗ НЬЮ-ЙОРКА В РОССИЮ*

Погрузка парохода. Производственная пантомима. Участвуют грузчики парохода с тюками и пакетами, проходят спешащие на пароход пассажиры.

После сцены пантомимы темнота и перестановка на комнату Джона Рида. Комната Джона Рида. Входит Джон Рид с друзьями.

1-й друг. 22 октября в Портленде, в штате Орегон родился наш друг Джон Рид. Его отец был чиновник, получавший очень хорошее содержание. Своего сына он определил в Гарвардский университет, где в компании с отпрысками богатых и привилегированных семей Джон Рид провел 4 года. Личные качества Джона сделали его всеобщим любимцем. Окончив университет, Джон Рид вышел в свет и в невероятно короткий срок завоевал его своей любовью к жизни, своим энтузиазмом и своим пером. За его статьи ежемесячники платили сказочные суммы. Если кто хотел проследить за новостями — ему достаточно было проследить за Джоном Ридом, потому что в самой гуще там или здесь происходящих событий оказывался Джон Рид.

(Джон Рид во время всего этого монолога не перестает укладывать вещи; речь друга мешает ему; мимоходом Рид начинает шутя боксировать с другом, чтобы остановить его, но тот продолжает все более восторженно.)

В Мексике наемные рабы подняли знамя восстания. Джон Рид верхом продвигался вместе с ними.

Крепостные Рокфеллера выползли из копей Колорадо и под ружейными залпами отказались ползти обратно, Джон Рид тут.

Вспыхнула великая мировая война. Джон следовал за пушками по всем странам, на всех фронтах — во Франции, в Германии, в Италии ...да.

Но не простым путешественником — журналистом был он. Страдания человеческого существа в обстановке мирового пожара, весь этот хаос, вся эта грязь и кровь были для него личным оскорблением. Он стремился добраться до корней и вырвать все это с корнем.

Теперь наш друг — Джон Рид — отправляется в Россию, где началась революция.

2-й друг. Джон, вам еще так недавно вырезали почку. Я думаю, что об этом стоит подумать, прежде чем ехать в такую даль и в такое время.

Д ж о н Р и д. Наличие одной почки может меня освободить от службы... во время национальной войны, но эта почка не освобождает никого от активного участия в классовой войне (чокаются и пьют).

(Входит Л у и з а)

Л у и з а. Джон, вот ваши билеты. Пароход отплывает через 10 минут. В тюрьме у Федорова я была сегодня утром. Он просит взять с собой письмо...

2-й д р у г. Коммунист?

Д ж о н Р и д. Да, он мой большой друг...

Л у и з а. В Петрограде у него невеста, он просит...

Д ж о н Р и д. На конверте нет адреса.

Л у и з а. Но внутри имеется фотографическая карточка. В прошлом году эта девушка должна была приехать из провинции в Петроград и поступить в одну из театральных школ. Никаких известий наш друг не имеет о ней уже два года.

1-й д р у г (взглянув на фотография). Джон, вы непременно отыщите эту девушку!

2-й д р у г. Задача не из простых.

3-й д р у г. Чего только не бывает на свете!

Л у и з а. Нам пора, Джон, я желаю вам счастливого путешествия.

Д ж о н Р и д. Луиза, вы передайте Федорову, что я, может быть, найду эту девушку. Когда вы рассчитываете закончить наши дела?

Л у и з а. Месяца через два я буду у вас в Петрограде. Федоров тоже.

Д ж о н Р и д. Очень хорошо. До свиданья.

Л у и з а. Джон, вы не любите, чтобы вас провожали? До свиданья. На сегодня я останусь в вашей комнате, Джон. Мне кажется, я жду ареста.

Д ж о н Р и д. Будьте осторожны. До свиданья. Идем.

Д р у з ь я. Идем.

1-й д р у г. Я очень вам завидую, Джон.

Д ж о н Р и д. Тому, что я еду в Россию?

1-й д р у г. Нет, вообще. (Уходят.)

Л у и з а. Через два месяца в Петрограде.

(Луиза смотрит вслед, оборачивается, подымает бумаги с пола и просматривает их у стола. Оборачивается, в углу комнаты двое неизвестных.)

1-й н е и з в е с т н ы й. Можно видеть мистера Джона Рида?

Л у и з а. Нет, он уехал.

1-й н е и з в е с т н ы й. Разрешите осмотреть комнату.

Л у и з а. Вы?..

1-й н е и з в е с т н ы й (показывает билет сыщика). Да. Вы говорите, уехал. Куда он уехал?

Л у и з а. Он уехал в Константинополь.

1-й н е и з в е с т н ы й. Потом в Россию?

Л у и з а. Нет, насколько я знаю, он скоро вернется в Америку.

1-й н е и з в е с т н ы й. Интересно знать, насколько именно лично вы... осведомлены в делах мистера Рида.

Л у и з а. Лично я? Не очень... Я...

1-й не и з в е с т н ы й. Скажите, это вы были сегодня в тюрьме у...  
2-й не и з в е с т н ы й. Скажите... эти рукописи не вами переписываются?  
Л у и з а. Если вам поручено меня арестовать, я к вашим услугам. (Все уходят.)

(Темнота, вдали проходит пароход.)

## К а р т и н а в т о р а я

### В Т Е П Л У Ш К Е

Поезд отправляется на фронт. Проходит молодой с о л д а т и деревенская д е в у ш к а.

С о л д а т. Да полезай! Никого нет. (Лезут в теплушку. Оттуда вылетает вспугнутая курица. Через некоторое время молодые люди выходят и садятся на край теплушки).

Д е в у ш к а. Четвертое лето проходит. Нету мне веры в счастье теперь. А самой, инда до слез, смеху хочется.

С о л д а т (закуривает). Обман кругом! Думаешь ты глупо, когда веришь всему: вон птица ласточка, сдается, порхает — забот не имеет. А она, как порхает — только брюхо тешит. И все так. И бабочка, словно сука... А ты думаешь — рада она, солнце благодарствует! Обман кругом? Думаю я, скоро дело сменится... Мы с покорностью идем, покуда греха боимся... А грехи разрешим и другие нам пути найдутся.

О ф и ц е р (проходя). Где Председатель Комитета?

С о л д а т. Не знаю (звонок, свисток). Должно с фронта.

Д е в у ш к а. Господи, помилуй!

(Уходят.)

(Подходит на второй путь встречный поезд с фронта, полный раненых. Поезда не видно, слышен только приближающийся шум и после остановки сбоку входит отряд юнкеров; громкий говор. Первый звонок за сценой. Команда «садись». Говор громче. Выделяется один голос: «Товарищи, нас везут на убой. Что нам говорят прибывшие в фронт: нет хлеба, нет снарядов, никто не знает, что делать». Второй звонок. Солдаты проходят по платформе с криком «назад, обратно, мы не едем, довольно, домой». В теплушке появляется молодой о ф и ц е р.)

О ф и ц е р. Товарищи! Верховный главнокомандующий, товарищ Керенский, приказал выступить на фронт. Мы — военные люди, мы не смеем послушаться, мы не можем оказаться трусами!

С о л д а т (из толпы). Сам трус оказываешься, когда боншься Керенского!

(О ф и ц е р идет к юнкерам, с о л д а т занимает его место.)

С о л д а т. Ребята, кому надо, чтобы была война, пускай воюет. А нам не надо, и мы домой.

(Через толпу к оратору подходит о ф и ц е р с юнкерами.)

О ф и ц е р. Взять в распоряжение коменданта! Смирно!

(Солдата уводят. Третий звонок. Юнкера лязгают затворами. Солдаты садятся по вагонам.)

О ф и ц е р. Трогай!

2-й о ф и ц е р. Господин поручик, машинист отказывается ехать.

1-й о ф и ц е р. Арестовать! Посадить инженера. Осел!

(Поезд трогается. Пение солдат *Умер бедняга*. Ночь. Солдаты спят. Канонада. Поезд останавливается. Выходят сонные, пьяные офицеры. С ними 2 девицы.)

1-й о ф и ц е р. Мы куда-то не туда заехали.

Д е в и ц а. Ай, какая грязь! Не пролазная!

2-й о ф и ц е р. Канонада очень близко и, главное, сбоку, а не спереди.

1-й о ф и ц е р. Чорт его знает. Такая темнота. Может быть, мы давно по Германии едем.

Д е в и ц а. Господа, вот была бы радость! Ни с того, да ни с сего да вдруг в Германии.

2-й о ф и ц е р. Мадам, идите вы к чорту. Алеша... а что инженер говорит?

1-й о ф и ц е р. Инженер? Я выкинул его с паровоза. Сволочь, шпион. Мадмуазель, вам нечего слушать наши разговоры... Идите, с богом, откуда пришли.

Д е в и ц а (пьяным голосом). Алеша? Алексей Иванович, что с вами?

1-й о ф и ц е р. К чертям! Шпионки. Чтоб я вас больше не видал здесь! Марш, к чортовой матери!

(Девицы отходят в темноту.)

Д е в и ц а. Подлецы, офицеры, вот разбудим солдат, они вам покажут кузькину мать. Мерзавец!

1-й о ф и ц е р. Замолчи, пристрелю в одну минуту!

Д е в и ц а. А ну, попробуй, стрельни, стрельни...

2-й о ф и ц е р. Алеша, едем прямо, как ехали... все равно, обратно нельзя.

(Солдат вылезает из теплушки.)

1-й о ф и ц е р. Ты куда?

С о л д а т. А ты кто?

1-й о ф и ц е р. Я — начальник эшелона.

С о л д а т. А я — в кусты. (Скрывается.)

(Солдаты выходят из вагона.)

2-й о ф и ц е р. Алеша, перестань. Идиот! Замолчи! Молчи. Я тебе говорю: молчи. Ну, ради бога!

2-й с о л д а т. Отчего остановка?

3-й с о л д а т. В неприятельское расположение заехали.

4-й с о л д а т. Начальник, едреный лапоть!

1-й о ф и ц е р. Молчать! Марш по вагонам! Живо!

2-й с о л д а т. Товарищи, ребята, все сюда!

(Офицер убивает солдата.)

С о л д а т ы. Крой!

(Офицеров убивают. Солдаты расслаиваются по вагонам.)

Г о л о с а. Готово! Есть. Задний ход! Трогай! Ребята! Чего? А где наш американец!

Д ж о н Р и д (как бы с крыши вагона, стуча за кулисами кулаком по жесту). Я здесь!

(Смех солдат. Тишина. Поезд трогается. Грохот колес. Огоньки папирос.)

2-й с о л д а т. А теперь... домой.

## А Н Т Р А К Т



## Второй акт

### Картина первая

#### УЛИЦА В ПЕТРОГРАДЕ

Хвост очереди в лавку. Джон Рид чистит ботинки. К нему подходит «русский Рокфеллер» — Лианозов.

Джон Рид. Мосье Лианозов, добрый день! Что вы думаете о большевиках?

Лианозов. Революция — это болезнь.

Рано или поздно иностранцы вмешаются в наши русские дела, точно так же, как врачи вмешиваются, чтобы излечить больного ребенка и научить его ходить.

Конечно, такое вмешательство было бы нежелательным, но государства должны ясно представлять себе опасность большевизма... опасность таких заразительных идей, как пролетарская диктатура и... мировая социальная революция.

Имеются, конечно, шансы, что такого рода интервенция может и не быть необходимой...

Транспорт разваливается, фабрики закрываются и... голод наступает. Все это могло пробудить в русском народе здравый смысл...

Что же касается большевиков, то с ними можно было бы разделаться и без всяких юридических формальностей (уходит).

Чистильщик сапог. Американец?

Джон Рид. Американец.

Чистильщик сапог. Хорошее дело. Другую. Подошва приличная, должно, американская?

Джон Рид. У тебя тоже американские сапоги.

Чистильщик сапог (показывает рваные сапоги).

Джон Рид. Твои хуже. Хочешь, поменяемся?

(Подходит профессор Шацкий.)

Шацкий. А, мистер Джон Рид! Здравствуйте, я ужасно, ужасно рад, что встретил вас...

Джон Рид. Добрый день! Что вы думаете о большевиках?

Шацкий. Большевики не будут иметь никакой силы в учредительном собрании... Разрешите дать вам общее представление о моем плане образования правительства, который будет представлен в учредительное собрание.

Д ж о н Р и д. Очень прошу вас.

Ш а ц к и й. Видите ли, я — представитель комиссии, назначенной вместе с временным правительством, Советом русской республики для разработки конституции. У нас будет законодательный аппарат в две палаты — так, как у вас в Соединенных Штатах, в нижней палате будет территориальное представительство, а в верхней представители либеральных профессий, земств, кооперативов и профессиональных союзов...

Ч и с т и л ь ш и к с а п о г. Есть...

Ш а ц к и й. Простите, я безумно тороплюсь. Мы с вами еще увидимся, не так ли? До свидания!

Д ж о н Р и д. До свидания! Благодарю вас!

(Ш а ц к и й уходит, унося на подошве сапога оброненную чистильщиком коробку. Ч и с т и л ь ш и к останавливает Ш а ц к о г о, и тот бросает ему коробку.)

Д ж о н Р и д. Ну, так как же? Хочешь, поменяемся?

Ч и с т и л ь ш и к с а п о г. Ну, будет.

Д ж о н Р и д. Я правду говорю... хочешь?

Ч и с т и л ь ш и к с а п о г. Отчего же... Давай.

(Переодеваются. Идет расклейщик плакатов. Мажет стену.)

Ч и с т и л ь ш и к с а п о г. Вы можете уступить мне один плакат? Я собираю коллекцию. Мне очень нужно.

(Расклейщик дает ему плакат.)

Ч и с т и л ь ш и к с а п о г. По рукам?

Д ж о н Р и д. Спасибо. До свидания! (Посмотрев на ботинки.) До свидания! (Смеясь уходит.)

Ч и с т и л ь ш и к с а п о г. Балда. (Издали слышна духовая музыка.) Юнкерье идет! (Слышен пулемет, бежит народ. Ч и с т и л ь ш и к убегает. Пробегают женщины из очереди. Бежит барышня с криком, за ней юнкер, она падает в его объятия, он целует ее, и они убегают вместе.)

## К а р т и н а в т о р а я

### *КВАРТИРА ИНЖЕНЕРА ПУТЕЙ СООБЩЕНИЯ*

Н ю р а (вбегает с криком). Дядя! (За ней юнкер.)

И н ж е н е р. Что случилось?

Н ю р а (рыдая). Ничего. Я попала под обстрел, а в трамвае кондуктор назвал меня товарищем!

И н ж е н е р. Успокойся, ради бога! Как не стыдно, Нюра. Я вот рассказал бы тебе, как меня на полном ходу из поезда выбросили пьяные офицеры. Это была штука! Еле живой остался! До сих пор прихрамываю — второй месяц. (Увидел юнкера.)

Н ю р а. Это — мой дядя. Да, дядя, я позабыла вас познакомить. Вот этот молодой человек спас мне жизнь.

И н ж е н е р. Очень приятно. Ну, как ваши дела. Анна Григорьевна?

(Слышно, как в кухне рубят котлеты.)

Н ю р а. Дела очень хорошие. У меня оказалось лирическое сопрано. Голос и музыкальность. Может выйти хорошая камерная певица. Разумеется, я бы страшно хотела в оперу, я ведь несколько раз играла на сцене, даже на профессиональной у нас в Харькове. Но все равно! Ужасно хотелось бы пойти на Шляпина!

И н ж е н е р. Ну, что же, ступай! На улице будет спокойно и отправляйся.

А ты бы спела мне что-нибудь.

Н ю р а. Нет, нет, я не в голосе.

И н ж е н е р. Ну, тогда, прошайте, друзья мои! Я иду в городскую думу. Воображаю, что там делается!

Н ю р а. А что там делается?

И н ж е н е р. Делается такое, что вся Россия вверх ногами. (К юнкеру.)

Ю н к е р. Виноват! Не могу знать.

И н ж е н е р. Да! Если вернется этот, как его... новый жилец наш... накормите. Ну, храни вас бог!..

(Уходит.)

Н ю р а. У нас тут живет один американец... Он переехал к нам вчера... Я его даже не видала... Он может каждую минуту вернуться, а я не могу петь при посторонних, стесняюсь... Приходите к нам сегодня вечером, а сейчас уходите... Вы мне очень нравитесь, ей богу, но я стесняюсь. А мне нужно петь... До свидания! (Н ю р а садится за рояль, оборачивается и видит, что ю н к е р еще стоит, говорит «до свидания», ю н к е р уходит, встречается с Д ж о н о м Р и д о м и пропускает его. Д ж о н Р и д останавливается в глубине комнаты. Н ю р а его не замечает. Она поет сольфеджио. В кухне рубят котлеты. Д ж о н Р и д вынимает из кармана фотографическую карточку. Смотрит на Н ю р у.)

Д ж о н Р и д. Очень интересная комбинация.

Н ю р а. Ах, я и не знала, что вы здесь!

Д ж о н Р и д. Сольфеджио — вместе рубленные котлеты.

Н ю р а. Как вам не стыдно! Что у вас такие странные ботинки?

Д ж о н Р и д. Очень странные... Я достал новый плакат... Надо спрятать.

(Уходит в соседнюю комнату.)

Н ю р а. Ботинки другие наденьте.

(Пудрится, подкрашивает губы, поправляет прическу.)

Д ж о н Р и д (из другой комнаты). Да... подошвы очень приличные... Даже ноге очень больно!.. Мадемуазель, вам известна фамилия «Федоров»?

Н ю р а. Нет. А что? Какой Федоров?

Д ж о н Р и д (входит, натякаясь на кухарку). Виноват. Нет. Я так. Сам не знаю, откуда взял. Очень красивый плакат.

Н ю р а. Уходите? Должно быть на свидание, и ботинки другие надели?

Д ж о н Р и д. Нет. Я только должен был спрятать некоторые вещи.

Н ю р а. А я вам хотела спеть что-нибудь.

Д ж о н Р и д. Спасибо. Я очень боюсь, когда поют!

Н ю р а. Фу, какие глупости. Обедать обязательно приходите! До свидания!

(Д ж о н Р и д уходит.)

Н ю р а. Какая скука в большом городе! (Садится за рояль, поет: *На креслах в комнате бедеют ваши юбки*, романс Вертинского. Из кухни слышна рубка котлет.

Н ю р а хлопает крышкой.)

### К а р т и н а т р е т ь я

#### МИТИНГ У СМОЛЬНОГО

Забор с решеткой, через которую лезут солдаты. Слышен издалека голос оратора, который приближается, потом опять удаляется: «Петроградский гарнизон не признает Временного правительства. Он будет подчиняться только приказам Военно-Революционного Комитета... Приветствуя создание Военно-Революционного Комитета, Петроградский гарнизон обещает полную поддержку». Д ж о н Р и д и с о л д а т подходят к решетке.

Д ж о н Р и д. Какие новости?

Г о л о с. Мы получили оружие из Кронверкского Арсенала. 10 тысяч штыков, посланных Каледину, нами задержаны.

Д ж о н Р и д (солдату). Что делается в Смольном?

С о л д а т. В Смольном сейчас заседает Военно-Революционный Комитет. Решается наше дело! Открывать революцию или не открывать! Готовы мы или не готовы! Можно или не можно! Победа или каюк! Одним словом — да!

Д ж о н Р и д. А ваше какое мнение?

С о л д а т. Я человек простой. Мое мнение вот!

Д ж о н Р и д. Что?

С о л д а т. Мое мнение. (Жест сильной решимости.) Мое мнение такое (бьет себя в грудь). Я знаю свое мнение, а сказать... Тов. Ленни скажет. Небось!

Одним словом, «вся власть советам!». Ура!

Т о л п а (вошедшая во время диалога). Ура!!!

С о л д а т. Вот это товарищи с фронта. Идем, ребята! Ничего, не выдаст! (Уходят.)

Д ж о н Р и д. Да! Вся власть Советам! Вот это да!

### К а р т и н а ч е т в е р т я я.

#### СМОЛЬНЫЙ

На сцене ч а с о в о й; солдаты и рабочие ожидают выхода членов Военно-Революционного Комитета. Входят еще несколько солдат. Д ж о н Р и д, стоя в стороне, пишет.

Ч а с о в о й. Товарищи, там заседание...

Г р у п п а. Мы с фронта. Желаем видеть товарища Ленина.

Ч а с о в о й. Сейчас он выйдет.

С о л д а т ы. Ребята, садись, обождать надо. Что, ребята, у вас нижегородские есть?

П р и ш е д ш и е. Есть. (Подходят к группе солдат.)

(Один из б о л ь ш е в и к о в выбегает из заседания.)

Д ж о н Р и д. Что там?

Б о л ь ш е в и к (растерянно). Там нечто невообразимое... Я не знаю... Или все сошли с ума, или...

Д ж о н Р и д. Что говорит товарищ Ленин? Что он думает?

Б о л ь ш е в и к. Ленин совершенно спокоен. Но он говорит такие вещи, что волосы дыбом становятся!

Д ж о н Р и д. Это очень хорошо.

Б о л ь ш е в и к. Товарищ Рид! Я не знаю, хорошо это или нет, но даю вам честное слово, что я первый раз в жизни вижу такую ужасную прямолинейность у Владимира Ильича.

Д ж о н Р и д. Это очень хорошо. Какое настроение у солдат?

Б о л ь ш е в и к. Сами знаете их настроение. Но мы ведь не можем делать по настроению. Мы не готовы. Нельзя выступать в такую минуту, когда вся, так или иначе организованная Россия против нас. Когда мы ждем Съезда Советов, когда малейшая бестактность может погубить революцию... Это чорт знает, что такое!

(Выходит Ф е д о р о в. С о л д а т подходит к середине стены и прислушивается.)

Д ж о н Р и д. Федоров! (Обнимается с Ф е д о р о в ы м.)

Ф е д о р о в. Ну, брат, начинается! Восстание решено. Ленин взял.

С о л д а т. Ленин!

(Появляется тень Л е н и н а, все группируются перед тенью.)

## Третий акт

### Картина первая

#### В ГОРОДСКОЙ ДУМЕ

Прихожая Городской Думы. Палки-вешалки, вроде коромысла, с навешанным на них верхним платьем. Вешалки ставятся в ряд, — их держат на плечах скрытые среди вещей люди, — они образуют прикрытые для глубины сцены, откуда слышны голоса митнигующей буржуазии. На сцене английские и французские офицеры, инженеры Шацкии.

Инженер. Обратите внимание: посольства признают Думу единственной властью. Что же касается этих большевистских убийц и грабителей, то их пребывание у власти — вопрос нескольких часов. Вся Россия присоединяется к нам!

Шацкии. Людям, которые начали свое предательство ночью, которые приостановили газеты, не удержать в невежество страну. Страна узнает истину! Он оценит вас, господа большевики! Мы это увидим.

Шредер (вбегая). Они собираются расстрелять Думу!

(За сценой гром аплодисментов. Все уходит. За сценой голос: «слово предоставляется товарищу Скобелеву». Из глубины появляются Джон Рид и швейцар. Оба останавливаются, так как в это время началась речь Скобелева.)

Голос Скобелева. Да здравствует Комитет Спасения Родины и Революции! К нам присоединились: Исполнительный Комитет Крестьянских Советов, ЦК (голос: «Скобелев, браво!») Народных Социалистов, Группа Единство. (Гром аплодисментов.)

Швейцар. Я не знаю, что делается с бедной Россией. Мне 45 лет. За всю свою жизнь я не слышал столько слов, как здесь... меньшевики, трудовики, центровики...

Джон Рид. Это называется... гоголевские *Мертвые души*.

Голос Скобелева. Поклянемся же, что либо революция будет спасена, либо все мы погибнем!

(Аплодисменты.)

Швейцар. Каждый день клянутся, каждый день погибают, никак не могут погибнуть!

(Выстрелы. Все уходит. Паника, вешалки уходят за кулисы, кроме одной, на которой висит пальто проф. Шацкого. Вбегает Шацкии, устремляясь к оставшейся вешалке, вешалка убегает от него вокруг сцены; затем Шацкии, измученный, убегает со сцены, вешалка за ним.)

## Картина вторая

### СЪЕЗД СОВЕТОВ

Смольный. Часть залы. Мандатная комиссия. На сцене группа соглашателей, солдаты подходят к столу, за которым сидит член мандатной комиссии, за пропусками. Стоят разводящий и солдаты. Звук штемпелей.

Солдаты (разговаривает с невидимой из-за кулис фигурой). У вас нет пропуска. Фамилия ничего не значит. Ну, если вы председатель Совета, то у вас должна быть хоть какая-нибудь маленькая бумажка. Коменданта? Ладно. Я спрошу разводящего. Подождите (выходит на авансцену к разводящему).

Там один без пропуска. Говорит, что председатель Совета...

Разводящий. С бородкой?

Солдаты. Троцкий.

Разводящий. Пропусти.

Солдаты. Ладно (за сцену). Вам по коридору направо.

(За сценой звонок, проходят солдаты.)

1-й голос. Вы предвосхищаете волю Всероссийского Съезда Советов.

2-й голос. Она предвосхищена восстанием Петроградских рабочих и крестьян.

(За сценой крики «ура!». Колокольчик. Тишина. Слышна речь Дана.)

Удрученный голос Дана. Если вы вспомните, что в этот самый момент наши товарищи находятся в Зимнем дворце под бомбардировкой, жертвуя собой во имя исполнения долга, возложенного на них ЦИК<sup>2</sup>. Может быть, мы совершаем величайшее преступление, присутствуя здесь... вместе с безответственными...

(Гром негодования. Тишина. Каноада. Соглашатели выбегают на авансцену.)

1-й соглашатель. Гражданская война началась. То, что происходит теперь в Петрограде, является чудовищным несчастьем. Наш долг перед русским пролетариатом не позволяет нам быть здесь.

2-й соглашатель. Мы уходим.

3-й соглашатель. Да, мы уходим.

Голос Троцкого (за сценой). Пускай идут: они всего лишь отбросы (соглашатели медленно, понурив голову, уходят), которые будут сметены в сорную кучу истории.

Толпа (за сценой). Долой, долой!

(Там, где заседала мандатная комиссия, солдаты собираются к отъезду на грузовике с литературой.)

Джон Рид. Куда? Куда вы отправляетесь?

Солдаты. Джон Рид! Едем с нами в город. Будут стрелять, но ни черта!

Толпа. Ура! Ура!

(Джона Рида на руках выносят со сцены на грузовик. В это время через сцену пробегает толпа солдат и красногвардейцев.)

## Картина третья

### «ШАЛЯПИН»

Ночь. Улица. Афиша о гастролях Шаляпина. Дождь. Ню р а в подъезде. Проходят дамы с зонтиками, рабочие и солдаты с литературой. Солдаты остановились для разборки литературы. Входит Д ж о н Р и д.

Н ю р а. Господин Джон Рид! Господин Джон Рид! Вы меня не узнали?

Д ж о н Р и д. Узнал, узнал. Что вы тут делаете?

Н ю р а. Иду на Шаляпина!

Д ж о н Р и д. На Шаляпина? (Хочет.)

Н ю р а. Пойдемте вместе; я думаю, что стрелять больше не будут, а дождь, кажется, утихает.

(Проносят корзину с цветами.)

Д ж о н Р и д. О-о, какие глупые цветы!

Н ю р а. Это несут в Мариинский театр. Пойдемте, я никогда не слыхала Шаляпина.

Д ж о н Р и д. Вы не слыхали Шаляпина! Вы очень многого еще не слыхали. (Канонада.) Посмотрите кругом, где тут Шаляпин!

Н ю р а. Шаляпин! Он выше всего на свете! Я люблю искусство. Вы не знаете, вся моя жизнь в искусстве!

Д ж о н Р и д. Как же в такой дождь? Вы испортите свои туфли.

Н ю р а. Чорт с ними, с туфлями. Да я их сниму! (Снимает и бежит в чулках.)

Д ж о н Р и д (аплодируя). Какая дура!

## Картина четвертая

### КОНСПИРАТИВНАЯ СТОЛОВАЯ

Стук в дверь.

Г о л о с (за сценой). Это Джон Рид, американский журналист.

Д а м а. Ах! Кирилл, все благополучно. Вот... (выходят два эс-эра) потому что, если они будут обнаружены, их расстреляют... Но я думаю, для вас будет вполне достаточно, если я вам скажу, что оба они признают себя членами партии социалистов-революционеров (приглашает садиться).

Д ж о н Р и д. Почему вы публикуете такие лживые сведения в ваших газетах?

1-й э с - э р. Да, я знаю. Но что же нам делать? Вы должны признать, что нам необходимо создать известное настроение в народе.

2-й э с - э р. О, да! Это просто авантюра со стороны большевиков. На их стороне нет ни одного интеллигента!

Д а м а. Се дрозль!<sup>1</sup> (Старается произносить с французским акцентом.)

2-й э с - э р. Министерства не будут работать. Россия ведь не город, а целая страна... Ясно сознавая, что большевики могут продержаться всего лишь несколько дней, мы решили пойти на помощь самой сильной стороне, которая выступает против них, на помощь Керенскому и содействовать восстановлению порядка.



Д ж о н Р и д. Все это очень хорошо. Но почему вы объединяетесь с кадетами?

2-й э с - э р. Сказать вам правду. В настоящее время народная масса идет за большевиками. Пока что у нас нет последователей. Мы не можем мобилизовать даже небольшой кучки солдат. Нет оружия... В известной мере правы большевики. Теперь в России существуют только две партии, располагающие какой бы то ни было силой, большевики и реакционеры, которые все прячутся у кадетского захвостья. Кадеты думают, что они пользуются нами, но фактически — мы пользуемся кадетами. Когда мы разобьем большевиков, мы пойдем против кадетов.

Д ж о н Р и д. Будут ли большевики допущены к участию в новом правительстве?

1-й э с — э р. Это вопрос. Конечно, если они не будут допущены, они повторят свое выступление, во всяком случае у них будут шансы захватить в свои руки перевес голосов в учредительном собрании — в том случае, если учредительное собрание будет созвано.

Д ж о н Р и д. О-о!

1-й э с - э р. Да, политика не легкое дело для нас, русских. Вы, американцы, природенные политические дельцы. Всю свою жизнь вы только и живете, что политикой, а для нас... мы только один год имели свободную и политическую жизнь.

Д ж о н Р и д. Что вы думаете о Керенском?

2-й э с - э р. Керенский виноват во всех пороках временного правительства: мы хотели избавиться и от него, но предпочли подождать учредительного собрания...

Д а м а. Нет, нет, нет! Я никогда и никому не позволю дурно говорить о Керенском! Он — душка! Он — любовь русской революции! *C'est l'amour de la révolution!*<sup>4</sup>

1-й э с - э р. А большевики через неделю провалятся.

Д ж о н Р и д. А что же казаки?

1-й э с - э р. Казаки сказали: «большевики обещают, что они не отнимут нашу землю, — таким образом, нам не грозит никакая опасность, и мы остаемся нейтральными».

Д ж о н Р и д. А ваша программа?

1-й э с - э р. Наша программа? Вот она: земля должна быть передана земельным комитетам, рабочим должно быть предоставлено полное участие в управлении производством, энергичное проведение политики мира, но не такой ультиматум всему миру, какой предъявили большевики...

Д ж о н Р и д. Но если это ваша собственная политика, то почему вы возражаете? Если это требование крестьян, то почему вы выступаете против?

2-й э с - э р. Вы не понимаете? Крестьяне сразу поймут, что эти узурпаторы выкрали нашу программу!

Д ж о н Р и д. Н-н-н-ет.

1-й э с - э р. Нет, да. Они украли ее!

Д а м а (возмущенно). Вы понимаете. *Ils ont volé!*

Д ж о н Р и д. Они взяли вашу программу... вы должны быть довольны.

2-й э с - э р (жалующимся тоном). Но ведь программа-то наша...

Д ж о н Р и д. В-в-в-аша.

1-й э с - э р. И они ее украли.

Д ж о н Р и д (после небольшого молчания). До свидания (со всеми прощаясь), до свидания (уходит).

## К а р т и н а п я т я

### *ШЕСТВИЕ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ*

Улица. Группа интеллигентов под зонтиками. На сцене Д ж о н Р и д, солд а т и м о р я к.

Д ж о н Р и д. Мосье Шацкий, что это такое?

Ш а ц к и й. Отправляемся умирать в Зимний дворец.

Ш р е д е р (солдату). Мы требуем, чтобы нас пропустили. Смотрите, эти товарищи идут со Съезда Советов. Посмотрите на их билеты. Мы отправляемся умирать в Зимний дворец.

М о р я к. У меня приказ никого не пропускать в Зимний дворец... (Возбужденные голоса.) Ну, ладно: я пошлю товарища протелефонировать в Смольный...

Ш р е д е р. Мы настаиваем, чтобы нас пропустили. Мы не вооружены. Мы настаиваем, чтобы нас пропустили. Мы не вооружены. Мы пойдем, пропустите вы нас или нет.

С о л д а т. У меня приказ.

Э с - э р. Стреляйте в нас, если хотите. Мы пойдем. Мы готовы умереть, если у вас хватит духу стрелять в русских и товарищей. Мы подставим наши груди под ваши выстрелы.

М о р я к. Нет. Я не могу пропустить вас.

Д е в и ц а. А что, если мы пойдем вперед, будете вы стрелять?

С о л д а т. Нет, я не собираюсь стрелять в публику, у которой нет ни одного ружья. Мы не будем стрелять в невооруженных.

Э с - э р. Мы пойдем вперед. Что вы можете с нами сделать?

С о л д а т. Мы что-нибудь да сделаем. Мы не можем вам позволить пройти. Мы что-нибудь да сделаем!

В с е. Что же именно вы сделаете?

М о р я к. Мы вас отдубасим. А если будет необходимо, мы будем и стрелять.

(В толпе истерика.)

Ш р е д е р. Товарищи и граждане! Против нас пушена в ход сила. Мы не можем нашей невинной кровью запятнать руки этих невежественных людей. Ниже нашего достоинства быть расстрелянными.

Э с - э р. Вернемся в Думу и обсудим средства спасения страны и революции (уходят).

М а т р о с. Интеллигенция! (Смех).

С о л д а т. Ах ты, елочки зеленые.

Во время этого митинга Д ж о н Р и д снимает группу интеллигентов. При вспышке магния все разбегаются.

## А Н Т Р А К Т

## Четвертый акт

### Картина первая

#### ГУДКИ

Комната Федорова. Федоров сидит на столе, рабочий у дверей. Джон Рид спит на кровати. За сценой фабричные гудки.

Рабочий. Наступление Керенского продолжается. У него казаки, у него артиллерия.

Федоров. Гудят заводы. Все на фронт! Все равно живыми не возьмут!

Предфабком. Готово! Сейчас выступаем.

Федоров. Сколько народу?

Предфабком. Весь завод. Тысяч десять будет!

Федоров. Стой! Пригони грузовую машину!

Предфабком. Есть (уходит).

Рабочий. А кто это спит? (Подходит к кровати.)

Федоров. Джон Рид!

Рабочий. Рид!

Федоров. Не трогай! Он, кажется, первый раз за всю неделю спит.

Рабочий. Симпатичный парень.

Федоров. Да, парень хороший.

Предфабком (входя). Федоров, прочти приказ.

Рабочий. В окно!

Федоров. Есть. (Влезает на стол и в окно читает приказ.) Товарищи! Приказ Петроградского Совета. Банды Керенского угрожают подступам к столице. Армия и Красная Гвардия Революции нуждаются в немедленной поддержке со стороны рабочих.

Мы предписываем районным советам и фабрично-заводским комитетам: выдвигайте возможно большее число рабочих для рытья окопов, возведения баррикад и усиления проволочных заграждений.

Где это окажется необходимым, приостановить работы на предприятиях немедленно.

(За окном «ура!» и пение *Вихри враждебные веют над нами.*)

(Джон Рид, проснувшись, подошел к окну, посмотрел и обернулся к Федорову.)

Федоров. На фронт!

Джон Рид. Дети тоже?

Федоров. Дети тоже.

Джон Рид. Если бы это видели американские рабочие!

(За окном сирена автомобиля.)

Ф е д о р о в. Машина!  
Д ж о н Р и д. Нам, это нам?  
Р а б о ч и й. Едем, едем!  
Д ж о н Р и д. На фронт?  
Ф е д о р о в. На фронт! (Уходят.)  
З а с ц е н о й. Едем!  
Д ж о н Р и д. О-о! Едем!

(Пение за сценой продолжается.)

## К а р т и н а в т о р а я

### ДВА «МАРКСИСТА»

На сцене группа солдат и э с - э р, в стороне Д ж о н Р и д, записывающий в свой блокнот происходящее.

Э с - э р. Вы представляете себе, я полагаю, что, поднимая оружие против наших же братьев, вы делаетесь орудием в руках убийц и изменников...

С о л д а т. Ну, братец, вы не понимаете. Есть два класса, не так ли. Пролетариат и буржуазия. Мы...

Э с - э р. О, я знаком с этой глупой болтовней. Толпа невежественных крестьян, вроде вас, слышала, как кто-то бросил в нее несколько лозунгов. Вы не понимаете, что это значит, вы повторяете их точь-в-точь, как попугай. (Смех солдат, которые внимательно слушают спор этих двух «марксистов».) Я марксист. Я вам говорю, что вы боретесь не за социализм. То, за что вы боретесь, просто-напросто — анархия, созданная в интересах Германии.

С о л д а т. Да, я знаю... Вы образованный человек, а я только простой человек. Но мне кажется...

(Смех солдат.)

Э с - э р. Я полагаю, что вы верите в то, что Ленин — настоящий друг пролетариата.

С о л д а т. Да, я верю...

Э с - э р. Ну-с, мой друг, а знаете ли вы, что Ленин был отправлен в Россию через Германию в запломбированном вагоне. Знаете ли вы, что Ленин получал деньги от немцев?

С о л д а т. Ну, я не особенно много знаю относительно этого. (Настойчиво.) Но мне кажется то, что он говорит, это то, что я хочу слышать и что хотят слышать все такие люди, как я. Так вот (с отчаянием) есть два класса — буржуазия и пролетариат...

Э с - э р. Вы — дурак, мой друг! (Истерически.) Я провел два года в Шлиссельбурге за революционную работу, когда вы еще продолжали расстреливать революционеров и петь *боже, царя храни*. Мое имя — Василий Георгиевич Панин. Вы никогда не слышали обо мне?

С о л д а т. Очень извиняюсь, что-то не слышал... Вы, может быть, и большой герой... (Смех солдат.)

Э с - э р. Да, и я против большевиков, которые уничтожают нашу Россию и нашу свободную революцию. Что вы можете сказать на это?..

С о л д а т. Я ничего не могу сказать на все это. Но мне кажется — есть два класса: пролетариат и буржуазия...

Э с - э р. Ну вот вы опять с вашей глупой формулой. (Уходит.)

С о л д а т. И кто не на стороне одного, тот на стороне другого. (Плюнул в сторону ушедшего эс-эра. Весело к солдатам.) Так вот, есть два класса: пролетариат и буржуазия...

### К а р т и н а т р е т ь я

#### ТЕЛЕФОННАЯ СТАНЦИЯ

(Общая работа телефонных барышень. Барышни говорят номера телефонов, «готово», «аппарат не работает» и т.п. У дверей на часах юнкера; один ходит по сцене.)

Г о л о с а. Керенский в Царском Селе. Въехал на белом коне.

Ю н к е р а (проходя по сцене). Сейчас прибудет оружие из Михайловского училища. (Автомобиль привез оружие. Юнкера его приносят.)

Г о л о с а б а р ы ш е н ь. Наши герои! Спасители! Мученики!

Сильная перестрелка на улице. Барышни кидаются к окну. Пулемет, барышни кидаются к дверям. Одеваются.

Ю н к е р (убегая). Мы пропали! У них артиллерия. Спасайтесь! Мы уйдем по крышам. Храни вас бог! Прощайте!

(Убегают, барышни крестят юнкеров. Один возвращается и прячется за барышень. Входит Джон Рид.)

Б а р ы ш н и. Американский представитель. Господин американец, спасите молодого человека от зверства.

Д ж о н Р и д. Мне известно, все юнкера могут уйти свободно.

Г о л о с а. Нет, неправда!

Д ж о н Р и д. Если оставят оружие.

(Барышни выводят спрятанного юнкера к Джону Риду.)

Ю н к е р. Я знаю вас. Я видел вас на квартире у инженера.

Б а р ы ш н и. Пальто ваше дайте, пожалуйста. (Снимают пальто с Джона Рида и на кидывают на юнкера, тот убегает.. Из пальто Джона Рида выпадает фотографическая карточка. Одна барышня подняла ее и рассматривает. Входят Федоров и матросы. Барышни с визгом кидаются к окну, матросы расходятся по всей сцене.)

Б а р ы ш н и. Грязные невежды. Дураки. Сволочи. Свины. Идиоты. Мерзавцы. Убийцы. Мясники. Болваны.

Ф е д о р о в. Товарищи! Одну минуту, товарищи! Вы члены рабочего класса, вы должны быть счастливы!

Б а р ы ш н и. К чертям! Что может быть общего между этими животными и нами?

Федоров. Товарищи, с вами плохо обращались. Отныне все изменится. Телефоны Правительство...

Барышня. Какое там Правительство?

Федоров. Правительство поставит под контроль Комиссариата почт и телеграфов.

Барышня. Остаться? Да, если бы нам предложили тысячу рублей! Мы уходим... Остаться, чорта с два! Шиш с маслом! Чего захотели?! С ума сошли!

Федоров. Вы можете уходить. Но ведь не все же хотят уходить? Я обращаюсь к тем, кто хочет остаться.

(Федоров уходит со сцены и барышня тоже, кроме нескольких, которые называют матросам, как надо работать на аппаратах.)

Барышня (Джону Риду, показывая карточку). Откуда у вас моя фотографическая карточка?

Джон Рид. Ваша карточка? (Смотрит.) Эта карточка принадлежит тов. Федорову.

Барышня. Федоров — это мой жених.

Джон Рид. Вы его не узнали? Какой страшный жених. Это — здорово.

Очень здорово. У меня в Нью-Йорке тоже есть невеста. Я ей обещал, что найду вас... И нашел. Поразительно.

(Барышня подходит к аппарату, соединяет. Входит Федоров и подходит к часовому.)

Федоров. Провода исправлены. Со Смольным связь восстановлена.

Барышня (в аппарат). Смольный?

Джон Рид. Федоров!

Федоров. Что, что?

Барышня. Телефонная станция в руках Военно-Революционного Комитета.

Джон Рид. Я нашел вашу фотографию. (Указывая на барышню, которая говорит в телефон.) Смотрите.

Барышня (Федорову). Товарищ, вас... (Смотрят друг на друга.)

Федоров (у телефона). У телефона, слушаю. (Записывает в книжку, потом читает.) «Пулковский штаб, 2 часа 10 минут утра. Ночь с 30 на 31 октября останется навсегда на скрижалях истории. Попытка Керенского двинуть контрреволюционные войска на столицу Революции решительно отбита. Керенский отступает, мы наступаем. К прошлому нет возврата. Да здравствует революционная армия!

Джон Рид. Это очень здорово! (Уходит.)

## Картина четвертая

### В МОСКВУ

(У дверей Николаевского вокзала.)

Председатель Вижеля<sup>6</sup>. (За сценой.) Товарищи, мы не можем пропустить вас в Москву. Мы нейтральны. Мы не провозим войск ни той,

ни другой стороны. Мы не можем провезти вас в Москву, где кипит страшная гражданская война. (Недовольные голоса.)

С о л д а т (выбегая, кричит за кулисы). Сюда, товарищи! Мы повезем вас в Москву, во Владивосток, куда хотите. Да здравствует революция! Ура!

(Толпа кричит за сценой «ура!», оркестр играет марш, проходят через сцену вооруженные солдаты, матросы и рабочие. Входят с о л д а т и Л у и з а.)

С о л д а т. Вот, направо за угол, на Знаменской, там стоят машины около вокзала! Любая отвезет в Смольный. Джона Рида все знают, очень даже хорошо знают! (Увидя входящих Р и д а и Ф е д о р о в а.) Эх ты, мать твоя богородица! (Р и д у.) Смотри, из Москвы приехала, не фунт изюму. Счастливо, тов. Федоров!

Л у и з а. Джон!

Д ж о н Р и д. Луиза!

Л у и з а. Из Москвы.

Д ж о н Р и д. Я знал это.

Л у и з а. Моя телеграмма?

Ф е д о р о в (Р и д у и Л у и з е). Друзья! Вот первый большевистский поезд, который имя Ленина перевезет из Петрограда в сердце России. Товарищ Рид, вы с нами?

Л у и з а. Джон, мы едем? (Все, кроме Дж о н а Р и д а, уходят.)

Д ж о н Р и д. Я напишу книгу о том, как несколько дней потрясли мир.

(Уходит. На сцене сразу темно, слышен шум приближающегося поезда, свистки паровоза, и на сцене появляется из глубины паровоз, освещенный тремя фонарями.)

## ПРИМЕЧАНИЯ К ПОСТАНОВКЕ

Количество действующих лиц может быть сокращено и доведено до 17 актеров (13 мужчин и 4 женщины): Д. Р и д, 1-й друг, 2-й друг (3-й не обязательен), с о л д а т, 1-й о ф и ц е р (он же эс-эр в дальнейших сценах), 2-й о ф и ц е р (он же в дальнейшем юнкер), 1-й, 2-й и 3-й с о л д а т ы, (они же: часовой, инженер, Шредер, голос Скобелева, швейцар, разводящий...), ч и с т и л ь ш и к сапог (если в кружке клуба имеется актриса маленького роста, то она же может играть и чистильщика и девушку в сцене «теплушки»), Л и а н о з о в (он же 2-й эс-эр), Ш а ц к и й, инженер (один из солдат мог бы переодеться для двух сцен с инженером), Ф е д о р о в, Л у н з а, 1-я, 2-я, девицы, Нюра (телефонистку, невесту Федорова, играет 2-я девица, даму играет 1-я девица).

Массовые сцены можно делать при помощи темноты, в которой проворно движется по сцене в руках одного человека электрический фонарик. Со стороны звуковой массовку делают все актеры, занятые в спектакле, плюс музыка и звукомонтаж. Опыт Ленинградского Театра Дома Печати показал, что от применения вышеуказанного способа достигается полное впечатление массовых сцен.

Монтировка пьесы, вся сила которой в детальнейшей разработке голосового материала, может быть сведена к двум шиткам, черному заднику, длинному столу и трем прожекторам для финала.

На шитках с одной стороны изображены стенки теплушки, с другой наклеены газеты, афиши, плакаты 17-го года. Стол (внизу черный фартук) нужен для теплушки: к нему прикрепляются на откосах шиты.

Три прожектора на реостате, сами оставаясь неподвижными, дают при соответствующем звукомонтаже полное впечатление приближающегося паровоза.

Черный задник необходим для теплушки.

Характеристика действующих лиц не нуждается в подробном объяснении, так как типы не индивидуализированы.

Движения актеров должны быть быстры и четки, как в кино, смена картин — мгновенная по сигналу (свисток или барабан, или гонг).

Под суфлера играть никак невозможно: лучше сократить текст, чтобы не потерять быстроту и уверенность актерской подачи его.

Некоторые сцены имеют характер гротеска (сцена с Нюрой) — здесь игра должна быть почти циркового характера: другие сцены сделаны в самой противоположной манере — «натуралистически», здесь должна быть во всем самая крайняя простота и умеренность со стороны постановщика и актеров.





## КИНОСЦЕНАРИИ

(ГОЛОД)

-12-

ТРУБИТЕ,  
КРИЧИТЕ,  
НЕСИТЕ!

Вы, поставившие ваше брюхо на пару толстых свай,

вышедшие, шатаясь, из столовой советской,

знаете ли, что целый великий край,

может быть, станет (скоро) мертвецкой?

Я знаю, кожа ушей ваших <sup>(как)</sup>точка у буй-  
волос мощных туга,

и ее можно лишь плакой растрогать.

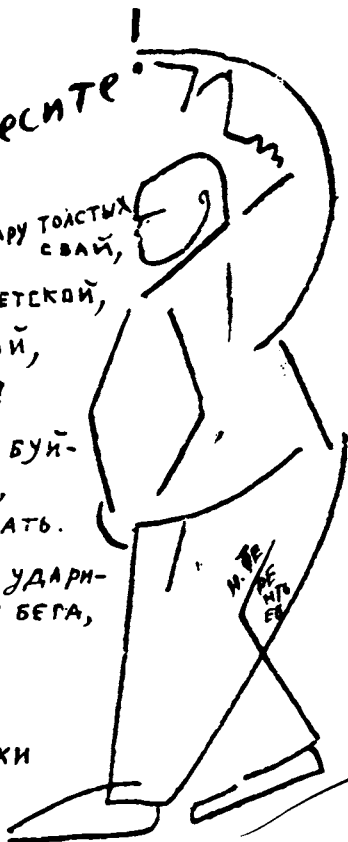
Но неужели от «Голодной недели» вы ударитесь  
рысачками в бег,

(Если)  
когда над целой стракой

повис смерти коготь?

Это будут трупы, трупы и трупники

смотреть на звездное небо



каруша  
26...

И. Г. Терентьев. Автопортрет.  
Рядом стихи В.В.Хлебникова, переписанные Игорем Терентьевым.  
Страница из книги: А.Крученых. *Неизданный Хлебников*.  
Вып. IX (Москва, 1928).  
Внизу справа написано: «Хорош! И.Терентьев. 36 г.».  
(Собрание Т.И.Терентьевой).

## ЗАЯВКА<sup>1</sup> НА СОЗДАНИЕ КИНООПЕРЫ *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*<sup>2</sup>

Тов. Т.П.Самсонову, тов. В.А.Фельдману<sup>3</sup>

Вопрос о постановке *Евгения Онегина*, поднимавшийся год назад, по нашему мнению, должен быть разрешен, по возможности скорее, ввиду следующих соображений:

1. Мосфильм<sup>4</sup>, насколько нам известно, хочет взять на себя инициативу постановки *Евгения Онегина*.

2. К предстоящему в 1937 г. столетию со дня смерти Пушкина необходимо было бы начать организовывать постановку безотлагательно во избежание запоздания с выпуском фильма.

3. Безусловно желательно, чтобы впервые киноопера была поставлена именно Межрабпом-фильмом как организацией-пионером первого звукового и первого цветного советского фильма<sup>5</sup>.

Во изменение первоначальных планов экранизации *Онегина*, мы выдвигаем сейчас идею создания оперного киносpectакля с музыкой П.И.Чайковского. Ни одна опера не пользуется в СССР такой популярностью и такой любовью зрителя, как эта. И, тем самым, постановкой *Евгения Онегина* Межрабпом-фильм создал бы действительно массовое культурное зрелище.

4. Крайне ответственной и почетной задачей в плане предстоящего Пушкинского юбилея нам представляется освобождение текста оперного либретто Модеста Чайковского<sup>6</sup> от всех не-пушкинских «варваризмов».

К столетию со дня смерти поэта опера *Евгений Онегин* должна зазвучать, наконец, как опера исключительно на тексте Пушкина. Это должно быть, однако, сделано без таких изменений, которые могли бы помешать «канонической» популярности этой оперы у массового зрителя.

Если постановка будет решена Вами, сценарий мог бы быть написан к 15 ноября 1935 года, с таким расчетом, чтобы зримою натурой можно было бы отснять зимой 1935 года.

### Творческие соображения

Новый жанр кинооперы, то есть высокого качества музыка, пение, поэзия, вовлеченные в волнующее драматическое действие на 1 1/2 часа времени, задача во всех отношениях назревшая и ее можно разрешить, так как театральная культура у нас уже располагает нужным запасом опытов, которые требуют, чтобы их объединить и вывести к новому жанру большого массового кинозрелища, спаянного из лучших элементов всех искусств.

Нет никакой надобности переделывать, приспособливать Пушкинский стих, когда есть возможность подать его в подлинном виде, не прибегая к помощи тещи, не делая диалогов там, где у Пушкина их нет, то есть подать стихи Пушкина без литературного или сценического умерщвления его. Имеется ряд приемов, которые позволяют, не ослабляя, а наоборот — усиливая драматургически остроту положений — пользоваться описательным тек-

стом автора, пользоваться текстом, построенным в третьем лице без «перелицовки». Существует ряд испытанных на публике приемов значительно менее условных, чем пение в опере, но разрешающих совершенно благополучно эту «квадратуру местоимений».

Есть ряд изобразительных приемов, позволяющих переключать натуралистический пейзаж на живопись любого стиля, не «стилизуя», не прихорашивая, не эстетизируя реальной действительности...

Имеются, наконец, приемы разговоров, звучащих как эпиграф к пению...

Существует возможность органической увязки персонажей с автором, как проводником и аккумулятором драмы.

Преодолеть эти традиционные трудности — дело необходимое и весьма возможное.

*16. VII.35*

## КИНООПЕРА *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*<sup>1</sup>

### Смысл и стиль картины

Трагедия Татьяны и Онегина, трагедия самого Пушкина: «черт догадал меня с умом и талантом родиться в России».

Судьба Татьяны по сути — судьба крепостной девушки: ее продают замуж в Москве на «ярмарке невест». Продавали и продали другу Онегина, богатому генералу и тут в Онегине проснулся и человек и обманувшийся собственник: отсюда острота его влюбленности в Татьяну («...Мое — сказал Онегин грозно». Таков он в сновидении Татьяны). Оказалось, что Татьяна значительный, живой, красивый человек. И она в рабстве. И ее толкнул в объятия рабства сам Онегин. И он же пришел в ужас от трагических для него самого последствий.

Он «сражен» от поведения Татьяны: ее человечества. Онегин уничтожен морально. Его больше нет. «Здравствуй, племя младое, незнакомое» — из столетней глубины слышен голос Пушкина, обращенный к молодежи... Больше не с кем разговаривать Пушкину. Он все понял, все почувствовал, со всеми распротился и умер, подчинившись границам своего времени, точно так же, как Татьяна! И он умер, но с лицом, обращенным в будущее, с лицом гения.

Идейная композиция пушкинской вещи имеет за собой древнейшую традицию от сказки Овидия, от *Ромео и Джульетты* Шекспира, только тут действие внешних разлучающих обстоятельств углублено внутренними социальными противоречиями современных Пушкину трагических любовников, потому что у Пушкина вопрос поставлен о *творчестве жизни*, а не только о счастливом конце любовной интриги. Тут боковая тема Монтекки-Капулетти уведена вглубь психологии людей.

Музыка Чайковского — единственная музыка, существующая, как интерпретация пушкинского романа. Поэтому она *вне конкуренции* при всех своих недостаточностях. И она любима массой за очень многие свои достоинства.

Он лирична, певуча, искренна.

Роман Пушкина построен на лирических отступлениях. Отсюда мысль об использовании в картине *Онегин* Чайковского.

Отсюда мысль о жанре «кинооперы». Можно не сомневаться, что этот жанр «кинооперы» сразу *привьется* и будет любимым жанром у массового зрителя.

Вопрос только в культурном осуществлении этой задачи.

## ЛИБРЕТТО КИНОСЦЕНАРИЯ

### 1

Невский проспект. 20-е годы. Макет.  
Снег. Сугробы снега. Солнце.  
Дворник сгребает снег. Один,  
второй, третий.  
В перспективе улицы дворники  
сгребают снег. Пусто и тихо.  
Подъезд богатого особняка.  
У подъезда дворник сгребает снег.  
Стук деревянной лопаты о мерзлый тротуар.

### 2

Зеркальный паркет большой комнаты уходит в перспективу. С улицы доно-  
сится заглушенный стук лопаты.  
Пожилый военный — Милорадович и Пушкин сидят за овальным столом.  
Стук лопаты. В руках Милорадовича лист бумаги.  
Оба поднимаются. Пушкин смотрит вопросительно.  
Милорадович разводит руками и произносит: — Воля государя —.  
Пушкин кланяется и уходит.

### 3

Выходит Пушкин из подъезда. Медленно идет.  
Пустынная улица. Вдалеке медленно идущая фигура человека.  
Это Пушкин.  
Далеко позади него точка. Это мчащийся по первопутку лихач.  
Обгоняя идущего Пушкина, лихач круто осаживает лошадь у самого аппара-  
та. Он поджидает Пушкина.  
Пушник не садится, а угрюмо проходит мимо. Медленно едет лихач по пер-  
вопутку за Пушкиным.

### 4

К подъезду своего дома подошел Пушкин. Ему открыли дверь.  
Он вошел и дверь захлопнулась. Вслед за Пушкиным к дому подъехал лихач  
и остановился у подъезда. В сени вошел Пушкин и прошел в дверь. За ним  
дядька.  
Сени пусты. Горит печка. Из двери выходит дядька. Он вынимает из кова-  
ного сундука теплые дорожные вещи, пледы, сапоги, лисью шубу. Горит,  
потрескивая, печка.  
Тикают часы. Тишина.  
Слезы у дядьки на глазах.  
Музыка — кусочек увертюры из *Онегина*, первые такты.

С шумом вылетела пробка из бутылки шампанского. В открытой двери кабинета ресторана Талон стоит Пушкин со своим приятелем. Приветствуя компанию литераторов, говорит Пушкин:

— Вошел,  
и пробка  
в потолок —

Шуба и цилиндр сброшены на кресло. Пушкин у стола. Указывая на своего приятеля, он обращается к собравшимся литераторам:

— Друзья Людмилы и Руслана,  
С героем моего романа  
Без предисловий сей же час  
Позвольте познакомить вас... —

Приятель представляется

— Онегин —

Отрекомендовав приятеля, Пушкин продолжает вкрадчиво и значительно:

— ...Добрый мой приятель  
родился на берегах Невы,  
где, может быть, родились вы  
или блистали, мой читатель.  
Там некогда гулял и я. —

Дельвиг, присутствующий здесь, потянулся к Пушкину. Вопросительно смотрит на него. С уст Пушкина уже готов сорваться ответ. Но дверь открывается и лакей вносит фрукты.

— Там некогда гулял и я,  
но вреден север для меня —

иронически заканчивает Пушкин.

Хлопают пробки от шампанского. Они звучат как дружеский салют. В руках у Пушкина бокал. Он стоит рядом с белокурой женщиной, обнимая ее. Пауза. Ждут тоста.

Пушкин говорит с бокалом в руке.

— Город пышный, город бедный —  
поставил бокал и оперся руками о стол.

— Дух неволи  
стройный вид —

В кадре лицо Дельвига, потом военного в профиль:

— Свод небес зелено-бледный  
скука, холод и гранит... —

в кадре женщина, которую обнимал Пушкин.



Голос Пушкина продолжает.

— Все же  
мне  
вас  
жаль  
немножко  
Оттого что здесь порой  
ходит маленькая ножка  
вьется локон золотой. —

Разрывается кадр.

6

Онегин и Пушкин в кабинете Онегина. Они собираются в театр.

Пушкин сидит у стола в шубе.

Онегин в бухарском халате вышел из спальни.

Пушкин берет книгу со стола. В ней закладка — лист бумаги.

Заинтересованный содержанием этой бумаги Пушкин протягивает ее Онегину.

Онегин берет из рук Пушкина бумагу и торжественно поднимая ее, говорит:

— От управителя доклад,  
Что дядя при смерти в постели —

Продолжая разговор, приятели перешли в спальню Онегина. Там его ждет парикмахер.

С удовольствием разглядывая картину *Утро помещика*, Пушкин восклицает:

— Вот наш Онегин  
сельский житель,  
заводов, вод, лесов, земель  
хозяин полный, а досель —

Пушкин взял со столика два боклаа и, обращаясь к Онегину с бокалом, закончил:

— ...Порядка враг... —

Друзья чокнулись —

— ...и расточитель —

Выпили.

Предоставив себя парикмахеру, Онегин философствовал:

— ...В деревне скука та же,  
хоть нет ни улиц, ни дворцов,  
ни карт, ни балов, ни стихов...

Проходя в кабинет, Пушкин сказал:

— Цветы, любовь, деревня, праздность  
моля я предан вам душой  
всегда я рад заметить разность  
между Онегиным и мной —

В кабинет вошел лакей, мсье Гильо и доложил по-французски о том, что лошади поданы. Пушкин, указывая в соседнюю комнату, где в сиянии свечей и зеркал заканчивает свой вечерний туалет Онегин, сказал с подчеркнутой театральностью:

— Он три часа, по крайней мере,  
пред зеркалами проводил  
и из уборной выходил  
подобный ветреной Венере,  
когда —

Онегин вышел

— надев мужской наряд  
Богиня  
едет в маскарад. —

7

Ночь. Темно. Дядька спит. Догорает печка.

Стук в дверь. Дядька просыпается и открывает дверь.

Входит Пушкин и проходит к себе в комнату. За ним дядька со свечей.

Видны силуэты вещей, приготовленных к отъезду.

Усталый садится Пушкин в кресло. Он усмехнулся и пробормотал едва слышно:

— Амур, exil  
какая гнль —

Горит свеча. В окне неясный петербургский рассвет. Силуэт набережной.

Пушкин берет со стола книгу и тут же засыпает.

Книга падает на пол.

За окном зазвенели почтовые бубенцы и остановились. Вошел дядька с ящиком. Выносят вещи. Пушкин спит. Зимний рассвет. Первые лучи солнца и свеча.

Со стороны Петропавловской крепости слышно — бьют зарю.

Проснулся Пушкин. Едва слышно проговорил:

— Зорю бьют... —

Увидел упавшую книгу. Стихи, проникнутые усталостью, возникают произвольно:

— Из рук моих  
ветхий Данте выпадает...  
на устах начатый стих  
недочитанный затих,  
звук далеке улетает...  
звук привычный  
звук родной —

Пушкин встал

— Сколь ты часто раздавался  
там, где тихо развивался  
я давнишнюю порой. —

Пушкин вышел. Зазвенели бубенцы. И утихли вдали. Пустая комната. Свеча. Солнце. Утро.

8

Звучит музыка — увертюра к опере *Евгений Онегин* полностью.  
Дождь пригнул к земле, затопил хлеба на полях.  
Полая вода. Из воды торчит разрушенная ливнем изба. Дождь.  
Далеко разлилась река.  
Дождь заливает лошадей в конюшне. В барской усадьбе девушка смотрит в окно и скучает.  
Куры мокнут в курятнике.

9

Письменный стол Онегина в его усадьбе. На столе портрет, где изображен Онегин вместе с Пушкиным. На портрете автограф. «Всегда я рад заметить разность между Онегиным и мной». Рядом лист бумаги, исписанный Пушкиным. Ленский взял этот лист и прочел вслух.

— Деревня, где скучал Евгений,  
была прелестный уголок —

Друзья беседуют. Ленский собирается уезжать.

«Куда? Уж эти мне поэты!»  
— Прощай, Онегин, мне пора.  
«Я не держу тебя; но где ты  
Свои проводишь вечера?»  
— У Лариных. — «Вот это чудно.  
Помилуй! и тебе не трудно  
Там каждый вечер убивать?»  
— Нимало — «Не могу понять.  
Отселе вижу, что такое:  
Во-первых (слушай, прав ли я?)  
Простая, русская семья,  
К гостям усердие большое,  
Варенье, вечный разговор  
Про дождь, про лен, про скотный двор...»  
— Я тут еще беды не вижу.  
«Да скука, вот беда, мой друг».  
— Я модный свет ваш ненавижу;  
Милее мне домашний круг,  
Где я могу... — «Опять эклога!  
Да полно, милый, ради бога.

Ну что ж? ты едешь: очень жаль.  
Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль  
Увидеть мне Филлиду эту,  
Предмет и мыслей и пера,  
И слез, и рифм et cetera?..  
Представь меня». — Ты шутишь. — «Нету».  
— Я рад. — «Когда же?» — Хоть сейчас.  
Они с охотой примут нас.  
Поедем. —

10

Сосед Онегина и Лариных Пушкин, на охоте застигнутый дождем, заехал к Лариным. Нянька достает с печки высушенные болотные сапоги Пушкина. По случаю дождя все в доме спят. Одна Татьяна в своей комнате читает. С ружьем на плечах и в пуховых котах Пушкин идет за няней переобуться. Ему помогает нянькин виук Ванюшка. Ведут коня. Пушкин уезжает. Дождь перестал. В саду на солнце запели птицы.

11

Онегин и Ленский едут к Лариным, и по дороге встречают Пушкина. Взаимные приветствия на ходу. После дождя в гостиной Лариных нянька раскрыла все окна в сад. В гостиной сидит Татьяна. Из сада доносится женский хор *Девицы, красавицы*. В открытые окна девушки подают няньке корзины с ягодами и грибами. К дому подъезжают Онегин и Ленский. В доме еще не успели проснуться. Приехали гости. Переполох. Татьяна, увидев гостей, убежала к себе. Потом вернулась обратно и села у окна. Онегин окружен старушками. Его угощают вареньем и брусничной водой. Ольга и Ленский уходят. За Онегиным и Ленским к Лариным потянулись другие гости.

13

Ленский и Ольга в лодке.  
Полая, большая вода.  
Ленский гребет. Со взмахом весел он поет:

— Я люблю Вас... —

Из воды торчат покосившиеся избы.  
Белая луна над водой.

14

Ночь. Луна.  
Онегин и Ленский уезжают. Разговор друзей.

— Ну что ж, Онегин? ты зеваешь, —  
«Привычка, Ленский». — Но скучаешь  
Ты как-то больше. — «Нет, равно.

Однако в поле уж темно;  
Скорей! пошел, пошел, Андрюшка!  
Какие глупые места!  
А кстати: Ларина проста,  
Но очень милая старушка;  
Боюсь; брусничная вода  
Мне не наделала б вреда.

Помолчали. Едут.

Опять говорят.

«Скажи: какая Татьяна?»  
— Да та, которая грустна  
И молчалива, как Светлана,  
Вошла и села у окна. —  
«Неужто ты влюблен в меньшую?»  
— А что? — «Я выбрал бы другую,  
Когда б я был, как ты, поэт.  
В чертах у Ольги жизни нет.  
Точь-в-точь в Вандиковой Мадонне:  
Кругла, красна лицом она,  
Как эта глупая луна  
На этом глупом небосклоне».

## 15

Ночь. Луна. Комната Татьяны.

Идет весь диалог Татьяны с няней по Пушкину.

«Не спится, няня; здесь так душно!  
Открой окно да сядь ко мне».  
— Что, Таня, что с тобой? — «Мне скучно,  
Поговорим о старине».  
— О чем же, Таня? Я, бывало,  
Хранила в памяти не мало  
Старинных былей, небылиц  
Про злых духов и про девиц;  
А нынче все мне тёмно, Таня:  
Что знала, то забыла. Да,  
Пришла худая чередка!  
Зашибло... — «Расскажи мне, няня,  
Про ваши старые года;  
Была ты влюблена тогда?»  
— И, полно, Таня! В эти лета  
Мы не слыхали про любовь;  
А то бы согнала со света  
Меня покойница свекровь. —  
«Да как же ты венчалась, няня?»  
— Так, видно, бог велел. Мой Ваня  
Моложе был меня, мой свет,  
А было мне тринадцать лет.

Недели две ходила сваха  
К моей родне, и наконец  
Благословил меня отец.  
Я горько плакала от страха,  
Мне с плачем косу расплели  
Да с пеньем в церковь повели.

И вот ввели в семь чужую...  
Да ты не слушаешь меня... —  
«Ах, няня, няня, я тоскую,  
Мне тошно, милая моя:  
Я плакать, я рыдать готова!...»  
— Дитя мое, ты нездорова;  
Господь помилуй и спаси!  
Чего ты хочешь, попроси...  
Дай окроплю святой водою,  
Ты вся горишь... — «Я не больна:  
Я... знаешь, няня... влюблена»  
— Дитя мое, господь с тобою! —  
И няня девушку с мольбой  
Крестила дряхлою рукой.

«Я влюблена», — шептала снова  
Старушке с горестью она.  
— Сердечный друг, ты нездорова.  
«Оставь меня: я влюблена».  
И между тем луна сияла  
И томным светом озаряла  
Татьяны бледные красы,  
И распущенные влася,  
И капли слез, и на скамейке  
Пред героиней молодой,  
С платком на голове седой,  
Старушку в длинной телогрейке;  
И все дремало в тишине  
При вдохновительной луне.

И сердцем далеко носилась  
Татьяна, смотря на луну...  
Вдруг мысль в уме ее родилась...  
«Пооди, оставь меня одну.  
Дай, няня, мне перо, бумагу  
Да стол подвинь; я скоро лягу;  
Прости». И вот она одна.  
Все тихо. Светит ей луна.  
Облокотясь, Татьяна пишет,  
И все Евгений на уме,  
И в необдуманном письме  
Любовь невинной девы дышит.  
Письмо готово, сложено...  
Татьяна! для кого ж оно?

Не спит и няня. Она вздыхает на музыку из сцены *Письмо Татьяны*.

Она зари не замечает,  
Сидит с поникшею главой  
И на письмо не напирает  
Своей печати вырезной.  
Но, дверь тихонько отпирая,  
Уж ей Фнлипатьевна седая  
Принносит на подносе чай.  
«Пора, дитя мое, вставай:  
Да ты, красавица, готова!  
О пташка ранняя моя!  
Вечор уж как боялась я!  
Да, слава богу, ты здорова!  
Тоски ночной и следу нет,  
Лицо твое как маков цвет».

— Ах! няня, сделай одолженье. —

«Изволь, родная, прикажи».

— Не думай... ах! не откажи. —

«Мой друг, вот бог тебе порука».

— Итак, пошли тихонько внука  
С запиской этой к О... к тому...

К соседу... да велеть ему,  
Чтоб он не говорил ни слова,  
Чтоб он не называл меня... —

«Кому же, милая моя?

Я нынче стала бестолкова.

Кругом соседей много есть;

Куда мне их и перечеть».

— Как недогадлива ты, няня! —

«Сердечный друг, уж я стара,

Стара; тупеет разум, Таня;

А то, бывало, я востра,

Бывало, слово барской воли...»

— Ах, няня, няня! до того ли?

Что нужды мне в твоём уме?

Ты видишь, дело о письме

К Онегину. — «Ну, дело, дело.

Не гневайся, душа моя,

Ты знаешь, непонятна я...

Да что ж ты снова побледнела?»

— Так, няня, право ничего.

Пошли же внука своего.

Пушкин у Онегина.

Ванюшка приносит письмо. Пушкин, посмотрев на письмо, замечает:

Чем меньше женщину мы любим,  
Тем легче нравимся мы ей.

Онегин, разрывая конверт, отвечает Пушкину:

— La morale est dans la nature des choses.

Онегин читает письмо Татьяны, он взволнован. Кончил читать.

Дает письмо Пушкину.

Пушкин читает потрясенный.

Крупный план письма, написанного по-французски.

Говорит Пушкин:

Я должен буду, без сомнения,  
Письмо Татьяны перевести.  
... вот  
Неполный, слабый перевод,  
С живой картины список бледный  
Или разыгранный Фрейшиц  
Перстами робких учениц:

Я к вам пишу — чего же боле?

Что я могу еще сказать?

.....

Но мне порукой ваша честь,  
И смело ей себя вверяю...

Вступает оркестр. Пушкин один, в руках письмо Татьяны. У Пушкина слезы на глазах.

## 16 а

Татьяна у озера с книгой. Ее волосы еще не высохли после купанья.

## 17

Усадьба Лариных.

Приехал Онегин. Татьяна в тревоге убегает в сад. Онегин встречает ее. Начало речи Онегина, обращенной к Татьяне:

— Когда бы жизнь домашним кругом  
Я ограничить захотел —

Звучит как разговорный эпиграф к его оперной арии, которая, как и все прочие арии поется за кадром и в своем объеме определяется общей музыкальной конструкцией фильма. В данном случае ария идет и ею определяется композиция эпизода.

## 18

Первый снег во дворе. Татьяна у окна.  
Катанье с гор.



Вечер у Онегина. За дружеским обедом горячий политический спор. Пушкин, говоря о декабристах и чувствуя себя на высоте их энтузиазма, что-то восторженно доказывал. Обед закончился, но все еще стояли около стола. Пушкин собирался уезжать. Он договорился:

— Сначала эти заговоры  
Между лафитом и клико  
лишь были дружеские споры  
и не входила глубоко  
в сердца мятежные наука.  
Все это было только скука,  
Безделье молодых умов,  
забавы взрослых шалунов. —

Онегин, продолжая начатый в связи с декабристами разговор о русских царях, с чаадаевской иронией поставил вопрос:

— Гроза двенадцатого года  
Настала — кто тут нам помог?  
Остервенение народа,  
Барклай, зима иль русский бог?

Ленский, оттесненный двумя значительно сильнейшими ораторами, к позициям все более реакционным, восклицает:

— Наш бог помог — стал ропот ниже  
И скоро силою вещей,  
мы очутились в Париже,  
А русский царь — главой царей. —

Реплику Ленского, перебивая, горячо парирует Пушкин:

— Властитель слабый и лукавый.  
Плешивый щеголь, враг труда,  
Нечаянно согретый славой  
Над нами царствовал тогда —

Пушкин одевается. За окном далеко лают собаки. Зима. В его последующих словах к друзьям чувствуется теплота:

— Люблю я дружеские враки  
И дружеский бокал вина  
Порою той, что названа  
Пора меж волка и собаки,  
А почему, не вижу я. —

Пушкин уходит. Камин догорает. Дым из трубок Онегина и Ленского уходит в трубу. Завязывается спокойный разговор между друзьями.

«Ну, что соседки? Что Татьяна?

Что Ольга резвая твоя?»  
— Налей еще мне полстакана...  
Довольно, милый... Вся семья  
Здорова; кланяться велели.  
Ах, милый, как похорошели  
У Ольги плечи, что за грудь!  
Что за душа!.. Когда-нибудь  
Заедем к ним; ты их обяжешь;  
А то, мой друг, суди ты сам:  
Два раза заглянул, а там  
Уж к ним и носу не покажешь.  
Да вот... какой же я болван!  
Ты к ним на той неделе зван.  
  
«Я?» — Да, Татьяны именины  
В субботу. Оленька и мать  
Велели звать, и нет причины  
Тебе на зов не приезжать. —  
«Но куча будет там народу  
И всякого такого сброду...»  
— И, никого, уверен я!  
Кто будет там? своя семья.  
Поедем, сделай одолжение!  
Ну, что ж? — «Согласен». — Как ты мил! —

19 а

Гаданье. Сон Татьяны.

— Мое! — сказал Евгений грозно

Это введение в сцену бала.

20

Неизбежность трагической развязки в столкновении мечты и действительности. Бал. Любящая Татьяна бежит Онегина. Он хочет отомстить Ленскому за подговор принять приглашение Лариных, досадуя на свою попытку принять жизнь «как она есть». Онегин ухаживает за Ольгой. Он ненавидит Ленского. Ревность Ленского: ария Ленского «В вашем доме». Ревность Татьяны: «Я не ропшу; зачем роптать? Не может он мне счастье дать», — говорит себе Татьяна после бала.

21

Утро... Онегин спит.

В комнату входит Зарецкий и вручает письмо Онегину, возмущенному его внезапным появлением.

Онегин читает письмо. Он говорит холодно:

— Всегда готов —

Зарецкий кланяется и удаляется. Онегин отбрасывает письмо и в горьком раздумьи произносит про себя:

— То был приятный, благородный,  
Короткий вызов, нль картель:  
Учтиво, с ясностью холодной  
Звал друга Ленский на дуэль...

Режим движением он обнаруживает желание вернуть Зарецкого, но того уже нет. С горькой усмешкой говорит Онегин:

— Уж поздно; время улетело...  
Вмешался старый дуэлист;  
Он зол, он сплетник, он речист...  
Конечно, быть должно презренье  
Ценой его забавных слов,  
Но шепот, хохотня глупцов...  
И вот общественное мнение!  
Пружина чести, наш кумир!  
И вот на чем вертится мир!

## 22

Пушкин у Лариных. Играет в шахматы с Ольгой.

Приезжает Ленский.

Ольга встречает его ласково и непринужденно:

— Зачем вечер так рано скрылись?

и уходит, взглядом пригласив Ленского за собой.

Ленский и Пушкин, он говорит Пушкину:

— Буду ее спаситель.  
Не потерплю, чтобы развратитель  
Огнем и вздохов и похвал  
Младое сердце искушал;  
Чтоб червь презренный, ядовитый  
Точил лилеи стебелек;  
Чтобы двухутренний цветок  
Увял еще полураскрытый —

и ушел за Ольгой. Пушкин один.

## 23

На экране возникает рукопись Пушкина. Слово за словом.

Опережая возникающие на экране слова, читает голос фразы:

Когда б он знал, какая рана  
Моей Татьяне сердце жгла!  
Когда бы ведала Татьяна,  
Когда бы знать она могла,  
Что завтра Ленский и Евгений  
Заспорят о могильной сени;  
Ах, может быть, ее любовь

Друзей соединила б вновь!  
Но этой страсти и случайно  
Еще никто не открывал.  
Онегин обо всем молчал;  
Татьяна изнывала тайно;  
Одна бы няня знать могла,  
Да недогадлива была.

24

Ленский у себя перед дуэлью. Он открывает окно в зимний, запушенный снегом, сад.

Цветок на столе сжимается, отмороженный. В углу дрожит собака. Ленский садится к клавикордам и берет несколько аккордов в соответствии с арией *Куда, куда вы удалились*. Это начальный момент оперной арии, которая исполняется за кадром. В кадре ритмическое отражение музыки на зимней природе.

На солнце с ветвей капает снег.

25

С разных сторон подъезжают к мельнице, сначала Ленский, потом Онегин. Их сани отъезжают к «двум дубкам»: три группы резко обозначились в роще. Дуэлянты, секунданты и кучера.

Белый снег. Пар от людей и лошадей. Рассвет.

Враги похожи на друзей.

Промерзшему французу Гильо, Зарецкий объясняет правила дуэли.

В кадре недоуменные лица кучеров, изумленных происходящим.

За кадром в это время оперный дуэт *Враги! Давно ли друг от друга их жажда крови отвела?*

Друзья поднимают пистолеты и целятся один в другого.

В кадре верхушки деревьев и на них стая ворон.

Потрясенное лицо кучера.

Широкий гул проносится как многократное эхо над рощей.

Взлетает стая ворон над голыми ветвями.

На снегу лежит Ленский.

Пар от лошадей, пар от людей.

Бездыханен Ленский.

Пар от земли. Переход на весну.

Могила Ленского.

26

Весна.

Татьяна на пригорке.

— Пойду ль вперед, пойду ль назад?..

Его здесь нет. Меня не знают...

Взгляну на дом, на этот сад.

Подошла.

— Увидеть барский дом нельзя ли?

Собаки к ней ласкаются.

Татьяна в опустевшем доме Онегина. Дворня и дети сопровождают Татьяну в комнаты.

Говорит старушка.

А вот камин;  
Здесь барин сживал один.  
Здесь с ним обеживал зимою  
Покойный Леиский, наш сосед.  
Сюда пожалуйста, за мною.  
Вот это барский кабинет;  
Здесь почивал он, кофей кушал,  
Приказчика доклады слушал  
и книжку поутру читал...  
И старый барин здесь живал;  
Со мной, бывало, в воскресенье,  
Здесь под окном, надев очки,  
Играть изволил в дурачки.  
Дай бог душе его спасенье,  
А косточкам его покой  
В могиле, в мать-земле сырой!

На словах старушки Татьяна идет дальше. Она одна. Старушка вышла. Татьяна читает книгу. Плачет. Идет реплика.

— Черты его карандаша. Везде Онегина душа  
Себя невольно выражает  
То кратким словом, то крестом,  
То вопросительным крючком.

Могила Ленского. Переход на лето, осень и зиму.

27

Зима у Лариных.

— Как быть? Татьяна не дитя, —  
Ведь Оленька ее моложе.  
Пристроить девушку, ей-ей,  
Пора; а что мне делать с ней?  
Всем наотрез одно и то же:  
Нейду. И все грустит она  
Да бродит по лесам одна.  
«Не влюблена ль она?» — В кого же?  
Буянов сватался: отказ.  
Ивану Петушкову — тоже.  
Гусар Пыхтин гостил у нас;  
Уж как он Танею прельщался!  
Как мелким бесом рассыпался!  
Я думала: пойдет авось;  
Куда! и снова дело врозь. —

«Что же, матушка? за чем же стало?  
В Москву, на ярмарку невест!  
Там, слышно, много праздных мест».  
— Ох, мой отец! доходу мало. —  
«Довольно для одной зимы,  
Не то уж дам хоть я взаймы».

27 а

Венчанье Татьяны в церкви.

28

Путешествие Онегина. Наплывы.

29

Петербург. Бал.  
Татьяна с мужем на балу.  
Онегин встречает Татьяну.

29 а

Онегин и муж Татьяны у цыган.  
*Ария Любви все возрасты покорны.*

30

Влюбленность Онегина.  
Письмо Онегина Татьяне.

31

Онегин у Татьяны.  
Просто и мужественно Татьяна говорит Онегину последнюю правду о своей и его трагедии.

— Я вас люблю, к чему лукавить, —

тихий голос Татьяны явственно выступает на музыке финальной арии оперы *Евгений Онегин*. Контраст музыкальной приподнятости тона и речевая простота, предельная значительность слова.

Татьяна закончила и вышла.

Открытые двери перед аппаратом. Аппарат входит в двери, движется по комнатам и передней, опускается по ковровой лестнице... Навстречу муж Татьяны... приветливо раскрыты его руки, аппарат помедлил на секунду и мимо... швейцар с шубой... двери на улицу... снег... тротуар... карета... дверцы раскрыты... захлопнулись. Карета отъехала в тумане Петербурга. Онегина мы больше не увидим.

Три сосны и молодая сосновая поросль около нее. Дорога к лесу. Лошадь идет шагом. За нею виден облучек без кучера. Перекинутые вожжи вглубь гарантаса. Там... откинулся, закрыв глаза... Пушкин. Лошадь медленно подошла к трем соснам и остановилась... по привычке.



## ПИСЬМА





И. Г. Терентьев. Портрет А.М.Родченко.  
На полях рукой Игоря Терентьева написано:  
«1911 году 23 рисовал, 1911 году 28 навел чернилом.  
Род родченко рис. И.Терентьев».

1. И.М.ЗДАНЕВИЧУ  
*Весна 1921, Тифлис*

Дорогой Илья<sup>1</sup>,

литературные новости за всю зиму:

Мои доклады: 1) *Падэкатр* 2) *Блажь небесная* 3) *Пять заграниц* 4) *Вечер стихов*<sup>2</sup>.

Бесчисленные доклады Харазова<sup>3</sup> и два доклада Рафаловича<sup>4</sup>: о Харазове один и об имажинистах другой (вчера прочитан)<sup>5</sup>.

Изданий ни у кого никаких. С приходом Р.С.Ф.С.Р.<sup>6</sup> реквизирован по Сергиевск[ой] ул[ице] дом Хоштария, где устроен «Дворец Искусства»<sup>7</sup> — внешняя роскошь, многолюдство, скука и блестящие, вполне пустые надежды.

Там же существует «Союз Русских писателей в Грузии» под председательством Рафаловича<sup>8</sup>.

Грузины поэты с Робакидзе<sup>9</sup> во главе что-то делают в том же доме, сохраняя тон господствующей нации.

Все общие места в оценке полит[ических] перемен — справедливы, поскольку вообще бывают справедливы общие места.

Для меня существенно то, что я один, т.е. без тебя и Крученых (он еще в Баку<sup>10</sup>, но собирается в Петроград). Маркозов<sup>11</sup> отставлен вполне, оброс седой бородой и грязен до пауков за воротничком.

Дружбу веду с Кириллом<sup>12</sup>. С ним у нас общая мастерская плакатов и велься (мы художники-плакатисты Грукавроста — Грузинск[ое] Кавказск[ое] Российск[ое] Телеграф[ное] Агентство)

*Терентьев*

2. И.М.ЗДАНЕВИЧУ  
*8 февраля 1922, Константинополь*

Дорогой Илья<sup>1</sup>! Письмо твое получил. Речь на открытие Университета<sup>2</sup> не послал, п[отому] что лень было писать. Жду все время денег от Карповича<sup>3</sup> из Вашингтона. Запрос сделан 1 1/2 м[есяца] т[ому] назад. В зависимости от его ответа определится наше дальнейшее.

Одинаково возможны: поездка в Париж, Америку, Берлин и возвращение в Тифлис, а оттуда в Москву (Крученых пишет в Тифлис, что в Москве хорошо и зовет даже нас туда<sup>4</sup>).

Когда определится одна из этих возможностей, немедленно напишу.

*Терентьев*

Константинополь, 8 II 22

3. И.М.ЗДАНЕВИЧУ  
8 августа 1922, Константинополь

8 авг[уста] 22 г[ода], Константинополь

Дорогой Илья!

По обстоя[тельствам] денежн[ым] и личным я с ближайш[им] парохом еду в Тифлис<sup>1</sup>. В Константинополе я сделал кое-что — разумеется мало<sup>2</sup>. Во всяком случае, по делам 41° можешь писать в адрес Русск[ой] Мысли<sup>3</sup> — Юрию Константиновичу Терапиано<sup>4</sup> — директору константинопольск[ого] отделения 41°. Секретарь — мой брат<sup>5</sup>. Зиму д[олжно] б[ыть] проживу в Тифлисе. А весной опять куда-нибудь поеду. Надеюсь на крепость нашей марки 41°. Мелочи нашей работы могут быть неизвестны — в свое время восстановим, соберем все и напечатаем. Может быть побываю в Москве. Зовут Крученых<sup>6</sup>. Парижским дадаистам<sup>7</sup> от меня передай, что они молодцы, пусть не унывают. Жалею, что не повидался с ними, но уверен, что скоро встретимся так или иначе.

В Тифлисе выступать никак не намерен. Буду писать книгу под названием БЛАЖЕНСТВО<sup>8</sup>.

Кое-что уже написано и прочтено публично<sup>9</sup>.

Хуже всех у вас за границей пишет Илья Эренбург<sup>10</sup> — такую сволочь надо выводить. Это вошь вроде Якова Львова<sup>11</sup>. А все остальные могут жить, если не будут писать.

«Слыхал, что ты волочишься за Саломеей Андрониковой<sup>12</sup>. Пошли се к ебени матери, если зря отнимает время и передай ей мое нежное почтение, если она дает тебе "типтит" 2 раза в неделю»\*.

Будь здоров.

Твой Терентьев

---

\* Все это цитирую из Книги *Блаженство*. Печатать нельзя.

4. И.М.ЗДАНЕВИЧУ  
Конец сентября 1922, Тифлис

Дорогой Илья. Пишу из Тифлиса, сидя Кирпич[ный] 13<sup>1</sup>. Месяц т[ому] назад выбрался я из Константинополя<sup>2</sup>. Родину застал почти в довоенном виде. Прямо скажу, что здесь лучше, чем Заграницей: — ЖИВЕЕ.

М[ожет] быть поеду в Петербург или Москву через 1-2 месяца. Но, кажется, и в Тифлисе предстоящий сезон кое-что обещает. Мы с Кириллом<sup>3</sup> д[олжно] б[ыть] сможем заработать. Да и теперь живем не плохо. Я бы сказал — живем великолепно, если бы ты был в Тифлисе.

Будем издавать монографию о Пиросмане<sup>4</sup>; выставку его картин предложено организовать в Тифлисе<sup>5</sup> как национальный праздник; возможна правительств[енная] субсидия для устройства выставки Пиросмана в Париже. Имей это в виду. Желательно получить от тебя из Парижа солидное письмо с уверениями, что Пиросман в Париже — верное дело. Лично я действительно не сомневаюсь в этом. Одновременно с монографией хочется издать кое-что 41°. Пришли большую статью — хронику обо всех Заграницей

цах — я напечатаю в книге, которую назову к[ак]-нибудь вроде — *Ежегодник 41* — или *Ежевидник* — или *Ежевечник 41*<sup>6</sup>.

В Армении живет (служба в N.E.R.<sup>7</sup>) Коля Чернявский<sup>8</sup>. Он по прежнему оркеструет<sup>9</sup> и обещает свое сотрудничество. Людей в Тифлисе старых совсем нет — а новых бродячих много. Начинаю их обрабатывать.

Напиши мне пожалуйста об Институте Гюрджиева<sup>10</sup> подробно. Что Жанна<sup>11</sup> и как ее здоровье. О них в Тифлисе имеются триумфальные слухи — Лондон, деньги, слава<sup>12</sup> и проч[ее].

Мелитта Зел[енская]<sup>13</sup> д[олжно] б[ыть] еще в Константинополе, а Константин Данил[ович]<sup>14</sup> вызывает ее в Тифлис — послал деньги и пароход[ный] билет. Я думаю, что она не вернется. Впрочем, болтаться по границам — глупое и трудное дело, когда нет денег.

Моих новых тифлисск[их] знакомых поставляет мне Ки[рилл]<sup>15</sup> в сказочном количестве [?] <sup>16</sup> — средний вес не менее [?].

Самая модная тема для разговоров в тифлисск[их] салонах — триппер. В сравнении с продовольств[енными] и политическ[ими] сюжетами — как[ой] большой шаг вперед! Не правда ли? Мы с Кириллом пьянствуем у Зеленского<sup>17</sup>, котор[ый] при деньгах и так же как и мы — не болен.

Ну до свидания. Пиши — адрес Андреевск[ая], 20.

*Игорь*

P.S. Наташа<sup>18</sup> кланяется тебе.

[Круч]еных при[слал] [к]нижку<sup>19</sup> — дрянь.  
[Издана] в Москве, но тифлисск[ой] перепечатки.

## 5. И.М.ЗДАНЕВИЧУ *Март 1923, Тифлис*

Дорогой Илья. Сегодня пятница, а в бл[ижайший] четверг мы с Кириллом<sup>1</sup> [едем] в Москву. Он везет картины Пирросмана для изготвл[ения] кл[ише] к монографии<sup>2</sup>. А я по делам 41° и на службу. Если бы к тому же времени в Москву приехал бы Илья Зданевич, было бы хорошо. «То, что касается Терентьева» — д[олжно] быть вырезки из газет — не получил — их не оказалось в тв[оем] письме. Жаль! А в остальном превосходно. Pourquoi se bal... и т[ак] д[алее] — transmental... заоуме<sup>3</sup>.

*Ильязд*

Февраль март апрель теперь  
Возбуждены инстинкты  
Вранье во рту  
На ветках папилютки  
За гробом юбилей  
Не из весны сей голос неизвесный  
Скажи мне ветка ПАЛИСТИНЫ  
Откуда кудри вьются

Идет яйцо лицо  
ШИП  
ОЦЕ  
ЛУЕЗЖАЙ  
МОСКУспех  
печен.

Крученых прислал 5 новых книжек. Некоторые под маркой 41°. Одна из них назыв[ается] *Сдвигологая*<sup>4</sup>. Развивает *Малахологию в капоте*. Это лучшая. *Голодняк*<sup>5</sup> — книжка стихов не бардзо<sup>6</sup>. Внешний вид изданий напоминает приложение к Сатирикону<sup>7</sup>. Бедно и скучно и миниатюрно.

На всякий случай названия книжек моих — проекты (част[ично] осуществлено т.е. написано. В Москве хочу издать), — *Иванылыч, Матьиматиха, ПифПафор и ейцы, Фонология, Валюта международных сожалений*<sup>8</sup>.

Пришли преподробный и хронолог[ически] пор[ядковый] список своих работ, выступл[ений] и проч[ее] для Москвы в Москву Крученых мне. Я сделаю доклад о Международ[ном] положении 41 градуса и о тебе гл[авным] образом<sup>9</sup>. Побольше материала, фотограф[ических] карточек, рецензий, афиш<sup>10</sup>.

Терентьев

Март 23 г[ода] Тифлис

6. И.М.ЗДАНЕВИЧУ  
4 мая 1923, Москва

Москва, 4 мая 23 г[ода]

Дорогой Илья!

Крученых мне показал твое декабрьское письмо к нему<sup>1</sup>. Приятно было читать, п[отому] что есть правда, но есть и чепуха, особенно неприятная, потому что ты в Париже, а мы в Москве<sup>2</sup> и следовательно работаем не вместе. Хотелось бы твоего присутствия здесь. Коммунизм выше всего, хотя бы по остроте своей парадоксальности и простоты. В нем бесспорно пафос и жест 41 градуса.

В искусстве объявлен идеологический фронт. Журнал «Леф» под редакц[ией] Маяковск[ого] стремится к объединению Левого Фронта искусства<sup>3</sup>.

Все кто не в Лефе — сволочь несосветимая. Сам же Леф тоже сволочеват. Позиция д[олжна] быть общественно ясной, а потому я в Лефе с Крученых заняли самую левую койку и в изголовье повесили таблицу 41° и притворяемся большими. Ставка на «поэтический интернационал», возможный только через заумь. Футуризм, так сказать, и русская революция — знак равенства. Но революция в международном масштабе = 41°. Это и правильно и вообще не плохо!! Поэтому, например, Илья Зданевич сидит в Париже, Крученых развращен[ный] татар[ин], Терентьев грузин, турок и т[ак] д[алее]: «смешение языков на заумной основе».

Это теория.

Этого достаточно!

На практике: 1) мы должны как-нибудь печататься<sup>4</sup> 2) твои пьесы, драмы<sup>5</sup> д[олжны] быть поставлены в моск[овских] театрах нами 3) советую тебе в Париже издать х[отя] бы один номер по-французски — «Леф» — само собой выйдет, что это 4)°.

Прием испытанный и единств[енный] — узурпация того, что всегда было нашим\*! Пиши.

Терентьев

\* Название «Леф» разве не наше<sup>6</sup>? У них это случайно и зря пропадает.

## 7. А.М.КРУЧЕННЫХ

21 ноября 1923, Петроград

21 ноября 1923

Дорогой Круч!<sup>1</sup> Дела такие, что в скором времени будет в Петрограде диспут на тему о «беспредметности»<sup>2</sup>. Устраиваем вдвоем с Малевичем<sup>3</sup>. К нам присоединяются Матюшин<sup>4</sup>, Мансуров<sup>5</sup> и Филонов<sup>6</sup>. Из литераторов я один. Моя работа в Петрограде гремит. Я выступаю с докладами и стихами в Академии Художеств, в университете, Старом Петербурге<sup>7</sup>, Финотделе<sup>8</sup>, институте жив[ого] слова<sup>9</sup> и проч[их] местах. РКСМ<sup>10</sup> пригласили меня заниматься с ними по искусству. В день 6-й годовщины соввласти я поставил в двух местах спектакль<sup>11</sup>. Без моего ведома ученики Академии Художеств (коллектив РКСМ) сочинили пьесу из цитат *Трактата о сплошном неприличии*. Эту самую пьесу я и поставил. Она прошла с очень большим успехом в собрании 4000 молодежи два раза. Полтора часа меня не спускали с эстрады (я читал стихи) и несколько раз принимались «качать»!!! Вчера спрашивали согласие быть «почетным комсомольцем». Твой приезд в Петроград на диспут мог бы оказаться весьма кстати! Я думаю, что сбор огромного количества публики обеспечен. Если хочешь на равных долях дележа — приезжай! Диспут мы намерены повторить в Москве к январю. Вообще говоря — настала пора возобновить работу — сила в коммунистич[еской] молодежи, которая нас поддержит, а не Леф! «Пролетарск[ие] писатели»<sup>12</sup> охотней слушают о зауми, чем о «футуризме» вообще! Заумь чистое дело и самостоятельное, мы ни с кем не конкурируем и учить своему делу не отказываемся, а наоборот! Футуризм же левовский соблазнитель только тем, что в нем были мы. Маяковский партии создать не может — порядочной, п[отому] что он индивидуалист. Напрасно он берется за такое дело. Он для этого слишком Маяковский! Брик<sup>13</sup> — не профессионал; его отношение к искусству — со стороны, он критик — вот и образовалась партия критиков! А мы тут ни при чем! Вопрос о критиках здесь в Петрограде стоит со всей резкостью классовой вражды и непримиримостью. Я еще более обостряю этот вопрос и прямой дорогой иду к «пролетарскому беспредметному искусству»<sup>14</sup>. За три месяца упорнейшей работы я сделал все, что надо для успешного выступления. Наша победа сорваться не должна: уничтожить все партии искусства и создать свою *партию большинства*! Реально убедился, что большинство с нами! У реалистов, у пролетарск[их] писателей, имажинистов, футуристов — совершенно одинаковые основания и равные шансы — пойти за нами. Очередной лозунг — искусство зарабатывает не у государства, а для государства! И мы сумеем заработать именно для государства при условии *формальной поддержки* и полного доверия!

Терентьев

Я забыл адрес Ильи<sup>15</sup>. Напиши мне и нет ли известий оттуда.

Наташа<sup>16</sup> на днях приезжает из Тифлиса.

Приглашение приехать исходит не только от меня — все ждут Круча!

8. А.Е.КРУЧЕНЫХ  
23 декабря 1923, Петроград

23 XII 23 Петроград, Фонтанка 165.9

Дорогой Круч! Посылаю афишу. Народу было без конца! Все вузовцы и почти все маэстры. Малевич<sup>2</sup> говорил академически. Он «скидывает» одного «бога» за другим при моей марксистской помощи, которая принимается с жадностью. Малевич первоклассный работник, а его «философия» испорчена полемикой со всякой сволочью, но молодежь все же идет учиться к нему, п[отому] что он мастер! Еще недавно он и сам думал, что заумь призвана уничтожить весь свет. Теперь Малевич освобождается от загробных жестов и веселеет с каждым днем! Перспективы совместной работы на культурном фронте с компартией растут вполне осязательно: практически (в вузах) и теоретически (в Исследовательском Институте)<sup>3</sup>. Возможность ком-фут'а<sup>4</sup> — невозможная для Лефа<sup>5</sup> — для нас беспредметников и заумников — неопровержимый факт. Леф — меньшевики футуризма. Их положение на культурном фронте — соглашательство с эстетизмом во всех проявлениях эстетизма — военного и штатского. Только заумь (лаборатория<sup>6</sup>) нужна и практически обоснована. Мы имеем прогрессивный ряд: мир осязания, мир слуха и мир зрения. Все эти три мира — материальны и беспредметны, т.е. революционны. Марксизм (ленинский исключительно, а не плехановский<sup>7</sup>, богдановский<sup>8</sup> и даже не бухаринский<sup>9</sup>) есть заумо-осязаемая материя, из чего делается: пища, дом, одежда, т[о] е[сть] все предметы, воспринимаемые через осязание. Заумно или беспредметно — оно от того, что его рассматривают со стороны производственной, а не потребительской, количественно, а не эстетически. Качество измеряется не удовольствием потребителя, а совершенством техники — т[о] е[сть] опять же — числом! Числом движений! Цель (цельсть) этих движений дается извне — всей совокупностью материальн[ых] условий эпохи — прицел 1924!

В Петрограде я, м[ожет] быть, сделал в 100 раз больше, чем за всю свою жизнь. Говоря кратко: «перевел» Маркса на заумный язык и заумь утвердил на осязаемом фундаменте марксизма. То же продельывает весь Исслед[овательский] Институт, куда валом валит молодежь — исключительно пролетарская. Во всех отношениях мы подчиняемся указаниям компартии и добровольно установили коммунист[ическую] дисциплину. Единство партии — единственная гарантия нашего успеха; поэтому политический курс наш определяется ЦК РКП<sup>10</sup>, а не дискуссиями, от которых, по всей вероятности, ломится квартира Лефа. В полемике на эстетическ[ой] платформе ни с кем не вступаем, отрицая эстетику как таковую и подчиняясь *только* официальным указаниям РКП, в отношении всех художественных группировок 14-го декабря объявили диктатуру зауми<sup>11</sup>. «Разыгрывай наигранное» и «Мир химикам — война творцам<sup>12</sup>».

РКП — осязаемая материя.

МЫК (заумн[ый] язык) — звуковая (слуховая) материя.

Уновис<sup>13</sup>? — (м[ожет] быть, будет другое название) — зрительн[ое], светов[ое], материал[ьное].

Шенок развивается последовательно от осязания, через слух к зрению. Так и человечество!

Последовательность д[олжна] быть соблюдена, потому мы не калеки!

Образовалась ком[иссия] по борьбе с контрмыком, которая послала ордера<sup>14</sup>: Эренбургу<sup>15</sup>, Асееву<sup>16</sup>, Третьякову<sup>17</sup>, Сосновскому<sup>18</sup>, Брику<sup>19</sup> — в Москву и еще нескольким в Петроград. Когда дойдет до тебя слух об этих письмах — напиши свои впечатления.

«Заумный язык» — такое название устарело в одной букве — З. Комсомольцы не понимают почему за! — и воспринимают как *закоулок*. Для старшего поколения понятно, что ум оставлен позади: ум буржуазии, разум, быт, бытовые понятия, предметность, старые связи! опередить такой ум было подвигом! Это был мутный ум, а теперь ум — значит уметь, быть мастером. Ум = сумма (коллектив), умы (мы<sup>20</sup>, а не они), комм, молодежь. Комсомол! Смычка<sup>21</sup>!

Это закон социальной исторической акустики!

«За» произошло под влиянием язык, т.е. АЗ (старина) или Я (современное) — АЗЫК, АЗБУКА, АЗ = Я! Это индивидуальный пушкинский язык — *ени, воня*<sup>22</sup> (они), все, что идет от *ЯЗВЫ*. Онегин, Гремин(?!), Нулин, Гринев, Ленский, Пушкин, *иные* берега, *иных* уже нет<sup>23</sup>, а те далече! И все это произошло так же, как менуэт, от движения франц[узских] лакеев, фокстрот от движений ресторанных лакеев (негры) блюдедей — все это произошло от барченковского бытия пушкинской эпохи, читавшей свои стихи «только старой няне»<sup>24</sup>. Ноющий пессимизм — старая псина индивидуалистов — Дургениев Туреновых гениев для ДУР!<sup>25</sup> Опять же вопрос в классовой акустике! Так создается классовая, пролетарская культура! Путем звука, путем работы над беспредметной материей!

Кто скажет, что это *случайно* или *только* иллюстративно в отношении чисто *логических* комбинаций, — в ответ цитирую Ленина из книги *Материализм и эмпириокритицизм*: «Если бы Луначарский захотел хорошенько подумать над "дивными" рассуждениями Энгельса — он бы увидел, чем материалистическое понимание отличается от агностицизма, *не признающего закономерности явлений природы* или придающего им *только логическое значение*»<sup>26</sup>.

Не будут же Арватов<sup>27</sup>, Третьяков, Брик, Чужак<sup>28</sup> и проч[ие] утверждать, будто звук не есть *явление природы*! Ты как-то сказал мне, что «заумь — наполовину философия и лучше нам не впутываться в это дело, потому что философия — невылазное болото!»! Но ведь и коммунизм тоже *наполовину* философия! Однако?!

Без организации культурных сил с помощью нашей коммунистической диктатуры — ничего не будет! Наша диктатура должна иметь *две* опоры — ЦК РКП и ЦК РКСМ<sup>29</sup>. Мы — транспорт между двух поколений РКП! Мы — условие мировой революции.

Наш язык — МЫК! Исторически: «друг степей калмык»<sup>30</sup> + «простое как мычанье»<sup>31</sup> + «смычка» + «заум» = мык!!!!

То, что МЫК производит в русском языке», т.е. из индивидуального, кустарнического (искусственнического), пессимистического орудия постепенно рстнт, производит ОПТОВЫЙ<sup>32</sup> (т.е. оптимистический) транспорт пролетарской культуры — это самое выносит нас за пределы русской и какой бы то ни было национальности к *Матери[альности]* всеземного — МК! (Молодость + Коммун[изм]).

Сообщи в Париже Ильише Зданевичу<sup>33</sup> о том, что делается в Москве, и перешли ему это письмо, чтоб знал! О Петрограде! Пыслаю лишний экземп[яр] афиши!



$41^\circ = 40 + 1 = m + 1$  (эм плюс единица)<sup>34</sup>.

« $m + 1$ » — знак количеств[енного] увеличения! т.е. «соединяйтесь».

Вражда — *только* с теми, кто не подчиняется нам! Средство борьбы — акустические выключения из звуковой материи (раньше это поднялось пародией). Результат — человека перестают слушать! Фактически! Как это делается — каждый из нас отлично знает. Нужно, чтобы это средство было известно всему пролетариату. Секретов нет ни от кого: враги не посмеют пользоваться, п[отому] что выдают себя с черепом, не только с ушами!

Возможность *пользоваться* мыком дается только *чистой* класс[ово-го] сознания!

Так я *не ошибся*, когда одним словом [умолчал] размменял<sup>35</sup> пушкиньянцев (в Старом Петербурге<sup>36</sup>), назвав их *нянцами* Пушкина, что хуже «няньки»! П[отому] то в мужском роде! МЫК — хороший признак *производственной* чистоты сознания! Вернейшее средство самоконтроля!



Контромык определяется сразу!

Так мы *отражаем* фонологическим (чистым) зеркалом — БЫТ в пользу бытия!

Это есть литературное ЧК<sup>37</sup> — чсканка!

Не следует увлекаться *формальной*, т.е. *форсированной* и *форсящей* аналогией культурного фронта с экономическим. Но книга Ленина *Детская болезнь левизны в коммунизме*<sup>38</sup> — книга для нас против Лсфа. Наш метод материальной, а не формальной аналогии, т.е. аналогия + статистика. Учет материальных единиц, образующих форму. Опяз<sup>39</sup> — клуб спиритов, п[отому] что формалисты крестовики. Поэтому всякое наше утверждение, добытое путем аналогии, подлежит проверке законом большого числа: мык основан на пролетарской акустике. Например, фразы:

1. Нам нужно не «классическое» искусство, а «классовое».
2. Это не «имажинисты», а «неможенисты» или «женись ты» «нема» «има»!
3. Не «Леф», а «блеф», не «левый», а «лефша».
4. Не «ассоциации», а «сосации» в отношении кредитов! Злоупотребляющие слово пролетариат!
5. Правый фронт более прав и более фронт!

Значит заумный подход к каждому звуку + акустический самоконтроль перед массой!

Звук должен перейти в змук = смычка — мык!

Масса состоит: 1) коммунист[ическая] молодеж[ь]; 2) старые ленинцы; 3) всякая прочая молодеж[ь]; 4) всякая прочая стареж[ь].

По первому пункту: учиться и учить.

По второму: учить и учиться.

По третьему: только учить.

По четвертому: только бить.

Каждый наш шаг во времени д[олжен] быть подсказан комсомолом. Спешить некуда и бесполезно, п[отому] что победа неизбежна, а срок ее зависит не от нас с тобой, а от развития пролетарской массы! Нужно только не отставать! То есть быть твердым, экономным и веселым!

Времени  
ремни  
рипят  
ребята  
крепят  
Первый  
2-й  
3-й  
4-й  
Пятый  
ШЕСТОЙ  
СТОЙ  
6-й год .... догоняй:  
заумный  
ясный  
тысный  
мысный  
яр  
тыр  
МЫ

ЭРКАЭС!!!!

Это стихотворение, разумеется, нигде не напечатанное, разошлось и расходуется беспечатно и беспечно из уха в ухо по закону акустики! В то же время всякие *непустяки*, т.е. «серьезные» вещи, серьезные люди, которые не пускают *мык*, сели — для мягкости — в калошу голышем! И колышутся в мире своей глупости!

А почему? Талант, гений!?! Ничего подобного. Бытие сукинсыное ведет через сиротливое, суровое, сильное ... СССР! ко всем материальным уровням!!! СРАЗУ!

Поэтому-то нам и незачем стоять исусом на картинке у Родченко<sup>40</sup>: мы сам сусам! и стихи отовсюду идут наизуст и в уста без пожалуйста!

Я думаю, что Маяковский вернется к настоящему мыку. Недаром он подарил мне свои штаны и свою кофту<sup>41</sup>. Маяковский!

Улыбнитесь, п[отому] что нет больше моя-своя! Человек простой как мычанье<sup>42</sup> не может из *Облака в штанах* превратиться в «аблоката Соединенных Штатов»!

Моя кофта — ваша кофта! Кофта — жожаков! Штаны? Что делать с штанами?

Все, што нами до сих пор делалось!

Пролетарская культура! Их надо *вымыть*!

Кто скажет, что это — простая игра слов!?

«Возмешь» игру — «ростишь и растишь» ее — любовь к жизни — «каждое наше четверостишие»!

Любовь к любому, но не к ближнему и не к дальнему. Любовь не миндальная. Любовь — лбом!

Покажи это письмо одному Маяковскому и секретно. До его ответа воздержусь от оглашения.

Ты спрашиваешь как зафиксировать «успех»!

Напечатать ли *футурзаумный сборник* или еще что-либо. Думаю, что — преждевременно. Дело не в наших стихах, а в революции культурной от комсомола!

В Петрограде через 2-3 недели будет митинг под председат[ельством] Зиновьева<sup>43</sup>. По всей вероятности — доклад<sup>44</sup> мой. Встречный докладчик ед-ва ли в Петрограде найдется — здешние все больше привыкли опираться на столицу. Доклад мой назову как-нибудь... *Мы вне эстетства*.

Пришли свое название на пробу: *Коммунизм как беспредметность?*!

В Петрограде все художники (о «позтах» уж и не говорю) проедены индивид[уализмом] и мистицизмом, как молью. Один Малевич держится и всех поедает, как моль, но сам здоров (т.е. выздоравливает от божественного выскидыва) — надеюсь предупредить излишнюю беременность! Тут есть еще Туфанов<sup>45</sup> — ученый заумник. Платонический анархист — держу на расстоянии — мягко! Работает хорошо. Его книжка<sup>46</sup> полезна: только 30% чепухи. Силы формируются. Будь здоров.

*Терентьев*

P.S. Письмо копировано. Стихи, поэмы, драмы, статьи идут из меня, как из носа кровь. А я удерживаю их изо всех сил — есть поважнее дела!

В литературе наш учитель Ленин, образец — Дзержинский<sup>47</sup>!

## 9. И.М.ЗДАНЕВИЧУ 5 февраля 1924, Петроград

Фонтанка 165.9. 5 II 1924

Дорогой Илья! Тебе я отправил из СССР не меньше 4-х писем, от тебя же имел только одно за 2 1/2 года<sup>1</sup>. О твоём престиже в России хлопочу с большим престижем и никакой воды на мельницу Лефа не лью, если не считать стихотворения *Май тай дай*<sup>2</sup>, в котором нет ни капли воды! Крученых действительно загляделся на Леф и не жаелет поддерживать 41°. Он думает, что сам Леф льётся на нашу мельницу! До некоторой степени он прав, [потому] что Леф не может рвать с заумью и принужден ее поддерживать из чувства самохранения — как ореол футуризма вокруг новоявленных теоретиков и вел мироприхлебателей из всех нор и дыр. Я уехал из Москвы 5 месяцев т[ому] назад именно потому, что работа с Лефами, при всем их велико-лепном отношении персонально ко мне, окончательная чепуха в роде легализации геморроя. Здесь — в Ленинграде в бывшем Мятлевском доме<sup>3</sup> (Почтамтская 2) я имею две комнаты под 41°: — кабинет увешанный, обставленный и оклеенный 41 градусом и мастерскую звука! Со мной нес[колько] месяц[ев] работает до 10 молодых людей — музыкантов, актеров и инженеров (будущих). На днях под названием «Фонологический Отдел Исследовательского Института Высших Художеств[енных] Знаний»<sup>4</sup> эта работа д[олжна] быть утверждена в Академическом Центре. Подготовлены материалы для издания *Известий Исследов[ательского] ИВХЗ*<sup>5</sup>. Напиши подробнейшим образом о своей работе в Париже и пришли со всеми материалами и указанием как что печатать. Части института (90%) объединены платформой «беспредметности»<sup>6</sup> и составляют федерацию: 41° + супрематизм (Малевич)<sup>7</sup> + Зорвед (Матюшин)<sup>8</sup>. Я прочел в Ленинграде до 14-17 лекций и в каждой говорил о тебе и читал твои стихи<sup>9</sup>. Крученых издавал 5-6 брошюр<sup>10</sup>! Это не маленькая работа, и в этом отношении он совсем не заслуживает названия «ленивого животного». С изданием вообще очень трудно (дорого), и для меня в особенности: ты знаешь, что и в Тифлисе — *не я* ведь

издавал<sup>11</sup>! так и теперь — стихов и всяк[ой] прочей рукописи накопилось около пуда. Следовательно — скоро так или иначе — издамся. Посылать в Париж — попробую! Вот материал: если бы ты сумел издать мою книжку под названием *ОПТАК*<sup>12</sup>. Вступительная статья + несколько стихов<sup>13</sup> + трагедия *Иордано Бруно*. Статью напиши сам с помощью типографических приемов, а основные пол[ожения] вот:

1. 41° — новый энциклопедизм (Руссо-Вольтер-Дидро и прочее) с той разницей, что наша энциклопедия — перпендикулярна, а не горизонтальна.

Мнение — суждение и т.д.

мнемосина — мать муз и т.д.

мнемоника — наука о памяти и т.д.

мнимые числа — условные обозначения и т.д.

наше направление ↓ старое направление →

Человек не умеющий понимать язык в перпендикулярном направлении — безграмотен!

2. Оптимизм = оптовая торговля = оптические приборы

$1^2 + 1 = 2 = 11^\circ =$  неорганическ[ий] мир

$2^2 + 1 = 5 = 21^\circ =$  царство животных

$3^2 + 1 = 10 = 31^\circ =$  » индивидуализма

$4^2 + 1 = 17 = 41^\circ =$  » оптовое.

3. Мы имеем власть над «собственными именами»: Плюшкин, Толстоевский, Дургений! «Собственные имена» есть воровство! Национализация языка + Интернационализация = оптимизм!

4. Статистика + кристаллография = метод 41° в отношении слова.

5. Точное знание = знание точки. Мир = система отражений.

Le ferme Esprit = осязание = гарантия реальности № 1.

зрение = № 2.

слух = № 3.

заумь = № 4.

Четверюгкое отражение = 41°.

тройкое » = 31°.

двуюгкое » = 21°.

одньюгкое » = 11°.

Осязательный предмет = le ferme Esprit = теплота имеет свои осязаемые зеркала, то есть свое пространство.

6. Современная культура есть перепутаница Шопен — Шопенгауэр — Эйнштейн — Штейнер и т.д.

7. Мир индивидуальный, предметный — истек! Конкуренция с оптовой культурой для кустарей, мелочных торговцев и проч[их] партикуляристов — не возможна!

8. Мы (41°) имеем собственную территорию (звуковое пространство) и собственное время (осязаемое) по перпендикуляру!

Вот трагедия *Иордано Бруно*

Место людное. Время одинокое. Действие простое. Шметтерлинк с женой Колумбией пересекают площадь Согласия после обеда. В центре сидит Иордано за работой. Любопытные супруги останавливаются.

*Иордано*: Рад ряд род (читает сообщительным голосом) дыра дар дур.

*Колумбия*: Я донесу папе, потому что это делается около нашего дома.

*Шметтерлинк*: Иди ко всем чертям (К[олумбия] уходит).

*Иордано*: Вы Мочениго Ниол Алуй Ликинспихиндикаперн. *Сиху!* *Сахан!* *Закан!* *Суп!*

*Шмет[терлинк]*: Я пойду и позову еще несколько человек! (С поклоном уходит и возвращается).

*Шмет[терлинк]*: Я привел все человечество!

*Человечество* (появляясь): Гун АТА НУГА

ЭХЭ УФУЛУМПППФФСС!

Кири ПИКИТ ТУП ПУХ

ХОП ПАРАИК КАКА!

Укуку! Заф трик трак!

*Иордано*: Бридано врит плис!

ругами вест зноп!

рисунком фигура!

*Человечество*: Гуву гунд убунт агугом полисадсудпали вали мались. Хихи-пихихи громба гурум батургграхахаха. Ндунда!

*Полиция* (появляясь на четвереньках):

ПУНДА ПАПАПА ПАЛ

ДОНДА ДОДОДО

ТО ТО

КУП

ИЛЬ

ген

иния

СПИТ

УХО

ПУНТИК

*Колумбия*: Бум

бага

джора

дана

шечь шиво шипо иппапа!

*Шметтерлинк*: Шечь, шечь!

*Иордано*: Мочениго!

*Человеч[ество]*, *Иордано*, *Ш[меттерлинк]*, *Колумбия*: Почешика! Гилья-тина! Халя халя хо КОМ!

(ставят помост. Шметтерл[инк] берет мечь. Иордано склоняет голову и произносит речь).

*Иордано*: Я всех люблю и все любят меня.

Я умираю как Озиристос и Архихрист.

Я всех люблю и все рюмрад меня.

(все кроме Иордано и Шметтерлинк уходят неожиданно и твердо).

*Иордано*: Ше Шефот шевавла!

*Шметтерл[инк]:* Живот? Не знаю.

*Иордано:* ШЕРЕТ! ШУШАШ!

*Шметтерл[инк]:* Ужас?

*Иордано:* ШУМАШИЛИ!

*Шмет[терлинк]:* Ушли! Неужели им показалось что я вам отрубил голову.

Во всяком случае — при таком халатном отношении человечества к смертной казни — я не буду рубить вам голову.

*Девочка* (вбегая): Барыня прислала 100 рублей.

Что хотите то купите.

Белого и черного не покупай те.

Да нет не говори те

что вы хотите купить!?

*Иордано:* О Мараракули!

*Шметтерлинк:* (Девочка) Идидитида! Знаете: нам ничего не остается другого!

*Иордано:* Тиа! Дивинса!

*Шмет[терлинк]:* Настроение такое дряхлое, что это будет выход из положения. Иди сюда моя девочка! (Хочет зарезать.)

*Дев{очка}: А я скажу маме о чем вы говорите.*

*Шмет[терлинк]:* Молчи!

*Колумбия* (вбегая): Нет не молчи, так им поллсам и надо!

*Девочка:* ААХ ИЛИОТИА УИОУОАХ

*Барыня* (Монна Лиза Джоконда): Что с тобой моя девочка?

*Девочка:* У О А Э И Э А О У И И И И!

ОВТСЕЧЕВОЛЕЧ ТЕДИ

на крик «идет человечество» возвращается.

*Терентьев*

## 10. В.Э.МЕЙЕРХОЛЬДУ 6 ноября 1925, Ленинград

6 XI 25 Ленинград

Глубокоуважасмый Всеволод Эмильевич!

Не удалось объединить своих намерений в Ленинграде, но я думаю, что моя работа в вашем театре должна так или иначе возникнуть, и отсюда происходит настойчивость, довольно тупая на вид, с которой я (т.е. Терентьев) к вам обращаюсь<sup>1</sup>. *Вкратце:* хочу — или режис[сером]-лаборантом, или актером, или то и другое. Зарплата — 150 рублей в месяц (на точности не настаиваю).

*Имею:* 33 года от роду. Здоров. Стаж неопределенный (цирк, театр, работа кружка, литература — «ЛЕФ», Международная компания 41°).

Режиссерск[ая] и литературная работа: 1) в 23 года в Гос[ударственном] агит[ационном] театре (Ленинград) — *Снегурочка*<sup>2</sup> — большой первомайский спектакль, прошедший в районах 131 раз, 2) *Джон Рид*<sup>3</sup> в Красном театре.

Актерские данные: акробатический голос (конкурирует с лучшими чтсцами футуризма и конструктивизма), танцую, работаю упорно и дисциплинированно, связь с массой держать умею.

Образование — высшее (окончил Московский университет в 14 году). Политически грамотен и воспитан. Театральную работу вел в Красной Армии с 21 года<sup>4</sup> — бесплатно (Кавказ).

*Имею* разработанный проект постановки и материал *Война и мир*<sup>5</sup> Л. Толстого на тему «Ленин — наш исторический грех толстовства»<sup>6</sup> — в связи с 905 годом. Текстовый материал, приемы постановки, макет — готовы.

*Имею* проект о необходимости создания в Ленинграде филиала театра им. Мейерхольда. Потому что «Мейерхольд» — явление мировое и не может принадлежать одной Москве. Задержка в создании филиала плодит ублюдошные театры, среди которых цветет академическая мерзость.

*Прошу* телеграфировать — Ленинград, Троицкая, 26, кв. 9, Терентьеву — если могу быть принят на работу.

Желаю вам всего лучшего, здоровья.

*И. Терентьев*

*P.S.* Из Красного театра<sup>7</sup> я ушел вместе со всей молодежью, когда театр снизился до конкуренции с академическими вместо того, чтобы бить их в неожиданное место.

А в АКИ пошел для скандала<sup>8</sup> (двойного: и для АКОВ и для Авлова<sup>9</sup> с Гурвичем<sup>10</sup>, которые хотели сделать из Красного театра провинциальную гайдебуровщину<sup>11</sup>).

Пишу об этом «на всякий случай»!!!

## 11. А.Е. КРУЧЕННЫХ 16 февраля 1927, Ленинград

Дорогие соработники Круч<sup>1</sup> и мамка<sup>2</sup>. Посылаю материал О. Давыдова<sup>3</sup> (в гранках) для пьесы о деревне<sup>4</sup>.

Эта пьеса в первейшую очередь нужна театру.

Суть дела в том:

(Название)? *Молочница?! Баба?!* Название нужно самое-самое простенькое: цель — заставить публику беззастенчиво сунуть нос на сцену, откуда она должна получить по носу!

Идея пьесы в следующем: каждый как бы он *далеко* ни стоял от низов деревенских, может и должен понять, что он по существу *рядом*.

Для этого нужно вывести ряд побочных городских персонажей, которые *путаются* около основного деревенской фабулы. В фабулу их не вязывать ни в коем случае: они должны глазеть и рассуждать там, где другие действуют. Нужно, чтобы у публики нарастала потребность вмешаться в действие. Заострение моментов по такой схеме: кто-то падает с моста в реку — он уцепился одной рукой и висит. В то же время на мосту пять человек говорят о висящем так, как будто это происходит в Америке, говорят убедительно: «ученый должен знать свою лабораторию. Наше деревенское хозяйство ничего не выиграет от того, что знаменитый профессор химик-агроном будет собственноручно доить коров!» И в это время он ни с того ни с чего получа-

ет удар бычьим пузырем по физиономии. Разговор от этого не останавливается, удар вообще *как бы и не был!* А наносит этот удар такой же другой «профессор», который не является «противником»; он бьет, не замечая... Нужно, чтобы удар был во всех отношениях *немотивированным*. От этого «оскорбление» идет по адресу сидячей публики в тот момент, когда она готова согласиться с «побочным персонажем».

Таких «побочных персонажей» нужно несколько:

1. Коммунист, приставленный к делу, чтобы проводить опр[еделенную] линию, — сползающий на *контрреволюцию в окружение* богатства и ласковости старых спецов.
2. Старый спец (ученый, инженер, врач) во всем обаянии культуры и советск[ого] опыта.
3. Знающий и понимающий все язвы текущ[ей] деятельности, но *карьерист* (коммунист) — «я пишу книгу о том же ... я не могу разбрасываться» — он уклоняется от практич[еской] работы...
4. Беспартийный враг бюрократизма и волокиты и проч[его], сам первый бюрократ и волокитчик.

И еще каких найдете!!!

Делать всех их надо очень симпатичными, писать *не разоблачая*, а наоборот, всё с лучшей (всерьез) стороны. От этого резче будет практический разрыв с жизнью и удар пузырем. Все другие так назыв[аемые] Положит[ельные] персонажи должны быть представлены: например, баба — и раздражительная и грязная, и легкомысленная, и рябая, и черт ее знает какая рвань.

Крестьяне — со всеми человеческими недостатками и несимпатичностями. От этого в чистом виде станет их деловой жизненный перевес над симпатичными побочниками.

#### *План пьесы такой*

Лошадиный закон  $12 - 4 = 8$

1. Зажиточный мужик приехал покупать локомобиль.
2. Он же постепенно завоевывает кооператив у «чертовой коммуны».
3. «Советская власть хороша — мужик плох».  
Ставка на «культурного» мужика.
4. Коммуна поднимается, коммуна падает: ситечек, уходы, болезни скота, деж денег, трактор...
5. Приход «Холмогорок».

Нужно показать, что коммуна (колхоз) вырвалась *из смерти*.



Финальн[ый] момент: в кредите отказано, коровы передохли, кулаки торжествуют, стоит гнилой забор и тут ...

Результат многосторонних усилий, последняя капля где-то, кем-то дана энергия ... над забором

РОГА ... РОГА ... РОГА.

И простое как мычание М М М Э

и выстрелы кнута пастушьего в вечери. Тишина. Идет холмогорский скот в колхоз: значит, кредит дан, значит «сегодня пришли Холмогорки. Да здравствует сов[етская] власть! Долой беркулест!

Материал О.Давыдова хорош тем, что он *документален*. Его нужно профильтровать и обработать. Если недостаточно — взять у Федина<sup>5</sup>, у Тверяка<sup>6</sup> — где угодно, присочинить.

Эта пьеса должна быть острейшим образом дискуссионна и проста по фабуле.

Язык — без пейзажности.

Но заузь — да здравствует! Фраза пусть закручивается по Соньке маникюрщице<sup>7</sup>! Без шпановства только надоело! Не надо учитывать, тем более сочинять, театральные возможности: пусть это будет хорошо в чте-нии — поставить сумею.

Каждый диалог пусть будет цельным, т.е. клонящимся к поступку, который тотчас же или с задержкой совершается в пьесе — этого достаточно для театра.

Все остальное — выведу из ваших текстовых положений.

Пьеса нужней хлеба.

Напишите мне побыстрее, что нужно, чтобы эта работа началась и благополучно продолжалась.

Я завален *Ревизором*, который пойдет в конце марта<sup>8</sup>. Кроме того, весьма активно работаю в предпартийном театральном совете.

Выступаю по всем вопросам театр[альной] политики — с особым мнением. Позиция — сильного меньшинства. Подробности скоро узнаете по газетам.

Брошюру о *Ревизоре* заканчиваю<sup>9</sup>. Материалы на просмотр пришлю. Скоро. Через месяц, в Доме Печати (кстати, адрес мой — Фонтанка 21, Дом Печати) «Конференция левых группировок в искусстве»<sup>10</sup>. Приглашение пришлю. Мой театр — позиция ДИАНАТ «диалектического натурализма»<sup>11</sup>. Позиция очень правильная: заузь попадает в марксистское учение самым безболезнен[ным] образом.

Целую вас и приветствую ваших.

*И. Терентьев*

16 II 27

Как моя статья о Мейерхольде в «На посту»<sup>12</sup>? Я бы хотел чтоб *не* печатали: я бы в другом месте напечатал — напостовск[ое] место неважное. Статью о Малахове<sup>13</sup> будут печатать в «Лен-Лезф»<sup>14</sup>! А как физкультурная пьеса<sup>15</sup>!?

## 12. А.Е.КРУЧЕННЫХ

Начало марта 1927, Ленинград

Круч! Посылаю тебе 12 рублей с опозданием по той причине, что не только мои личные, но и дела всего Дома Печати в отношении денег все время со дня моего возвращения в Ленинград были и продолжают быть до крайности тяжелыми<sup>1</sup>. Я знаю, что ты не в курсе дел и потому вправе ошибаться относительно моей деловой «точности», но то, что ты пишешь о «гарантиях» сторублевых — нуждается в пояснении обоюдном: и с моей, и с твоей стороны.

Если речь идет о твоей нужде в деньгах — другое дело — но ты просишь «доказательств» серьезности! ... В этом я вижу недостаточную основательность твоего подхода к тому делу, которое есть наше общее и которое ни в каких доказательствах не должно нуждаться — для нас!

Денег в ближайшее время, то есть до открытия театра (25.III)<sup>2</sup> в Доме Печати, в следоват[ельно] и у меня — нет!

Некоторые наши товарищи, в том числе я сам, серьезно болеют, каждые 3 рубля — дорого стоят.

Что из этого следует?!

То, что ты *не пишешь для нас пьесы?! Я* думаю, что твое условие «немедленно выслать» 100 рублей — совершенно правильное вообще — может быть нами принципиально принято, но *денег нет* и не будет, до открытия театра, а пьеса<sup>3</sup> нужна немедленно, то есть работать нужно начать теперь же и закончить ее как можно скорее, чтобы я мог ее поставить в этом сезоне.

Если ты писал письмо *не совсем для меня*, а на случай необходимости *показать* кому следует ради финансов[ого] нажима, то — это излишне, п[отому] что *нажимать* не нужно: в правлении Д[ома] П[ечати] наши товарищи, действующие «сжатым воздухом» среди обстоятельств весьма враждебных ... и деньги будут!!

Твоя помощь очень нужна и, разумеется, ее никто дешево ценить не склонен!

Мы здесь работаем так, как м[ожет] быть нигде и это единственная «гарантия», котор[ую] тебе даю!

Вывод ясен! Никто кроме тебя не может сделать то самое, что для театра представ[ляет] самую аховую новость и необходимость. Если тебе хоть немного повезет — я несколько не сомневаюсь что пьеса и спектакль выйдут небывалые по впечатлению и последствиям!

Я знаю точно, что делаю, но один делать не могу, п[отому] что пришло время, чтобы мы снова работали вместе как в Тифлисе<sup>4</sup>.

Посылаю тебе заметку из «Ленин[градской] Правды» о моем докладе в Модпике<sup>5</sup>.

15 марта в Доме Печати — конференция левых группировок в искусстве<sup>6</sup> (там я заявлю «патент на диалектику» от заум[ного] языка).

25 марта — заумный *Ревизор*<sup>7</sup>.

В апреле театр будет в Москве<sup>8</sup>.

Этого достаточно для иллюстрации положения! Брошюру о *Ревизоре* (своем) заканчиваю<sup>9</sup>. На днях пришлю материал для обработки и подписи. Издавать будет Ленгиз (авторск[ие] получишь ты).

Передай привет мамке: что с ее вузовской пьесой! Я давно уже должен был получить ее — как обещано мамкой<sup>10</sup>!

Не торгуйтесь со мной, дорогие москвичи — Ленинград отвечает! Деньги вышло при первой возможности. А ответ с сообщением о работе жду с нетерпением и уверенностью в ВАС.

*И. Терентьев*

У тебя есть предубеждение о моем легкомыслии: я не легкомыслен, п[отому] что у меня есть очень серьезные друзья, которые не позволяют мне заниматься легкомыслием, напри[м]ер, Крученых.

Я, признаться, хотел бы подтверждения о ваших делах, которые препятствуют писать пьесу для меня так, что нельзя «отрываться»! Если это действительно так, то *подтверди*! Я буду из последних сил доставать деньги для Вас!

### 13. А.Е.КРУЧЕННЫХ 14 апреля 1927, Ленинград

Дом Печати Фонтанка 21

Круч! *Ревизор*<sup>1</sup> вышел во много раз лучше, чем я сам ожидал. Во-первых, конец — *возвращение Хлестакова* вызывает рев публики<sup>2</sup>! Вся офици[альная] и неофици[альная] критика стремится посадить меня в тюрьму и закрыть театр<sup>3</sup>. Момент для всего в целом Дома Печати очень опасный, т[ак] как имеются кой-какие директивы неодобрения свыше. Начинаем дикую борьбу. Вся сволочь почувствовала, что пахнет заумью. Этого слова даже и произносить нельзя. Оказывается таким *страшным*, как еще никогда ни разу! Нужно ехать в Москву, но для этого нужно хотя бы частично отстреляться в Ленинграде. Для этого я написал письмо Маяковскому с просьбой приехать. Такое же письмо отправлено правлением Дома Печати Бухарину<sup>4</sup>. Нужны московские авторитеты. Тебя не зову, п[отому] что положение и без того трудное. Я сам тоже временно не выступаю нигде, п[отому] что не время. За *Ревизора* отвечают — наиболее живые люди всех категорий: и коммунисты и не ком[мунисты], и старые, и молодые... Такая же каша во враждебном лагере. Сила и оперативная организованность на стороне враждебной. Принимаем меры (все возможные) к перегибу обстоятельств в нашу пользу. Брошюра<sup>5</sup>, о которой уговаривались, написана мною и на днях вышло тебе, но это не в первую очередь: нужно выиграть темп, проломав двери редакций, бешено обсуждающих мою «преступную» работу.

Ряд положительных статей и заметок написаны и их нужно протолкнуть во что бы то ни стало.

Деньги в Д[оме] Печати кончились с появлением *Ревизора*: зажалн и с этой стороны. На рекламу у нас нет ни копейки. Нет денег на фонарь у входа в театр!

Положение труднейшее! Поэтому до последней крайности нужна пьеса *Колхоз*<sup>6</sup>, которую ты начал. Напиши, как и что с нею. Привет мамке<sup>7</sup>.

Если можно — поспособствуй приезду Маяковского, Брика<sup>8</sup> и Третьякова<sup>9</sup> в Ленинград. Если с Маяковск[им] приедешь ты — буду очень рад, но не напирая на этом в деловом смысле, [потому] что «Крученных» страшной *Ревизора*, а Маяковский нужен для времен[ного] успокоения<sup>10</sup>.

*Игорь*

14.4.27 г[ода]

#### 14. А.Е.КРУЧЕНЫХ *Конец 1927 — начало 1928*

Дорогой Круч насладимся оттисками собственного таланта и тем, что не имей 100 рублей, а имей одного Алексея Круча — ни один труд не пропадет. Великий собиратель черновых сил и погромщик в мировом масштабе! Не понял я, о каких подписях к портретам идет речь? По-моему, с моей стороны никаких дополнений не нужно к тому, что ты сам начертал («рис. автошарж и проч.»<sup>1</sup>). Статью о театре<sup>2</sup> сейчас напишу в продолжение этого письма. Пьесу<sup>3</sup> жду: и ту, и эту, и всякую. С Инкой<sup>4</sup> готовлю твои стихи для эстрадного исполнения. Она опять было занемогла и опять выздоровела, вследствие чего — пишет тебе рядом с маэстро<sup>5</sup> сидя за моим письменным! А маэстро тоже и тем же занимается.

О лете мне в оба голоса рассказано и стихи прочитаны. Многое понравилось и увлажнило душу: «Публичный Бегемот, гроб ббббы» в Всехсвятском, снпущка!<sup>6</sup>

А мамка<sup>7</sup> как смеет подозревать меня в безграмотности со своими липовыми коммунистами! Лучше б пьесу с японкой закончила! Кланяйся ей!

Сейчас я ставлю в театре — роман Сергея Семенова — *Наталья Тарнова*<sup>8</sup>! Весьма занятнейшую штучку хочу сделать! Одновременно возобновляю *Ревизора* без Филонова<sup>9</sup>. И весь репертуар. Я в этом году непременно буду с театром в Москве<sup>10</sup>. Когда надеешься выступить *15 лет*<sup>11</sup> не думаешь ли выбирать из моего *Трактама*<sup>12</sup> «изречения», в роде — благословляю вселенским кукишем — мы несем вздор как знамена ... и проч[ие]. Так же из других книг и стих[ов]! К вопросу о «собирации черновых сил»!

Не думаешь ли написать в манере *Рубихи* или *Ваньки*<sup>13</sup> роман в стихах о 1917-1927 — о Тифлисе, Баку, Москве, о нас, о 41, о Лефе, обо всем!<sup>14</sup>!!!

#### *Надпись к автошаржу*<sup>15</sup>

Глаза выколоты  
труб в рот вколота  
от лба до шиколоток  
лабазный  
перс  
урод  
молодой шарик!

*К портрету маэстро*

Для барышниц  
Фото-губ  
Кашницкий  
Абриз геубт!

*К портр[ету] Инки*

Вот Инки  
ротик  
Аспинки  
см. на обороте!

Если подписи говно — Володя<sup>16</sup> сказал, что золото, а не говно — значит, помешай! Там видно будет.

Целую и обнимаю. По-французски<sup>17</sup> это говорится одним словом, которое однако не подходит...

*Игорь*

## ***ПРИЛОЖЕНИЯ***





И. Г. Терентьев. Автопортрет с И.М.Зданевичем и А.Е.Кручных.  
Тифлис, 1919. Цветной карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).

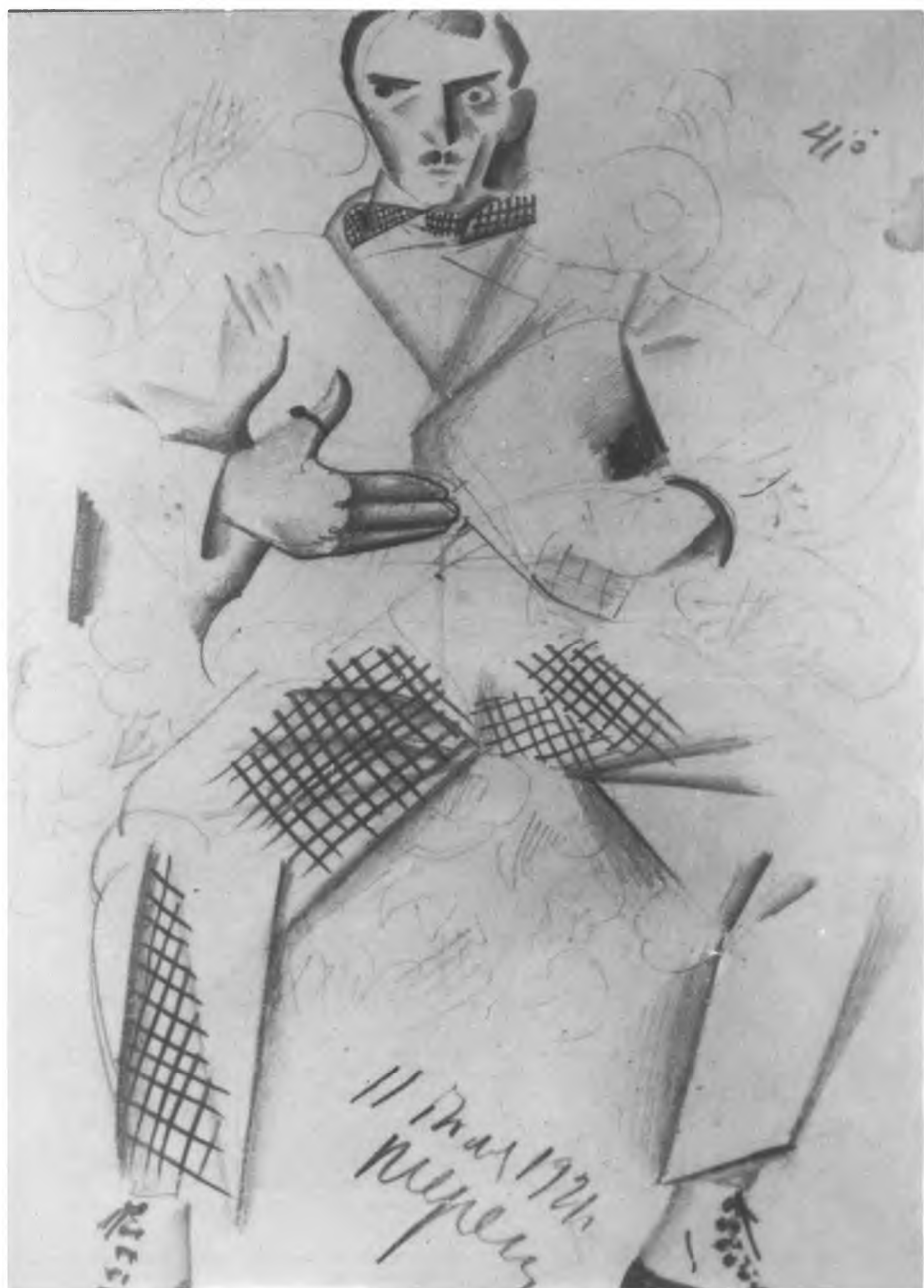




**Кирилл и Илья Зданевичи.  
Тифлис, ок. 1918.  
(Собрание Н. Zdanevitch, Paris).**



**Николай (Колау) Чернявский и его  
брат Игорь. Тифлис, 1910-е годы.  
(Собрание Г. Бебутова, Тбилиси).**



И. Г. Терентьев. Портрет неизвестного тифлиского художника.  
Тифлис, 11 мая 1921. Карандаш.  
(Собрание П.С.Навашина)



**К. М. З д а н е в и ч . Портрет С.Г.Мельниковой. Тифлис, 1919. Рисунок.  
(Собрание П.С.Навашина).**



**И. Г. Терентьев. Портрет художницы В.В.Валишевской, сестры художника С.В.Валишевского и жены К.М.Зданевича (в дальнейшем — замужем за К.Г.Паустовским). Внизу слева — небольшой автопортрет Игоря Терентьева. Тифлис, ок. 1920. Масло. (Собрание П.С.Навашина).**



**К. М. Зданевич. Портрет Георгия Ивановича Гюрджиева. Тифлис, ок. 1918. Тушь. (Собрание Н.Зданевича).**

KZ



**Слева — И. Г. Терентьев. Портрет А.Е.Крученых.  
Москва, ок. 1928. Рисунок.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).**

**Справа — Алексей Елисеевич Крученых. Ок. 1928-30.  
(Собрание С.В.Сигова, Ейск).**



**А.Е.Крученых с «фигуринами»  
Эль Лисицкого. Москва, 1940-е годы.  
(Собрание С.В.Сигова).**



**С. И. Кирсанов, И. Г. Терентьев. Портрет А.Е.Крученых  
(дорисован Терентьевым «18.V.1935»).**  
(ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 22, ед. хр. 68).

# БОРЖОМЪ-ПАРК посРЕДинЪ

знаМЕНИТые ШтОпоры  УтУркЗМА

 **КРУЧЕНых**

**ЗДАНЕВИЧ** 

 **ТЕРЕНТЬЕВ**

СПЛАНИРУЮТСЯ

**СПРАЗУ!**  
АВГУСТА ЧИСЛА 41-го ГрАДУСА!  
— бор жом-ПарК —

и ЗАГРОМОЗДЯТЬ

**УвЪсЕЛительНУМнИ кА ПсулЯМнИ**

ПерВАЯ-прОТив зАсырЪЛаГо ФлирТа бОрЖомСКИХ МуЗниноВ и

**СловоЛОЖНИковЪ**

Вторая - от зУдЯЩИХ шЕЛКотГов: мотАВаси нАМЕНСКОГО на кудрИВОе плЪВок Еврейкова

Третья - ваИна с мЮрОВами В плаМнЪ САМРО НОрОна

ЧетверТАЯ - От СеРен (ТрОИХ, ГОрОДЕЖИНА, СудЕЖИНА и ТрАФалОВИЧА).

ПОСЛдНие комплиМЕНТы и КарАТЕЛЬные намеки ВСЪМ! ВСЪМ! ВСЪМ!

СКАНДАЛ-декламАция, кулачнЫй БОй, потЪШные ОГни, Драка и

**ВСЕОБЪЕИЖИНИ!** 

Афиша «41°».  
(Собрание Н. Zdanevitch).



Слева — В.С.Кашницкий.  
Ленинград, ок. 1926.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



Справа — И. Г. Терентьев .  
Портрет В.С.Кашницкого.  
Москва, 5.5.1928. Тушь.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).



И. Г. Терентьев . Портрет  
Любови Александровны Митиной  
(актрисы Театра Дома печати).  
Москва, май 1928. Цв. карандаш.  
(Собрание Т.И.Терентьевой).





И. Г. Терентьев. Портрет Эмили Владимировны Инк.  
Москва, 1928. Карандаш.



**А. Л а н д с б е р г .** Эскиз декорации к спектаклю *Ревизор* Гоголя (II акт).  
Постановка Игоря Терентьева. Премьера состоялась 9 апреля 1927 г.  
в Театре Дома печати в Ленинграде.  
(Ленинградский государственный музей театрального  
и музыкального искусства. КП 7139/249).



Н. Е в г р а ф о в . Эскиз костюма почтмейстера к спектаклю *Ревизор* Гоголя.  
Акварель. (Ленинградский государственный музей  
театрального и музыкального искусства. ГИК Н. 12538).



А. С а ш и н . Эскиз костюма судьи к спектаклю *Ревизор* Гоголя.  
(Ленинградский государственный музей театрального  
и музыкального искусства КП 4863/4).



А. М. Родченко. Повенецкая агитбригада. Беломорканал, 1933.



А. М. Родченко . Повенецкая агитбригада. Беломорканал, 1933.



А. М. Родченко . Повенецкая агитбригада. Беломорканал, 1933.

Внизу фотографии Игорь Терентьев написал:

«Фото А.Родченко. Постановка И.Терентьева 1933 г. Репетиция на постр. Беломорско-балт. Канала. Повенецкая агитбригада приехала в Дмитров после окончания Беломорстроя. Перед слетом ударников-беломорстроевцев в Дмитрове (т. есть на Мосволгострое) бригада репетирует *Шалман* (пьеса из жизни соцвредов. *Шалман* — притон). Было это в августе 33 г.».

На фотографии можно узнать актрис: М.Банникову (первая слева) и Л.Фураеву (пятая слева).

(Собрание Т.И.Терентьевой).



**И. Г. Терентьев . Портрет Марины Банниковой и автопортрет. Ок. 1934. Чернила. Под портретом Марины рукою Игоря Терентьева написано: «Маша Банникова — моя беломорская любовь», и около автопортрета: «не в настроении». Зима 34 года. М. Рыдание». (Собрание Т.И.Терентьевой).**



**И. Г. Терентьев . Портрет М.Банниковой. Ок. 1934. Акварель. (Собрание Т.И.Терентьевой).**

Игорь Терентьев, Алексей Крученых  
РАЗГОВОР О МАЛАХОЛИИ В КАПОТЕ<sup>1</sup>

Терентьев: Да, в русском языке слово «как»<sup>2</sup> самое употребительное...

Крученых: «Как ни как, а без как ни как не обойдешься».

Т.: Интересно с этой стороны последить другие языки, например, немецкое «als», английское «as»<sup>3</sup>...

Когда мы говорим, думаем, сравниваем, слово «как» отмечает момент мыслительной потуги, которая при удачном разрешении приятна, как...

К.: Интересная подробность: у И.Зданевича в *Янко* «разбойники ривут за сценой хорам (азбуку).

.....  
ка ка л ка л мно»

Русская азбука — эротична, даже анальна!

Азбука же начало всякой речи!

Т.: Обратите внимание на такие слова, как «ласкать», «увлascаться» и на большинство ласкательных слов: папочка, мамочка, деточка, девушка...

Наоборот: все неприятное<sup>4</sup> русский язык выражает звуком «ря»: дрянь, Северянин, неряха, Дурьян, рябой...

Комбинация «ка» и «ря» дает впечатление нелепости: раскаряка, рявкать... — потому что здесь механически соединено хорошее с отвратительным.

К.: Я вспоминаю: фря, ряв, фамилию москвича — карякин — и кстати: фекальные массы.

Т.: Еще есть в русском языке звук для выражения приятного, именно «Ц»<sup>5</sup>: целовать, целый, солнце, цаца...

Я думаю, совсем не случайна кличка — «кацап». Она синтетически характеризует русского человека в звуках... Все это мысли вызванные вашей *Малахолией в капоте*.

Кацап — значит все оценивающий при помощи звуков «ка» и «ца»? «Оценивающий качества»?

Примеров на «ц», «ря» и «ка» можно вспомнить сколько угодно, и все вспомняные, особенно поэты, будут икать.

К.: Ужас всезнания.

Мне кажется, что исследование об анальности (эротике «как») русского языка, проведенное до конца — а я вижу, что это будет сделано, — покончит не только с русским языком, а и со многими другими. Как опасно знание одного меткого словечка. А если знать все языки — тогда творить невозможно, потому что любое слово для какого-нибудь народа означает неприличие или даже похабель.

Тут и заумный язык не устоит.

3 апреля 1918 года



**[Илья Зданевич, Алексей Крученых,  
Игорь Терентьев, Николай Чернявский]**

**[МАНИФЕСТ КОМПАНИИ 41°]<sup>1</sup>**

Компания 41° объединяет левобережный футуризм, и утверждает заумь как обязательную форму воплощения искусства.

Задача 41° — использовать вся великие открытия сотрудников и надеть мир на новую ось.

Газета будет пристанью событий из жизни компаний и причиной постоянных беспокойств.

Засучиваем рукава.

**Игорь Терентьев, Алексей Крученых  
Илья Зданевич**

**РИСУНКИ СЛОВ<sup>1</sup>**

1. **Свороченные головы** — мочедан (чемодан), шрамное лицо, мрачья физиономия и др.
2. **Двухглавые слова** — я не ягений, внпту исусами (отчаянно пьяный)
3. **Сломанное туловище** — мыслей (ударение на е). Овделя (исковерк: офелия)
4. **Троичные в брюхе** — злостеболь (злость и боль), брендень (бред, дребень, раздробленный день). Вчимдела.
5. **Мохнатые слова** — Беден, как церковная лектриса (притягивает крысу), пеечка (мягкое, груглное, ненистое), случайка и др.
6. **Третья нога** — летитот (летит от) во сне на Козерога.
7. **Однорельсные** — жизнь (вместо: жизнь) нра (нравится).
8. **Трехрельсные** — циркорий (вставная буква р).
9. **Свяжтой серединой** — сно (вместо сон).

А л е к с е й К р у ч е н ы х

О СТИХАХ ТЕРЕНТЬЕВА И ДРУГИХ<sup>1</sup>

Лучшие стихи о весне?

Вот они:

«Весна в пенснэ идет из-под дивана  
На терпкий тротуар под зонтиком весны  
Туман сырой как мозг эротомана  
Блестит прослабленный в пенсны»<sup>2</sup>.

( Т е р е н т ь е в )

Почему в пенснэ? Потому — городская, современная, нелепая.

Тут все скользит «по окраинам души, почти в полях»

Подозрителен по холере был уже «разочарованный лорнет»<sup>3</sup> Пушкина; у Достоевского «солнце зазвучало» — образ надтреснул, у Маяковского стекло висит на волоске:

«Наши губы  
обвисшие как люстры»<sup>4</sup>

Или:

Европа нависла горяшею люстрой<sup>5</sup> — вот лопнет, оборвется от малейшего звука и вдребезги.

Надо было только кому-нибудь рассмеяться!

И рассмеялись — «весна в пенснэ» — стекло уже хохочет, танцует осколками на могиле бывшего образа! и вдобавок — «идет из-под дивана», как моль!

Метафорические сады давно протухли, т.е. потухли и началась игра в жмурки: действуй ушами, пальцами или вертись на голове!

Эпитет завершил назначенный круг и стукнулся об рыжую стенку, о «пенснэ моей души», «кнопку моего настроения», о которых предсмертно тоскует грузинский модернист Г.Робакидзе<sup>6</sup>.

Образ умер!

Туда же и слово — начало всякой метафоры!

Разломанное, усеченно, пересеченное злогласом ударення или числа, — оно катится без головы, перекошенное, извиваясь в смешных судорогах!

«Кукси кум и муки сук»<sup>7</sup>

( Х л е б н и к о в )

«Опохромел...»<sup>8</sup>

( А . К р у ч е н ы х )

«Прослабленный в пенсны» — последнее слово обдаёт карболкой всё стихотворение!

Горячий асфальт замазывает последний клочок земли!

Так, чтобы все почернело и очумело!

Вот женщина с «шеколадными» губами и механическими руками, едва человек, а скорее копилка, вариация из проволоки и стекла, футурная скульптура!

«Вы снились мне  
В отвлеченных вариациях  
Продолговатой груши  
На едва вашем лице  
Шеколадные губы  
нарисованы были Водкиным<sup>9</sup>  
Сегодня  
Это портрет моей молодости  
Который тает как сахар  
Намоченный в коньяке любовно раз-  
ламывая составные части вас  
Механизма  
Груши».

«На едва вашем лице» — от лица осталось только сырое пятно!

«Шеколадные губы» — только такие и могут быть!

Потому что угасшие розы, хотя и голубые<sup>10</sup>, породившие «голубые роги»<sup>11</sup> (Грузия), увяли и скисли, свернулись от смеха, «голубых яиц»<sup>12</sup> будетлян!

Порыжели «вдалисиния» Брюсова, синий плащ и синие озера-очи Блока, там утонула Прекра-Дама и сгнила:

«Кари глазки голубые  
Что ж вы скрылись от меня?!»

(Ч а с т у ш к а)

Надгробное слово, где неспотворительно путают цвета, потому что умерли все цветы, попугаи, ожиревшие и опухшие от поцелуев розы!

Только в суцыганских романах доживают сирень, лиловь, фиоль<sup>13</sup>, плавают лиловые негры и сиреневые трупики бывшей голубой весны!

Ибо умирает бывший мир и ритмичные стихи его!

«Жизнь папуаска (с) большим животом  
Распухшим от водки с карболкой  
Лежит на пне нагишом  
И ветер ритмично качает на шес коробкой».

(Е. Л у н е в)<sup>14</sup>

Поэтам суждено повторяться или окончательно порвать с бывшим словом! Вольным нагишом!

«В руках с отвинченной головой  
Прижав ее к ритмичному дыханью  
Своей груди беседует со мной  
Поэт известный мне заранее  
В минуту миллион поэм  
Проходят сквозь меня и в содроганьи  
Как стон снаряда глухонем  
Я слышу только: анье, анье рифмованье!»

(Т е р е н т ь е в)

Это поет поэт, тоже мечтавший «быть популярным, как венская мебель»,  
— но оставивший это Северянину и Блоку — пусть сидят на них поклонники.  
Тоже певший для женщины:

«И про тебя я думал: ты не спишь  
Ты стихи мои вытерпишь»  
но оставивший и ее.  
И вот —

«Поэзия каракатица...  
Теперь у двери преисподней  
Кладя метафоры в пустой мешок:  
В очках безумья видел я сегодня  
Вся в лаврах голова моя как артишок».

(Т е р е н т ь е в)

Для Емельянова—Коханского<sup>15</sup> это еще казалось смехом и нелепостью:

«ее мечты были высоки  
а я мечтал об артишоке!» —  
но все нелепости и кошмары сбываются в наши дни:  
«булыжник дум ем  
сегодня венчаюсь своим безумьем»<sup>16</sup>  
(М а я к о в с к и й)

Тут и артишок и бубновый туз на лбу — кстати...  
Влад. Соловьев<sup>17</sup> мог только недоумевать:

«мышей тоски»  
а футурист уже творит:  
«это я писал о вас бедных крысах»<sup>18</sup>  
или:

«порой мне кажется  
что я петух голландский»<sup>19</sup>  
(М а я к о в с к и й)

Или:

«Сыр захлебнувшийся в слезах  
Бледный покойник  
На зелени съедобен и пахуч»

(Т е р е н т ь е в)

... кувыркался ветерок...

Но еще более кувыркаются и коверкаются слова.

«В чем же будущее если не в распутстве  
Жестов слов и пожаров  
Бокс единственное искусство  
Хрящ готовящее для ударов»<sup>20</sup>

(Т е р е н т ь е в)

И этот поэт скоро заговорит на языке заумных ушкуйников, корнешупов и скребцов:

«Я утонул уже в неслыханном  
И скоро заговорю как утопленник...»

«Сумерчи» человеческой речи.

«Политика! в карту мира  
Завернитесь вы сельди  
Ведэйда мэль дира  
Эйда  
Кадеты в Англию  
Социалисты в Германию  
Глотайте ангелов  
Эти мэльдин ига  
Верн бой найдига  
Ах-эти страны  
Со стены географа  
Висели бы вы  
Не мокрея кровью  
Что вы кушали на ужин  
Эли гай дай дай мэт  
Ту нужен из скипидара букет»

(Т е р е н т ь е в)

Переход к заумному языку уже совершился.

Его поэзия уже зафутурела

А вот Маяковского еще надо футурнуть.

И он сам это предчувствует, мечется: с одной стороны дописался до «пожара в сердце»<sup>21</sup> («разрешите быть вашим пожарным»? Стрекоза), а

с другой — до влажного Хлебникова: любенки, любята, небе лицо<sup>22</sup>, и с третьей — погружается в горшок анальной эротики:

«думающие лучше нажраться как!»<sup>23</sup>

О, бессмертный К.Прутков<sup>24</sup> со своим: *apnus apni* (звучит, ведь как: *apnus apus*).

Неудивительно, что Маяковский стал «принимать заказы» на *Войну и мир*, — вроде Амори и Брюсова, доканчивающих Пушкина и Вербицкую<sup>25</sup>...

О, надо его футурнуть. А то —

«Ваши стихи каждая вобла  
Поет под гитару»<sup>26</sup>

(Т е р е н т ь е в)

Не уподобьтесь символистам, перетершим свои мозги об Апокалипсис и чорта затем чтобы поклониться Плюеву<sup>27</sup> — квадрамиллионному изданию Сергея Ерундя<sup>28</sup> и Дяди Михея<sup>29</sup>.

Ведь более чуткие из них уже тайком от издателей пишут заумные стихи, читают их на ухо футуристам, готовятся, упражняются.

Будем же откровенны и, если очутимся в критическом положении, — по крайней мере снимем брюки.

### СЕРЕНЬКИЙ КОЗЛИК

«Моснял мазами сено  
Кутка неизверная  
Тена фразам исчерна  
Нерно прокатом  
Окатом высокотом  
Вуста уста стали  
Сихи мелбормхаули  
Мотма борма смений  
Выборма вылисма вымотма  
Выбормоталс гений  
Вот как»<sup>30</sup>

(Т е р е н т ь е в)

Я проследил судьбу нового для нас поэта: проследил как футуриста: чисто личные черты будут разобраны, когда лик его станет яснее.

Более известны нам другие футуристы, в настоящее время (1917-18 гг.) выступающие впервые в печати, как поэты.

Это: Илья Зданевич, Ольга Розанова<sup>31</sup> и Николай Чернявский<sup>32</sup>.

Первый, ранее известный как лектор и критик, выпустил (апрель 1918 г.) свою «дра» *Янко Круль Албанскай*, написанную на заумном языке или, как объясняется в прологе, — «на албанском идущем от евоннаго».

Вот интересный отрывок из дра:

**ЯНКО (испуганный)**

«Папаса мамася  
банька какуйка визийка  
булютитька васька мамудя  
уюля авайка зибитыттюшка  
аблюся сякавака мукугигуня  
бузюбузабзититька дюдюбюдя суря  
микуйка какая  
вискалейка авалася тискуднюя  
засюсюфатю виядя уоя  
банька какуйка муйка»

(И. З д а н е в и ч)

Ольга Розанова, известная художница, дает интересные образцы заумной поэзии:

«Уч ал бы  
батал быт у  
ал  
он  
ы»

(из книги *Балос*<sup>33</sup>)

Или:

«Лефанта чиол  
Миал анта»  
.....

(речь ее в пьесе А.Крученых *Глы-Глы*<sup>34</sup>).

Острые слова:

«икриальная сушень» —

помимо поэтически заумного значения, последнее слово стал употреблять лектор Тиф. Высш. жен. курсов Д-р Г.Харазов<sup>35</sup> в значении: студенистая сушность (сушень).

Заумные произведения Николая Чернявского (известного в литературных кругах собирателя сказок) к сожалению типографскому воспроизведению не поддаются: они в настоящее время печатаются литографски по рисункам известного футуриста художника Кирилла Зданевича<sup>36</sup>.

.....

Таким образом намечается выход нового искусства из тупика прошлости не в ноль и не в клиническое безумие.



Ранее было: разумное или безумное; мы даем третье — заумное, — творчески претворяющее и преодолевающее их.

**Заумное**, берущее все творческие ценности у безумия (почему и слова почти сходные, кроме его беспомощности — болезни).

Заумь перехитрила...

А л е к с е й К р у ч е н ы х

АПОЛЛОН В ПЕРЕПАЛКЕ<sup>1</sup>

(Живопись в поэзии)

«Крученых  
ногу втыкаешь ты  
в мяхково евнуха»<sup>2</sup>

(Т е р е н т ь е в)

Рисунок — перпендикуляр сразмаху!  
Необычное положение ноги: штопор или бурав...  
Композиция у Пушкина — естественное хождение, шатание из угла в угол,  
и только смерть прекращала, приводила необходимую для рисунка черту!..  
А в приведенном Терентьеве — необычность живописной компоновки!

«Пароход плывет по Волге  
по стене верблюд ползет»!

(ч а с т у ш к а)

Горизонтальность пароходного рейса, пересеченная вертикалью караб-  
канья верблюда — верблюд воткнутый в пароход!  
Кажущаяся нелепость — мудрость рисунка!..  
Живопись — проявитель такой композиции поэта и начертание звуков:  
ударяемые крученых и ты дают тых штычек в отдувающегося как пуховик  
мяхково евнуха!..

«Как памятник трезвый  
Публично сплю»

(Т е р е н т ь е в)

(Человек, не стесняющийся делать публично все!)  
Памятник ложится, но сейчас же протестует и встает, потому что он  
«трезвый»; резкий, прямой, резко вытянутый во фронт!  
И тут же — «сплю» — распластанная постель (сравни: лежа бегаю).  
Перпендикуляр мигающий!  
Все изображается в неприсвоенном положении и направлении: ветер дует  
снизу — «вой из войлочной туфли лихо радуй».  
— лихо радуй и лихорадуя (лихорадочно и пр.)

«Пока не упрусь дошатай подошвой  
В собственный каинный рост»

(Т е р е н т ь е в)

«Суп наголо» —  
суп, выдернутый наголо!

«Красота со взломом» —  
лом, продыравливающий икону!

«Совершенно неизвестно чего пожелает  
Мой желудок  
Хотябы через пять лет  
С луком растянутого бульдога  
Ежа  
Батальон телят  
Или перепоротую кашу Лилилильную  
Из фисталя»

(Т е р е н т ь е в)

Повторение: растянутый бульдог (растянутый куб!), воткнутый еж (нож), марширующий батальон телят (!) и снова — каша разливная и перепоротая

«Поэзия что такое?  
Укража дойное молоко  
А корова?!!!!  
Слово!  
А бык????  
Язык!»

(Т е р е н т ь е в)

Корова стоя читает газету. Ноги четыре перпендикуляра. Бритва языка подкашивает тяжелого быка — поэзия определяется графически! Только при разборе я заметил что в рукописи после четвероногих слов по четыре вопроса. и восклиц. знака!

Каждое построение протыкается проткнуто (проклято):

«Сливки мокро модница  
Висла яблоко Николай угодник»

(Т е р е н т ь е в)

Созвучные слова. Общность их и в построении, которое выражается одним рисунком (— 1): поверхность сливок на тарелке, рядом стоящие жестянки и модница Яблоня повисла — а может река Висла или висячая — и на берегу яблоко-ня, а повыше гладильной скриталью заушающий Никола Угодник —

не подходи, а то выгладит!

В страхе бегут «дезертировавшие меридианы» — сухощавные поджарые спортсмены, растянутые в бесконечность (лежачие бегут)

Три названия перпендикуляра:

- 1) кличка «трезвый» (человек)
- 2) Николай Угодник (дух)
- 3) Дезертировавшие мердианы (вселенная)

«Птица тройка! Кто с ней угонится?!»

Наконец-то Шедрин<sup>3</sup> дождался, что (мы) стали к нему перпендикулярны — смотри его «будьте перпендикулярны» (сравни: я очен вам перпендикуляреи)...

Воткнутый под прямым углом кинжал классической трагедии не трогает современного сердца: он кажется холостым чертежом. По Аристотелю красота доканчивалась гибелью. Акробатические выдумки старого искусства не были сами по себе достаточно интересны, почему публика верить могла в основательность танца только после сломанной шеи: это ее убеждало, восхищало!..

«Красота в погибели»  
«Любовь и смерть»  
«Философия трагедии»

Веселье достигалось привешенным черепом

«Прими сей череп Дельвиг, он  
Принадлежит тебе по праву»

— Кубок — череп!

«Все, все, что гибелью грозит  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья»<sup>4</sup>

(П у ш к и н)

Грубость вкуса, воспитанная старым искусством, требует искренности лирика и гибели в трагедии. Мы живем в варварское время, когда «дело» ставится выше «слова». А у Терентьева: «цветут какаисты Бревна смехом», воткнутая нога (кинжал) — цветет сама (интересно осуществить все это на сцене!), а что делается с продырявленным внухом — для композитора не видно, — сажаем мудрецов на кол, устраивая громоотвод жизни.

«Не упускайте случая  
Сказать глупость,  
Усыпительной пулей уносится  
Всякая пакость»

(Т е р е н т ь е в. Из книги *Херувимы Свистят*)

«Сорок соборов на одну Лизу» —  
такой размах!..

В драмах Зданевича дан кинематограф перпендикуляров — ежеминутно встает и падает:

В *Янко*<sup>5</sup> частокол-разбойников, косая блоха и распяленный Янко, испускающий мало «фью».

В пьесе *Асел напракат* вертикальные женихи с невестой (Зохной) и горизонтальный осел. К концу все ложатся в слезах наземь.

В третьей дра (!) *Остров Пасхи* непрерывная смерть и воскрешение из пяти лиц: эффект вышербленного забора и спортивная комбинация пяти пальцев в сырое лицо смерти...

### ВОЕННЫЙ ВЫЗОВ

«У-у-а ме-гон э-бью»

(К р у ч е н ы х)

У-у — глухой рев книзу и затем резкий переход кверху (а) — раскрывшаяся пасть.

«Ом-чу гвут он  
За-бью»

Опять «хлопасть».

Дальше: «гва-гва» — лягушачья трели и квак.

«Са-ссаку» — плюется.  
«Заря???  
Качрюк!?!?!» —

графичность вопросительного знака — кружение в военной пляске («вопросительный крючок» — выражение Пушкина).

### ЗАДОРНЫЙ ВЫЗОВ

«Чхо-хоа»!  
увей чипля!  
злукон! злубон!  
шашиип!..  
Фа-зу-зу-зу!..

(К р у ч е н ы х)

— шипенье брызги чахи, хлопанье лопнувшей камеры на всю Европу

Колючки осколки и брызги...

«Заюская гугулица» — (Фавни: юсь, выусить как шерсть, молюски) — тонкая как волос блондинки, как математика. Гугулица — дикое у-у гу, — чудище на тонкой плюсне — ножке...

[...]

**СЛОЖНЫЕ КОМПОЗИЦИИ:** (груз на кабеле, прикрепленном за кобуру горла)

Выбури в ка-горло  
по кабелю  
спускаюсь  
из аптеки  
в  
сак—  
воляж

(К р у ч е н ы х)

— Крепкая перекладина. По кап (б) елю, по капле (ростянутое а) в саквояж  
— (сак — бряк, вояж — ляж — ка, пляж).

Еще возможны композиции: из разных кривых, лучистая, симультане, пятинистая и пр.

Карабкающийся  
по прямому проводу  
птиц

Х Р Ж У Б

— Легкость (вертикальная фраза) и тяжесть (хржуб).

В заумных словах, освобожденных от груза смысла, наибольшая сила и самостоятельность звука, крайняя легкость (фьят, фьят; мечтаяинный пюнь) и крайняя тяжесть (дыр-бул-шыл, хряч сарча Крочо, хо-бо-ро, хржуб).

Чередование обычного и заумного языка — самая неожиданная композиция и фактура (наслоение и раздробление звуков) — оркестровая поэзия, все сочетающая

Замауль!..

Юрий Деген<sup>1</sup>

И. ТЕРЕНТЬЕВ

Живопись и графика футуристов, повергшая в негодование мир своей кажущейся нелепостью, перестала смущать и отпугивать от себя зрителя с появлением картин И.Терентьева. Редко какой иной художник сумел совместить в своем творчестве так, как это сделал И.Терентьев, последние технические достижения школы, к которой он принадлежит, с тем неуловимым очарованием, свойственным всякой художественной школе и делающей его произведения приемлемыми равно для всех. По характеру психологии своего творчества И.Терентьева лучше всего могли бы мы сравнить с Обри Бердслеем<sup>2</sup>: у него, как и у английского графика, ту же изысканную утонченность и остроту приобретают художественные приемы современных им художников и их единомышленников в искусстве. Ни тот, ни другой не стремятся к «новым словам». Они не изобретают, но приобретают и, согласно своему темпераменту и своим вкусам, усовершенствуют и утончают приобретенное. Это чуткие художники гротеска, люди высокоодаренные и остроумные. Разница между ними только во времени.

Для Обри Бердслея последним словом искусства был символизм, для И.Терентьева таким же последним словом является футуризм. И в то время, как Бердслей в утонченные формы своих символических произведений облекал демонизм, И.Терентьев, сын нового века, замысловатыми линиями, мастерскими ударами кисти и преломляющимися плоскостями, характерными для футуристической живописи, гримирует любовь к ресторану, некоторое простодушие и большую долю остроумия.

В прошлом году, в Тифлисе, некоторые произведения И.Терентьева были выставлены на «Выставке московских футуристов»<sup>3</sup>, состоявшейся в помещении редакции ежемесячника «Арс». Большинство его произведений хранятся в Москве в частных собраниях В.Ф.Ходасевича<sup>4</sup>, Н.Гнесиковой, у художника А.А.Рыбикова и др. В Тифлисе в собрании А.И.Канчели<sup>5</sup>, у С.В. и В.В.Панфиловых, у Е.К.Кранц, Е.К.Лазаревой, у Бориса Корнеева<sup>6</sup> и мн. других.

**Игорь Терентьев**

(Директор Международного заумного языка 41°)

**ТЕЗИСЫ<sup>1</sup>**

1. Что такое беспредметность и почему ее понимают неправильно.
2. Материалистическое понимание беспредметности.
3. Почему современные науки и искусство должны будут омертветь, если не приступят к работе над беспредметной материей.
4. Математические основы в жизни, в науке и в искусстве.
5. Общий язык социологии и художеств.
6. Что должно быть в науке и в искусстве сегодня и каким путем развивается пролетарская интернациональная культура.
7. Что и зачем современная беспредметная культура может показать мировой публике.
8. Как нужно организовать живые культурные силы СССР.
9. Актуальное значение беспредметнического периода в борьбе за пролетарскую культуру.



## НОВЫЙ РЕВИЗОР

(Доклад И.Г.Терентьева в МОДПИКе)

25 марта в Театре Дома печати — премьера *Ревизора* Гоголя<sup>1</sup>. Режиссер Игорь Терентьев. Художник — мастерская Филонова. Звукомонтаж — В.Кашницкого.

В МОДПИКе<sup>2</sup> состоялся вечер, посвященный докладу И.Терентьева о постановке.

— Тема *Ревизора*, — говорит Терентьев, — одна из немногих тем, достойных современного театра. Давая законченную систему монархизма, *Ревизор*, рассмотренный не в плане аналогии, а в исторической перспективе, позволяет построить спектакль об одном из сильнейших наших врагов — неуловимом комнатном враге — обывательшине. В спектакле будут скрыты исторические маски *Ревизора*, маски городничего, от Скотинина<sup>3</sup> до Николая I и Пуанкарэ<sup>4</sup>, — и Хлестакова, принимающего под конец обличие Гоголя. В обывательшине сосредоточена сейчас система монархического существования — неограниченность, самодержавие и т.д. и против обывательщины поднимает театр свой голос. Текст *Ревизора* сохраняется без изменений и сценическое его осуществление идет от овладения методом ШКОЛЫ ЗАУМНОГО ЯЗЫКА.

Длительных прений доклад не вызвал, да и не мог, ибо только спектакль сможет позволить судить, насколько правилен анализ *Ревизора* и метод его постановки, сделанный И.Терентьевым.

Адриан Пиотровский<sup>1</sup>

## НАТУРАЛИЗМ ЛЮБВИ

О *Джоне Риде*<sup>2</sup>

Излюбленным театральным приемом последних лет был так называемый «гротеск». Под этим сбивчивым наименованием разумелось преувеличенное преломление в алогическое, в бессмысленное, в безобразное комических характеров. Обработке такого рода подвергались персонажи, классово враждебные революции. Социальные корни «гротеска» совершенно очевидны. Это — сатирический стиль наших дней. От иных видов гротеска, от «гротеска страха» (*Смерть Тарелкина*<sup>3</sup> — первая редакция), гротеска смеха (*Народная Комедия*<sup>4</sup>) он отличается своей эмоциональной предпосылкой — презрением. «Гротеск презрения» — вот как следовало бы назвать этот стиль.

Возникши почти одновременно в комсомольских кружках и наиболее передовых профессиональных театрах, стиль этот перекинулся в профтеатрики, вплоть до самых захолустных, получил академическую санкцию и автоматизовался. Не сомневаемся, что «гротеску презрения» суждено стать официальным революционным стилем наших академий, что мы еще увидим, как «заслуженнейшие» разделявают «банкиров» и «кардиналов» в доброй комсомольской манере, но живому сегодняшнему театру следует, присоединив и этот стиль к стольким уже механизированным, идти дальше.

С этой стороны любопытен *Джон Рид*, первый спектакль самого юного из ленинградских театров, Красного. Когда пытаешься определить причины обаяния, при всех пробелах, бесспорно присущего этому спектаклю, хочется прежде всего искать его в чертах своеобразного натурализма. Занимательнейшие сцены *Джона Рида* — «теплушка», митинг в Смольном, «телефонная станция» — трогают сцепкой натуралистических мелочей: шинель с оборванной пуговицей, солдаты в крепко сколоченной теплушке с цыгарками в зубах, со свешенными ногами, солдаты на перилах митингового зала. Все это бытовые черты незабытого прошлого, поданные непосредственно натуралистически. Конечно, новы и самые черты, но все же отличие нового натурализма от ветхого не только в них, не только в материале, но и в изменившемся отношении к этому материалу.

Натурализм 19-го века был натурализмом ненависти. Манифест Золя<sup>5</sup> лучше всего разоблачает эту его злую, эту его мстительную природу. Зоркость к жизни старого режиссера и писателя-натуралиста, зоркость врага, если только это не равнодушие человека, уставшего делать оценки.

Натуралистические черты комсомольских инсценировок и спектакля *Джон Рид* (совершенно параллельно натуралистическим деталям и тенденциям Кино-Глаза<sup>6</sup>), наоборот, проникнуты любовью, проникнуты нежност-

тью современного человека и художника к мелочам на глазах его возникающего нового мира. Это — «натурализм любви», идиллический натурализм, и явление его в дни автоматизации гротеска очень симптоматично.

Но тут место оговорке! Только осознанный, как формальный прием, и соответственно организованный, метод идиллического натурализма может вырасти в художественный стиль. Перенести в спектакль сырые куски быта значит довольствоваться легким успехом новизны и ставить под удар будущий стиль в целом.

В спектакле *Джон Рид* такие куски есть. Они дезорганизуют и лишают направленности даже такую прекрасную сцену, как «теплушка». Большая доля такой бесформенности искупалась в маленьком помещении обаянием общей камерной атмосферы спектакля. В большом помещении, где ясное построение и организация спектакля в целом особенно необходимы, недостатки сказываются сильнее.

## Адриан Пиотровский

### ОТКРЫТИЕ ТЕАТРА ДОМА ПЕЧАТИ. *ФОКСТРОТ*<sup>1</sup>

В Ленинграде есть театры, худо ли, хорошо ли, но обслуживающие запросы широкого зрителя, театры и просвещающие и развлекающие, за редкими исключениями, оперирующие театральными ценностями уже общепризнанными ходовыми. Есть также (и в этом, кажется, счастливая особенность) молодые полулюбительские рабочие коллективы, стремящиеся от клубной сцены перейти к формам своеобразного рабочего спектакля. Но у нас нет ни одного театра, который, будучи рассчитан на специфического зрителя из советской интеллигенции, из вузовской молодежи, располагал бы правом и возможностями к созданию остро дискуссионных и по теме и по сценическим методам своим спектаклей, спектаклей-опытов. Попытки ряда группировок построить подобный театр кончались до сих пор неудачей, брешь в общетеатральном фронте, образуемая его отсутствием, ошущается в общем окружении бесцветного и вялого сезона все настойчивее. Тем своевременнее, необходимее, неотложнее прекрасный почин Дома печати, взявшегося за организацию в своем театральном зале на Мойке<sup>2</sup> именно такого типа театра.

Открылся он в довольно экстренном порядке пьесой В. Андреева *Фокстрот*<sup>3</sup> в постановке Игоря Терентьева. Постановщик прошлого года *Джона Рида* Терентьев и на этот раз показал себя умелым и тонким мастером в работе с актерами, в особенности речевой. Спектакля, так точно и богато разработанного интонационно, давно уже не было в Ленинграде. Молодые актеры, бывшие в его распоряжении, нашли тоны и речевые ходы, порою просто поражающие по сложности и своеобразию (Горбунов, Миллюк<sup>4</sup>), но общее построение спектакля гораздо менее удалось Терентьеву. Несколько наивно задуманная игра с подвижными декорациями, не удавшаяся и едва ли могшая удалиться на примитивной сцене Дома печати, досадно скомкала конец спектакля. На особую беду и самая пьеса Андреева — образец плохо организованного драматического материала.

Это — написанный обычным языком бытоописательный обрывок, изложенный с холодком и равнодушием, приятным в беллетристике, но совершенно недопустимым в театре. Пьеса Андреева целиком от описательной литературы. И все же, смело поставив пьесу впервые выступающего как драматург молодого писателя, Дом печати, при всей неудаче выбора, правильно обозначил основную свою линию на опытный дискуссионный спектакль.

## Адриан Пиотровский

### УЗЕЛОК<sup>1</sup>

*Узелок* — это петля из распушенности, попоек, карточной игры и растрат. Автор (он же и постановщик) не побоялся достаточно затрепанной в клубных спектаклях и «живых газетах» темы и был прав. Его «сказанье о растратчиках и растратах» оказалось совершенно своеобразным, отмеченным той печатью оригинального замысла, которое дает право на жизнь художественному произведению. Терентьев ведет действие резкими скачками, не избегая дать обратных перестановок во времени (драматизованный рассказ), в быстром, нервном диалоге. Очень любопытно произведенное им обновление рядов ставших сценическими штампами бытовых фигур. Он показывает (наряду с образами традиционными) романтического фантазера, а не рвача, дореволюционного купца — еврея, показывает мелодраматическую, а не комическую фигуру барышни-машинистки, показывает растратчика, запутавшегося невольно, тянувшегося обратно к жизни. Конечно же такой отход от шаблонов, созданных обоюдными усилиями халтурных авторов и робких подражателей, совершенно необходим нашему театру.

Много своеобразного и убедительного и в режиссерской работе Терентьева, и на этот раз по преимуществу в области интонационной. Слово дается им как составная часть общего звукового монтажа, шума, стука, много выигрывая от этого в остроте и свежести. Менее убеждает зрительная сторона, задуманная аналогично, как сочетание движений человеческих фигур с тенями на светящихся экранах и движущимися ширмами. Здесь режиссер только повторяет, и притом в утомительных дозах, пройденный путь левого театра. Еще существеннее слабость в общей композиции спектакля, падающего к концу, расплескивающегося в довольно неуместных сценах в публике. Сцены эти следовало бы, пожалуй, просто переставить.

И все же *Узелок* по-настоящему интересный и современный спектакль. Этой второй своей постановкой Театр Дома печати сильно укрепляет свои позиции острого и нужного дискуссионного театра, обещая на будущий сезон заполнить это так же недостающее в нашем театральном фронте место.

Ему поможет в этом труппа, показавшая в *Узелке* ряд превосходных и своеобразных (Гнесин — старый купец, Смирнов — растратчик Стукин<sup>2</sup>) исполнителей.

## Адриан Пиотровский

### ДЖОН РИД — ОПЕРА<sup>1</sup>

Два года назад открытие Красного театра *Джоном Ридом*<sup>2</sup> Терентьева явилось прекрасным театральным праздником. В пору начавшегося пресыщения всяческим конструктивизмом и американизмом спектакль этот победил зрителя яркой близостью подлинно советской темы, новизной натуралистических деталей, свежестью интонаций — говора митингов и улиц, наблюдательно схваченного и смело переданного.

Сейчас Терентьев возобновил в Театре Дома печати эту свою работу под заманчивым подзаголовком «Опера». Тем самым делается как бы перенос центра внимания на формальную сторону, причем как раз на область «звука», бесспорно сильнейшую в работе Тетра Дома печати. Тщательно и сложно разработанной звуковой и шумовой «партитурой» первых своих постановок театр этот близко подошел к проблеме современного музыкального спектакля. К сожалению «опера» *Джон Рид* (музыка Кашницкого) не прибавляет здесь ничего. Нововведения по сравнению с первой редакцией сводятся к весьма пестрому соединению из эстрадных номеров «комхоров», пародийных оперных арий типа вампуки, эксцентрических антрэ и довольно наивно — «левой» увертюры. В огромной своей части все эти приемы не имеют ничего общего с тем принципом ритмически организованного спектакля, к которому до сих пор шел Театр Дома печати, они накрашены неприятным и надуманным эстетизмом и вдобавок так бедно вкраплены в старую редакцию, что, нарушая былое единство и цельность стиля, они бессильны изменить общий характер натуралистического спектакля. В основе своей *Джон Рид* остается условно натуралистической хроникой клубного типа и бесспорно продолжает волновать величавой простотой материала (книга Джона Рида) и размахом темы (Октябрь). Возобновление этого прекрасно агитационного спектакля было, поэтому, правильным шагом. Но минувшие два года наложили на него заметную печать. Многие детали, радовавшие когда-то своей новизной и неожиданностью, стерлись теперь, когда в театрах наших успел пройти ряд спектаклей на тему революции и войны, когда «теплушка», «солдатская шинель», «уличный плакат» успели стать ходовой бутафорией. Наоборот неорганизованность и клубная примитивность целого резко бросаются в глаза после данного хотя бы в *Шторме*<sup>3</sup> образца организации материала гражданской войны. Кое-какие эпизоды старой редакции (знаменитая сцена «теплушки» и «диспута») поблекли при новом, в общем неплохом, но типово менее удачно подобранном составе исполнителей.

Адриан Пиотровский  
**РЕВИЗОР В ТЕАТРЕ ДОМА ПЕЧАТИ<sup>1</sup>**

Красно-зелено-синие костюмы к спектаклю «мастеров аналитической школы Филонова»<sup>2</sup> прежде всего сбивают зрителя с толку. Филоновские сценические упражнения, костюмы, пестротой красок долженствовавшие, по видимому, вывести *Ревизора* из рамок истории и быта, а глубокомысленно замысловатыми татуировками («череп и кость» на брюхе у городничего, почтовые марки на зад у почтмейстера) — раскрыть внутренний образ героев, эти костюмы остаются причудой совершенно дилетантской, фальшивой, провинциальной и вздорной. От них, прежде всего, следует отвлечься при оценке постановки Терентьева. Отвлечься следует и от каких-либо воспоминаний о Гоголе.

Если работы Мейерхольда<sup>3</sup> и Николая Петрова<sup>4</sup> (в студии ак. драмы) так или иначе отталкивались от гоголевского стиля, то выдумка Терентьева откровенно пошла мимо Гоголя, подчеркнув это резко измененной развязкой (вместо «настоящего» ревизора — второе пришествие Хлестакова). А в остальном: пять больших черных шкафов<sup>5</sup> передвигались по открытой эстраде. Хлестаков от времени до времени залезал в них со скомканной бумажкой в руках или для объятий с Марией Антоновной (этот дешевый «натуризм»<sup>6</sup> наиболее неприятен в работе Терентьева). Петарды стреляли, актеры ползали по полу. Добчинского и Бобчинского изображали женщины, актеры перебивали гоголевскую речь украинскими, французскими, польскими, немецкими монологами<sup>7</sup>. Унтер-офицерская вдова пела цыганские песни: все испытанные и, говоря откровенно, лет на пять устаревшие приемы эксцентрической буффонады.

Интересны попытки гиперболического, преувеличенного реализма, вроде дюжины стульев, мгновенно наполняющих сцену, или переодеваний городничихи, но именно они более всего напоминают новшества мейерхольдовского *Ревизора*. Терентьев старается так же найти как бы вещественное выражение для словесных ходов пьесы. Для этого выпускает он живых дрессированных крыс, после рассказа городничего, заставляет его же ходить на четвереньках и гнуть шею «ластящимся котом», сыплет бумажные «цветы удовольствий». И в чем наконец действительное достижение спектакля? — остроумно и забавно перестроены диалоги пьесы. Реплики «в сторону» обращаются непосредственно к собеседнику, разговоры, наоборот, ведутся врозь и пр. В сочетании с тщательно и талантливо проработанными интонациями и бесспорной одаренностью ряда актеров (Тимохин — Городничий, Модестова — Бобчинский и т.п.) это придает отдельным кускам спектакля свежесть и формальную остроту.

Не своевременно поставить вопрос о путях и «пределах» формального эксперимента в театральной обстановке 27-го, как-никак, а не 21-го года? Разве не одна лишь социально ценная «форма» вообще должна быть предметом эксперимента? А разве именно сейчас, при надвигающейся угрозе театральной реакции, не следует особенно четко разграничивать прогрессивное мастерство перепевов и эпигонства? Театру Дома печати, призванному быть «театром эксперимента» по существу, следует об этом особенно помнить.

Борис Лавренев<sup>1</sup>

## ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ ХЛЕСТАКОВА

(*Ревизор* в Доме печати)

Уже в начале первого акта мой сосед перегнулся ко мне. Лицо у него было болезненно напряженное и скорбное. Он сказал шепотом, не со смехом, а со страхом:

— Если бы он дожид до этого, вы не думаете, что *Записки сумасшедшего* были бы построены на этом материале?

Я промолчал. Но, после закрытия ширм в последнем акте, я считаю себя свободным от обета молчания. Есть факты, по поводу которых нельзя ни легкомысленно зубоскалить, ни неприлично ругаться, ни лукаво двоедушествовать, как А.Пиотровский в своей рецензии на *Ревизора* в Доме печати<sup>2</sup>.

Постановка Игоря Терентьева страшна своим безысходным упадочным мешанством. Как всякое мешанство, она страшна своей тупой скукой и некультурностью. Эта постановка — знамя поднимающего голову мешанина.

Предварительные шумные разговоры о *Ревизоре* возвещали о последнем крике театральной революции, о настоящем и проникновенном осовремениии гоголевской комедии, о раскрытии глубокого социального образа.

На сцене мы увидели старый как мир, неумный, некультурный, неизобретательный и скучный провинциальный балаган, в котором, кроме бестолковой и тоскливой суматохи, не было ничего.

Оформление пьесы «аналитической школой Филонова»<sup>3</sup> обязывает к аналитической критике постановки, и критике по возможности серьезной, ибо постановка Терентьева — угрожающий симптом.

Если начать с внешнего оформления пьесы, то в первую очередь, встанет вопрос, что хотели выразить художник и постановщик показанными зрителю костюмами *Ревизора*? Исходя из названия «аналитическая школа», можно полагать, что художник ставил себе задачу во внешнем оформлении анализировать и раскрыть внутреннюю суть страшных персонажей Гоголя.

Как выполнена эта задача? Лекарь Гибнер носит в руках ночной горшок, и на поясе у него висит ванный термометр, а на рукаве — рисунок мертвой головы.

Раскрывает ли эта доморощенная символика образ провинциального лекаря — коновала николаевской эпохи? Думается, что нет. Есть ли здесь хоть тень свежей и острой выдумки?

Термометр и ночной горшок выводились свыше двухсот лет тому назад в комедиях Мольера. Мертвой голове на руке Гибнера от шестисот до семисот лет, ибо эта эмблема врача появилась впервые в средневековых балаганных игрищах XII-XIV вв. Такой же давностью отзываются конверты с сургучными печатями, наклеенные на колени почтмейстера Шпекина, замки и кандалы на мундире квартального надзирателя. Верхом же «революцион-



ной» новизны и остроумия являются две земляничные ягоды, нарисованные на спине зрителя богоугодных заведений Земляники.

Это ли не «беспощадное аналитическое» раскрытие образа, путем нащелпки на спину человека одноименной ему ягоды? Какое жалкое бессилие выдумки и мысли!

И все же расписные кофты, зебровая раскраска сереньких и страшных именно своей банальностью поветовых «свиных рыл» в пестрые цвета павлинов тоже имеет свое заемное происхождение. Это старые, как тысяча девятьсот двенадцатый год, футуристские кофты, которые выброшены сейчас даже в Жмеринке и Бахмаче. И сейчас этот пахнувший молью хлам подносят нам «мастера аналитической школы» в Ленинграде! Какое скучное убожество! Какая пустота!

А когда Осип определяет время по нарисованным у него на ляжке часам, разве вам не делается стыдно за постановщика, который даже не сумел подать по-настоящему живо заимствованный из фильма Бестера Китона чудесный трюк с солнечными часами на браслете<sup>4</sup>?

А беганье городничего и Хлестакова с бумажками в уборную? Разве не чувствуете вы, откуда это «культурное» новшество? Ведь это прямой улюлюк полубезумных идиотических кинофарсов с участием Глупышкина<sup>5</sup>.

А раздевание Анны Андреевны на сцене до сорочки взято напрокат из похабнейшего постельного фарса, равно как и удаление Хлестакова с Марьей Антоновной в шкаф и пыхтение там, долженствующее изображать физиологический момент брака.

Эти примеры затасканности, никчемности и некультурности режиссерской стороны спектакля можно продолжать до бесконечности, если бы не связанность размерами статьи.

Убогое отсутствие выдумки, бесцеремонное заимствование приемов, усугубленное неумением режиссера распорядиться площадкой, мучительными паузами, бестолковой суматохой, криком, свистом, ненужным взрывом ненужной петарды, долженствует являть последний шаг театра к блистающей революционной вершине.

Это не постановка. Это хуже, чем «спектакль в селе Огрызкове»<sup>6</sup>. Это — издевательство над зрителем...

Публика в зале не смеется, за исключением момента, когда городничий разглядывает зад почтмейстера, — понятно, какая цена этому смеху. Публика даже не негодует и не возмущается. Она недоумевает и скучает.

В зрительном зале реют невидимыми крылами пошлость и некультурность.

Театр Дома печати должен быть дискуссионным, но серьезно дискуссионным. О балагане же, в худшем смысле этого слова (ибо и балаган бывает часто талантливым), дискутировать никому не захочется. «Скучно на этом свете, господа», с такими «р-революционными» постановками.

Справедливость требует отметить, что соединенные усилия «аналитических мастеров» чухломского стиля и постановщика не могли все же окончательно удушить могучий текст Гоголя и природные дарования некоторых актеров. Городничий, Шпекин, Бобчинский и Осип<sup>7</sup> поднимаются местами до подлинных и больших актерских высот.

Есть только один способ оживить эту грузную и крутую, как овсяная размазня, мешанскую постановку.

Когда в конце пьесы, после выхода жандарма, одетого в костюм «цветка ромашки» из детского домашнего спектакля, под звуки адской музыки и красный свет прожекторов преисподней появляется вторично Хлестаков, нужно, чтобы на сцену выбрасывался из черного шкафа не актер Хлестаков, а постановщик.

Это, во-первых, уничтожит мракобесническую мистику этой развязки и придаст ей реальный характер, а во-вторых, выявит подлинный социальный смысл спектакля.

Ибо постановка «революционизированного» Гоголя в Доме печати есть поистине второе пришествие в наш театр Хлестакова.

Интересно еще одно: по какой статье при режиме экономии будут списаны в убыток расходы на эту постановку. Кто за это заплатит? Из чьих средств?

А д р и а н П и о т р о в с к и й

НАТАЛЬЯ ТАРПОВА<sup>1</sup>

Открытие спектаклей Театра Дома печати

Это — не драматическая инсценировка широкоизвестного романа Сергея Семенова<sup>2</sup>. Целые куски авторского текста подряд и без сокращений произносятся актерами, чередующимися таким образом диалоги «от первого лица» с описаниями и ремарками. Это занимательно, хотя иногда и смешно. Это походит на то, что делал Яхонтов<sup>3</sup> в *Петербурге* с зонтиком и шляпой в руках, изображая отрывки из *Шинели*<sup>4</sup> и из *Белых ночей*<sup>5</sup>. Это похоже отчасти на клубный литомонтаж. В сущности еще одна попытка заменить традиционную структуру драм формой более гибкой и более емкой. И все эти попытки нужны и своевременны (как и идущее по другой линии кино), потому что привычная диалоговая драма действительно становится все более узкой, все более неспособной вместить социальную и психологическую сложность сегодняшней жизни.

Но напрасно взял постановщик Терентьев материалом для опыта роман Семенова. Опубликованная первая его часть (она-то и использована в спектакле), при всей серьезности и литературной вескости, дает лишь только наброски на будущую фабулу, лишь наброски характеров. Монтаж отрывков, сделанный Терентьевым, производит поэтому впечатление отрывочности и просто бессвязности. Проза Семенова медлительная и рыхловатая, в сценическом чтении звучит порою просто скучно. К тому же эпизоды политического значения (например, превосходная в романе сцена общего собрания) столь явно оттеснены назад старательно поданными кусками назойливой эротики, что можно говорить о прямом извращении умной книги Семенова. Привлекательной в романе широкой и жизненной картины партийных будней в спектакле нет. Проблемы столкновения культур, образа новой женщины (тут уж отчасти вина исполнительницы роли Тарповой<sup>6</sup>, давшей фигуру слашавую и кукольную) нет также. Что же остается? Неплохие звуковые трюки с переключением интонаций, острая музыка, отличная монтировка и, в частности, блестящий прием с наклонным зеркалом, отражающим в своеобразном ракурсе действие, происходящее за шитом (так построена замечательная по зрительной изобретательности сцена в «купе» — пример «кинофиксации театра»). Остается игра актеров, очень неровная, наряду с неудачной легковесной Тарповой — характерные и теплые фигуры партийцев (Рябев-Павликов<sup>7</sup>) и талантливый Горбунов в мелодраматической роли «инженера Гобрух».

Но в целом это еще один не до конца продуманный спектакль в Театре Дома печати. Ведь пора же этому интересному и талантливому театру пережить «детскую болезнь», уйдя от постановок, где отсутствует расчет целого, где изобретается уже изобретенный «порох» и открываются уже открытые Америки.

Стефан Мокульский<sup>1</sup>

## НАТАЛЬЯ ТАРПОВА В ДОМЕ ПЕЧАТИ<sup>2</sup>

Для своей очередной постановки в Театре Дома печати И.Г. Терентьев избрал недавно вышедший роман Сергея Семенова *Наталья Тарпова*, из которого пока опубликована только I часть. Задумав инсценировку этого романа, И.Терентьев не остановился перед его незаконченностью не только в сюжетном, но и в психологическом отношении (опубликованные главы дают только предварительную наметку характеров героев, образы которых еще недостаточно выявлены автором). Он подал спектакль именно как сценическую интерпретацию I части романа, оборвав спектакль словами: «окончание первой книги». Тем самым все упреки в фрагментарности, в отсутствии драматургической законченности спектакля должны отпасть: режиссер совершенно сознательно отказался от закругления еще не доделанной автором вещи. Спектакль мыслится им как сценическая иллюстрация к роману, находящемуся еще в процессе становления и, подобно последнему, разбитая на части, на «книги», выходящие раздельно.

В таком подходе к построению спектакля сказывается влияние кино с его многосерийными «кинодрамами» и «кинороманами». Это влияние кино проявляется не только в драматургической стороне спектакля. Оно ясно выражено также в отдельных постановочных приемах Терентьева, который воспринимает у кино пользование приемом «воспоминания» (размышления Габруха перед букетом белых роз, преподнесенным его жене, о таком же букете, с которого некогда начался его роман с нею), зрительное показывание моментов, на которые театр только намекает (так, в сцене телефонного разговора Габруха с Тарповой зритель видит, кроме ведущего сцену Габруха, также и его собеседницу, мимически иллюстрирующую этот разговор), наконец, очень остроумную имитацию кинематографического кадра с помощью наклоненного зеркала, отражающего в ракурсе действие, происходящее за поставленным перед зрителем шитом, и в некоторых случаях дающего действительно полную иллюзию кинокадра (сцена в купе). Иногда «кинофикация» отдельных моментов получает ироническую, даже пародийную функцию.

Другой пример, какое отношение все эти занятные выдумки имеют к интерпретации именно данного литературного произведения, насколько они способствуют вскрытию его социального содержания. Тут «ахиллесова пята» всего спектакля.

Переходу к главному «изобретению» Терентьева, к основному приему, дающему его постановке патент на оригинальность (ибо «кинофикацию» не Терентьев изобрел; он только нашел несколько новых способов ее применения). Дело в том, что в *Наталье Тарповой* режиссер отказался от обычного способа инсценировки беллетристического произведения, выражающегося в том, что весь повествовательный элемент последнего целиком переводится на язык театра, отличительным свойством которого является

прямая речь (словесная и пантомимическая) действующих в пьесе лиц. Авторские ремарки, соображения, размышления о душевном состоянии героев в обычном театре разыгрываются, то есть осуществляются, путем действия актеров, игры вещей и других специфических театральных способов. Подобная традиционная форма драмы показала Терентьеву чересчур узкой, неспособной передать сложную структуру беллетристического произведения (кстати заметим, что как раз роман Семенова сравнительно прост по своей структуре). И он решил вложить в уста исполнителям куски чисто повествовательного текста (ремарки, описания, чисто «литературные» замечания автора о своих героях), чередующиеся с обычными диалогами и подчас вкрапленные в них. Такой прием, теоретически говоря, является доведением до логического предела утверждения неприкосновенности авторского текста и прямолинейным до абсурда подчинением спектакля драматургу, превращая представление в некое чтение пьесы «в лицах», в костюмах и сценической обстановке. В 90 случаях из ста он производит неудержимо комическое впечатление (кульминационный пункт — когда убившаяся от падения с четвертого этажа Анна, лежа на столе, говорит о себе: «Височная кость у Анны была почти вырвана. Анна лежала на столе...»). В сущности — это классический пародийный прием, какой неоднократно применялся с этой целью в старом «Кривом Зеркале»<sup>3</sup> (вспомним, например, пародию на солдатский спектакль *Графиня Эльвира*<sup>4</sup>, в которой актеры-любители произносят все авторские ремарки, вроде: «Кончает есть», «Граф встает и делает два шага по комнате» и т.п.). Применение этого приема в данном случае несколько не содействует повышению гибкости и емкости драматической формы (как думают некоторые), ибо все время переключает серьезные задания автора текста в пародийный сценический план, вызывая противоположные требуемым и задуманным автором реакции зрителя. Как ни расценивать незаконченный еще роман Семенова, ясно одно: это — превосходная бытовая картина будничной жизни современной фабрики и ее деятелей, среди которых находим целую галерею типов партийцев из рабочих и партийцев из интеллигентов, рабочих и спецов, для изображения которых Семенов находит оригинальные и свежие краски. Замысел автора совершенно **серьезный** и ценный именно этой широтой, теплотой и любовью к жизни, проявляющейся в обрисовке героев. И вот постановщик, под предлогом отказа от узких форм и шаблонов инсценировочной техники, выносит весь этот прекрасный бытовой материал на осмеяние публики, применяя к инсценировке прием чисто пародийного характера, который не может не вызывать смеха у зрителя, даже сочувствующего героям и принимающего роман всерьез.

К этой основной ошибке спектакля присоединяются и другие, логически из нее вытекающие. Сюда относится, например, социологически неоправданное трюкачество в области интонационной, с переключением разговорной речи на церковный распев и т.п., а главное — никак не мотивированное подчеркивание чисто эротических моментов, затеняющее и обесценивающее даже лучшие сцены спектакля (напр., сцена общего собрания) и окончательно погубившее роль Натальи Тарповой, совершенно извращающую авторский замысел (поскольку в этом виновна исполнительница Судакова<sup>5</sup> — судить трудно). В то же время некоторые роли и по типажу и по исполнению сделаны весьма убедительно (Рябьев—Павликов, Габрух—Горбунов, Маня—Нелова, отчасти директор — Брунс<sup>6</sup>), но убедительность эта ощущается только местами и как бы наперекор заданиям режиссера, тщательно применявшего свой пародийный прием.

Сергей Третьяков<sup>1</sup>

## ПЕРЕГИБАЙТЕ ПАЛКУ!

У Ленинграда есть театры, и в театрах этих своя театральная инерция, в меру затхлая, в меру корректная, в меру «созвучная».

В Ленинграде есть унылый холодный и полупустой особняк, называемый Домом печати. В особняке этом работает театр Игоря Терентьева.

Этого театра центровые ленинградцы не знают, так же, как они не знают великолепного строительства своих рабочих окраин.

От этого театра ленинградская театральная критика либо ядовито отфыркивается, либо, что еще ядовитее, отмалчивается.

Понятно.

На фронте сегодняшнего благонамеренного середнячества нашей театральной жизни терентьевский театр оказывается чуть ли не единственным задирой, выдумщиком и смельчаком.

А быть задирой трудно в атмосфере, насыщенной нарочитой патетикой, то есть пафосом, выродившимся в стиль, — «стиль патетик».

Терентьева, буффона и пародиста, я видел в *Ревизоре*<sup>2</sup>. В одну эту вещь вложено веселой выдумки больше, чем все остальные ленинградские режиссеры способны выдавить из себя в течение года.

Когда Хлестаков чуть не на полузевке нехотя отвечает на грубость Осипа «как ты смеешь»; когда в пьяном виде, забравшись на диван, он тычется носом в городничихин бок и врет без всякого энтузиазма, почти засыпая, — я вижу Хлестакова, театрально-выдуманную фигуру, которая вот уже 80 лет врет, не слезая с театральных подмостков, и это вранье надоело Хлестакову хуже зевоты.

Высоким мастерством выдумки поражает финал. «Приехавший по именному повелению» ревизор оказывается тем же Хлестаковым, он проходит вдоль окаменелой группы и произносит финальную ремарку Гоголя, своеобразно конферируя немую сцену и превращая в бессмысленную «чертову мельницу» тот трагизм возмездия, в который красила *Ревизор* традиция интеллигентско-учительского театра.

Пародируя инсценировки театрами романов, Терентьев берет *Наталью Тарпову*<sup>3</sup> и превращает ее текст в реплики, не повредив обычного для романов третьего лица.

Зрители сначала возмущаются, орут, что это *Графиня Эльвира*<sup>4</sup>, когда персонаж, садясь в кресло, говорит про себя вроде: «он грузно сел и закинул ногу на ногу».

Увы — плачется Терентьев, — уже к третьему акту зритель привыкает и дальше слушает третье лицо как обычное первое.

Терентьев один из очень немногих режиссеров, умеющих любовно обращаться со словом на сцене и владеющих секретом острого речевого монтажа, построенного на фонетических и синтаксических сдвигах. Мы полагаем, что театральной работе его надо всячески помочь, ибо в ней есть такие

редкие и ценные вещи, как веселое изобретательство, крепкий сарказм, высокая техничность и чувство злободневности.

На таком фундаменте можно строить, хотя бы даже на первых порах он давал трюковые перегрузки. Мы этого не боимся.

Мы не поддакиваем людям, привычный лозунг которых — «не перегибайте палку».

Наоборот, где только можно открыть клапаны изобретательства — перегибайте палку.

Перегибайте палку, товарищи-изобретатели, перегибайте сильнее!

В любителях выравнивать эту палку — недостатка не будет.

Сергей Третьяков

## НОВАТОРСТВО И ФИЛИСТЕРСТВО

(По поводу театра И. Терентьева)

Был период в расцвете театрального Октября, когда казалось, что драматург может вовсе не рождаться на свет, а что в театре важен режиссер, который способен сделать революцию на любом драматическом отрывке. Тогда фарс Кромелинка *Великодушный рогоносец*<sup>1</sup> не ошущался как скабрзность; наоборот, он превращался в героическое действо, в утверждение раскрепощенного актера на раскрепощенной сцене, также радостно кичащегося перед своим загримированным и замотанным в костюмы и декорации академическим собратом, как физкультурник вправе кичиться перед маркизой в парике и кринолине.

В те времена зрители по своим пристрастиям определялись фамилиями режиссеров. Были мейерхольдовцы, фореггеровцы, таировцы, эйзенштейновцы, и ходили они смотреть спектакль, как самоутверждение режиссера. Само новаторство в области театральной формы уже было революционным актом.

Прошло немного лет, театральный Октябрь осел стандартизированной постановкой; к конструкциям привыкли, и они превратились в деревянные декорации; площадки, скаты и шесты, на которых, предполагалось, актер-acrobat развернет себя в движении, — стали досадным привеском, данью «конструктивной традиции», на которых с опаской балансируют народные, заслуженные и незаслуженные, ошущая замирание в нутре.

Наступает такой период в театральной жизни, когда новаторский нажим Мейерхольда<sup>2</sup>, Эйзенштейна<sup>3</sup>, Фореггера<sup>4</sup>, идущий из театрального Октября, расплылся спокойной стабилизированной пленкой по всему лицу театральной действительности. Попробуйте сейчас отличить постановку Театра Революции<sup>5</sup> от постановки Пролеткульта<sup>6</sup> или Театра МГСПС<sup>7</sup>. Без подписей это не удастся.

Сейчас центр тяжести спектакля не в оформлении, а в тематике.

Злободневность материала первенствует над злободневностью оформления. Зритель определяется не по режиссеру, а по драматургу и даже, правильнее, по пьесе.

Мне говорили вахтанговцы, что абсолютно различные аудитории бывают у них на *Вирине*<sup>8</sup> и *Зойкиной квартире*<sup>9</sup>.

На драматурга обращены очи театров, но драматическая продукция скудна, и вот театры хватаются за литературные произведения, за романы, их инсценируют и приспособливают.

Маятник театра, качнувшись в режиссерскую сторону, делает сейчас глубокий выдох в сторону пьесы. Но уже пора вспомнить, что в заостеневших постановочных корсетах и под рукою вялой режиссуры может погибнуть драматургическая продукция, а полузаметное сползание постановочных



приемов на старые позиции к малеванным декорациям и честному «реализму» грима и бутафории, к «нутру» и переживательству в актерской игре, способно придать совершенно нежелательную социальную направленность даже наилучшей пьесе.

Вот почему вопрос о режиссере-новаторе кажется мне вопросом очередным. Но, конечно, не о новаторе, старающемся во что бы то ни стало соригинальничать в своем спектакле. Режиссер-изобретатель должен строить каждый спектакль по-новому с тем, чтобы пьеса наиболее дошла, наиболее разворочила мозги, заострила вопросы, вспыхнула в аудитории смехом или гневом, словом, — произвела наибольший полезный социальный эффект, какой вообще способно произвести театральное представление.

Конечно, пока вопрос о режиссере-новаторе не подошел еще с ножом к горлу, новаторам приходится трудно среди сегодняшней серости постановочных дел мастеров.

Мне думается, в значительной мере этим обстоятельством объясняется то, что работа Игоря Терентьева, режиссирующего театр ленинградского Дома печати в течение пяти, примерно, лет протекает в чрезвычайно трудных условиях, несмотря на постоянную и отчетливую публицистическую установку данного театра.

*Джон Рид*<sup>10</sup> — попытка перенесения на сцену книги *Десять дней, которые потрясли мир* — типичный клубно-разъездной спектакль, где изобретательность режиссера развертывалась в жестких условиях чрезвычайной бедности вещественного оформления.

После *Рида* — *Фокстрот*<sup>11</sup>, дань ленинградского искусства ленинградскому дну — сравните на аналогичную тему *Конец Хазы*<sup>12</sup> Каверина и *Чертовое колесо*<sup>13</sup> фэкссов.

За *Фокстротом* — *Ревизор*<sup>14</sup>, блестящая буффонада, смеховой спектакль, бьющий без промаха; спектакль, представляющий собою эффектный полемический ответ на мейерхольдовского *Ревизора*<sup>15</sup>, снижающий трактовки Мейерхольда и заменяющий высокий трагизм возмездия, звучащий в мейерхольдовском финале, сардоническим комизмом бесконечной вольники чиновной николаевщины, превращающей историю *Ревизора* в песенку — «у попа была собака».

Последняя вещь Терентьева, *Наталья Тарпова*<sup>16</sup>, дает новый метод инсценировки романов с наименьшим повреждением их текста и способ перебрасывания действия из одной обстановки в другую, осуществляемый наклонной зеркальной установкой.

Текст романа подается актерами в третьем лице. Получается впечатление, что люди говорят о себе ремарки; это дает возможность сократить до минимума жестикулятивную бытовщину и заставить работать восполняющую фантазию зрителя.

Особенно надо подчеркнуть исключительную работу Терентьева над словом. Театральный Октябрь прошел мимо слова. Терентьев за время революции первый заставил текст спектакля зазвучать полновесно. А параллельно этому и музыка в спектаклях заговорила интонационно и иронически.

Театр Терентьева обслуживает, главным образом, клубного рабочего зрителя Ленинграда, и режиссерское изобретательство его идет не за счет многотысячных установок, а реализуется средствами простейшей бутафории, имеющейся в каждом клубе.

Это театр, не сползающий на постановочный штамп и ведущий постоянную большую новаторскую работу. С годами сработалось руководящее изобретательское ядро: музыкант Кашницкий<sup>17</sup>, художник Криммер<sup>18</sup>, режиссер-лаборант Инк<sup>19</sup>, и определился ряд интересных актерских дарований: Павликов<sup>20</sup> (Осип, Рябьев), Горбунов<sup>21</sup> (Хлестаков, Габрух), Митина<sup>22</sup> (Анна Андреевна), Инк (Марья Антоновна), Неелова<sup>23</sup> (горничная Маша).

Все это дает право театру на внимательную приглядку и на достойную оценку его нашей критикой и общественностью. Не так у нас много изобретательских коллективов, не так у нас часты работники, согласные новаторствовать впроголодь, в самых невыгодных условиях, чтобы можно было оправдать отношение московской прессы к этому театру, которая осуществляет по отношению к нему заговор молчания. На фоне этого молчания тем выразительнее прозвучала однобокая оценка небезызвестного в истории театральной рецензии Юрия Соболева<sup>24</sup>, силою вещей оказавшаяся в обстановке всеобщей газетной немоты оценкой «всей» театральной Москвы.

Ни театр, ни его друзья не смеют, конечно, требовать от прессы желательных им оценок. Пусть газета скажет то, что нравится ей или ее рецензентам. Но пусть она с к а ж е т.

Крик о советской общественности и нарочитое молчание редакций — вещи несовместимые.

Эммануил Бескин<sup>1</sup>

## ОЗОРНОЙ СПЕКТАКЛЬ

Театр лен[инградского] Дома печати

Чрезвычайно интересный спектакль показал Театр ленинградского Дома печати, руководимый режиссером Терентьевым. Это — сценическая шутка по *Ревизору*<sup>2</sup>. Почему *Ревизор*? А потому, что где же шутка, смелый режиссерский гротеск, озорство могут быть ярче, выраженнее, чем над всем известным и «весьма уважаемым» гоголевским *Ревизором*. Но даже самого заядлого академического брюзгу этот радостный каскад сценического изобретательства не должен ни на минуту шокировать. По отношению к самой комедии Гоголя это лишь то, что обычно квалифицируется как «дружеский шарж». Сам Гоголь не обиделся бы тому, что выкинули (именно «выкинули») над ним веселые терентьевские ребята.

Прежде всего, поднесен совершенно четко весь текст комедии, как она есть, внятно, громко, проработанно. А уж и это «роскошь», которой нас балует далеко не каждая постановка *Ревизора*. Затем, режиссер и актеры начинают положительно нырять в этот текст и, что называется, обшучивать его, окрокотиливать иронией и веселым юмором. И все это с огромной культурой и органической оправданностью, как в смысле эпохи комедии, так и режиссерской закономерности каждого чисто сценического трюка.

Весь *Ревизор* взят в противопоставлении (это сразу ясно, видно, ясно ощущается, не надо никаких ученых толкований) двух смежных России — кавалергардско-дворянской (городничий и иже с ним) и купеческо-мещанской. Понятно, например, почему Осип здесь молодой и почему он в торжественных случаях сочетает лапти с фраком. Да потому, что это сын того самого старого крепостного Осипа. Он уже служит купцу, и купец напяливает на него лакейский фрак. Или остроумнейшая финальная сцена. Вместо жандарма — над группой застывших чиновников фигура в блестящей черной николаевской шинели и сверкающей кавалергардской каске. Но — момент и под всем этим «величием» оказывается не кто иной, как Осип. Это он скинул с себя ярмо крепостного права, это он с Хлестаковым композиционно-оправданным сценическим трюком разыграли комедию над «городничим». Тут же из глубины сцены уже в прекрасном салонно-буржуазном фраке, с тростью и пальто через руку, неожиданно появляется Хлестаков и начинает, двигаясь от фигуры к фигуре, читать так называемую «немую сцену», превращая ее в подпись к только что отыгранному спектаклю-карикатуре, спектаклю-шаржу: вот «городничий в виде столба с распростертыми руками и закинутой назад головой, по правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела, за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак»... И зритель вместе с Хлестаковым смеется над разоблаченными плутами-чиновниками, доволен, и ясно ощущает всю их гнусь. Или в том же пятом акте городничий видит,

что его обошли, что в пору хоть топиться, а глаза мозолит дочь, поспешившая обрядиться в подвенечное платье, чтобы венчаться с Хлестаковым. «Обручился! Кукиш с маслом — вот тебе обручился! Лезет мне в глаза с обручением». И чтобы спасти «честь», ему не остается ничего другого, как выдать спешно тут же свою дочь за почтмейстера, который во всей этой истории был чрезвычайно активен, разоблачил в перехваченном письме Хлестакова и, быть может, давно уже добивается «руки и сердца» дочери городничего.

Место не позволяет мне остановиться еще на целом ряде таких же остроумных шуток и чисто сценических выдумок. Например, то, что не удавалось до сих пор в серьезных «экспериментах» над *Ревизором* — превратить чиновников в какой-то хор уездной николаевской России, в ее фон, это в терентьевской постановке проделано с необычайной легкостью и убедительностью. Или, когда городничиха и платьем и гримом напоминает Натали Пушкину — разве здесь нет органической апелляции от *Ревизора* к подлинной исторической эпохе. Конечно, не все в спектакле на одинаковой высоте, кой в чем можно поспорить, кой-что не совсем удалось, но ведь в целом, повторяю, это только сценическое озорство, но такое увлекательное по выдумке, иронии, такое оправданное в своем сценическом трюкачестве и такое органическое в своей психо-литературной связи с *Ревизором*!

Большинство исполнителей хорошо справляется со сценически необычайно трудной задачей. К сожалению, меньше удалась роль самого городничего. Понятен замысел сделать Бобчинского и Добчинского женоподобными городскими сплетниками, маленькими, пухленькими, красиошекими, суетливыми, но передача их исполнения двум актрисам не оправдала этого замысла. Не дошла.

В лице режиссера Терентьева мы, видимо, имеем незаурядного по остроте сценической мысли режиссера.

## ХОЧУ РЕБЕНКА<sup>1</sup>

### 1. Обуждение в политическо-художественном совете Главреперткома 4 декабря 1928 г.

**Третьяков:** Читка пьесы.

**Раскольников<sup>2</sup>:** Обсуждать с точки зрения идеологической и с точки зрения допустимости пьесы.

**Рафес:** Как стоял вопрос в Совкино (там собирались ставить фильм по этой пьесе). Неправильная трактовка — выпячивание чисто физиологических элементов. Крестьянский подход. Тенденция пресыщенных интеллигентов.

**Равич<sup>3</sup>:** Схематизм. Словесный материал изобилует грубостью. Опасность нездорового интереса. Разрешить в виде опыта постановку на сцене одного театра с тщательнейшей трактовкой и купюрами.

**Петров (завод «Серп и Молот»):** Доктор — сводня; пропаганда онанизма, проблему надо поставить, но не сейчас (не досрели), красные слова. Ставить как написано ни в коем случае нельзя: «16-летняя дочь услышит такие слова». Пьеса на жаждающих острых ощущений, а не на организованного зрителя — спокойного, семейного, идущего в театр отдохнуть. Если пьесу подправить, может быть, она и будет приемлема.

**Терентьев:** Единственная пьеса, написанная драматургически правильно: заготовка материала, а не копия других постановок. Кто не собирается работать над этой пьесой, не может подойти к ней по существу. Гамлет женского рода и в мажорном тоне. Столкновение рассудка и инстинкта. Современный вопрос: о пределах рационализации. Задача почти неосуществимая — дать Милду. Но схема дана идеально точно.

**Бачелис<sup>4</sup>:** «Генотип или фенотип». Проблема среды важнее, нежели проблема породы. Новая аргументация. Получится либо опошление, оголение темы, либо *Великодушный рогоносец<sup>5</sup>* обратного порядка. Пьеса вызовет нездоровый интерес.

**Плетнев<sup>6</sup>:** Острота необычная. Две части: 1) вульгарно-бытовой план; 2) попытка (до конца не удалась) подняться до социологического обобщения. Если нет евгеники (как говорит Терентьев), то в пьесе остается только случайка. На деле это евгеническая проблема. Но трактовать ее в индивидуальном плане нельзя. Здесь нет момента интеллекта. Здесь больше от Енчмена, от Бухарина<sup>7</sup>. Может быть, пьеса появилась раньше, чем она необходима. Пьеса будет восприниматься отрицательными сторонами. Эту пьесу переделать нельзя. Положения пьесы обязывают режиссера к нежелательной реакции в зрительном зале. Устраняется момент воспитания. После серьезной работы над ней она могла бы пойти в театре Санпросвета<sup>8</sup>. Надо произвести проверку для небольшого круга людей.

**Новицкий<sup>9</sup>:** Противопоставление Милде Ласковой и Дынды — половая распущенность. Милда — сухая педантка. Проблема материнства. Поста-

новка вопроса Третьяковым с точки зрения социальной профилактики полезна: противопоставление ханжеству. Некоторая вульгаризация есть. Полное изгнание психологии — неправильно. Это пьеса, вызывающая дискуссию — положительный факт. Милда не программа, а проблема. У осуждающих пьесу — ханжество.

**Блюм**<sup>10</sup>: По всему Союзу идет пьеса Левитиной *Товарищ*<sup>11</sup> на аналогичную тему, но пошлая. *Хочу ребенка* — одна из лучших советских пьес. Евгеника здесь дана не догматически и социологизирована на все сто процентов. Аналогия — фордизм. В прениях обнаружилась боязнь материнства. В пьесе нигде нет опошления. Зачем бояться материалистических слов: жеребец, случка и т.п. Страхи вокруг этой пьесы аналогичны страхам вокруг дарвинизма. Если рабочий не может пойти с семьей на эту пьесу, значит, семья у него мешанская. Эта пьеса колоссально даст для нынешнего момента.

**Ханин**: Несмотря на хороший замысел, некоторые положения пьесы корябят. Люди не могут не прикрывать своих желаний флером. Необычайная упрощенность, примитивность. Все же запрещать не надо. Надо с перделками дать в театр Мейерхольда. Большая работа Мейерхольда преобразит лицо этой пьесы.

**Генс** (Охрана материнства и младенчества): Консультация показана неверно. У нас не так плохо (половая анархия), как в пьесе. Можно ставить в одном театре в Москве, но обязательно с исправлениями.

**Рузер-Нирова**: Злободневная пьеса. Целомудренная постановка вопроса. В производственной пьесе должны быть производственные ситуации и слова. Плановое начало. Дискуссия нужная, своевременная, однако обязывает к четкой постановке вопросов и к научным (а не псевдонаучным) подходам. Но внимание организованного зрителя будет переключено. Здесь нужен коренной перелом, а на это Третьяков не пойдет. Чисто генетический, а не марксистский подход. Пьеса до зрителя не дойдет. Без коренных изменений эту пьесу не надо давать.

**Роом**<sup>12</sup>: Мы окружаем себя самыми благополучными вещами. Запрещение этой вещи в театре и кино вызовет удручение у кинорежиссуры. Надо уничтожить сюсюканье со зрителем.

**Мейерхольд**: Все, что мы здесь слышим — один план; в нем много ценного и много смешного. Но есть и другой план — организационные моменты Главреперткома. В прениях мы в тупике. Автор с неприятностью заслушивает здесь реплики о постановке пьесы в театре Мейерхольда. Автор не хочет дать ее ГосТИМУ, так как сговорился с Терентьевым о постановке. Надо включить параграф в инструкцию Главреперткома, по которому он должен получить гарантию в том, что пьеса будет поставлена как надо нам, а не автору. Жалею, что *Дни Турбиных*<sup>13</sup> не попали ко мне, так как я поставил бы их так, как надо нам. Важно не только, что Главрепертком разрешит, но и то, кому разрешит. Я буду настаивать, чтобы в закрытых заседаниях Главреперткома были заслушаны экспликации всех режиссеров (при обязательном отсутствии автора). Терентьев допустил ошибку, что в моем присутствии раскрыл свой абсурдный план. Конечно, пьеса еще не готова. Нужна работа не только в кабинете, но и на сцене. Для меня сегодняшнее заседание — машина творчества. Мне пришла счастливая мысль, благодаря вам. Я придумал, крайне неприятный для Третьякова, но крайне приятный для Главреперткома и всего нашего Союза. Что касается «семейного театра»,

то для таких зрителей в моем плане есть конфеты от Моссельпрома<sup>14</sup>; этих зрителей надо изолировать. Если грубые слова исключить из театрального лексикона, то произведения Шекспира надо сжечь. Надо ставить тогда только Ростана<sup>15</sup> и Игоря Северянина<sup>16</sup>. Я ставлю вопрос организационно. Когда в Париже в нашем полпредстве был зачитан список пьес, запрещенных Главреперткомом, этот список вызвал смех у наших товарищей. Я хочу иметь гарантию, что моя трактовка будет под секретом. Я сказал Третьякову, что если он *Хочу ребенка* не даст, я поставлю плагиатную пьесу Левитиной *Товарищ* под заглавием *Хочу ребенка* — будет третья пьеса.

**Вакс**<sup>17</sup>: Пьесу можно разрешить одному театру при внимательном отношении к трактовке. Огрубление пьесы.

**Третьяков**: Приветствую комбинацию Всеволода Эмильевича, но не в той форме. Расхождение Мейерхольда и Терентьева по линии трактовки. Я не допущу, чтобы пьесу поставили за моей спиной в иной трактовке. Я согласен на заседание в присутствии автора и чтобы режиссеры не присутствовали совместно. Я согласен на изменения, если я буду верить в них. Танец по политграмоте — лакированное, двухкопеечное отношение к проблемам.

**Раскольников**: Охматмлад и Женотдел ЦК решительно против пьесы. И противники, и сторонники — за исправления. Надо принять предложение Мейерхольда о заслушании режиссерских экспликаций, но в присутствии автора. Пьесу можно спасти при дружном содействии автора, режиссуры и Главреперткома.

**Терентьев** (по личному вопросу): Я хотел отвоевать не постановку для себя, а пьесу для советского театра. Поэтому я пожертвовал личными интересами и сообщил свою установку. Пусть Мейерхольд доложит свой план раньше моего.

## 2. Доклад в Главреперткоме о постановочном плане 15 декабря 1928 г.

**Мейерхольд**<sup>18</sup>: Пьеса дискуссионная.

Ошибки автора.

Автор совсем не справился с поставленной проблемой, он разрешил ее наспех. Эскиз.

Мы много работали над макетом (1926 г.); создали пять вариантов макета. Но я не буду ограничиваться старыми вариантами. Сделаю новый вариант в результате дискуссии.

Автор должен был начать с того, что пьеса написана «в дискуссионном порядке».

Раз он выдвинул этот лозунг только тогда, когда пьеса уже написана, выправить ее может только театр.

Автор не учел замечаний людей, желавших ему помочь.

Наивно думать, что какой-либо автор (даже автор, сам ставящий свою пьесу) может увидеть свою пьесу на сцене в том виде, в каком он ее задумал.

Автор оперировал схемами (за исключением некоторых моментов), а не живыми людьми.

Эскиз надо брать таким, каков он есть.

Прежние варианты я строил в расчете на то, что можно сделать из пьесы живых людей. Теперь я вижу, что это не удастся.

Значит, надо спектакль строить дискуссионным.

Я продолжаю зрительный зал на сцену. Места на сцене мы будем продавать, а часть мест передавать тем организациям, которые примут участие в дискуссии во время или после спектакля. Действие будет прерываться для дискуссии. Действующие лица будут показывать себя, как схемы, ораторам; как в анатомическом театре студенты разрезают тела.

Тогда у нас будет гарантия, что ни один из криво поставленных или разрешенных автором вопросов не будет трактован неверно.

Будем ставить таких людей на позиции ораторов, на которых мы можем положиться.

**Пикель**<sup>19</sup>: Установка т. Мейерхольда целиком соответствует природе пьесы. Но обычно автор разрешает проблему в конце спектакля. Как же дискуссия будет разворачиваться в середине.

**Мейерхольд**: Дискуссия будет в диалектически построенных репликах, которые дают верную установку для будущей дискуссии в конце спектакля. Будем давать даже провокационные реплики, чтобы разоблачать выступающих против пьесы. Устроим еще дискуссии для получения материала.

**Равич**: Очевидно, дискуссия частично будет подготовлена. Значит, каждый спектакль надо варьировать.

**Мейерхольд**: Безусловно. Будет переизбыток желающих выступить в дискуссии. В этом спектакле мы возродим подлинную импровизацию времен *commedia dell'arte*. Теперь так любят говорить, что наша эпоха — наиболее подходящая для дискуссий.

**Равич**: Значительная доля сотворения спектакля будет принадлежать театру и режиссеру. Предвидеть это для нас (режиссерская трактовка и пр.) было бы наивно. Но самая гениальная установка может быть опрокинута. Вкрапляется неопределенный элемент. Могут быть неожиданности.

Надо принять это предложение с тем, чтобы частью ответственность была на т. Мейерхольде.

**Мейерхольд**: Конечно, но вам придется время от времени присылать представителей для участия в дискуссии. Я всецело солидаризируюсь с мнением Главреперткома относительно пьесы.

**Пикель**: Пьеса имеет биологическую установку (неприемлемую для нас). Автор мог бы кардинальнейшим образом переделать пьесу, однако за два года он этого не сделал и, по-видимому, не хочет сделать. Значит, мы должны или пьесу не допустить или считать ее дискуссионным материалом. Методы разрешения дискуссионного спектакля могут быть dvojkie: диспут вне театра и предложение Мейерхольда — гораздо более сильное. Это предложение должно в максимальной степени удовлетворить автора: вы сохраняете его установку.

**Мейерхольд**: Спектакль должен быть осуществлен при максимальном выполнении всех точек и запятых автора. Пусть Третьяков выходит иногда из партера и говорит актеру: «Вы не так произносите» и сам произносит ту или иную реплику.

**Раскольников**: А иногда выступите и вы, Всеволод Эмильевич.

**Пикель**: При этих условиях мы остаемся при бережном выполнении всех замыслов автора. И зрительный зал должным образом будет воспринимать пьесу. Это максимально обеспечит правильное восприятие пьесы. Предложение Мейерхольда — единственный выход из положения и ценнейший эксперимент в области восстановления традиционного театра.



**Третьяков:** Остаюсь при убеждении, что *Хочу ребенка* — не пьеса схем. Но это пьеса тез. Пьеса ни в какой мере не апологетическая. Неверно, что я желаю навязать публике Милду. Я сам включил ряд дискредитирующих ее моментов. Я бы хотел, чтобы тезы произносились серьезно. Комбинацию т. Мейерхольда приветствую. Мои действующие лица должны выносить любые удары. Такая проверка — один из вариантов, чрезвычайно интересных и ценных.

**Мейерхольд:** На афише будем писать не «спектакль первый», «второй», «третий», а «дискуссия первая», «вторая», «третья».

**Третьяков:** Я иду охотно на любые указания, которые мне делает советская медицина.

**Раскольников:** Резюме. Пьесу *Хочу ребенка* оставить запрещенной. В виде исключения разрешить постановку т. Мейерхольду в его трактовке.

**Третьяков:** Ведь надо заслужить также т. Терентьева.

**Равич:** Мы слушаем и т. Терентьева, но мы всегда даем предпочтение одной трактовке.

**Раскольников:** Единственный способ сделать вещь приемлемой — предложение Мейерхольда. Если бы даже Терентьев предложил тот же путь, все же разрешение останется за т. Мейерхольдом, так как он предложил его первым. Нужно будет в самом начале подчеркнуть, что спектакль дискуссионный.

**Мейерхольд:** Такой опыт будет проводиться нами совместно с Главреперткомом.

**Третьяков:** Надо приглашать врача.

**Мейерхольд:** Конечно, и представителей разных организаций.

**Раскольников:** Надо где-то устроить ответы на записки.

**Терентьев:** Докладывает свой постановочный план.

**Равич:** Планы т.т. Мейерхольда и Терентьева частично совпадают; но надо выяснить их разницу.

**Третьяков:** 75% в предложении т. Терентьева — это то, что я говорил. Я в затруднительном положении, так как оба метода дают возможность правильно поставить пьесу. Разница: т. Мейерхольд переносит центр тяжести дискуссии на звенья, пересекающие спектакль, его метод более демократичен; у т. Терентьева дискуссия идет по линии организованной дачи ответов. Неправильно отводить какой-либо из методов.

**Мейерхольд:** Наш театр заинтересован в том, чтобы был установлен приоритет в постановке пьесы. Совпадения никакого нет; оно показалось только по первым фразам. По плану т. Терентьева зритель может ускользнуть от дискуссии, поскольку она задумана после спектакля.

**Терентьев:** Если есть совпадение, оно неизбежно вытекает из дискуссионной установки пьесы. Я начал работу над этой пьесой полтора года тому назад, после того, как Мейерхольд на диспуте в ЛГСПС<sup>20</sup> отказался от пьесы.

**Мейерхольд:** Я не отказывался.

**Терентьев:** У меня дискуссия предположена в течение всего спектакля.

**Пикель:** Т. Терентьева надо упрекнуть в том, что он пытается видоизменить установку т. Третьякова (пример — трактовка рабочего); элементы совпадения есть. Для нас ценнее трактовка т. Мейерхольда, потому что дискуссия у т. Терентьева — дидактического порядка, так как по его плану штаб должен заранее подготовить вопросы. У Мейерхольда — подлинная дискуссия, живая, действенная, активная мысль. У т. Терентьева этого не будет. Т. Терентьев ретуширует т. Третьякова, сближая его с нашей установкой.

Установка т. Третьякова не обнажается, как должно быть в дискуссионном спектакле. Мы стараемся избегать параллелизма в постановках. Не нужно иметь «ребят» в двух театрах. Если мы разрешим *Хочу ребенка*, то для одного театра. Нам важно, чтобы эта пьеса дошла до сознания зрителя так, как мы в этом заинтересованы. Если будет даже стопроцентное совпадение постановок, то все равно мы окажем предпочтение театру им. Мейерхольда: во главе его человек, руководящий всем делом от начала до конца, и единая труппа, которая под его руководством может довести спектакль до концертного исполнения. Тов. Терентьев почти не знает актеров Театра Революции<sup>21</sup>. Спектакль должен быть отдан театру им. Мейерхольда.

**Терентьев:** Очевидно, установка такая: что пьеса во всяком случае должна быть отдана т. Мейерхольду. Я не жалею, если мой план пойдет на пользу театру им. Мейерхольда. Мой план единственно реальный. План т. Мейерхольда сведется к тому, что я докладывал. Мы прекрасно знаем, что такое импровизация. В моем плане говорится об организованной подготовке этой дискуссии. Разрешите мне в ином городе, в ином театре осуществить мой план.

**Третьяков:** Я не имел в виду Москву, когда говорил о двух постановках.

**Мейерхольд:** Для нас вопрос существенный о двух больших городах, где мы гастролируем. Мы окупаем таким образом расходы постановки.

**Раскольников:** Экспликация т. Мейерхольда нас больше удовлетворяет. В Москве надо пьесу предоставить т. Мейерхольду для постановки в театре его имени. Очевидно, план т. Мейерхольда не подвергнется изменению в театре. Но Театр Революции заявил, что план т. Терентьева — его личный план и, возможно, что театр внесет ряд изменений.

**Резюме.** Пьеса остается запрещенной. Разрешить т. Мейерхольду, в виде опыта, постановку этой пьесы. Но не закрывать возможности т. Терентьеву осуществить постановку в других городах. Если т. Терентьев сговорится с другим театром, мы вопрос рассмотрим снова.

В л а д и м и р К а ш н и ц к и й<sup>1</sup>

## УМНАЯ МУЗЫКА

(К постановке вопроса)

Музыка является одним из самых действительных средств тонизировать организм («подымать настроение»).

Отсюда все более возрастающее потребление ее в прямой пропорции с пивом, водкой и прочими наркотиками. Музыка в кино, в театре в радио, на собрании — обычно пользуется для смазывания плохой работы режиссера, актера, сценариста, докладчика. В этом случае, как наркоз во время тяжелой операции, музыка нужна. Хорошая же программа в сопровождении обычной музыки теряет четкость, остроту, приобретая блеск общепринятой слегка возбужденной глупости. Этого совсем не нужно. Отвратительно было слушать музыкальную порчу культурфильма *Нанук*<sup>2</sup> или *Симфонии города*<sup>3</sup>; эти вещи, рассчитанные на интеллектуальное восприятие их в первую очередь, не требовали никакого постороннего возбудителя эмоций, и музыка была здесь так же глупа, как приставание пьяного.

Все эти «ведра» музыки поглощаются «населением» как бы из уважения к старой культуре, которую действительно «должен использовать пролетариат». Но как это сделать?

Старая культура в лице своих изобретателей умерла.

Сегодня жизнь ее поддерживается лишь многочисленными наследниками, владельцами художественных погребов, дегустаторами искусств довоенного «разлива» и армией безработных, которые собственно и представляют действительное «наследие прошлого».

Борьба с допотопными формами оперы сегодня фактически упирается в посредрабис, на учет которого состоят сотни музыкантов, требующих работы. За музыкантами стоит «масса», которая недостаток культуры может восполнять только «упительными» средствами.

«Дай мне тобой налюбоваться,  
Упитья нежностью твоей»<sup>4</sup>.

Вот путь прямой от Гатоба<sup>5</sup> к Чубаровке<sup>6</sup>.

Музыкальное новаторство, как смена одних форм другими — ни в какой степени служить культурному оздоровлению не может. Вопрос только в целевой переустановке. Наркоз можно сделать из таблицы умножения, превратив ее в ряд эротических символов, пить можно керосин: любая форма в изобретательных руках может иметь любое применение.

Выставка французской живописи (в Москве)<sup>7</sup> в этом, 28-м году показывает невозможность найти выход из эстетического тупика для самых талантливых и изощренных мастеров, если все их мастерство не устремлено к новой,

противоположной всему старому цели. При том же тупикивом интересе и музыканты — Стравинский<sup>8</sup>, Прокофьев<sup>9</sup>, формальные изобретатели, не желающие «порвать» с прошлым и вырваться к современным нуждам сознательного построения жизни с утилизацией отбросов, с переключением разрушительной силы эмоций на общепользную работу, с развитием аналитических страстей и трезвостью во что бы то ни стало.

Музыка Прокофьева и Стравинского, обладая потенцией выйти из сферы материала и оформления, ставших академическими, боится больше всего перестать быть музыкой и, приближаясь к возможности стать новым звуковым явлением, отказывается быть «ни на что не похожей», возвращаясь в предел тактовой черты. Даже такое значительное течение современности, как четвертитонная музыка, в действительности не расширяет поля слуха, а является лишь вопросом интонаций в отношении темперированного строя.

Джаз, нарушая окаменелый в своем трафарете состав оркестра и пользуясь преимущественно синкопированным ритмом, заметно поднял технику сочинения, исполнения и слушания музыки, но формы, возникшие в условиях джаза, уклонившись от традиций инструментальной и вокальной интерпретации, архитектурно остаются вполне традиционными, как в отношении общей композиции, так и в смысле ярко выраженной камерной танцевальности. И в то же время — восторги по поводу клубной постановки *Русалка*<sup>10</sup>, как и мечта о пришествии красного Бетховена, не могут иметь следствием научно-изобретательную работу в области музыкального искусства.

В старой музыкальной культуре мы имеем такие неограниченные запасы «наслаждений», что к новой музыкальной продукции следует подойти с совсем иными требованиями, и, разумеется, не «рокфор», не «кафония» — это было бы «из той же оперы» — то же «наслаждение», но с другого конца.

Нам нужно стать совсем за пределами того, что называется музыкой. За пределы: такта, инструмента, голоса, композиции, мелодии, гармонии.

Эта новая область есть — фонохроника.

Музыка факта, фиксация звуковой природы при помощи электрофонографа и передача этой записи через радиоусилитель. Этот род музыкального производства уже возник и развивается за границей. У нас он впервые применяется режиссером Терентьевым в постановке оперетты *Луна-Парк*<sup>11</sup> в Москве. Кроме того, Московская Радиопередача предпринимает фонозапись города Москвы для передачи в провинцию фоноэкскурсий.

Изобретение звучащего кино в сильнейшей степени будет способствовать дальнейшему развитию фонохроники и ее применению в различнейших областях научной и общественной работы. Можно не сомневаться, что ближайшие годы будут доверху наполнены это совершенно новой и исключительно увлекательной музыкальной работой.

Недаром граммофон опять «входит в моду» не только в деревне, но и в городе. Сопrotивление «музорганов» — хозяйственных и административных — тоже, нельзя сомневаться, будет очень велико. Хозяйственники скажут (и уже говорят), что это «товар не для массы». Администраторы просто сошлутся на хозяйственников, образуя столь знакомый нам «порочный круг», когда художественная политика вытекает как бы из хозяйственных расчетов, а хозяйственные расчеты не «как бы», а на самом деле опираются на политику (случай с театром им. Вс.Мейерхольда<sup>12</sup>).

Теоретически будут утверждать, что фонохроника, требующая от людей музыкального аскетизма, есть «разрушительная тенденция», в будущем ничего для музыки не обещающая. В этом теоретики, конечно, будут правы, так как для наследников старой музыки фонохроника — гроб, то есть означает резкое понижение авторских гонораров (за списывание и исполнение старых живых и мертвых мастеров), падение «авторитетов» и конец комиссариабельности громких спецовских фамилий. По-нашему тут-то и произойдет долгожданная смячка старой культуры с нашей и осуществится мечта об «использовании наследия».

Опираясь на целую систему новых приемов музыкальной работы, уже теперь намечающихся в натуральных свойствах внемusicalного материала, — мы будем уметь, не разлагаясь в наслаждении, работать весело и интересно в пределах любого звукового материала, в условиях любой композиции, в том числе и классических.

Попутно с работой над внедрением фонохроники следует предпринять и научно-лабораторные опыты с целью преодоления старой музыкальной культуры. В этом вопросе главнейшая и единственная тема: заменить пассивно созерцательный подход к созданию и слушанию музыкальных произведений — активным, действенным, то есть поставить преграды на всех путях эмоционального самотека.

Например: 1) Одновременное исполнение двух «музык». 2) Чрезмерная протяженность или краткость звучания. 3) Фактурные задачи: шумовой аккомпанимент в сочетании с обычной музыкальной мелодией.

И другие способы, не подлежащие широкому опубликованию, ввиду их узкого лабораторного характера.

Цель: этими средствами усилить работу ориентированного центра, так как вся старая музыкальная культура была направлена как раз к погашению этого центра. Нам нужно заменить свободу эмоций, то есть музыку, сделанную по законам чувства, диктатурой интеллекта, требующего от слушателя напряженной ориентировочной работы. Необходимый для организма эмоциональный заряд слушатель в этом случае будет иметь от факта, живьем включенного в звуковую картину (фонохроника), — чтобы убедиться, послушайте германские и американские пластинки *Футбольный матч* или *Встречу авиатора*, — тогда как раньше он этот заряд получал от собственного «нутра», не обогащаясь внешней объективной действительностью, а наоборот, замыкаясь от нее в уютной камерности «переживаний» и обстановки (Московским Музпредом получены новые электроаппараты для фонозаписи и, конечно, первое, что он записывает — салонное трио, а о фонохронике не помышляет).

Говоря вообще об «аскетическом» отношении лефов к задачам искусства, имеют, очевидно, в виду анекдот, передаваемый о Максиме Горьком, который будто бы в ответ на жалобы писателей сказал: «Дышать нужно, но я за советскую власть». Мы тоже считаем, что «дышать нужно», но для нас не безразлично, чем дышит человек. Воздух идеалистического неба для нас есть — небытие. Этим воздухом богаты боги от искусства. Настолько богаты, что торгуют этим воздухом в изяшной упаковке романсов, симфоний, опер и в прочих художественных сосудах и коробочках. Нам это и не по карману и просто ни к чему.

Трезвая музыка, приучающая к настороженности, к неверию, к ловкости мозга — наш новый союзник в борьбе за реальный воздух, которым не дышать нельзя.

## АГИТБРИГАДА<sup>1</sup>

В эти дни в 6-м отделении был организован повенечской агитбригадой<sup>2</sup> коллектив из 57 человек им. тов. Фирина<sup>3</sup>. В «день рекордов» коллектив вышел на производство под оркестр. Гитары, гармоники и мандолины шли с ним на штурм.

В дни аврала на 182-м канале коллектив сорок два часа не сходил с производства. В середине второй ночи, когда от долгой работы и пронзительного весеннего воздуха чувствовался уже легкий озноб, на участке появилась повенечская агитбригада. Ослепительный свет прожекторов выхватил из темноты фигуры и лица агитбригадников.

Вышел парень с гитарой, бывший вор. Он вступил в самый свет, где в сильном косом луче роились частицы воздуха. Сверкающий парень оглянулся на своих, подал знак подбородком, и вспыхнула песня:

«У буржуя за границей  
Скрюченные пальцы.  
Поперек им горла стали  
Красные каналцы.  
Пусть не верит за граница —  
Ошибется дура,  
Тут у каждого братка  
Во — мускулатура».

После чего раздался такой взрыв аплодисментов, что штрафной поп в дальнем изоляторе, приняв их за взрывы, плюнул: «Тьфу, и днем и ночью терзают, рвут божью землю».

Но разные бывают агитбригады, и не все они умеют включаться со своим репертуаром в боевую жизнь лагерей. Год тому назад весной, в Телекине хотя бы, было совсем другое.

На передних скамьях сидели те из подрывников и бурильщиков, чья выработка была не меньше 150 процентов. Чем выше была выработка, тем лучше были места. Там сидели ударники и рекордисты. Завтра на рассвете они должны были снова сверлить и рвать упорную телекинскую скалу, но в данную минуту они интересовались выступлением штурмовой бригады центрального театра, посланной сюда из Медгоры<sup>4</sup>. Занавес раздался. Были исполнены вокальные и хореографические номера, увертюра из *Орфея в Аду*, ария из *Продавца птиц* и *Испанские пляски в таверне*<sup>5</sup>.

— Следующий номер нашей программы — *Конек-Горбунок*<sup>6</sup>, — объявил ведущий.

— Набили ему холку, оттого и горбунок, — оживленно заговорили гужевики. — То-то и оно!

Онн жадно глядели на сцену, но там мелькали яркие ткани, двигались икры. Не то!

В конце вечера певец запел: «Смейся, паяц»<sup>7</sup>. Тяжелый гул заглушил тено-рок.

— Неужели аплодисменты? — спросили за кулисами.

— Взрывы, да не те, — мрачно ответил завклубом.

— Вот тебе и смейся, — заговорил зрительный зал.

Это было время, когда центральный театр и его агитбригады изо всех сил старались копировать ГАБТ<sup>8</sup> и МХАТ<sup>9</sup>. Они ставили сцену в корчме из *Бориса Годунова*<sup>10</sup>, *Свадьбу Кречинского*<sup>11</sup> и скетч *Покинутая*<sup>12</sup>. Агитбригадники медлительно репетировали, «вживались в образ» и мечтали в день окончания канала поставить *Лакмэ*<sup>13</sup>.

Первая, подлинно лагерная агитбригада зародилась в Повенце. Наиболее драматически одаренными оказались тридцатипятичники<sup>14</sup>. Им был свойствен пафос, юмор, чувствительность. У них оказался богатейший ассортимент улыбок и интонаций.

От прошлой жизни у них сохранилась склонность к перевоплощениям: сейчас все это пошло в ход, пригодилось.

Был проделан еще более смелый опыт: в агитбригаду после испытательного срока на трассе брали из РУРа<sup>15</sup>, отдельных помещений, штрафных изоляторов. Вскоре эти соцвреды, оправдав себя на производстве, стали страстными актерами. На первом же организационном заседании им было сказано, что звание агитбригадника и каналоармейца<sup>16</sup> — высокое звание, что надо его заслужить и производственной и художественной выработкой. Агитбригадник должен быть застрельщиком ударничества и соцсоревнования, глазом рабочего контроля и лучшим из лучших бойцов на всех передовых позициях великого строительства.

Третьего января, в звонкий зимний день, агитбригада приступила к репетициям.

Строжайшая дисциплина была установлена в агитбригаде. Тот, кто рассчитывал найти там привольное актерское «житьишко», горько разочаровался.

Оркестр состоял из двух гитар, двух гармошек и мандолины. Взамен нежных арий и прелюдий зазвенела, зажужжала, запела всепроникающая, колючая, режущая, ласкающая частушка:

«Мы споем частушки вам,  
Слушайте внимательно.  
Кто-нибудь в частушках сам  
Будет обязательно.

В нашей кухне есть окно  
Даже два, и разные,  
Но порядки все равно  
В кухне безобразные».

Частушка сопровождает лагерника не только в быту, она идет за ним на работу:

«Мы с Машухой вдвоем  
Вам про качество споем.  
Вам споем про качество  
Весело, раскатисто.

Дамбу лучше засыпай,  
Бригадир, не засыпай.  
А уснешь, так знай заранее,  
Что засыпать могут дрянью».

Агитбригада становится неотделимой от строительства. Агитбригадой руководит Игорь Терентьев, талантливый режиссер и сам поэт<sup>17</sup>.

Бывало так, что после особенно удачного выступления агитбригада получала приглашение от производственной бригады или трудколлектива прийти к ним в барак «покалякать». Бригада приходила вся целиком, восемнадцать человек, две гитары, две гармошки и одна мандолина. Все рассаживались по нарам, синела махорка, уходя под дощатый потолок. Вечер переходил в глубокую ночь. Гости и хозяева говорили о том единственном, что занимало их: о том, как лучше наладить работу.

А назавтра — готова частушка:

«В соцсоревновании  
Подписала договор,  
Но работы не видать,  
Слышен только разговор.  
Из филонов есть Полянский,  
Смогунов, Клименко,  
И Якубов не уйдет  
От наших комплиментов».

И действительно, от агитбригадных «комплиментов» уйти было невозможно.

В агитбригаде появляются подлинные актерские дарования. Вот Леля Фураева<sup>18</sup>, бывшая проститутка: маленькая, большеботая, некрасивая, но бесконечно обаятельная. Как прищурится она, запевая:

«Где я завтра запою,  
Не хочу угадывать:  
Мы — театр ОГПУ»,  
Нам на фронте надо быть».

— так публика даже гудит от удовольствия. Методы повенечкой бригады распространились по трассе, ведя за собой все остальные агитбригады Белбалтлага. Самодетельный репертуар растет. Возникает эпос, лирика. Тридцатипятилетний Лаврушин пишет *Письмо к матери*:

«Шлю письмо тебе, моя мамаша,  
И прошу прочесть его родным,  
Что любимый сын на Белморстрое  
Стал теперь ударником большим».

Беломорские поэты — Терентьев, Кремков, Карелин, Карюкин<sup>20</sup>, Крошкин, Смиренский<sup>21</sup>, Дмитриев, Дорофеев и другие — не устают снабжать все агитбригады действенным, «бьющим в точку» материалом.

Сергей Кремков обращается к 4-му вселагерному слету:

«Шире знамена развертывай,  
Солнце червоицы льет.  
Это — наш слет четвертый,  
Это — решающий слет».



Повенецкая бригада превращается в подлинный отряд «скорой товарищеской помощи».

Этот отряд бросают туда, где неблагополучно, где работа хромает.

Агитбригада устраивает организованные разводы, выход на работу с музыкой.

Выходят лагерники из бараков на зимней заре. Не все еще проснулись как следует, еще бы часок поспать. Трасса лежит в утренних огнях. И вдруг песня рядом, близко. Песня встречает их на пороге и идет с ними нога в ногу.

«Бригадиры, будьте зорки,  
На канал смотри не с горки,  
Чаше опускайся вниз,  
Там за качество борись».

А не то и в самый барак проникает песня и будит спящих.

В Соробе агитбригада выступает на валунах. Суровый мшистый камень становится эстрадой. Но рабочие внизу слушают с усмешкой:

— На валунах плясать и петь проворны, а вы вот эти валуны вместе с нами отвалите. Небось, не отвалите!

— А вот и навалимся и отвалим, — отвечает агитбригада. И, спустившись с валунов, помогает рабочим —

«Не только песнями, народными русскими,  
Но и мускулами.  
Не только культурой,  
Но и кубатурой».

Однажды на первом из участков вышла нехватка с обувью. А работать надо было на пловуне.

— Не пойдем, не станем в лаптях работать, — бузят лагерники. — Что в самом деле? — И еще разные слова добавляют.

Агитбригада тут как тут. Башмаки потихоньку скинули, лапти надели и с лопатами на пловун. За четыре часа 200 процентов сделали. Каналоармейцы увидели, что и в лаптях пловун взять можно.

В 6-м отделении агитбригада видит — ударники в плохом бараке живут. Холодно, стены плохо проконопачены и, главное, одеял нет. А в теплой конторе у персонала по два одеяла имеется. И вот немедленно по инициативе агитбригады были изъяты все эти дополнительные одеяла, в придачу агитбригада и свои собственные одеяла отдала. Согрела товарищей.

## А л е к с е й К р у ч е н ы х

Игорь помнишь<sup>1</sup>  
когда-то  
мы вместе  
озоровали в Тифлисе  
кроили какально-анальный словарчик  
из Гумилева и Ахматовой<sup>2</sup>  
молитвенник для дам  
предсказывали литкончину  
блочистов<sup>3</sup> и юродегенератов<sup>4</sup> —  
кузминских мальчиков и юркунов<sup>5</sup>  
свирепые корнещупы —  
открывали футур-всеучбище<sup>6</sup>  
в Фантачке<sup>7</sup>  
(где впервые открыли тебя и Чачикова<sup>8</sup>).  
Изумительный  
лаково-цепкий танцор  
ты рядился тогда негром  
косыми скулами  
обольщая балерин  
самый остроумный человек в Тифлисе  
ты читал доклады  
о «грандиозаре»  
«ерундовых орудиях»  
«маршруте шаризны<sup>9</sup>»  
и о стрельбе в обратную сторону<sup>10</sup>  
чтоб победить летаргию привычки.  
Лишь аннулировав все богатства  
мы стали богатеть  
в нашем разговоре  
мы начинали не ниже  
чем с 41 градуса.<sup>11</sup>

Прошли года  
от дезинфицирующего озорства  
попутно отплевав мадешек  
и безбровый пузырь Монны Лизы<sup>12</sup> —  
мы ринулись в Роста<sup>13</sup>.  
Была работа по-острому проста.  
И после, —  
описав веселую восьмерку вокруг земного шара<sup>14</sup>

перекочевали  
через пастерначьи барьеры<sup>15</sup>  
на Беломорстрой<sup>16</sup>  
и «Волга-Моску»<sup>17</sup>.  
Бьем барабан тревоги на прорывах  
в гранитном грунте  
роем кубометры  
вбиваем сваи<sup>18</sup>  
в скалы закладываем  
динамит и аммонал  
постройшихи грандиозарных каналов —  
пишем анналы побед.  
Скороговорки в такт  
несушимся тачкам<sup>19</sup> тачаем.  
Канальный твой театр<sup>20</sup>  
поздравительно сострясает  
каналоармейцев  
бывших соцвредов,  
а ныне — рекордистов ударников,  
и все же мало  
слишком мало  
как Повенчанский шлюз<sup>21</sup>  
на водошумных взлетах  
твоя грозна горле задача.  
Вот здесь, на трассе  
найти конкретность  
кисти и перу  
себе и каждому писаке.

Затем

— ударный темп!  
помочь сверхсрочно  
канализировать страну<sup>22</sup>  
а всю шпану  
перекроить и переиначить  
и долго бригадный хор  
урчал ораторию:  
«Слушай Беллаг»<sup>23</sup>  
созывал в одну семью  
всех рабочих и писателей.  
А рядом  
главного режиссера  
бесстрастный и бесстрашный голос  
отдает приказы молнии  
четко отмечая все  
ухабы работы  
и день звериный  
— канальское очковтиранне  
и смелось без дыма,

как гром из рупора  
отдает приказы  
б....  
товарищи  
слушайте каналармейцы  
слушайте все эсэсэры.



И. Г. Терентьев. Шарж на Осипа Максимовича Брика. 30-е годы.  
(ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 2, ед. хр. 127).

## ***КОММЕНТАРИИ***

Комментарии составили Татьяна Никольская и Марцио Марцадури. Татьяне Никольской принадлежат комментарии к разделам *Стихи* и *Теория. Критика. Полемика*; Марцио Марцадури — к разделам *Статьи о театре, Инсценировки, Киносценарии, Письма*. Татьяна Никольская написала также комментарии к текстам в *Приложениях*: И.Терентьев и А.Крученых. *Разговор о «Малахолии в капоте» А.Крученых*; А.Крученых. *О стихах Терентьева и других*; А.Крученых. *Аполлон в перепалке*; Ю.Деген. *И.Терентьев*; комментарии ко всем остальным текстам в *Приложениях* составил Марцио Марцадури.

## С Т И Х И

### ХЕРУВИМЫ СВИСТЯТ

Воспроизводится издание: *Херувимы свистят*. [Тифлис], изд-во «Куранты», 1919.

В рецензии на этот сборник (газета «Новый день», 1919, № 1) Ю. Деген отмечал, что к искусству больше не относятся как к священнослужению, и сопоставлял подход Терентьева к поэзии со спортом.

*Мои похороны* — впервые в сб.: *Фантастический кабачок. Альманах поэтов*, № 1, Тифлис, 1918.

*Серенький козлик* — впервые в статье А. Крученых *О стихах Терентьева и других*. — В его кн.: *Ожирение роз*. Тифлис, 1918.

*Хрящ* — впервые в кн. *Ожирение роз*. В первой публикации отсутствует выделение заглавными буквами согласных ч, х, слов *но, хрящ, весь я, в мире*.

*Весна в пенсне* — впервые в статье А. Крученых *О стихах Терентьева и других* с измененной первой строкой.

*Нос* — впервые под названием *Мировое удовольствие* в журн. «Куранты», 1919, № 2, частично с другой разбивкой строк и особым выделением значимых слов заглавными буквами.

### ФАКТ

Воспроизводится издание: *Факт*. Тифлис, «41°», Типография Союза Городов Республики Грузии, 1919.

Сборник вышел не позднее августа 1919.

*Илье Зданевичу* — впервые в газ. «41°», перепечатано в кн. *Рекорд нежности*.

*Удивительно как я еще шевелю усами* — впервые под названием *Грусть* в газ. «41°».

### ГОТОВО

Воспроизводится из сборника: *Софии Георгиевны Мельниковой. Фантастический кабачок. Тифлис 1917 1918 1919*. Тифлис, «41°», Типография Союза Городов Республики Грузии, 1919.



*Путеянство* — впервые в кн. *Факт*.  
*Спич Лапшина* — впервые там же.  
*Пока не упрусь* — впервые там же.  
*Ноге* — впервые там же.  
*Я завтра там умоюсь* — впервые там же.

## СТИХОТВОРЕНИЯ, НЕ СОБРАННЫЕ В КНИГИ И НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ. ЭКСПРОМТЫ. СТИХИ НА СЛУЧАЙ.

*Екнут* — печатается по тексту сб. *Фантастический кабачек. Альманах поэтов № 1*. Тифлис, 1918.

*Тифлис* — печатается по тексту кн. А.Крученых *Ожирение роз*.

*...скому* — печатается по тексту кн. *Ожирение роз*.

*ЮСЬ* — печатается по тексту кн. *Ожирение роз*.

*Алексею Крученых* — печатается по тексту кн. *Ожирение роз*.

*К занятию Палестины англичанами* — печатается по тексту кн. *Ожирение роз*.

*Дидебулиа* — печатается по тексту кн. *L'avanguardia a Tiflis. A cura di Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri, Giovanna Pagani Cesa. Venezia, 1982, p. 208-209.*

«Последним стихотворением И.Терентьева, напечатанным в тифлисской прессе, было стихотворение *Дидебулиа*, посвященное грузинским поэтам из группы «Голубые роги» и опубликованное в феврале 1922 года в газете «Фигаро», выходившей недолгое время под редакцией грузинского поэта голубороговца Н.Мицишвили. «Дидебулиа» по-грузински означает «знатный», «славный». Название стихотворения можно перевести на русский язык как «прославление», «величание». Это стихотворение было переведено на грузинский язык и напечатано в органе «Голубых рогов» газете «Барикады» (1922, 5) (*L'avanguardia a Tiflis*, p. 208).

*О зудеснике* — печатается по тексту кн. А.Крученых *Зудесник. Зудутные зудеса*. Москва, 1922.

*1-ое мая* — печатается по тексту журнала «ЛЕФ», 1922, № 2. См. комментарий к статье *Открытое письмо*, прим. 1.

*О нотах* — печатается по тексту журнала «Крысодав», 1923, № 1.

«Крысодав» — лефовский сатирический журнал, издававшийся в 1923 году. Первый номер вышел в Москве в июне 1923. Ответственными редакторами были М.Гай (Михаил Малафеев) и Л.Недоля (Лукьян Гончаренко); см. о нем в комментариях к статье *Открытое письмо*, прим. 1. Журнал был объявлен как двухнедельник, однако второй номер вышел в августе 1923 года. В этом номере Терентьев значится ответственным секретарем литературной части. Третий и последний номер «Крысодава» появился в октябре 1923 года. Среди сотрудников журнала были В.Маяковский, С.Третьяков, В.Киршон, художники Б.Земенков, К.Зданевич и др. сотрудники «Лефа», печатавшиеся частично под псевдонимами, которые не всегда возможно раскрыть. Номера «Крысодава» были представлены на выставке «Двадцать лет работы» В.Маяковского. Коммерческого успеха журнал не имел, что отчасти вызвано публикацией на его страницах футуристической поэзии, непривычной для сатирических изданий, в которых

обычно печатались лишь пародии на футуристов. Терентьев выступал в «Крысодаве» как поэт, автор текстов к рисункам и художник.

<sup>1</sup> Имеются в виду ноты английского правительства, в частности, знаменитый «Ультиматум Керзона» от 9 мая 1923 года.

<sup>2</sup> **«Лозанна»** — аллюзия на Лозаннскую конференцию 1922-23 годов, созванную для урегулирования положения на Ближнем Востоке. Во время прохождения второй фазы конференции был убит фашистом Конради советский полпред в Италии В.Воровский.

<sup>3</sup> **«Пуанкарабкаются»** — неологизм от фамилии французского политического деятеля Р.Пуанкаре (1860-1934), премьер-министра Франции. Аллюзия на оккупацию Рура Францией в январе 1923 года.

<sup>4</sup> **«Крысоны лорды»** — аллюзия на английского политического деятеля Дж. Керзона (1859-1925), министра иностранных дел Англии; см. сравнение с крысой Пуанкаре в одноименном стихотворении Маяковского. Образ крысы и kota связан также со стихотворением Маяковского *Мы*, напечатанным на первой странице обложки «Крысодава».

**Чистушка о грязнушке** — печатается по тексту журнала «Крысодав», 1923, № 1.

<sup>1</sup> **«А граф добрый человек»** — аллюзия на сменовеховство Алексея Николаевича Толстого (1882-1945).

**Пограничник молодой** — печатается по тексту журнала «Крысодав», 1923, № 2.

<sup>1</sup> Моисей Ильич Фрумкин (1878-1938) — советский государственный деятель. В 1922-24 гг. был заместителем наркомвнешторга.

**Окно в Европу** — печатается по тексту журнала «Крысодав», 1923, № 3.

Это подписи к рисункам Б.Земенкова и к фотографии корабля, окруженного толпой. Фамилия автора подписей не обозначена, но на авторство Терентьева косвенно указывают первые четыре строчки, переключившиеся сочетанием выражения «окно в Европу» со словом «штопор» — с пассажем из *Трактата о сплошном неприличии* «Европе прорубить окно (те же самые штопоры)...».

**Частушки** — печатается по тексту кн.: А.Крученых. *Литературные шушуки*. Москва, изд. Ленинградского Театра Дома Печати, 1928.

<sup>1</sup> Николай Иванович Бухарин (1888-1938) — политический деятель.

**Басня Кры(сол)ова** — печатается по тексту кн. А.Крученых *Литературные шушуки*.

**Посвящ Немировичу-Данченко** — печатается по тексту кн. А.Крученых *Литературные шушуки*.

<sup>1</sup> Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858-1943) — режиссер и драматург.

**Грехов опадения** — печатается по тексту кн. А.Крученых *Литературные шушуки*.

**К предисловию Пастернака** — печатается по тексту кн. А.Крученых *Турнир поэтов*. Москва, 1930.

«Первоначально стихотворение Б.Пастернака имело около 20 строк, автором было также написано к нему предисловие, где, между прочим, вышучивалась собственная фамилия», — писал Терентьев в примечании к своему стихотворению, намекая на стихотворение Пастернака *А.Е.Крученых*, опубликованное в той же самой книге.

**К портрету конструктивиста** — печатается по тексту кн. А. Крученых *Турнир поэтов*, III.

<sup>1</sup> Илья Львович Сельвинский (1899-1968) — поэт, один из основоположников литературного конструктивизма.

**Лиатат сият** — печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 924). Публикуется впервые.

**Шу э ю ю д з ы** — печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 924). Публикуется впервые.

**Талант** — печатается по подлиннику. Написано от руки Терентьевым в кн. Крученых *Двухкамерная ерунда*, без указания даты и места (экземпляр Музея книги, Москва). Публикуется впервые.

**Лбом** — печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 537, оп. 1, ед. хр. 127). Публикуется впервые.

**Первое Мая** — печатается по подлиннику (частный архив, Москва). Публикуется впервые.

**История религии в десяти пальцах** — печатается по подлиннику (частный архив, Москва). Публикуется впервые.

**Выходной день** — печатается по подлиннику (частный архив, Москва). Публикуется впервые.

**Маяковский** — печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 924). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Слова в квадратных скобках — вычеркнуты Терентьевым. Первоначальный вариант строки: «Совсем недавно умер наш Орджоникидзе».

## Теория. Критика. Полемика

### 17 ЕРУНДОВЫХ ОРУДИЙ

Воспроизводится издание *17 ерундовых орудий*. Тифлис, Типография Союза Городов Республики Грузии, 1919.

<sup>1</sup> Книга *17 ерундовых орудий* вышла двумя изданиями в 1918 и 1919 годах. Обложка по рисунку К. Зданевича. В основу книги положен доклад Терентьева *Табак*, прочитанный в июле 1919 в «Фантастическом кабачке».

<sup>2</sup> Стихи И. Терентьева.

<sup>3</sup> Установление между близкозвучащими словами, не связанными в системе языка, окказиональных смысловых связей — прием, известный в поэтике под названием паронимии. Получил большое распространение в практике футуристов, в особенности у В. Хлебникова.

<sup>4</sup> А. С. Пушкин. *Евгений Онегин*, гл. III, строфа XIX.

<sup>5</sup> Там же, гл. VII, строфа XLVI.

<sup>6</sup> О соотносительности звуковой формы отгадки со словом в вопросе загадки писал Л. Поливанов в статье *Формальные типы японских загадок*. — В сб.: *Музей антропологии и этнографии*, V, 1, Пг, 1918. Про анаграмму в загадках см.: В. Н. Топоров. *Из исследований в области анаграммы*. — В кн.: *Структура текста 81. Тезисы симпозиума*. М., Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1981.

<sup>7</sup> Неточная цитата. У Пушкина: «другие девы».

<sup>8</sup> А.С.Пушкин. *Евгений Онегин*, гл. I, строфа XIX.

<sup>9</sup> Там же, гл. I, строфа XIX.

<sup>10</sup> Там же, гл. I, строфа II.

<sup>11</sup> Как лаборатория резезука заумь трактовалась теоретиками Лефа Третьяковым и Арватовым. Сам Терентьев руководил в 1923-1926 годах фONOлогической лабораторией в ГИНХУКе.

<sup>12</sup> Теория современного ритма близка к высказываниям Маринетти в манифесте *Беспроволочное воображение и слова на свободе* (1913). О связи ритма футуристических стихов с темпом современного города писал и В.Шершеневич в кн. *Футуризм без маски*. М., 1913. О ритме Терентьев писал и в рецензии на вечер танцев Ж.Матинион в газете «41».

<sup>13</sup> Под цимбалистами Терентьев разумеет символистов. Видимо, Терентьев намекает на равное количество одинаково настроенных струн в каждом «хоре» цимбал.

<sup>14</sup> «Ускорение» и «замедление» ямба — термины, предложенные А.Белым для обозначения в силлаботоническом ямбе и хорее наличия пиррихий и спондеев. См. статью А.Белого *Опыт характеристики русского четырехстопного ямба* в его книге *Символизм* (М., 1910).

<sup>15</sup> Термина «рубленный ямб» в стиховедении не существует. Как нам любезно указал М.Л.Гаспаров, это метафора, видимо, применяемая декламаторами.

<sup>16</sup> Имеется в виду стиховедческая работа Божидара (псевдоним поэта Богдана Петровича Гордеева, 1894-1914) *Распевочное единство*. М., 1918 и статья поэта Сергея Павловича Боброва (1889-1971), включенная в эту книгу.

<sup>17</sup> Трехдольный паузник (или паузный трехдольник) — предложенный С.М.Бобровым термин для обозначения трехсложного размера, отдельные стопы которого представляют неполносложные паузные модификации.

<sup>18</sup> Аллюзия на строчки Маяковского: «сволочь» / и еще какое-то, / кажется, «борщ» из *Облака в штанах*.

<sup>19</sup> Рассуждения Терентьева о чисто тоническом стихе почти дословно совпадают с высказываниями Р.Якобсона о стихах Маяковского в работе *О чешском стихе*. Прага, 1921.

<sup>20</sup> Цитата из *Облака в штанах* Маяковского.

<sup>21</sup> Вариации музыкальной трактовки стиха восходят к немецкой «Оренфилологи» начала века. В 20-е годы «теорию музыкального счета» разрабатывали М.Малишевский в его кн. *Метрономика* (Ч. 1, М., 1925) и А.Квятковский в статье *Тактометр* в сб. *Бизнес* (М., 1929, с. 197-257). «Секундность удара», видимо, собственное изобретение Терентьева. Пользуемся случаем выразить благодарность М.Л.Гаспарову, любезно проконсультировавшему нас по этому вопросу.

<sup>22</sup> Аллюзия на строчку «Янка ано в брюках с чюжова пличя» из «дра» И.Зданевича *Янко-круль албанской*.

<sup>23</sup> Аллюзия на строчку «И с перекинутой пальто душой поэт» из стихотворения К.Большакова *Автопортрет* в его кн. *Сердце в перчатке*. М., 1913.

<sup>24</sup> Цитата из стихотворения А.Крученых *У меня изумрудно...* в его кн. *Лакированное трико*. Тифлис, 1919.

<sup>25</sup> Строчка из стихотворения Терентьева *Екнут* в сб. *Фантастический кабачок*.

<sup>26</sup> «Везут осиновый кол» — цитата из стихотворения Крученых *Тянут кони* из его кн. *Взорваль*. Пб, 1913.

<sup>27</sup> «Бонза» — цитата из стихотворения Терентьева *Путеянство*.

<sup>28</sup> Возможно, аллюзия на название кн. А. Крученых *Цветистые торцы*. Баку, 1919.

<sup>29</sup> «Обуч» вместо «обруча» напечатано в стихотворении Терентьева *Отращу себе косматый желудок*.

## А. БЛОК. СКИФЫ. ПОЭМА

Печатается по тексту газеты «Тифлисский листок», 18 января 1919, № 13.

<sup>1</sup> Рецензия Терентьева на поэму *Скифы* интересна признанием Блока и выделением его среди других символистов. Любопытна оценка Терентьевым символизма как уже потерявшего «свое очарование», резко расходящаяся с оценками этого направления и Блока как его главного представителя в ранних футуристических манифестах и статьях Крученых — автора отрицательной рецензии на *Двенадцать* (см.: А. Крученых. *Язвы Аполлона*. — «Феникс», 1919, № 1).

Поиски Терентьевым в поэме *Скифы* сопряжения поэтической техники Блока с футуристическим «законом случайности» сопоставимы с его анализом *Евгения Онегина*, данным в книге *17 ерундовых орудий*. Видимо, публикация в массовом издании наложила отпечаток на стиль рецензии, написанной нормативным языком, чуждым свойственному Терентьеву парадоксализму. Негативная характеристика символизма и Блока дана Терентьевым в *Трактате о сплошном неприличии*, выдержанном в духе декларации *Слова как такового* Крученых и Хлебникова 1913 года: «Где-то совсем у чертовой матери Брюсов Валерий в Блоке с Блоком или без Блока». Цитатное использование Блока Крученых отмечено Терентьевым в статье *Маршрут шаризны* (см. комментарий).

## А. КРУЧЕНЫХ ГРАНДИОЗАРЬ

Воспроизводится издание: А. Крученых *грандиозарь* (Тифлис, 1919).

<sup>1</sup> Книга А. Крученых *грандиозарь* вышла в конце мая — начале июня 1919. В основу положен доклад того же названия, прочитанный в «Фантастическом кабачке» 4 мая 1918. О предстоящем выходе книги объявлено на обложке рукописной книги Крученых *Из всех книг*. Автором книги значится Е. Лунев. Известно, что это был коллективный псевдоним. Возможно, сам Крученых принимал участие в написании книги. Отметим, что рецензия на А. Крученых *грандиозарь* («Куранты», 1919, № 2) также подписана этим псевдонимом.

В А. Крученых *грандиозарь* Терентьев цитирует следующие сочинения Крученых:

*Мирсконца*. М., 1912 (сборник издан автором совместно с Хлебниковым).

*Полуживой*. М., 1913.

*Мятеж в снегу*. — В сб.: *Садок судей* П. М., 1913.

*Возропцем*. М., 1913.

*Взорваль*. М., 1913.

*Чорт и речетворцы*. Пб., 1913.

*Победа над солнцем*. Пб., 1913.

*Город в осаде*. Тифлис—Сарыкамыш, 1917.

Фо — лы — фа. Т.—С., 1918.

ра — ва — ха. Т.—С., 1918.

Бегущее. Т.—С., 1918.

Восемь восторгов. Т.—С., 1918.

Ф/нагт. Т.—С., 1918.

Наступление. Т.—С., 1918.

Сбыщ. Т.—С., 1918.

Ожирение роз. О стихах Терентьева и др. Т., 1918.

Терентьев, сверх того, приводит стихи из других текстов Крученых, которые, тем не менее, не указаны в библиографии сочинений поэта, которую сам Крученых составил в своих неизданных воспоминаниях: *Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы. Библиография*. М., 1932 (ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 36). Тексты эти следующие:

Будалы.

Буг-будды.

Водальй — водолаз.

Дюбовяй.

Лювериг.

Тушаны.

<sup>2</sup> Как отмечает Р.Циглер, сам Крученых под влиянием супрематизма К.Малевича в тифлиссский период говорил о себе и о своем творчестве как о нуле, отождествляя нуль с новым искусством. (Р.Циглер. *Поэтика А.Крученых поры «41°». Уровень звука*. — В кн. *L'avanguardia a Tiflis*, p. 237).

<sup>3</sup> *«Из его гримасной слюны»* — аллюзия на стихотворение Крученых *Тут из пенки слюны моей чилистейшей из его кн. Лакированное трико*.

<sup>4</sup> Возможно, намек на приват-доцента Дмитрия Петровича Гордеева (1889-1968), тифлисского приятеля Крученых.

<sup>5</sup> Цитата из трагедии *Владимир Маяковский*.

<sup>6</sup> Аллюзия на утверждение А.Крученых: «Новый театр бьет по нервам привычки» в его кн. *Возропщем*.

<sup>7</sup> Цитата из стихотворения Маяковского *А вы могли бы?*

<sup>8</sup> Цитата из кн. А.Крученых *Взорваль*.

<sup>9</sup> *Фонологика* — видимо, неологизм Терентьева — фонетическая логика. К фонологии, отождествляя ее со звукоподражанием, Крученых относился скептически.

<sup>10</sup> *«Слова как «нони» и «чолы»... будут поняты»* — ср. с высказываниями Р.Якобсона о зауми, как бы подыскивающей свое собственное значение, в его кн.: *Новейшая русская поэзия*. Прага, 1921.

<sup>11</sup> Ср. с утверждением Терентьева в книге *17 ерундовых орудий*: «Кто может сомневаться, что нелепость, чепуха, голое чудо последствия творчества».

<sup>12</sup> Цитата из *Облака в штанах* Маяковского.

<sup>13</sup> Цитата из книжечки А.Крученых *ра — ва — ха*.

<sup>14</sup> *Победа над солнцем* — опера М.Матюшина на стихи Крученых и Хлебникова, поставленная в 1913 г. в Петербурге.

<sup>15</sup> *Ошибка смерти* — пьеса Велимира Хлебникова, вышедшая отдельным изданием в Харькове в 1916 г.

<sup>16</sup> О важности этого принципа Крученых впервые написал Роман Якобсон в письме к Крученых в 1914 г.: «Этот грандиозный тезис даже научен вполне [...] и ясно очерчен в принципе относительности» (см.: Н.Харджиев. *Судьба Алексея Крученых*. — «Svantevit. Dansk Tidsskrift for Slavistik», 1975, 1, p. 35).

<sup>17</sup> Аллюзия на сборник Гилеи *Дохлая луна*. М., 1913.

<sup>18</sup> Крученых собирал и публиковал детские рисунки и рассказы. См. кн.: А.Крученых, Зина В. *Поросята*. Пб, 1913, 1914; А.Крученых. *Собственные рассказы и рисунки детей*. Пб, 1914.

<sup>19</sup> О коллажах Крученых очень хорошо отзывался Кирилл Зданевич в статье *Алексей Крученых как художник* («Куранты», 1919, 3-4).

<sup>20</sup> Книги Крученых оформляли Н.Гончарова, М.Ларионов, К.Малевиц, О.Розанова, К.Зданевич, Н.Кульбин, В.Татлин и другие.

<sup>21</sup> Цитаты из заумных стихотворений Крученых, опубликованных в его книгах: *Помада*. М., 1913; *Ожирение роз*. Тифлис, 1918; в сб. *Мирсконца*, М., 1913; и в альманахе *Союз молодежи*, 3, Пб., 1913.

<sup>22</sup> Из письма К.Малевица к А.Крученых от 5 августа 1916 года. Письмо сохранено в коллекции Александра Ефимовича Парниса, любезности которого мы обязаны данной информацией. В тифлисский период Крученых интенсивно переписывался с К.Малевицем.

<sup>23</sup> Аллюзия на *Слово как таковое* Крученых и Хлебникова: «Язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу» (*Слово как таковое*. М., 1913, с.10).

<sup>24</sup> Цитата из стихотворения Валерия Брюсова *Грядущие гунны*.

<sup>25</sup> Неточная цитата из статьи Дмитрия Мережковского *Еще один шаг грядущего хама* (у Мережковского: «Свинья, даже летящая в лазури, все равно останется свиньей»), впервые опубликованной в газете «Русское слово», 24.07.1914.

<sup>26</sup> Владимир Иванович Даль (1801-1872) — лексикограф, писатель, этнограф.

<sup>27</sup> Иван Александрович Бодуэн де Куртэнэ (1845-1929) — русский и польский языковед.

<sup>28</sup> Яков Карлович Грот (1812-1893) — филолог, автор книг *Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого доныне* (1873), *Русское правописание* (1885), где установлены нормы орфографии, которые сохранились до реформы 1917-18 гг.

<sup>29</sup> Аллюзия на *Технический манифест футуристической литературы* Маринетти.

<sup>30</sup> Аллюзия на статью Корнея Чуковского *Эгофутуристы и кубофутуристы* в альманахе «Шиповник», 1914, № 22.

<sup>31</sup> Карчи — по мнению Р.Циглер, двоюродная сестра Терентьева, Наталья Михайловна Терентьева, писавшая под псевдонимом Карчи (см. Р.Циглер, ук. соч.). Может быть, под псевдонимом Карчи писала жена Терентьева Наталья Карпович, в таком случае псевдоним анаграммирован в ее фамилии.

## МАРШРУТ ШАРИЗНЫ

Печатается по тексту журнала «Феникс», 1919, № 1.

<sup>1</sup> Первая публикация в журнале «Феникс», 1919, № 1. Перепечатана А.Крученых в сб.: *Сдвигология русского стиха*. М., 1923. В основу статьи положен доклад *Маршрут шаризны. Изумрудные подробности*, прочитанный Терентьевым осенью 1918 года в «Фантастическом кабачке».

<sup>2</sup> Строка из стихотворения Д.Бурлюка *Живородящие*.

<sup>3</sup> «*Пароход восторжен от маршрута шаризны*» — строка из стихотворения Крученых *Я поставщик слюны аппетит* в сб. *Софии Георгиевне Мельниковой*.

<sup>4</sup> Строка из того же стихотворения Крученых.

<sup>5</sup> Строки из стихотворения А. Крученых в альманахе *Фантастический кабачок*, Тифлис, 1918.

<sup>6</sup> «*Сестер не будет и не надо*» — аллюзия на строку «Весны не будет и не надо» из стихотворения Блока *Второе крещение*.

<sup>7</sup> Перепечатывая статью Терентьева в своем сборнике *Сдвигология русского стиха*, Крученых, кроме того, что он слегка изменил текст, сопроводил его следующим замечанием:

«Привожу стихотворение, иллюстрирующее мысль Терентьева:

**ВОМБАТ**  
(маленький ленивый зверек)

— Любите ли вы улыбку ленивого Вомбата? —  
Пропел ацетилен  
На ухо ангелу  
— Она мяхче  
Повязки на лбу,  
Она снисходительней  
Куриного пера,  
Она нежнее, чем пещера  
Где ходят босоногие адмиралы!..

(Крученых)

Первое сравнение — по сходству, второе — по контрасту и третье — случайное („нежное, какого даже не бывает, — некая пещера, где ходят...“).

## ВЕЧЕР ЖАННЫ МАТИНИОН И ГЮРДЖИЕВА

Печатается по тексту газеты «41<sup>0</sup>. Еженедельная газета». Понедельник-воскресенье 14-20 июля 1919, № 1.

<sup>1</sup> Вечер состоялся 20 июня 1919. См. рецензию: Е.С. *Вечер ритмической гимнастики, пластики и танца*. — «Кавказское слово», суббота 21 июня 1919, № 120.

<sup>2</sup> Жанна Матинион (по мужу Зальцман) — жена тифлисского художника А. Зальцмана. В 10-х годах занималась по системе Далькроза в студии С. Волконского. В 1919 организовала в Тифлисе танцевальную студию, работавшую по методу Далькроза. После советизации Грузии выехала с частью своей студии во Францию, где обосновалась в Фонтенбло. Последние годы жизни провела в Америке.

<sup>3</sup> Георгий Иванович Гюрджиев (1887?-1949). Учился в тифлисской духовной семинарии. Изучал медицину. В 1919 на базе студии Ж. Матинион-Зальцман основал Институт гармонического развития человека. Вместе с частью студии уехал в Фонтенбло.

Судьбой Гюрджиева и Жанны Матинион Терентьев интересовался в письме к И. Зданевичу (конец сентября 1922 года): «Напиши мне, пожалуйста, об Институте Гюрджиева подробно. Что Жанна и как ее здоровье. О них в Тифлисе имеются триумфальные слухи — Лондон, деньги, слава и прочее».

<sup>4</sup> «*Танец — это последнее...*» — ср. сходное высказывание о танце как экстазе в статье С. Городецкого *Душа Менады*: «Танец — предельное явление душевных бурь: он закovan в ритмику» («Кавказское слово», 4 июня 1917, № 122).



<sup>5</sup> **«идея ритма»** — ср. рассуждения Терентьева о ритме в книге *17 орундовых орудий*.

<sup>6</sup> Эмиль Жак-Далькроз (1865-1950) — швейцарский педагог, композитор, общественный деятель, создатель системы музыкального ритмического воспитания. В 1910 организовал Школу музыки и ритма в Германии, в 1915 году — Институт Жак-Далькроз в Женеве. В 1912 посетил Россию, где его идеи стал пропагандировать С.Г. Волконский, возглавивший в Петербурге Курсы ритмической гимнастики Жак-Далькроз.

<sup>7</sup> Фома Александрович Гартман (1885-1956) — русский композитор и дирижер. В 1919-1921 преподавал в тифлисской консерватории. Автор оперы *Эстер*, балетов *Аленький цветочек*, *Бабетта*.

## РЕКОРД НЕЖНОСТИ

Воспроизводится издание: *Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича*. Тифлис, «41°», Типография Союза Городов Республики Грузии, 1919.

<sup>1</sup> Кн. *Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича* впервые опубликована в газете «41°», 14-20 июля 1919, № 1, вышла отдельным изданием в первых числах августа.

<sup>2</sup> Илья Михайлович Зданевич (1894-1975) — поэт, драматург, теоретик заумного футуризма. Автор пенталогии *Аслабличья*. Окончил с серебряной медалью 1-ю гимназию в Тифлисе и юридический факультет Петроградского университета (март 1915).

<sup>3</sup> **«Оранжевая блоха»** — обложка первой пьесы И. Зданевича *Янко круль албанской* была ярко-оранжевого цвета. Пьеса была опубликована в Тифлисе в мае 1918 под маркой «Синдиката футуристов». Написана в Петрограде в 1918, запрещена к печати цензурой, однако поставлена 16 декабря 1916 в студии Б.Н. Ессена с музыкой М. Кузмина. Первое прочтение в Тифлисе состоялось на вечере футуристов 20 ноября 1917. И. Терентьев делал доклад о драматургии Зданевича на диспуте *О театре и заумной поэзии* 27 мая 1918 в зале консерватории.

<sup>4</sup> Гатчина — город в 45 км от Петербурга, была резиденцией Павла I и Александра III.

<sup>5</sup> Серафим Саровский (1780-1833) — монах Саровской Пустыни, причисленный к лику святых.

<sup>6</sup> *Асел напрат* — вторая часть пенталогии И.М. Зданевича. Написана в 1918, опубликована в 1919 в сб. *Софии Георгиевне Мельниковой*.

<sup>7</sup> **«Самого юсного поэта»** — видимо, аллюзия на статью Крученых о влажности поэзии Хлебникова *Азеф-Иуда-Хлебников*, напечатанную в газете «41°» и в кн. *Миллиорк*. Статья была написана Крученых в 1916 году.

<sup>8</sup> *Остраф пасхи* — третья часть пенталогии. Вышла в Тифлисе в 1919 году под маркой «41°».

## МИЛЛИОРК

Печатается по изданию: А. Крученых. *Миллиорк*. Тифлис, «41°», Типография Союза Городов Республики Грузии, 1919.

<sup>1</sup> «Примечания» Терентьева носят характер литературной игры, часто основанной на «домашней семантике» и абсурде. Поэтому они не всегда поддаются расшифровке. Иногда Терентьев выражает восхищение стихами А. Крученых односложными репликами, в других случаях в афористической форме повторяет свои идеи из кн. *А. Крученых грандиозарь о сдвиге, нелепости, случайности*.

<sup>2</sup> См. комментарий к статье *Трактат о сплошном неприличии*, прим. 8.

## ТРАКТАТ О СПЛОШНОМ НЕПРИЛИЧИИ

Воспроизводится издание: *Трактат о сплошном неприличии*. «41°», [Тифлис, 1920].

<sup>1</sup> Трактат претендует на роль «библии» футуристов-заумников. Вступительная часть построена по образцу евангельского текста с выделением стихов.

<sup>2</sup> Неточная цитата из стихотворения А.С.Пушкина *Анчар*. В оригинале: «...и лег / Под сводом шалаша на лыки».

<sup>3</sup> «40 000 братьев» — выражение взято из трагедии Шекспира *Гамлет*.

<sup>4</sup> Цитата из *Технического манифеста футуристической литературы Маринетти* (1912). В переводе В.Шершеневича фраза звучит: «Надо ежедневно плавать на алтарь искусства» (Ф.Т.Маринетти. *Манифесты итальянского футуризма*. М., 1914).

<sup>5</sup> Михаил Иванович Туган-Барановский (1865-1919) — выдающийся русский экономист.

<sup>6</sup> Рабиндранат Тагор (1861-1941) — индийский писатель.

<sup>7</sup> «бзы пы зы» — выражение 1/2 каменной бабы из «дра» И.Зданевича *Остраф пасхи*.

<sup>8</sup> Сергей Львович Рафалович (1873-1944) — поэт, драматург, театральный критик. Автор многочисленных сборников стихов и пьес. В 1918-22 жил в Тифлисе. В 1920 руководил тифлисским «Цехом поэтов», в 1921-22 был председателем Союза русских писателей в Грузии.

<sup>9</sup> См. комментарий к кн. *Рекорд нежности*, прим. 5.

<sup>10</sup> Александр Эдуардович Блюменталь-Тамарин (1859-1911) — артист, режиссер, антрепренер. Играл в Императорском Александринском театре и в театре оперетты Шелапутина в Москве. Его сын Всеволод Александрович Блюменталь-Тамарин (1881-1941?) — артист императорских театров, выступал также с мелодекламациями.

<sup>11</sup> Распространенное еврейское имя. В древнееврейских молитвах «Борух» употребляется в значении «благословенный».

<sup>12</sup> Из стихотворения А. Крученых *Безна* в его кн.: *Лакированное трико*. Тифлис, 1919.

<sup>13</sup> Неточная цитата из *Облака в штанах* В.Маяковского. В оригинале: «У меня в душе...»

<sup>14</sup> Неточная цитата из *Облака в штанах* В.Маяковского. В оригинале: «...из любей и солоньев какое-то варево».

<sup>15</sup> Юрий Иванович Юркун (1895-1938) — прозаик, автор книг *Шведские перчатки* (Пб, 1914), *Рассказы, написанные на Кирочной улице в доме под № 44* (Пг, 1916), *Дурная компания* (Пг, 1917).

<sup>16</sup> «Дорианов ... Кузек и Кузминых» — намек на Дориана Грея — персонажа Оскара Уайльда и на Михаила Кузмина.

<sup>17</sup> Цитата из стихотворения Терентьева из цикла *Готово* в сб. *Софии Георгиевне Мельниковой*.

<sup>18</sup> «Под юбками...» — ср. с манифестом А.Крученых и В.Хлебникова *Слово как таковое*: «...правда в последнее время женщину старались превратить в вечно-женственное, прекрасную даму и таким образом юбка сделалась мистической...».

<sup>19</sup> Отто Вейнингер (1880-1903) — австрийский философ.

<sup>20</sup> Цитата из стихотворения Крученых *В полночь притти и уткнуться* в его кн. *Лакированное трико*. Тифлис, 1919.

<sup>21</sup> О микве Василий Васильевич Розанов (1856-1919) пишет в книге *Уединенное* (Пб., 1912, с. 84): «...неприличное и святое может совмещаться! совпадать! быть единым!».

<sup>22</sup> «*Тянется человечество к социальной власти художника*» — ср. с *Воззванием председателей земного шара* В.Хлебникова, Г.Петникова (1917): «Только мы — Правительство Земного Шара. И не удивительно. В этом никто не может сомневаться» (В.Хлебников. *Собрание произведений*. Т. 5, Л., 1933, с. 162).

## ЛЕФ ЗАКАВКАЗЬЯ

Печатается по тексту журнала «ЛЕФ», 1923, № 2.

<sup>1</sup> Терентьев ошибается. «Фантастический кабачок», о котором, не называя его, пишет Терентьев, помещался в доме № 12 по Головинскому (ныне Руставели) проспекту.

<sup>2</sup> Лекции футуристического университета «Футурвсеучбище» начались не в 1917, а в феврале 1918 года. Слово «всеучбище» — неологизм Хлебникова из поэмы *Внучка Малуши*.

<sup>3</sup> Терентьев преувеличивает количество примерно вдвое. Перечень всех докладов дан в хронике Д.Гордеева (см. журнал «Ars», 1918, № 2-3 и 1919, № 1).

<sup>4</sup> А.Крученых уехал в Баку во второй половине 1919 года.

<sup>5</sup> И.Зданевич уехал в Константинополь осенью 1920 года и, пробыв там год, перебрался в Париж.

<sup>6</sup> И.Терентьев провел весну 1922 года в Константинополе (вместе с Кириллом Зданевичем), откуда вернулся в Тифлис в середине августа. В конце ноября Терентьев выехал в Баку, где пробыл около месяца, а затем уехал в Москву.

<sup>7</sup> Грузинские футуристы заявили о своем существовании манифестом, опубликованным 6 мая 1922 года. В числе подписавших манифест были С.Чиковани, Б.Жгенти, А.Белиашвили, Н.Чачава, Д.Гачечиладзе, И.Гамрекели, Н.Шенгелая и др. Органами этой группы являлись журналы «H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>», «Литература и др.», «Левизна». Последняя декларация «Левого фронта» была опубликована в 1930 году. В группу грузинских футуристов входило около 12 человек.

<sup>8</sup> Терентьев имеет в виду группу грузинских символистов «Голубые роги», организованную в Кутаиси в 1915 году в составе Г.Робакидзе, Т.Табидзе, П.Яшвили, В.Гаприндашвили и др. По отношению к грузинским футуристам «голубороговцы» занимали непримиримую позицию.

Заключительные абзацы статьи *ЛЕФ Закавказья* вызвали резкую критику со стороны голубороговцев. В органе этой группы газете «Рубикони» (1923, № 11) была помещена статья *41 градус*. Директор Терентьев, подписанная инициалами Т.Т. (возможно, автором статьи был Тициан Табидзе). Терентьев обвинялся в искажении фактов, хлестаковщине; автор

статьи, намекая на стихотворение Терентьева *1-ое мая* («ЛЕФ», 1923, № 2), называл его эпигоном Маяковского.

\* Намек на «Grand bal des artistes travesti-transiental», который состоялся 23 февраля 1923 года в Париже. См. письмо И.Терентьева к И.Зданевичу, помеченное мартом 1923.

## ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО

Печатается по тексту журнала «ЛЕФ», 1923, № 3.

<sup>1</sup> Статья Л.Сосновского *Желтая кофта из советского ситца*, содержащая политические выпады против футуристов-заумников группы «41», вызвала резкую отповедь со стороны не только Терентьева, но и О.Брика. В том же номере журнала «ЛЕФ» опубликовано письмо О.Брика Л.Сосновскому, в котором, в частности, говорилось: «Вы **неосторожно** подозреваете политическую благонадежность Терентьева, Крученых и Зданевича. Простой справки достаточно, чтобы убедиться в противном» («ЛЕФ», 1923, № 3). Не оставил Брик без ответа и нападки Сосновского на стихотворение Терентьева *1-ое мая* («ЛЕФ», 1923, № 2): «Вы **сознательно** наивничаєте, сопоставляя *«дай на май»* с *«дай на чай»*. Вы прекрасно понимаете, что просить на чай у барина и брать рупь у своего товарища рабочего не одно и то же».

В защиту стихотворения Терентьева выступил и ответственный секретарь журнала «Юголеф» (1924, №№ 1-4) Л.Недоля-Гончаренко, письмо которого помещено в «ЛЕФе» вслед за письмом Терентьева: «...наше редкое слово *«жмай»* показалось грубым для нежной ручки журналиста. А мы жмаем руку поэту Терентьеву, который обращается к своему товарищу-рабочему откровенно: *«С высоты труб дай руб на май»* — значит, ему нечего скрывать, а другие, тот же рубль получая деликатно и осторожно, об этом молчат [...]. Тов. Сосновский возмущается, что красноармейцы, комсомольцы и рабфаковцы обзавелись «запасными учителями» вроде Терентьева, Маяковского и друг. Будьте спокойны, т. Сосновский: пролетарская молодежь меньше заражена буржуазным искусством, чем ненавидящие футуризм Иваны Ивановичи» («ЛЕФ», 1923, № 3). Имя Сосновского — гонителя футуристов — сделалось для левовцев нарицательным. Так, одна из статей Недоли называлась *Довольно сосновщины* («Юголеф», 1924, № 2).

В журнале «Красный студент» о стихотворении Терентьева написал Г.Горбачев: «Дай рупь в толковании левовцев или левов — нарочитое отказывание одной из сторон отношений поэта, как и всякого рабочего, к рабочему коллективу — хозяину, стороны отношений неизбежной в переходный период и которой нечего стесняться поэтам, как не стесняются ее металлисты или кожевники» («Красный студент», 1923, №9-10).

О времени отъезда Крученых, Зданевича и Терентьева из Тифлиса см. в комментарии к статье *ЛЕФ Закавказья*.

<sup>2</sup> Лев Семенович Сосновский (1886-1937) — экономист, журналист, литературный критик; выступал против Маяковского и футуризма с резкими статьями *Довольно маяковщины*, «Правда», 8.09.1921; *Желтая кофта из советского ситца*, «Правда», 24.05.1923 и др.).

## КТО ЛЕФ, КТО ПРАФ

(Статья дискуссионная)

Печатается по тексту журнала «Красный студент», 1924, № 1.

<sup>1</sup> Терентьев имеет в виду деятельность тифлисских и дальневосточных футуристов.

<sup>2</sup> Борис Игнатьевич Арватов (1896-1940) — литературный критик, теоретик производственного искусства. В 20-е годы выпустил кн.: *Искусство и классы* (М., 1923), *Натан Альтман* (М., 1924), *Искусство и производство* (М., 1926).

<sup>3</sup> Николай Федорович Чужак (наст. фам. Насимович, 1876-1937) — журналист, критик. Один из организаторов группы дальневосточных футуристов «Творчество». Автор кн.: *К диалектике искусства* (Чита, 1921), *Через головы критиков* (Чита, 1922), *Литература* (М., 1924), *Фетишизм культуры* (М., 1925) и др.

<sup>4</sup> Осип Максимович Брик (1888-1945) — теоретик литературы, один из организаторов ОПОЯЗа, совместно с Маяковским написал пьесы *Радио-Октябрь* (1926) и *Москва горит* (1930).

<sup>5</sup> Сергей Михайлович Третьяков (1892-1939) — поэт, драматург, критик. Автор стихотворных сборников: *Железная пауза* (Владивосток, 1919), *Ясньш* (Чита, 1922), *Октябrevичи* (М., 1924), *Итого* (М., 1924); пьес: *Рычи Китай* (1926), *Хочу ребенка*, которую И. Терентьев планировал поставить.

<sup>6</sup> Диспут *Современное искусство и футуризм* прошел на рабфаке при 1-м МГУ в конце ноября 1922 года.

<sup>7</sup> Демьян Бедный (наст. имя — Ефим Алексеевич Придворов, 1883-1945) — поэт, автор множества агиток и сборников; выступал с крайне резкой критикой футуризма.

<sup>8</sup> Диспут в консерватории под названием *Леф и марксизм* состоялся 3 июля 1923 года под председательством А.В. Луначарского.

<sup>9</sup> Николай Андреевич Чернявский (1892-1942) — поэт, член группы «41<sup>0</sup>», автор сборника стихов *Письма* (Тифлис, 1927).

<sup>10</sup> Григорий Осипович Винокур (1891-1947) — литературовед, лингвист. В 20-е годы выпустил кн.: *Биография и культура* (М., 1927), *Критика поэтического текста* (М., 1927), *Культура языка* (М., 1925, 2-е изд. М., 1929).

<sup>11</sup> Михаил Юльевич Левидов (1891-1942) — писатель и журналист. В 20-е годы выпустил кн.: *Все об Англии* (М., 1924), *Взгляд на запад* (М., 1927) и др.

<sup>12</sup> Б.И. Арватов. *Речетворчество* («ЛЕФ», 1923, № 2); Арватов также автор статей: *Контр-революция формы* («ЛЕФ», 1923, № 1) и *Маркс о художественной реставрации* («ЛЕФ», 1923, № 3).

<sup>13</sup> *Речетворчество*.

<sup>14</sup> В статье *Речетворчество* Арватов связывает «дыр бул щыл» со словами «булжжик», «булава», «бултык», «дыра». Слово «дыра» присутствует также в расшифровке Д.Бурлюка «дырой будет...» и С.Боброва «дыра была»; см. также у Крученых «Булых дыру» в его кн. *Малахолия в капоте* (Тифлис, 1918).

<sup>15</sup> Терентьев имеет в виду свой закон поэтической речи, сформулированный в *17 ерундовых орудиях*.

<sup>16</sup> Группа комфутов была основана в 1919 году в Петрограде по инициативе О.Брика и Б.Кушнера и пропагандировала свои идеи в петроградской газете «Искусство коммуны».

<sup>17</sup> Аллюзия на строчки из поэмы Маяковского *Облако в штанах*: «Сволочь / и еще какое-то, кажется / — борщ».

## О РАЗЛОЖИВШИХСЯ И ПОЛУРАЗЛОЖИВШИХСЯ

Печатается по тексту сборника: А. Крученых *15 лет русского футуризма. 1912-1927*. Москва, Изд. Всероссийского Союза Поэтов, 1928.

<sup>1</sup> Сергей Арсеньевич Малахов (1902-1973) — поэт, критик. Автор стихотворных сборников: *Стихи* (М., 1923), *О партии, о любимой и о другом* (М., 1925), *Кожанка* (М., 1925), *Песни у перевоза* (М., 1927).

<sup>2</sup> Любопытная переключка со взглядами Н.Я.Марра, считавшего, что группы, выражающие противоположные интересы, говорят на разных языках.

<sup>3</sup> «Создавая вместо стершихся [...] в сознание» — Терентьев почти дословно пересказывает 5-й пункт *Декларации слова как такового* (1913) Крученых.

<sup>4</sup> Валериан Федорович Переверзев (1882-1968) — литературовед. О «вульгарном социологизме» Переверзева в конце двадцатых годов велись бурные дискуссии. С.Малахов был автором статьи *К итогам дискуссии о переверзевской школе* («Литература и искусство», 1930, № 1).

<sup>5</sup> Артем Веселый (наст. имя — Николай Иванович Кочкуров, 1899-1939) — прозаик, член литературных групп «Перевал», РАПП. Автор романов *Россия кровью умытая* (1929-1932) и *Гуляй Волга* (1932), повестей и рассказов. В предисловии к книге *Новое в писательской технике* (М., 1927) Крученых писал: «Артем Веселый, самый последовательный и упорный мастер новой прозаической формы, больше чем кто-либо пользуется бесконечными возможностями фанослова».

<sup>6</sup> См. комментарий к стих. *К портрету конструктивиста*.

<sup>7</sup> Семен Исаакович Кирсанов (1906-1978) — поэт. В 1924 году входил в «Юголеф». В том же предисловии Крученых назвал Сельвинского и Кирсанова «самыми примечательными из молодежи [...] фанатиками фонетики во всех ее проявлениях — от блата до заушной речи».

<sup>8</sup> Книга Крученых *Новое в писательской технике* представляет собой переиздание кн. *Заушный язык у Сейфуллиной, Вс.Иванова, Бабеля, Артема Веселого и др.* (М., 1924).

<sup>9</sup> Валерий Яковлевич Брюсов (1873-1924) — поэт, прозаик и теоретик русского символизма.

<sup>10</sup> Георгий Аркадьевич Шенгели (1894-1956) — поэт, стиховед. Терентьев имеет в виду книги Шенгели *Трактат о русском стихе* (М., 1923) и *Маяковский во весь рост* (М., 1927).

## Статьи о театре

### К ПОСТАНОВКЕ ДЖОНА РИДА В КРАСНОМ ТЕАТРЕ

Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1924, № 42. Статья подписана П.Т.

<sup>1</sup> Джон Рид (1887-1920) — американский писатель и журналист, приехал в Петроград вместе с женой Луизой Брайант в августе 1917 года. Был свидетелем октябрьских событий, которые описал в кн. *Ten days that shook the world*, вышедшей в Нью-Йорке в марте 1919 года. Русский перевод, *10 дней, которые потрясли мир*, вышел в Москве в 1923 году. Книга Рида имела сразу же большой успех. В Советском Союзе этой книгой вдохновлялись В.Маяковский (поэма *Хорошо!*, 1927) и С.Эйзенштейн (фильм *Октябрь*, 1927). У Мейерхольда тоже был проект постановки *10 дней, которые потрясли мир* для сезона 1927-1928 годов, который не осуществился.

Терентьев поставил три разные версии *Джона Рида*. Первая, которую он имеет в виду в этой «беседе», была поставлена 24 октября 1924 года в Клубе совторгслужащих, на Невском проспекте в Ленинграде. Пьеса была в 4-х действиях и 15-ти эпизодах: 1) Отъезд Джона Рида; 2) Теплушка; 3) Улица в Петрограде; 4) Квартира инженера; 5) Митинг и Смольный; 6) Заседание в Думе; 7) Съезд Советов; 8) Шалапин; 9) Похоронное шествие интеллигенции; 10) Два марксиста; 11) Конспиративная столовая; 12) Взятие телефонной станции; 13) Спят бойцы; 14) Викжель; 15) На Москву.

Вторая версия была поставлена в Большом зале Консерватории, на Театральной площади, 14 декабря 1924 года. Спектакль состоял из 21 эпизода: 1) Порт Нью-Йорк; 2) Отъезд Джона Рида в Россию; 3) Гражданская война в теплушке; 4) Улица в Петрограде; 5) Квартира инженера; 6) Митинг у Смольного; 7) Заседание Военно-революционного комитета; 8) Заседание в городской Думе; 9) Съезд Советов; 10) Шалапин; 11) Похоронное шествие интеллигенции; 12) Конспиративная столовая; 13) Два марксиста; 14) Гудки; 15) Дисциплина; 16) Вот где революция; 17) Взятие телефонной станции; 18) Спят бойцы; 19) Крестьянский съезд; 20) Викжель; 21) На Москву.

Третья версия, опера с музыкой В.Кашницкого, была поставлена 8 сентября 1926 года в зале Дворца Юсупова. Она состояла из 15 эпизодов: 1) Нью-Йорк; 2) Теплушка; 3) Невский; 4) Нюрочка; 5) Митинг; 6) В Смольном; 7) Городская дума; 8) Съезд Советов; 9) Шалапин; 10) Шествие интеллигенции; 11) Конспиративная квартира; 12) Два марксиста; 13) Телефонная станция; 14) Спят; 15) На Москву.

<sup>2</sup> Степан Георгиевич Лианозов — крупный русский капиталист, которого Рид интервьюировал 15 октября 1917 года и чьи мнения приведены в начале кн. *10 дней, которые потрясли мир*.

<sup>3</sup> Неточная цитата из предисловия Ленина для нового американского издания книги Рида. Предисловие Ленина было впервые полностью напечатано в 1923 году в кн.: Дж. Рид. *10 дней, которые потрясли мир*, М., 1923. См.: В.И. Ленин. *Полное собрание сочинений*, т. 40, с. 48.

## САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР

Печатается по тексту журнала «Рабочий и театр», 1925, № 50.

<sup>1</sup> Редакция журнала «Рабочий и театр» предварила эту статью Терентьева следующим замечанием:

«Статья И. Терентьева крайне парадоксальна и, в сущности говоря, не дискуссионная, ибо выдвигаемые им положения для большой профессиональной сцены совершенно не приемлемы; редакция не согласна и с авторской, весьма примитивной, оценкой современной советской драматургии. Точно так же «бесспорна», т.е. совершенно неправильно, точка зрения автора на задачи Красного Театра. Но отдельные мысли г. Терентьева интересны и достойны внимания».

Спор о самодеятельном театре был весьма оживленным в те дни. Вскоре появились два фундаментальных текста: А.Пиотровский. *К теории самодеятельного театра* — в кн. *Проблемы социологии искусства* (Л., 1928); В.Филиппов. *Путь самодеятельного театра* (М., 1928). Терентьев вступил в дискуссию со своим проектом „антиаристотелевского“ театра. Его предложения, важные для понимания новизны его спектаклей в Театре Дома печати, не были приняты и даже поняты, их сочли чудачеством. Такими же их вспоминает много лет спустя Борис Филиппов, в 20-х

годах молодой театралный критик в Ленинграде: «Режиссер Игорь Терентьев провозглашал лозунги, смысл которых был понятен, по-видимому, только ему, хотя и это внушает сомнения» (Б. Филиппов. *Театральные встречи*. — «Театр», 1973, № 11, с. 3).

<sup>2</sup> Вопрос о клубной пьесе впервые был поставлен в первой половине 1925 года. По мнению ее поборников, клубная пьеса должна была «сохранять основные формы инсценировки и живой газеты, но обладать в то же время единым и увлекательным действием (сюжетом)» (Г. Авлов. *Клубный самодеятельный театр*. Л.—М., 1930, с. 143).

<sup>3</sup> Лозунг Красного Театра.

<sup>4</sup> В конце ноября 1922 года Всеволод Мейерхольд вышел из Государственного Института Театрального Искусства и образовал Мастерскую Вс.Мейерхольда, в ее распоряжение перешел Театр ГИТИС, который стал называться Театром Вс.Мейерхольда. Во второй половине 1923 года театр сформировался как трудколлектив под названием Театр им. Всеволода Мейерхольда (ТИМ). Первым спектаклем Театра Вс.Мейерхольда была пьеса С.М.Третьякова *Земля дыбом*, поставленная Мейерхольдом 4 марта 1923 года.

<sup>5</sup> Другим жанром, имевшим большой успех в те годы, был литомонтаж. Вот что писал о нем Григорий Авлов в своей книге, посвященной жанрам и формам самодеятельного театра:

«Совершенно особым видом драматургии клубного самодеятельного театра, связанным с тем же докладом, является литомонтаж.

Еще до возникновения этого термина существовали приемы составления инсценировок из различных кусков художественной и публицистической прозы, отрывков стихотворений и т.п. Однако во всех этих случаях куски, связанные лишь по принципу смысловому, отчетливо ощущались как отдельные части, лишь искусственно связанные в нечто целое.

Литомонтаж органически увязывает самые разнородные тексты, создавая в конечном итоге, на основе такого «химического соединения» новое, живущее самостоятельной жизнью произведение. Литомонтаж как литературно-сценический жанр представляет собой не что иное, как доклад, построенный, однако, с таким расчетом и на таком материале, что оказывает, наряду с раскрытием темы, и эмоциональное воздействие. Таким образом, и эта форма возникла на основе стремления сделать доклад более воздействующим с той только разницей, что прежние попытки шли по линии окружения доклада различными воздействующими средствами, или раскрытия его в действии («спор» в инсценировке), сопровождающемся различными сценическими приемами. Литомонтаж же все свое внимание обратил на самый материал и, умело сочетая текст публицистический, а также документальный материал с художественным, построил новый тип доклада» (Г. Авлов. *Клубный самодеятельный театр*, с.87).

<sup>6</sup> Григорий Александрович Авлов (наст. фам. Шперлинг, 1885-1960) — критик и режиссер. Авлов был одним из наиболее пламенных энтузиастов самодеятельности в Ленинграде.

<sup>7</sup> Красный Театр был основан в сентябре 1924 года Г.Авловым, В.Вольфом, Е.Гершуни, И.Кроллем, И.Терентьевым с тем, чтобы представлять трудящимся пьесы, посвященные актуальным событиям и революционной пропаганде. Первым спектаклем был *Джон Рид* (премьера состоялась 24 октября 1924 года), затем последовали *Товарищ Семизвонный* В.Голичникова (премьера 10 января 1925) и *Мы сами* Б.Паларигопуло и В.Голичникова (31 марта 1925). Красный Театр прекратил свою деятельность летом 1925 года за отсутствием денежных средств. В начале 1926 года театр был восстановлен под наименованием Передвижной студии Красного



Театра при Лениблпрофсовете, которая прекратила свою деятельность в апреле 1926 года. Осенью 1926 года Красный Театр возродился как передвижной коллектив, обслуживающий рабочие районы Ленинграда.

\* *Яд* — пьеса Анатолия Васильевича Луначарского (1875-1933), народного комиссара просвещения с октября 1917 по 1929 год и автора многочисленных драм. *Яд* был поставлен Н.В.Петровым и К.П.Хохловым в Академическом Театре драмы в Ленинграде, премьера состоялась 3 октября 1925 года.

† *Мандат* — пьеса Николая Робертовича Эрдмана (1902-1970), драматурга и поэта. Постановка *Мандата*, осуществленная Мейерхольдом в театре его имени (преьера 20 апреля 1925), имела большой успех как у критиков, так и у публики. В Ленинграде была поставлена В.Р.Раппапортом в Академическом Театре драмы в октябре 1925 года.

† *Мятеж* — пьеса Бориса Андреевича Лавренева (1891-1959), прозаика и драматурга. *Мятеж* был поставлен в Большом Драматическом Театре Ленинграда А.Н.Лаврентьевым и И.М.Кроллем. Премьера состоялась 17 октября 1925 года.

† *Заговор императрицы* — пьеса Алексея Николаевича Толстого (1882-1945) и Павла Елисеевича Щеголева (1877-1931). *Заговор* был поставлен в Большом Драматическом Театре 12 марта 1925 года.

† *Товарищ Семивзводный* — пьеса Вячеслава Андреевича Голичникова (1889-1955), поставленная И.М.Кроллем в Красном Театре. Премьера состоялась 10 января 1925 года.

† Большой драматический театр был создан в 1919 году в Петрограде. Ныне — Ленинградский Большой драматический театр им. Горького.

† Владимир Николаевич Яхонтов (1899-1945) — драматический актер и чтец. В 1924-1925 работал в ТИМе. Яхонтов известен главным образом своими литмонтажами, которые он исполнял с цилиндром и тростью в руках. Первым его литмонтажом был *В.И.Ленин*, представленный в Ленинграде осенью 1924 года.

† Журнал «Рабочий и театр» в № 13 за 1925 год (с. 9) под названием *Фабзавуч Красного театра* опубликовал следующую заметку:

«Идея создания Фабзавуча может осуществиться только в том случае, если смотреть на искусство как на мастерство и на театр как на производство. Впервые возник театральный Фабзавуч при Красном театре и не случайно; только при такой постановке вопроса можно ждать от современного театра чистого пролетарского искусства и классового творчества. Фабзавуч Красного театра своей первой работой — инсценировкой ко дню работницы — определенно показал, что он жизнеспособен и что от него можно ожидать желаемых результатов.

Состав Фабзавуча (30-40 человек) — исключительно пролетарский — это рабочие от станка из мастерских, фабрик и заводов, которые после утомительной работы здесь, в клубе, и у себя в мастерской театра куют подлинное пролетарское искусство.

Методы работы самодеятельные, инсценировочные — от клуба, и это ляжет фундаментом нового театра. Громадное значение Фабзавуча еще в том, что члены его не оторваны во время учебы от производства, не оторваны от пролетариата, живут и дышат его идеями и говорят его словами. Это очень хорошо чувствуется в их творчестве, в каждом шаге и выступлениях, а это и есть пролетарский актер, он создает пролетарский театр.

Смена идет. Через 3-4 года мы будем иметь то, что нам нужно; театр революции, настоящий красный театр. Нужно больше внимания обра-

щать на работу начинающего Фабзавуча, правильно направить ее в самом начале».

<sup>16</sup> Речь идет о литмонтаже *Октябрь*, поставленном в 1925 году театральной студией Фабзавуча Красного Театра под руководством автора эстрадных текстов, режиссера и композитора Георгия Владиславовича Баньковского (1899-1965). Этот литмонтаж, построенный на хоре, теоретиками самодетельности считался «классическим примером».

## АКТЕР — РЕЖИССЕР — ДРАМАТУРГ

Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1926, № 22.

<sup>1</sup> Статья предварялась следующей заметкой:

«Редакция открывает широкую дискуссию на эту тему и предлагает принять в ней участие всем товарищам. Точка зрения редакции будет высказана по окончании дискуссии».

В дискуссии, которая продолжалась в нескольких номерах журнала, приняли участие: Б.Лавренев, Б.Блюменфельд, С.Радлов, И.Оксенов, Н.Малков, А.Пиотровский, А.Гвоздев, Ст.Надеждин и др. Драматург Б.А.Лавренев энергично полемизировал с некоторыми утверждениями Терентьева. Он писал:

«Тов. Терентьев просто утверждает, что «звание драматурга — анахронизм». Ну, что поделаешь с такой жандармской философией? Это совершеннейшее повторение знаменитого рапорта начальника жандармского управления, который на запрос Третьего отделения о революционном движении написал: «Доношу, что революция в н-ской губернии анахронизм». Революция в свое время доказала самоуверенному полковнику тщету его философии. Театр наших дней не раз доказывал режиссеру, что излишнее мудрствование над материалом драматурга приводит к краху. Мы имеем примеры постановок, с громом лопнувших только из-за нежелания режиссера дать честный спектакль. Вместо единого сценического представления **предъявлялся каталог приемов и хитростей режиссуры** от Ромула до наших дней, без плана и порядка, и в результате провал пьесы, имевшей в чтении все шансы на твердый успех.

Нет спора — **режиссер в театре лицо более осведомленное, нежели драматург**. Ему и книги в руки. Но полную волю в интерпретации спектакля можно предоставить лишь режиссеру исключительного таланта и исключительной театральной культуры. А много ли их? Мейерхольд, Эйзенштейн, Таиров и...

Режиссер, открывший дискуссию о театре и сказавший, что драматург — анахронизм, несколькими строчками ниже бухнул странную фразу, которую не нужно было ему говорить, чтобы не стать унтер-офицерской вдовой Пошлепкиной. Он заявил, что **«театр в целом всегда менее культурен, чем отдельные искусства, питающие его: живопись, музыка, литература...»**

**Драматург есть литература**. Ergo, т. Терентьев, драматург в целом, по вашему утверждению, всегда более культурен, чем режиссер, являющийся частью театра.

А если вы сами, режиссер, так думаете — зачем тогда командный тон и уничтожение драматурга росчерком пера? Не плюй в колодец — пригодится воды напиться [...]. По мнению т. Терентьева, **«режиссер призван быть вождем и драматурга и актера»**.

Уважаемый товарищ! Предъявите мандат на вождя. Нам думается, что это мандат, блестяще изображенный Эрдманом. Эрдман писал его «по указаниям Мейерхольда»? Отлично! Я думаю, что каждый драматург охотно пойдет в театральную выучку к Мейерхольду, Эйзенштейну. Есть чему почитать.

Но, как en masse драматург не претендует на звание «вождя режиссера и актера» (за редкими исключениями), так и режиссеру нечего показывать из кармана угол липового мандата. Давайте лучше честно работать вместе и честно в процессе работы брать друг у друга, в порядке товарищеского обмена, те специфические знания условий театра, которыми обладает каждый из нас в своей области. Командовать же театром единолично никому не позволено. Военный коммунизм в театре кончился, и комиссаров не нужно» (Б.Лавренев. *Актер — режиссер — драматург. — «Жизнь искусства», 1926, № 23, с.5-6).*

<sup>2</sup> Это спектакли *Владимир Маяковский* Маяковского и *Победа над солнцем* Алексея Крученых, шедшие на сцене Луна-парка Петербурга 2, 3, 4 и 5 декабря 1913 года. «Первые в мире четыре постановки футуристов театра», — извещала афиша.

<sup>3</sup> Пьеса бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка (1888-1970) *Великодушный рогоносец* была поставлена Мейерхольдом и разыграна силами Вольной мастерской Вс. Мейерхольда в Театре актера, в Москве. Премьера состоялась 25 апреля 1922 года. В спектакле впервые проводились в жизнь принципы биомеханики и сценического конструктивизма. На голой сцене высылось деревянное устройство с двумя большими колесами, движение которых ускорялось или замедлялось в соответствии с ритмом исполнения. Об этом приеме Терентьев вспомнит в своей постановке *Чудака*. Терентьев считал *Великодушного рогоносца* лучшей постановкой Мейерхольда. Это мнение разделялось большей частью футуристов. В 1924 году в одном диспуте Маяковский заявил: «Высшим достижением Мейерхольда был *Великодушный рогоносец*» (В.Маяковский. *Полное собрание сочинений*, т. XII. М., 1959, с.472).

<sup>4</sup> *Пушкин и Дантес* — пьеса Василия Васильевича Каменского (1884-1961). *Пушкин и Дантес* была поставлена К.П.Хохловым в ленинградском Академическом театре драмы в мае 1926 года. Пьеса Каменского заканчивается сценой дуэли, в которой Пушкин убивает Дантеса, но Хохлов отверг такой конец.

<sup>5</sup> См. комментарий к *Самодеятельному театру*, прим. 9.

## О КРИТИКЕ ВООБЩЕ

Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1926, № 27.

<sup>1</sup> *Фокстрот* — пьеса Василия Михайловича Андреева (1900-1941). Была поставлена Терентьевым в Театре Дома печати. Премьера состоялась 23 апреля 1926 года. Текст Андреева был посредственнойший. Терентьев весьма свободно им манипулировал, многое из него исключив.

<sup>2</sup> Предлагаем наиболее важные отрывки из статьи, которую «Ленинградская правда» посвятила диспуту о *Фокстроте*: «Разноречивая оценка *Фокстрота* — лучший пример пропасти между профессиональной критикой и рабочим зрителем. Из всей ленинградской печати только «Правда» и «Жизнь искусства» расценивали спектакль как ценный и необхо-

димый, намечающий верные пути к театральному разрешению таких вопросов, как быт шпаны, налетчиков, **дна**. Многочисленные выступления зрителей-рабкоров и рабочих показали, что вопросы эти в театре ставить надо, закрывать на них глаза нельзя (**мы должны узнать своих врагов**) и что в *Фокстроте* тема повернута так, что достигает верного агитационного эффекта. Единодушный и резкий отпор (до 10-ти выступлений) вызвала позиция массового театрального журнала «Рабочий и театр», преподнесшего своим читателям вместо делового разбора развязную, псевдомарксистскую, чуждую рабочей психологии статейку о спектакле» (*На диспуте о Фокстроте, Театр Дома печати*. — «Ленинградская правда», 21.5.1926, № 115, с.6).

<sup>1</sup> См. комментарий к статье *Актер — Режиссер — Драматург*, прим. 1.

<sup>2</sup> Терентьев имеет в виду постановку драмы Б.А.Лавренева *Мятеж*. См. комментарий к *Самодельному театру*, прим. 10, 13.

<sup>3</sup> Аббревиатура Московского общества драматических писателей и композиторов.

<sup>4</sup> *Штурм* — пьеса Владимира Наумовича Билль-Белоцерковского (1884-1970), была поставлена Е.О.Любимовым-Ланским в Театре им. МГСПС. Премьера состоялась 8 декабря 1925 года. Московский театр МГСПС прибыл на гастроли в Ленинград в мае 1926 года.

<sup>5</sup> *Учитель Бубус* — пьеса Алексея Михайловича Файко (1893-1978). *Учитель Бубус* был поставлен Мейерхольдом в ТИМе. Премьера состоялась 29 января 1925 года.

<sup>6</sup> См. комментарий к статье *Самодельный театр*, прим. 9.

<sup>7</sup> *Малый театр* — старейший драматический театр в Москве. С 1919 года — Академический.

<sup>8</sup> Цитата из стихотворения Пушкина *Туча* (1835).

<sup>9</sup> *Узелок* — пьеса Терентьева. Он сам поставил *Узелок* в Театре Дома печати 11 июня 1926 года.

<sup>10</sup> Терентьев имеет в виду экран, который использовал в спектакле *Узелок*.

<sup>11</sup> Адриан Иванович Пиотровский (1898-1938), критик и театровед, опубликовал свою рецензию на *Узелок* в вечернем выпуске «Красной газеты», 12 июня 1926, с.4.

<sup>12</sup> *Д.Е.* (Даешь Европу) — «политобозрение» драматурга Михаила Григорьевича Подгаецкого по романам *Трест Д.Е.* Ильи Григорьевича Эренбурга и *Туннель* Бернхарда Келлермана. Спектакль был впервые поставлен Мейерхольдом в ТИМе. Премьера состоялась 15 июня 1924 года.

<sup>13</sup> Михаил Осипович Скрипиль (1892-1957), искусствовед, опубликовал свою рецензию на *Узелок* в «Жизни искусства», 1926, № 25, с.16.

## ТЕАТР ДОМА ПЕЧАТИ

Печатается по тексту журнала «Афиши Дома печати», 1928, № 2.

<sup>1</sup> Ак. — Академический.

<sup>2</sup> Здесь впервые Терентьев объявляет свой театр «лефовским». Оказавшийся под покровительством С.Третьякова, принявшего руководство «Новым Лефом» в августе 1928 года, Терентьев начал свое сотрудничество с журналом публикацией в сентябрьском номере важной статьи *Антихудожественный театр*, в которой изложил свою программу лефовского театра.

<sup>3</sup> Терентьев намекает на спектакль *Двадцать пятое* по поэме Маяковского *Хорошо*, поставленный Н.В.Смоличем в Государственном Малом оперном театре Ленинграда (Михайловском театре) по случаю десятой годовщины революции. По соглашению с Маяковским Смолич ограничился главами 2-8 поэмы, теми самыми, которые Маяковский читал на совещании ленинградских режиссеров 15 июня 1927 года. В 29-ти эпизодах спектакля чередовались пантомимы, кинематографические отрывки, хоровые декламации, балеты, пластические картины, в соответствии с техникой, заимствованной из самодеятельного театра. Премьера состоялась 5 ноября 1927 года.

<sup>4</sup> Аллюзия на поэму Маяковского *Хорошо*, из которой приведено также несколько стихов.

<sup>5</sup> *Ревизор* Н.В.Гоголя был поставлен Терентьевым в Театре Дома печати. Премьера состоялась 9 апреля 1927 года.

<sup>6</sup> Первая часть *Натальи Тарповой*, романа Сергея Александровича Семенова (1893-1942), была поставлена Терентьевым в Театре Дома печати. Премьера состоялась 4 февраля 1928 года. Роман пользовался большой популярностью и вызвал споры и дискуссии. Поддерживаемый рапповцами, он был враждебно принят левовцами, обвинявшими его в ложном представлении реальности (см. рецензию П.Незманова *Драдедамовый быт*. — «Новый Лэф», 1928, № 6). Терентьев дал ему «ироническое» толкование, как он пишет в одной заметке от 1936 года (см. комментарий к статье Ф.Ф<sub>2</sub>Ф<sub>3</sub>, прим. 8).

<sup>7</sup> Возможно, аллюзия на инсценировку романа Достоевского, осуществленную В.И.Немировичем-Данченко. Премьера состоялась 12 и 13 октября 1910 года: спектакль продолжался два вечера.

## АНТИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

Печатается по тексту журнала «Новый Лэф», 1928, № 9.

<sup>1</sup> *Любовь Яровая* — пьеса прозаика Константина Андреевича Тренева (1878-1945). Постановку *Любови Яровой* осуществили в Малом театре И.С.Платон и Л.М.Прозоровский (Ременников). Премьера состоялась 22 декабря 1928 года.

<sup>2</sup> *Разлом* — пьеса прозаика Бориса Андреевича Лавренева (1891-1959). *Разлом* был поставлен в Театре им. Вахтангова А.Д.Поповым. Премьера состоялась 9 ноября 1927 года.

<sup>3</sup> *Человек с портфелем* — пьеса Алексея Михайловича Файко (1883-1978). *Человек с портфелем* был поставлен в Театре революции А.Д.Диким. Премьера состоялась 3 ноября 1928 года.

<sup>4</sup> *Рельсы гудят* — пьеса Владимира Михайловича Киршона (1902-1938). Пьеса была поставлена Н.П.Акимовым и Н.В.Петровым в ленинградском Академическом театре драмы. Премьера состоялась 2 апреля 1928 года.

<sup>5</sup> *Броненосец Потемкин* (1925) — фильм режиссера Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898-1948).

<sup>6</sup> *Конец Санкт-Петербурга* (1927) — фильм режиссера Всеволода Илларионовича Пудовкина (1893-1953).

<sup>7</sup> *Мать* (1926) — фильм Вс.И.Пудовкина по одноименному роману Максима Горького.

<sup>8</sup> «Прекрасный спектакль, в котором, может быть, впервые, без оговорок, мы увидели настоящее лицо советского театра и почувствовали его огромное организующее и агитационное, в лучшем смысле этого слова, воздействие [...] Такой спектакль, и такая пьеса, как *Рельсы гудят*, могли родиться на свет только потому, что органически связаны здесь профессиональный театр с самостоятельным творчеством» (Г. Авлов. *Рельсы гудят в Актеатре драмы*. — «Рабочий и театр», 1928, № 15, с.4-5).

<sup>9</sup> Григорий Васильевич Александров (Г.В.Мормоненко, 1903-1983) — кинорежиссер.

<sup>10</sup> Театр революции открылся в Москве 29 октября 1922 года. В начале своей деятельности был центром экспрессионистской драматургии в Советском Союзе. На его сцене шли *Разрушители машин* и *Человек — масса* Э.Толлера. В 1942 году Театр революции был переименован в Московский театр драмы, в 1954 году — в Театр им. Маяковского.

<sup>11</sup> См. комментарий к статье *О критике вообще*, прим. 9.

<sup>12</sup> Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866-1941) — прозаик и драматург.

<sup>13</sup> Трам — сокращенное название Театра рабочей молодежи. Михаил Владимирович Соколовский (1901-1941), последователь А.Пиотровского, создал в 1922 году комсомольский театральный кружок при Доме имени Глерона, одним из петроградских домов коммунистического просвещения. Кружок расширил свой состав, стал называться Студией Театра рабочей молодежи и, наконец, осенью 1925 года превратился в Театр рабочей молодежи — Трам. Первой пьесой театра была *Сашка Чумовой* А.Н.Горбенко, поставленная руководителем театра Соколовским. Трам продолжал традицию Красного театра своими спектаклями политической агитации и спектаклями-дискуссиями на бытовые темы («Трам — на баррикаду нового быта» — был его лозунг). Имел большой успех среди молодежи, и повсюду возникали новые Трамы, по образцу ленинградского. В 1928 году, когда Терентьев писал свою статью, имелось уже 11 Трамов, в 1930-м — 70, в 1932-м — целых 300.

<sup>14</sup> Пролеткульт — сокращенное название организации, занимавшейся «пролетарской культурой». Театр входил в число главных интересов Пролеткульта («Театр — сила, организующая народную душу, выковывающая и выражающая народную мысль и волю народную», — возвещал Первый всероссийский съезд по рабоче-крестьянскому театру, Москва, 17-28 ноября 1919 года). Наиболее важным теоретиком пролеткультовского театра был Платон Михайлович Лебедев (1881-1940), писавший под псевдонимом П.Керженцев. Его книга *Творческий театр*, вышедшая в 1918 году, была настоящей «библией» пролеткультовской сцены. Довольно быстро широкая сеть кружков и студий распространилась по городам и деревням страны. 11 октября 1921 года открылся в Москве первый Театр Пролеткульта, за которыми последовали другие, в Ленинграде и разных городах. Когда Терентьев писал эту статью, Театры Пролеткульта, для которых работали Сергей Третьяков, Александр Афиногенов, Сергей Эйзенштейн, Валентин Смысляев, Григорий Козинцев, Леонид Трауберг и др., были в безнадежно кризисном состоянии.

<sup>15</sup> Театр им. МГСПС был организован в 1923 году по инициативе культурного отдела Московского Губернского Совета Профессиональных Союзов. Это был политический театр, предназначенный для рабочих организаций. Режиссером, и с 1925 года также художественным руководителем театра, был Евсей Осипович Любимов-Ланской.

<sup>16</sup> Терентьев имеет в виду статьи: В.Э.Мейерхольд *о работе в наступающем сезоне. Театр находится в репертуарном тупике* («Вечерняя Москва»,

7.8.1928, с.3) и *Театр им. Мейерхольда готовится к сезону. Письмо от В.Э.Мейерхольда* («Комсомольская правда», 11.9.1928, с.4). Главискусство — сокращение Главного управления по делам искусства.

<sup>17</sup> МХАТ — Московский художественный академический театр. МХТ был основан Константином Сергеевичем Станиславским (1863-1938) и Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко (1858-1943) летом 1897 года. Театр открылся 4 октября 1898 года драмой *Царь Федор Иоаннович* А.К.Толстого, поставленной Станиславским.

<sup>18</sup> *Вишневый сад* А.П.Чехова был поставлен в МХТ Станиславским. Премьера состоялась 17 января 1904 года.

<sup>19</sup> МХАТ 2-й возник на основе Первой студии МХАТ в 1924 году. Первую студию Станиславский и Л.А.Сулержицкий (1872-1916) открыли еще в 1913 году, и вся труппа Студии, а потом МХАТ 2-го, состояла из их учеников. Реально руководил театром Михаил Александрович Чехов (1891-1955), а после него — Иван Николаевич Берсенева (1889-1941). Театр был закрыт в 1936 году.

<sup>20</sup> МХАТ 3-й был создан в 1920 году Евгением Багратионовичем Вахтанговым (1883-1922). 13 ноября 1921 года представлением *Чуда святого Антония* бельгийского поэта и драматурга Мориса Метерлинка (1862-1949) открылся Театр Третьей студии на Арбате — ныне Академический театр им. Вахтангова.

<sup>21</sup> МХАТ 4-й образовался из 4-й студии МХАТ, открытой в 1921 году. Студией руководили артисты МХАТ Г.Бурджалов, В.Лужский, Е.Раевская. В 1924 году студия стала называться МХАТ 4-й, а в 1927 году — Реалистический театр. Его вначале возглавлял Михаил Михайлович Тарханов (1877-1948), потом — с 1930 года — Николай Павлович Охлопков (1900-1967). В 1938 году Реалистический театр был слит с Камерным театром Александра Таирова.

<sup>22</sup> Объединение советских режиссеров, существовавшее в Москве с 1925 по 1931 год. Ассоциация новых режиссеров возникла и находилась под влиянием В.Э.Мейерхольда.

<sup>23</sup> Наум Борисович Лойтер (1890-1966) и Владимир Владимирович Люце (1903-1970) — режиссеры.

<sup>24</sup> Большой театр — ныне Государственный ордена Ленина Академический Большой театр Союза ССР.

<sup>25</sup> В 1928 году труппа актеров театра кабуки давала представления в Москве и Ленинграде. Ленинградский журнал «Жизнь искусства» посвятил турне этой труппы специальный номер. В этом номере было помещено также эссе Сергея Эйзенштейна *Нежданный стык*, которое имеет в виду Терентьев. В заключение статьи Эйзенштейн приветствовал встречу кабуки и звукового кино. Эта статья, появившаяся в «Жизни искусства», 1928, № 34, включена в кн.: С.Эйзенштейн. *Избранные произведения в шести томах*, V. М., 1968.

<sup>26</sup> Итикава Садандзи (1880-1940) — японский актер; руководил труппой театра кабуки в турне по СССР.

<sup>27</sup> *Дни Турбиных* — пьеса Михаила Афанасьевича Булгакова (1891-1940). Премьера ее на сцене МХАТ (постановка Станиславского, режиссер И.Я.Судаков) состоялась 5 октября 1926 года.

<sup>28</sup> *Наруками* — пьеса кабуки.

<sup>29</sup> Сокращение Всесоюзного общества культурной связи с заграницей.

<sup>30</sup> Юрий Васильевич Соболев (1887-1940) — критик и драматург.

<sup>31</sup> Стефан Стефанович Мокульский (1896-1960) — театровед.

<sup>32</sup> См. комментарий к статье *О критике вообще*, прим. 13.

<sup>33</sup> Алексей Александрович Гвоздев (1887-1939) — театровед.

<sup>34</sup> *Будущее звукового фильма. Заявка* была написана Эйзенштейном и подписана также Пудовкиным и Александровым, появилась в «Жизни искусства», 1928, № 32.

## СЕМЕЙНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН НА СЦЕНЕ

Печатается по тексту журнала «Новый Лэф», 1928, № 10.

<sup>1</sup> В письме к В.Э.Мейерхольду от 6 ноября 1925 года Терентьев писал: «Имею разработанный проект постановки и материал *Война и мир* Л.Толстого на тему «Ленин — наш исторический грех толстовства» — в связи с 905 годом. Текстовый материал, приемы постановки, макет — готовы». В Театре Дома печати постановка *Войны и мира*, «эпопея Терентьева и Кашницкого по роману Толстого», несколько раз объявлялась, осенью 1926 года начались даже репетиции спектакля, и, тем не менее, он так и не был осуществлен.

<sup>2</sup> Первое издание книги вышло в Петербурге в 1899 году. См.: В.И.Ленин. *Полное собрание сочинений*, т. 3.

<sup>3</sup> Василий Васильевич Розанов (1856-1919) — писатель и философ. Недавно цитата из его кн.: *Уединенное*. Пб., 1912, с.128.

<sup>4</sup> *Смерть Ивана Ильича* — повесть Л.Н.Толстого.

<sup>5</sup> Цитата из письма В.И.Ленина к А.М.Горькому от 3.1.1911. См.: В.И.Ленин. *Полное собрание сочинений*, т. 48, с.12.

<sup>6</sup> Статья Льва Толстого против казней, опубликованная в 1908 году.

<sup>7</sup> Матвей Комаров (1730?-1812?) — писатель. В августовском номере «Нового Лефа» Виктор Шкловский посвятил интересную статью Комарову, определяя его как «писателя прежде всего массового» (В.Шкловский. *О самом знаменитом писателе*. — «Новый Лэф», № 10, с.28).

<sup>8</sup> См. комментарий к статье *Театр Дома печати*, прим. 6.

## ХОЧУ РЕБЕНКА

Печатается по тексту журнала «Новый Лэф», 1928, № 12.

<sup>1</sup> *Хочу ребенка* — утопическая пьеса писателя Сергея Михайловича Третьякова (1892-1939). О разных перипетиях этой пьесы, заинтересовавшей Терентьева и Мейерхольда, но так никогда и не поставленной, см. в наст. изд. *Хочу ребенка. Обсуждение в полит.худ. Совете Главреперткома, 4 декабря 1928 г. и Доклад в Главрепертком о постановочном плане, 15 декабря 1928 г.*, текст и комментарий.

<sup>2</sup> См. комментарий к статье *Театр Дома печати*, прим. 6.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье В.Кашницкого *Умная музыка*, прим. 1.

<sup>4</sup> Народный комиссариат иностранных дел.

<sup>5</sup> *Константин Терехин* — пьеса Владимира Михайловича Киришона (1902-1938) и Андрея Васильевича Успенского (1902-1978). *Константин Терехин* был поставлен в московском театре МГСПС Е.О.Любимовым-Ланским. Премьера состоялась 15 апреля 1927 года.



<sup>6</sup> *Квадратура круга* — пьеса Валентина Петровича Катаева (1897-1986). Пьеса была поставлена в МХАТ Н.М.Горчаковым. Премьера состоялась в ленинградском Театре сатиры 19 сентября 1928 года.

<sup>7</sup> Доктор Фридлиндер, упоминаемый в статье, скорее всего Поль Фридлиндер — немецкий ученый, книга которого *Половой вопрос, государство, культура* вышла в переводе на русский язык в Петрограде в 1920 году и имела шумный успех.

## К ПОСТАНОВКЕ ОПЕРЕТТЫ ЛУНА-ПАРК

Печатается по тексту журнала «Новый зритель», 1928, № 33-34.

<sup>1</sup> *Луна-парк* — оперетта Виктора Ардова (наст. имя — Виктор Ефимович Зильберман, 1900-1976) и композитора Николая Михайловича Стрельникова (наст. фам. — Мезенкамф, 1888-1939). Терентьев поставил *Луна-парк* в московском Театре оперетты. Премьера состоялась 7 декабря 1928 года. За неделю до премьеры, в беседе с корреспондентом «Нового зрителя», Терентьев сказал:

«Содержание оперетты *Луна-парк* заключается в том, что работа наших заграничных учреждений, в частности, Экспортхлеба — бельмо в глазу Англии.

Английский консул предлагает министру внутренних дел некой страны Коверкотии — послать в советскую контору Хлебопродукт анархиста-provокатора и потом уличить советских представителей в том, что их работа связана с местным государственным преступником. План консула не удается благодаря анекдотической любовной интриге, за развитием которой бдительный следит и впрочем ее пользуется служащий Хлебопродукта. Центральный акт данной оперетты происходит в Луна-парке.

Здесь под луною справа и слева пересекаются страсти личные и политические. Советская пара, одинокая в заграничном Луна-парке, находит выражение своей советской лирики в арии, написанной композитором Стрельниковым на слова из поэмы Маяковского *Хорошо*:

«Я земной шар  
Чуть не весь обошел,  
И жизнь хороша,  
И жить хорошо.  
А в нашей буче,  
Боевой, кипучей,  
И еще лучше».

Общий характер музыки и оформления — лирика на тему «заграница и мы». То есть — где лучше «дышится».

Поэтому здесь миллионы фокстротов, тысяча русских и заграничных песен, исполняемых певцом, оркестром и радиопередачей. В конце второго акта — летающий балет. Декоративное оформление художника Шифрина сделано с легкой похожестью на «красивую открытку» или на «мечту о загранице». В *Луна-парке* все меняется и проходит, остается мысль о том, что это — оперетта, то есть тысячекратно облегченная жизнь, род отдыха.

Технические особенности спектакля: соединение кино и радио. Радиоустановка выполнена станцией им. МГСПС под руководством инженеров Гуревича и Грозденского. Звуко-радио-монтаж композитора Кашницкого. Киномонтаж режиссера Уречина. Дирижер спектакля Ф.Эккерт (*Моск. театр оперетты. «Луна-парк». Беседа с Терентьевым.* — «Новый зритель», 1928, № 48, с.15).

<sup>2</sup> *Роз-Мари* — русская версия знаменитой американской оперетты *Rose Marie* (1924) композитора Рудольфа Фримля (1879-1972). Была поставлена А.Н.Феона, с костюмами и декорациями И.С.Федотова, в ленинградском Театре музыкальной комедии в 1927 году.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 5, 6, 9, 34.

<sup>4</sup> Театр Дома печати приехал в Москву на гастроли в мае 1928 года и представил в ГосТИМе спектакли: *Ревизор*, *Джон Рид* и *Наталья Тарлова*.

<sup>5</sup> См. комментарий к статье В.Кашницкого *Умная музыка*, прим. 1.

## НА 1929 ГОД

Печатается перевод статьи *На 29 рік (На 1929 год)*. — «Новая генерация» («Новое поколение»), Харьков, 1929, № 2. На русском языке публикуется впервые. Перевод с украинского Ирины Семенко. В оглавлении журнала примечание редакции: «Статья нашего сотрудника затрагивает актуальные вопросы современного театра. Эта статья заполняет существенный пробел в нашем журнале, и, хотя здесь освещается преимущественно московское театральное сегодня, в дальнейшем автор, который теперь живет в Харькове, осветит наболевшие вопросы украинского театра».

<sup>1</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 3.

<sup>2</sup> См. там же, прим. 1.

<sup>3</sup> См. там же, прим. 2.

<sup>4</sup> См. там же, прим. 4.

<sup>5</sup> Пантелеймон Сергеевич Романов (1885-1938) — писатель.

<sup>6</sup> Алексей Михайлович Файко (1893-1978) — драматург.

<sup>7</sup> Борис Андреевич Лавренев (1891-1959) — писатель и драматург.

<sup>8</sup> Борис Сергеевич Ромашов (1895-1958) — драматург.

<sup>9</sup> См. комментарий к статье *Хочу ребенка*, *Обсуждение* и т.п., прим. 1.

<sup>10</sup> См. там же.

<sup>11</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 13.

<sup>12</sup> «Новая генерация», Харьков, 1927-1930. Ответственный редактор Михаил Семенко. Ежемесячный журнал левой формации искусств. Начал выходить в октябре 1927 года; прекратил существование в декабре 1930 года. Одновременно (1927-1930) Михаилом Семенко была создана футуристическая организация под тем же названием, органом которой был данный журнал. До этого Семенко был организатором футуристических групп на Украине: «Кверо» (конец 1913), «Фламинго» (1919), «Аспанфут» (Ассоциация пан-футуристов) (1922), «Коммункульт» (1924) — и футуристических изданий: *Бумеранг*, *Катафалк искусств*, *Семафор в будущее*, *Авангард* и др.

Журнал «Новая генерация» прежде всего ставил своей задачей ввести Украину в круг общекультурных интересов Запада. Информация об искусстве Запада давалась чрезвычайно широко. В этом отношении футуристический журнал выполнял важную культурную роль. В «Новой генерации» широко освещалась французская и немецкая живопись, архитектурные работы Корбюзье и Гильберзеймейера, Э.Мая и Ф.Гегера. Регулярно публиковались обзоры теории и практики Баухауза. Журнал внимательно информировал публику о работах театра Пискагора. Публиковались многочисленные иллюстрации, репродукции картин

не только украинских мастеров (А.Петрицкий и др.),<sup>1</sup> но — из номера в номер — систематически репродуцировались картины, скульптуры, произведения архитектуры: Сезанн, Брак, Метценже, Пикассо, Леже, Глэз, Гросс, Клее, Грис, П.Гаргалло, Вентра, Корбюзье.

Регулярно публиковались переводы статей из французских и немецких журналов, например, статья Рене Клера *Миллионы* (о коммерческих фильмах), Корбюзье *На переломе новой архитектуры*. Некоторые статьи русских деятелей искусства сохранились только в публикациях «Новой генерации» на украинском языке. Это, прежде всего, замечательные статьи К.Малевича из цикла *Новое искусство и искусство образотворческое*. «Новой генерацией» напечатано десять статей Малевича. Публиковался Эль Лисицкий. В России в тот период не было журнала, который столь подробно освещал бы весь комплекс культурной жизни России, Украины и Западной Европы. Это было важное отличие «Новой генерации» от родственных русских журналов «Леф» и «Новый Леф». Журнал отличался прекрасным полиграфическим качеством. В нем публиковался список деятелей искусства, давших согласие участвовать в работе журнала: Л.Асатиани, Н.Асеев, И.Бехер, О.Брик, Бесо Жгенти, Р.Леонард, К.Малевич, М.Матюшин, В.Маяковский, Л.Могол-Наги, Г.Петников, А.Петрицкий, Э.Прамполини, А.Родченко, К.Тайге, В.Татлин, С.Третьяков, М.Фореггер, С.Чиковани, Д.Шенгелая, В.Шкловский, С.Эйзенштейн и др.

<sup>13</sup> Театр Дома печати завершил свою деятельность в начале лета 1928 года, по окончании своего московского турне.

<sup>14</sup> Декабрьским номером 1928 года (который вышел в конце января 1929) прекратился «Новый Леф». Журнал, завершая свою деятельность, оповещал читателей: «Наши принципиальные теоретические работы, не могущие найти себе места в общей прессе на время отсутствия у нас своего журнала, мы предполагаем опубликовать в украинском журнале «Новая генерация» (*К сведению подписчиков и читателей «Нового Лефа»*). — «Новый Леф», 1928, № 12, с.45).

### Ф<sub>1</sub> Ф<sub>2</sub> Ф<sub>3</sub>

Печатается перевод статьи Ф<sub>1</sub> Ф<sub>2</sub> Ф<sub>3</sub>. — «Новая генерация» («Новое поколение»), Харьков, 1929, № 3. На русском языке публикуется впервые. Перевод с украинского Ирины Семенко.

В оглавлении журнала примечание редакции: «Статья — заявка. Остро и находчиво ставится вопрос формы и содержания, а также разрабатывается проблема театра факта».

<sup>1</sup> Виктор Борисович Шкловский (1893-1984) — писатель, литературовед и критик. Шкловский был почитателем терентьевского *Ревизора*. В 1934 или 1935 году, он предложил поручить Терентьеву режиссуру фильма по комедии Гоголя, для которого он же и написал сценарий.

<sup>2</sup> Осип Максимович Брик (1888-1945) — писатель и литературовед.

<sup>3</sup> Юрий Николаевич Тынянов (1894-1943) — писатель и литературовед.

<sup>4</sup> В.Б.Шкловский опубликовал в «Новом Лефе», между октябрем 1927 и июнем 1928 года, серию статей под заглавием «*Война и мир*» Льва Толстого (*Формально-социологическое исследование*), которые потом собрал

в книге *Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»*. М., 1928.

<sup>3</sup> Евсей Осипович Любимов-Ланской (наст. имя — Е.О.Гелибтер, 1883-1943) — актер и режиссер, с апреля 1925 года художественный руководитель театра им. МГСПС.

<sup>6</sup> Александр Яковлевич Таиров (наст. имя — А.Я.Корнблит, 1885-1950) — режиссер, основатель и руководитель Камерного театра. Среди бумаг Терентьева сохранилась заметка, посвященная Таирову: «*Наталья Тарпова* впервые была поставлена в 28-м году в Ленинграде (Театр Дома печати) как ироническое толкование романа С.Семенова. Таиров (был такой режиссер) в Москве в 30-м году поставил героически и провалился вместе с *Богатырями* и Демьяном Бедным в 36-м году за все шесть лет безобразий сразу» (Собрание Г.И.Терентьевой, Москва). Эти строки писались в ноябре 1936 года, когда постановка Таириным комической оперы Александра Бородина *Богатыри* в обработке поэта Демьяна Бедного вызвала жесточайшие нападки критики и Камерный театр вынужден был прекратить представления. По этому случаю Терентьев вспоминает другой неуспех Таирова: сценическую версию романа Семенова *Наталья Тарпова* (премьера прошла 9 декабря 1929 г.).

## ИНДУСТРИАЛЬНАЯ БЫТОВЩИНА

Печатается перевод статьи *Индустриальна побутовщина (Индустриальная бытовщина)*. — «*Нова генерація*» («Новое поколение»), Харьков, 1929, № 10. На русском языке публикуется впервые. Перевод с украинского Ирины Семенко.

<sup>1</sup> Сталино — город в Донбассе (ныне Донецк).

<sup>2</sup> Нарпит — «Народное питание».

<sup>3</sup> *Черная рада, хроника 1863 года* — исторический роман украинского писателя Пантелеймона Александровича Кулиша (1819-1897). Роман вышел в 1845 году, на украинском языке.

<sup>4</sup> Т.е. участник группы (не только журнала) под этим названием.

<sup>5</sup> Иван Кондратьевич Микитенко (1897-1937) — драматург.

<sup>6</sup> Владимир Михайлович Киршон (1902-1938) — драматург.

<sup>7</sup> Камерный театр был основан в Москве Александром Яковлевичем Таириным в 1914 году и работал под его постоянным руководством вплоть до 1949 года, когда был закрыт.

## АКТЕР НА ТРАССЕ. АГИТБРИГАДА ИМ.ФИРИНА

Печатается по тексту газеты «Советское искусство», 2.9.1933, № 65.

<sup>1</sup> Агитбригада им. Фирина была составлена из заключенных, осужденных за уголовные преступления. Лучшие и наиболее популярные актеры были бывшие воры Юрий Соболев, Владимир Кузнецов и Михаил Савельев и бывшие проститутки Леля Фураева и Марина Банникова (самая даровитая актриса агитбригады). Агитбригадой руководил Игорь Терентьев. Агитбригада им. Фирина, известная также как Повенецкая или

Повенчанская агитбригада, имела значительный успех, выступая со своими спектаклями также за пределами зоны строительства канала. О ней журналист Б.Юдин, посетивший канал в августе 1933 года, писал: «Лучший коллектив — гордость беломорстроевцев — агитбригада им. Фирина. В его биографии богатый репертуар и сотни выступлений в самые боевые дни на самых боевых участках строительства. Сформированная целиком из бывших тридцатипятников, она обнаружил ряд подлинных талантов, ярких индивидуальностей» (Б.Юдин. *Школа пролетарской педагогики*. — «Советское искусство», 2.9.1933). О судьбе этого единственного в своем роде театра см. *Агитбригада* и А.Е.Крученых *Игорь помнишь*, текст и комментарий.

<sup>2</sup> Беломорстрой — предприятие Гулага ОГПУ по строительству Беломорканала.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *Агитбригада*, прим. 4.

<sup>4</sup> Г.Д.Афанасьев — начальник Повенецкого участка строительства (от названия деревни Повенец; см. комментарий к статье *Агитбригада*, прим. 2).

<sup>5</sup> См. комментарий к статье *Агитбригада*, прим. 2, 17.

<sup>6</sup> Семен Григорьевич Фирин (1900-1938) — начальник Беломорско-Балтийского исправительно-трудового лагеря и заместитель начальника Главного управления по трудовым лагерям ОГПУ. Фирин был арестован, по видимому, в 1938 году, после падения Ягоды. Тогда же был арестован и Терентьев, служивший на строительстве канала Москва—Волга по вольному найму и свободно проживавший в Дмитрове. И действительно, в 1937 году, после запрещения фильма *Восстание камней*, Терентьев покинул Москву и искал укрытия в Дмитрове, где жил Фирин, его большой покровитель, и там же пытался дать жизнь агитационному театру.

<sup>7</sup> См. комментарий к статье *Агитбригада*, прим. 16.

<sup>8</sup> Соцвред — социально-вредный элемент; так назывались на канале лица, осужденные за уголовные преступления, в отличие от «казров», т.е. «контрреволюционеров», осужденных по 58-й статье Уголовно-процессуального кодекса.

<sup>9</sup> Канал Москва—Волга, строительство которого началось в 1933 году.

<sup>10</sup> Дмитров — город к северу от Москвы, на канале им. Москвы. В Дмитрове находилось управление канала Москва—Волга. «Слет ударников-беломорстроевцев» в Дмитрове происходил в августе 1933 года.

## ОДИН ПРОТИВ ВСЕХ (О *Ревизоре* Мейерхольда)

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 924). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Премьера *Ревизора* Гоголя в постановке В.Э.Мейерхольда в театре его имени состоялась 9 декабря 1926 года. Пьеса Гоголя исполнилась не по каноническому, а по специально составленному Мейерхольдом и Михаилом Михайловичем Корнеевым тексту, в основу которого были положены все шесть редакций *Ревизора*. В спектакль были введены реплики и персонажи из других драматических произведений Гоголя. *Ревизор* Мейерхольда возбудил страстные споры. Появились в печати десятки рецензий, с суждениями, полными энтузиазма, и безапелляционными осуждениями, писались эпиграммы, фельетоны и даже были выпущены три книги. Среди защитников спектакля были: А.Белый, А.А.Гвоздев, А.Р.Кугель, А.В.Луначарский, В.В.Маяковский, А.Л.Слонимский, В.Н.Соловьев. Среди противников: Э.М.Бескин, Л.П.Гроссман, М.Б.Загорский, М.Ю.Левидов,

С.Э.Радлов, В.Г.Шершеневич, В.Б.Шкловский. В публикуемом тексте (черновик статьи о *Ревизоре* Мейерхольда) Терентьев вступает в полемику, пытаясь представить точку зрения «Лефа». И действительно, в первых месяцах 1927 года Терентьев участвовал в ленинградской группе, которая готовила журнал «Лен-Леф». Статья *Один против всех* не была опубликована. В одном письме к Крученых Терентьев говорит о своей статье о Мейерхольде (см. письмо № 11). Некоторые из полемических высказываний против Мейерхольда будут повторены Терентьевым в статье *Антихудожественный театр*. О прежнем отношении Терентьева к Мейерхольду см. письмо № 10.

<sup>2</sup> *Жизнь человека* — пьеса Леонида Николаевича Андреева (1871-1919). *Жизнь человека* была поставлена Мейерхольдом в Петербурге в театре В.Ф.Комиссаржевской. Премьера состоялась 22 февраля 1907 года. Александр Кугель также писал, что *Ревизор* Мейерхольда напоминал во многих эпизодах *Жизнь человека* (А.Кугель. *В.Э.Мейерхольд*. — В его кн.: *Проф или театр*. М., 1928).

<sup>3</sup> *Черные маски* — пьеса Л.Н.Андреева, впервые сыгранная в театре В.Ф.Комиссаржевской 2 декабря 1908 года в постановке ее брата Ф.Ф.Комиссаржевского и А.П.Зонова.

<sup>4</sup> *Мелкий бес* — роман Ф.Сологуба (наст. имя — Федор Кузьмич Тетерников, 1863-1927). Ф.Сологуб сам сделал инсценировку романа, которая была поставлена К.Л.Марджановым в московском Театре К.Л.Незлобина в марте 1910 года.

<sup>5</sup> *Петербург* — роман Андрея Белого (наст. имя — Борис Николаевич Бугаев, 1880-1934). 14 ноября 1925 года С.Г.Бирман, В.Н.Татаринов и А.И.Чебан поставили в МХАТ 2-м инсценировку *Петербурга*, подготовленную самим А.Белым. К одной картине этой постановки относится, немногим далее, ссылка Терентьева на С.П.Лихутину.

<sup>6</sup> Александр Николаевич Вертинский (1889-1957) — автор и исполнитель эстрадных песенок. Терентьев познакомился с Вертинским в Константинополе (см. комментарий к письму № 3, прим. 2).

<sup>7</sup> *Коканетка* — песенка А.Н.Вертинского, одна строчка которой звучит так: «И я знаю, что, вскрикнув, вы можете *спрыгнуть* с ума».

<sup>8</sup> Наталия Николаевна Гончарова (1812-1863) — жена А.С.Пушкина.

<sup>9</sup> Ольга Людвиговна Делла-Вос-Кардовская (1875-1952) — художница; автор серии портретов деятелей искусств.

<sup>10</sup> Сергей Юрьевич Судейкин (1882-1946) — живописец и театральный художник; работал с Мейерхольдом в его Театре-студии, в Театре В.Ф.Комиссаржевской и в Доме интермедии.

<sup>11</sup> Игра слов с фокстротом: иронический намек на медленные ритмы МХАТовских постановок.

<sup>12</sup> *Провинциалка* — пьеса И.С.Тургенева, опубликованная и поставленная в 1851 году. К.С.Станиславский поставил *Провинциалку* в МХТ (премьера 3 марта 1912 года).

<sup>13</sup> *Месяц в деревне* — пьеса И.С.Тургенева; была опубликована в 1855 году и впервые сыграна в 1872 году. К.С.Станиславский поставил *Месяц в деревне* в МХТ (премьера 9 декабря 1909 года).

<sup>14</sup> Петр Иванович Старковский (Староверкин, 1884-1964) — актер ГосТИМа с 1924 по 1937 год.

<sup>15</sup> Мария Ивановна Бабанова (1900-1983) — актриса, играла в ГосТИМе с 1920 по 1927 год.

<sup>16</sup> Непонятное слово.

<sup>17</sup> Фраза в квадратных скобках вычеркнута Терентьевым.

<sup>18</sup> Зинаида Николаевна Райх (1894-1939) — актриса ГосТИМа, вторая жена Мейерхольда.

<sup>19</sup> См. комментарий к письму № 11, прим. 1.

<sup>20</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 17.

<sup>21</sup> Николай Николаевич Евреинов (1879-1953) — режиссер, драматург, теоретик и историк театра.

<sup>22</sup> Ак — сокращение Академического театра.

<sup>23</sup> Старинный театр был основан в Петербурге Н.Н.Евреиновым, драматическим цензором Н.В.Дризенем и актрисой Н.И.Бутковской 7 декабря 1907 года с целью возродить театральные принципы и методы великих эпох прошлого. С этой целью всякий текст представлялся в тех формах, в каких появился в свое время. Старинный театр просуществовал только два сезона — 1907-1908 и 1911-1912 гг. В первый сезон он представил пьесы народного средневекового театра, во второй — классического испанского театра. Спектакли ставились Бутковской, Дризенем, Евреиновым, К.Л.Миклашевским, А.А.Саниным. Декорации и костюмы готовились группой мирискусников, в которую входили А.Н.Бенуа, И.Я.Билибин, М.В.Добужинский, Е.Е.Лансере, Н.К.Рерих, В.А.Шуко. Хореография была поручена М.М.Фокину, музыка — И.А.Сацу.

<sup>24</sup> Приводим отрывок первоначального текста статьи Терентьева, сохранившийся на обороте двух листов окончательного текста (ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 924, лл. 1 об. и 2 об.).

#### **«О Зинаиде Райх и об охране труда»**

То, что делает Мейерхольд с актрисой Райх, по меньшей мере бесчеловечно. На актрису, обладающую минимальными способностями, взваливают всю тяжесть пьесы, перемещая при этом центр авторского замысла таким образом, что весь спектакль едет вкривь и вкось, а Райх задыхается под непосильной нагрузкой. От этого обычно слабая подача текста становится у нее окончательно беспомощной, а местами почти обморочной. Такое отношение к актерскому материалу более чем неэкономично. Не говоря уже о том, что зрителю более или менее сострадательному подобное зрелище прямо мучительно.

#### **О демонизме**

«Мелкий бес» Хлестаков, по замыслу Мейерхольда, разрастается буквально до мифистофельско-демонических масштабов. Его утрированно «злодейская» издевательская походка все из той же *Жизни человека* с добавлением балетно-оперных графаретов.

Последняя сцена больше всего напоминает мистериальное наступление «Страшного суда». Тут верноподданнический религиозно-монархический принцип Гоголя, более чем неуместный в наших условиях, сохранен полностью. «Нежить», спасающаяся от «архангельской трубы» жан-дарма, только юмористична. А по замыслу режиссера тут-то именно у зрителей должны бы были апокалиптически возбудиться волосы».

### **ЛЕНИНГРАДСКИЙ ТЕАТР ДОМА ПЕЧАТИ**

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 211). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Эта записка была послана Крученых вместе с другими материалами, которые должны были бы появиться в сборнике *15 лет русского футуризма*, для которого, вероятно, она и была предназначена. Тем не менее,

в письме Терентьева (см. письмо № 14) назначение записки не упоминается. Театр Дома печати начал свою деятельность 23 апреля 1926 года постановкой *Фокстрота* В. Андреева в Юсуповском дворце на Мойке, где в том же году были представлены *Узелок* Терентьева (11 июня) и опера *Джон Рид* Терентьева и Кашницкого (8 сентября). В 1927 году театр Терентьева переместился в помещение Дома печати, на Фонтанке, где он поставил *Ревизора* (9 апреля) и *Наталью Тарпову* С. Семенова (4 февраля 1928 г.). В мае 1928 года, по завершении гастролей в Москве, труппа распалась. Это время, когда Терентьев писал эту статью, в декабре 1927 года или в январе 1928 года, труппа Театра Дома печати состояла из худ. рук. И. Г. Терентьева; лаборантов Э. В. Инк и П. О. Милюца; пом. реж. Р. А. Осташкевича; зав. звукомонтажом А. Е. Устиновича; комп. В. С. Кашницкого; адм. В. М. Вергилесова; членов труппы Р. Ф. Брунса, Т. В. Ванштейна, Н. Г. Волотовой, Е. М. Гельфанда, Г. Ф. Гнесина, Г. П. Горбунова, Л. Г. Ивановой, Э. В. Инк, О. Н. Калгановой, М. И. Кругляковой, Н. Н. Лавровой, В. Я. Ланского, П. О. Милюца, Л. А. Митиной, С. П. Нееловой, Е. Л. Окинчица, М. С. Павликова, Л. В. Симицина, Н. И. Скугаревского, М. М. Страдецкой, А. А. Судаковой, Г. Е. Тихомирова, А. Е. Устиновича, М. Г. Шемета.

<sup>2</sup> См. комментарий к статье *Актер — режиссер — драматург*, прим. 3.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *Один против всех*, прим. 15.

<sup>4</sup> Игорь Владимирович Ильинский (1901-1987) — актер, играл в ГосТИМе с 1920 по 1935 год. В пьесе Кроммелинка Ильинский играл роль Бруно. Ильинский, Бабанова, Зайчиков великолепно исполнили свои роли в соответствии с принципами биомеханики, согласовывая свои жесты в совершенстве, так что критика говорила о «трехтельном актере» и изобрела формулу «Иль — ба — зай».

<sup>5</sup> Василий Федорович Зайчиков (1888-1947) — актер ГосТИМа с 1920 по 1938 год. В пьесе Кроммелинка он исполнял роль Эстриго.

<sup>6</sup> Любовь Сергеевна Попова (1889-1924) — художница, создательница конструктивистской структуры спектакля.

<sup>7</sup> Игорь Ильинский играл роль Аркашки в постановке *Леса* А. Н. Островского, осуществленной Мейерхольдом в ТИМе. Премьера состоялась 19 января 1924 года. В начале 1925 года Ильинский поссорился с Мейерхольдом и временно ушел из ТИМа; вернулся через три года.

<sup>8</sup> *Папиросница из Моссельпрома* (1924) — фильм оператора и режиссера Юрия Андреевича Желябужского (1888-1945).

<sup>9</sup> *Мисс Менд* — фильм, поставленный в 1928 году в 3-х сериях режиссерами Федором Александровичем Оцепом (1895-1949) и Борисом Васильевичем Барнетом (1902-1965) по мотивам романа Маризетты Шагинян *Месс-Менд, или Янки в Петрограде* (М., 1924).

<sup>10</sup> *Рычи, Китай* — пьеса С. М. Третьякова, поставленная в ТИМе В. Ф. Федоровым. Премьера состоялась 23 января 1926 года и прошла с огромным успехом. Мария Бабанова исполняла роль боя-китайчика.

<sup>11</sup> См. комментарий к статье *Один против всех*. В *Ревизоре* Василий Зайчиков исполнял роль Земляники.

<sup>12</sup> В январе 1928 года Мейерхольд представил новую сценическую редакцию пьесы Кроммелинка.

<sup>13</sup> Терентьев имеет в виду знаменитые одесские сцены в фильме *Броносец Потемкин* С. М. Эйзенштейна. Также и «мраморные львы», о которых он говорит ниже, являются образами из того же фильма.

<sup>14</sup> Мэри Пикфорд (наст. имя — Глэдис Мэри Смит, 1893-1979) — американская киноактриса.

<sup>15</sup> Каламбур намекает на американского актера Дугласа Фэрбенкса (1883-1939), знаменитого исполнителя роли Робин Гуда в одноименном



фильме (1922, режиссер Аллен Двен) Д.Фэрбенкс и М.Пикфорд совершили путешествие по СССР в июле 1926 года.

<sup>16</sup> См. комментарий к статье *Один против всех*, прим. 1.

<sup>17</sup> Федор Иванович Шаляпин (1873-1938) — великий русский певец.

<sup>18</sup> Иван Васильевич Экскузович (1883-1942) — театральным деятелем. В 1928-29 гг. был управляющим государственными академическими театрами Москвы и Ленинграда.

<sup>19</sup> *Колхоз* — пьеса И.Г.Терентьева, в работе над которой принимали участие также А.Крученых и О.Давыдов (См. письмо № 11).

## АНТИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР (ТЕАТР ФАКТА, НОВОЙ КУЛЬТУРЫ И ТЕХНИКИ)

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф, 1334, оп. 1, ед. хр. 924). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Эта записка сопровождала, весьма вероятно, ходатайство об открытии в Москве Антихудожественного театра, которое Терентьев представил в Главное управление по делам искусства летом 1928 года. В августе об этом дали сообщение газета «Вечерняя Москва» (10.8.1928) и журнал «Рабочий и театр» (1928, № 34), который писал: «И.Терентьев возбудил ходатайство перед Главискусством об открытии нового театрального предприятия *Антихудожественный театр* в Москве».

<sup>2</sup> Эсер — член Партии социалистов-революционеров.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 10.

<sup>4</sup> См. комментарий к статье *О критике вообще*, прим. 9.

<sup>5</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 12.

<sup>6</sup> См. там же, прим. 14.

<sup>7</sup> См. там же, прим. 13.

<sup>8</sup> См. там же, прим. 15.

<sup>9</sup> См. там же, прим. 17.

<sup>10</sup> См. там же, прим. 5.

<sup>11</sup> См. там же, прим. 6.

<sup>12</sup> См. комментарий к статье *К постановке Джона Рида...*, прим. 1.

<sup>13</sup> См. комментарий к статье *Театр Дома печати*, прим. 6.

<sup>14</sup> См. там же, прим. 5.

<sup>15</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 25.

<sup>16</sup> Уже в 1881 году Александр Островский в *Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время* предвещал рождение театра, доступного широким слоям населения, утверждая, что «такой театр могут выстроить патриоты, почтенные представители богатого московского купечества» (А.Н.Островский. *Полное собрание сочинений в 12-ти томах*. М., 1978, т. 10, с. 142). И в самом деле, появились именно просвещенные и культурные купцы, вроде Саввы Морозова, которые помогли Станиславскому (происходившему также из купеческой семьи) создать МХТ.

<sup>17</sup> Георгий Васильевич Чичерин (1872-1936) — нарком иностранных дел в 1918-29 годах.

<sup>18</sup> См. комментарий к статье *Семейно-исторический роман на сцене*, прим. 1.

<sup>19</sup> И.Г.Терентьев цитирует статью *Лев Толстой как зеркало русской революции* В.И.Ленина, впервые напечатанную 11 сентября 1908 года в газете «Пролетарий». См.: В.И.Ленин. *Полное собрание сочинений*, т. 17, с.206-213.

<sup>20</sup> См. комментарий к статье *Семейно-исторический роман на сцене*, прим. 5.

<sup>21</sup> Вторая часть романа *Наталья Тарпова* вышла в 1929 году.

<sup>22</sup> См. комментарий к статье *Ленинградский Театр Дома печати*, прим. 19.

<sup>23</sup> См. комментарий к статье В.Кашницкого *Умная музыка*, прим. 1.

<sup>24</sup> ГАБТ – Государственный академический Большой театр.

<sup>25</sup> И.Г.Терентьев намекает на пьесу Третьякова *Хочу ребенка*.

<sup>26</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 3.

<sup>27</sup> См. там же, прим. 2.

<sup>28</sup> См. там же, прим. 1.

## И н с ц е н и р о в к и

### ДЖОН РИД

Печатается по тексту *Джон Рид. Пьеса в четырех действиях*. Москва-Ленинград, Государственное издательство, 1927.

<sup>1</sup> Терентьев написал пьесу *Джон Рид* на основе русского перевода книги американского журналиста Джона Рида *10 дней, которые потрясли мир* (см. *К постановке Джона Рида*, текст и комментарий). *Джон Рид* – типичная пьеса для рабочих клубов: элементарная драматическая интрига, обобщенная характеристика персонажей, очень простой язык, подчеркивание политического значения действий героев, вставление в действие реальных эпизодов и фактов, сведение текста к простой канве, которая оставляет обширное пространство собственной изобретательности режиссера. Терентьев дал *Джона Рида* в трех различных версиях, которые он сам и поставил. Публикуемый вариант является четвертым и последним.

<sup>2</sup> ЦИК – Центральный исполнительный комитет.

<sup>3</sup> Забавно! (франц.).

<sup>4</sup> Это – любовь революции (франц.).

<sup>5</sup> Они украли ее (франц.).

<sup>6</sup> Викжель – Всероссийский исполнительный комитет железнодорожного профессионального союза.

## К и н о с ц е н а р и и

Терентьев начал интересоваться кино в конце 20-х годов. Летом 1928 года он опубликовал статью *Кинолетопись* («Ленинградская газета кино», 15.7.1928, № 29). Ходил также слух, что он собирается снимать фильм.

Более конкретным образом он занялся кино в 1935 году после своего временного освобождения из лагеря. В.Б.Шкловский предложил его

в качестве режиссера фильма по *Ревизору* Гоголя, для которого он писал сценарий. Так, Шкловский писал М. Загорскому, сотруднику киностудии Украинфильм: «Для окончательной доработки [сценария] совершенно мне необходим режиссер. Нельзя здесь работать без режиссера. Дикый отпадает. Я вам советую поговорить с Игорем Терентьевым, который когда-то в Ленинграде ставил *Ревизора*. Он мог бы поставить картину, имея при себе сильный киноколлектив. Я поговорил бы также с Охлопковым» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 410). Письмо Шкловского, без даты, было написано в последние месяцы 1934 или в первые 1935 года. Отрывки из сценария *Ревизор* Шкловского появились в «Литературной газете» от 20 сентября 1934 г. Тем временем Терентьев подготавливал экранизацию романа украинского писателя Ивана Овчаренко *Восстание*, появившегося в 1934 году и посвященного борьбе между белыми и красными на Керченском полуострове. Межрабпомфильм принял его предложение и предоставил ему финансовые средства для съемки фильма (именно в эти дни Михаил Ладур вновь его встретил в Москве) (М.Ф. Ладур. *Спичечная коробка*. — В его кн. *Искусство для миллионов*. М., 1983, с. 126). Летом 1935 года Терентьев отправился в Керчь вместе с режиссером Н.О. Бравко, оператором В.Топчаном и актерами Н.А. Анненковым, Н.И. Рыбниковым, Н.С. Плотниковым, С.В. Широковой и др. В одной корреспонденции из Симферополя «Правда» писала: «Киноэкспедиция фабрики Межрабпомфильм во главе с режиссером Терентьевым снимает в Керчи большой художественный исторический фильм *Восстание камней*. В основу нового фильма взята героическая подпольная борьба крымских большевиков 1919 года на керченских каменоломнях. [...] Киноэкспедиция произвела уже съемки основных сцен у каменоломен, на табачной фабрике, в старом карантине» (В.Верховский. *Фильм «Восстание камней»*. — «Правда», 23.8.1935). Другой журнал, который опубликовал также кадры из фильма, писал: «Съемки природы производились в Керчи, на месте революционных событий. Они в основном закончены [...] Сейчас съемочный коллектив переходит в павильон [...] Параллельно начался черновой монтаж. Фильм *Восстание камней* должен быть готов для экрана не позднее 15 января 1936» (см.: А.А. *Восстание камней*. — ЦГАЛИ, ф. 1966, оп. 1, ед. хр. 297). Тем не менее, фильм Терентьева так и не вышел на экраны. Какова была его судьба, неизвестно. В 1935 году Терентьев предложил той же самой киностудии музыкальный фильм по *Евгению Онегину* Пушкина, для которого написал также сценарий. Работа над этим фильмом, по всей вероятности, так и не была начата.

Среди бумаг Крученых остались заявки и киносценарии этих двух фильмов с поправками и замечаниями Терентьева. К сожалению, тексты *Восстания камней*, более отработанные в кинематографическом отношении, сохранились в неполном виде. По этой причине мы публикуем только заявки и либретто *Евгения Онегина*.

## ЗАЯВКА НА СОЗДАНИЕ КИНООПЕРЫ *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 2, ед. хр. 546). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Заявка подписана: И. Терентьев, Н. Кауфман. Кто такой Н. Кауфман, установить не удалось. Известен Михаил Кауфман (брат Дзиги Вертова), режиссер и оператор, который работал в документальном, а затем в научно-популярном кино, но никогда не работал в художественном кино.

<sup>2</sup> В каталоге художественных фильмов, выпущенных на экраны с 1918 года по настоящее время, упоминается только один фильм по роману Пушкина, а именно: киноопера *Евгений Онегин*, снятая в 1959 году на киностудии Ленфильм. Это — экранизация оперы П.И.Чайковского по роману А.С.Пушкина (авторы сценария А.Ивановский, П.Тихомиров, режиссер П.Тихомиров). Других осуществленных постановок романа Пушкина нигде не значится. По всей видимости, замысел Терентьева и Н.Кауфмана, о котором идет речь, не был осуществлен.

<sup>3</sup> Т.П.Самсонов и В.А.Фельдман — административные работники Межрабпомфильма в начале 30-х годов.

<sup>4</sup> Мосфильм — киностудия в Москве (основана в 1924 году). На Мосфильме работали режиссеры С.М.Эйзенштейн, В.И.Пудовкин, А.П.Довженко и др.

<sup>5</sup> Межрабпомфильм — киностудия, существовавшая в Москве в 1923-36 гг. В 1936 году на ее базе была создана киностудия Союздетфильм, ныне Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. Горького. В Межрабпомфильме работали режиссеры Б.В.Барнет, Л.В.Кулешов, В.И.Пудовкин, Д.Вертов, Н.В.Экк и др. Межрабпомфильм выпустил первый советский звуковой фильм (*Путевка в жизнь*, 1931, режиссер Николай Экк) и первый советский цветной художественный фильм (*Груня Корнакова*, 1936, режиссер Н.Экк).

<sup>6</sup> Модест Ильич Чайковский (1850-1916) — драматург и либреттист. Он был автором либретто оперы *Евгений Онегин* своего брата П.И.Чайковского (1840-1893).

## КИНООПЕРА *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф, 1334, оп. 2, ед. хр. 546). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Сценарий кино-оперы *Евгений Онегин* занимает 22 машинописных листа. Киносценарий предварен рукописным предисловием *Смысл и стиль картины*, которое подписано И.Терентьевым. Сценарий не подписан. Тем не менее, различные добавления и поправки сделаны рукой Терентьева. В киносценарии недостает сцены 12.

## П и с ь м а

### 1. ИЛЬЕ МИХАЙЛОВИЧУ ЗДАНЕВИЧУ Весна, 1921, Тифлис

Печатается по подлиннику (Fonds Zdanevitch, Paris). Публикуется впервые. Письмо датируется по содержанию.

<sup>1</sup> Илья Михайлович Зданевич сохранил среди своих бумаг 7 писем И.Г.Терентьева, которые мы здесь публикуем. Зданевич покинул Грузию в ноябре 1920 года. В своих воспоминаниях он пишет: «В ноябре двадцатого года я распродал часть своих вещей, купил пароходный билет четвертого класса и вместе с возвращавшимися в Константинополь военнопленными и рогатым скотом покинул Батум. Через неделю я был в Константинополе, где прожил год в нищете, пока новый билет четвер-

того класса не позволил мне обменять константинопольскую нишету на Монпарнас» (*Письма Филиппу Васильевичу Прайсу*, ф. 12, **Fonds Zdanevitch**, Paris). Публикуемое письмо Терентьева, следовательно, застало Зданевича в Константинополе.

<sup>2</sup> Доклады Терентьева *Блажь небесная*, *Пять загранич* и *Падэкатр* были прочитаны в Академии стиха Г.Ф.Харазова в сентябре и октябре 1920 года.

<sup>3</sup> См. статью: Т.Никольская, М.Марцадури. *Игорь Герасимович Терентьев. Биографическая справка*, прим. 19.

<sup>4</sup> См. комментарий к статье *Трактат о сплошном неприличии*, прим. 8.

<sup>5</sup> Доклад Рафаловича об имажинизме планировался на май-июнь 1921 года (см. «Правда Грузии», 1921, № 57). Точную дату доклада установить не удалось.

<sup>6</sup> Советские войска вступили в Тифлис 25 февраля 1921 года.

<sup>7</sup> Дворец искусства станет в первой половине 20-х годов центром культурной и художественной жизни Тифлиса.

<sup>8</sup> Сергей Львович Рафалович был весьма активен в Грузии, куда приехал в 1917 году: писал стихи, поэмы, драмы (которые опубликовал в трех кн.: *Бабье лето*, *Марк Антоний*, *Симон Волхов*, вышедших в свет в 1919 году) и многочисленные статьи; устраивал публичные лекции, руководил тифлисской секцией издательства «Кавказский посредник», основал и возглавлял литературно-политический журнал «Орион» (вышло восемь номеров в 1919 году), был ближайшим сотрудником Сергея Городецкого в тифлисском Цехе поэтов. Когда Городецкий покинул Тифлис, Рафалович сменил его в руководстве Цехом поэтов, который с приходом советской власти в Грузию был преобразован в Союз русских писателей в Грузии. Рафалович оставил Грузию в 1922 году и приехал в Берлин, где оставался один год, опубликовал кн.: *Горящий круг*, *Семи церквам*, *Зга*, *Август* (вышли в свет в 1923 году; последняя — в 1924 году). В Париже, куда он отправился в 1924 году и где оставался до самой смерти, занимался журналистикой и созданием киносценариев. Там же опубликовал собрание стихов *Терпкие будни* (1926) и три романа на французском языке (*Schouga. Une enfant de la Revolution*, 1931; *Son plus grand amour*, 1933; *La Joconde. Le roman d'amour de Léonard de Vinci et Mona Lisa*, 1935).

<sup>9</sup> Григор Робакидзе (1884-1962) — поэт, прозаик, драматург, критик и один из организаторов группы «Голубые роги».

<sup>10</sup> Алексей Крученых вернулся в Москву из Баку летом 1921 года.

<sup>11</sup> В *Трактате о сплошном неприличии* Терентьев ставит имя Иосифа Маркозова среди «директоров» Компании 41° рядом с именами Зданевича, Крученых и своим. Маркозову Терентьев посвятил собственный автопортрет, нарисованный в 1920 году в Тифлисе и сохранившийся среди бумаг Крученых. Кто этот Маркозов — реальное ли это лицо или выдуманное, — нам не удалось установить. Никаких сведений о нем мы не имеем.

<sup>12</sup> Кирилл Михайлович Зданевич (1892-1969) — старший брат Ильи Зданевича, художник. Выставлял свои полотна на московских выставках *Ослиный хвост* (1912), *Мишень* (1913), № 4 (1914); его подпись стоит под манифестом *Лучисты и будущинки* (Москва, 1913). Осенью 1917 года в Тифлисе устроил большую выставку своей «оркестровой живописи», которую представляли его брат Илья и Крученых (см. каталог *Выставка картин Кирилла Зданевича. Тифлис 1912-1917*. Тифлис, 1917). Он был членом группы 41° и принимал участие в создании книг Ильи Зданевича, Крученых и Терентьева. В конце 1921 года отправился в Константинополь и тщетно пытался перебраться в Париж (где он уже бывал в 1914 году). В июле 1922 года возвратился в Тифлис, где работал главным образом для

театра, готовя декорации для балетов, опер, драматических спектаклей (в сезоне 1922-1923 гг. для грузинского Театра им. Ш. Руставели он сделал декорации к пьесам *Самое главное* Н. Евреинова, *Газ* Г. Кайзера, *Человек-Масса* Э. Толлера). Уехав вслед за Терентьевым в Москву, работал вместе с ним в журнале «Крысодав». Затем жил то в Тифлисе, то в Москве, но его художественная звезда к тому времени уже закатилась. После войны был заключен в лагерь. В 1963 году опубликовал монографию *Нико Пироманашвили*.

В многочисленных письмах, которые Кирилл писал своему брату Илье в продолжение 20-х и 30-х годов, часто встречается имя Терентьева, к которому Кирилл был весьма близок. 18 апреля 1921 года Кирилл писал своему брату: «У меня с Игорем мастерская [...] уже два месяца работаем там и проводим время с своими подругами [...] Он заделался художником. Уже в Кавросте очень интересно работал» (Fonds Zdanevitch, Paris).

## 2. ИЛЬЕ МИХАЙЛОВИЧУ ЗДАНЕВИЧУ 8 февраля 1922, Константинополь

Печатается по подлиннику (Fonds Zdanevitch, Paris). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Это письмо Терентьева пришло к Зданевичу вместе с письмом брата Кирилла, также находившегося в Константинополе. И тот и другой жили в условиях крайней нищеты. Кирилл писал: «Здравствуй, дорогой Илья! Получили твои письма я и Игорь [...]. Конечно, первое желание у меня – помочь тебе! Но что делать 1 1/2 месяца! не имею здесь комнаты [...] Начал было зарабатывать, но тут не выходит что-то. Словом, подголодовливаю сильно. Кроме того, совершенно необходимо послать хоть что-нибудь в Тифлис, там начинается форменный голод!» И заключал: «Не унывай, до свидания, вероятно, приедем» (Письмо К. Зданевича к И. Зданевичу, 8.2.1922, Константинополь, Fonds Zdanevitch, Paris).

<sup>2</sup> Илья Зданевич приехал в Париж в ноябре 1921 года и поселился у Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой, на rue de Seine. Пятнадцать дней спустя, 27 ноября, Зданевич прочитал свою первую публичную лекцию в Париже, в студии Марии Олениной – д'Альгейм, певицы петербургского Мариинского театра, в ателье которой в Пасси собирались русские музыканты, певцы, поэты и художники, устраивая вечера стихов и музыки. Там бывали композитор Александр Черепнин, поэты Борис Божнев, Владимир Познер, Михаил Струве.

Выступление было тщательно организовано. Ларионов и Зданевич подготовили афишу, которая гласила: «Выступление профессора Тифлиского университета Ильи Зданевича *Новые школы в русской поэзии*. Вечер будет почтен присутствием Виктора Гюго и Оноре де Бальзака». «Последние новости», ежедневная русская газета в Париже, дала о нем сообщение в рубрике «Театр и искусство», 22.11.1921.

Вечере приняли участие многочисленные русские поэты и художники, французские поэты Пьер Альбер-Биро и Ричотти Канудо, американец Раймон Дункан. Несколько дней спустя в газете «Comœdia» появилась большая статья, в которой говорилось: «В прошлое воскресенье произошла маленькая манифестация, которая, возможно, должна была надевать шуму в литературном мире [...] Господин Зданевич сделал в Па-

риже свое первое сообщение о 41° [...] Он привез с собой документы, представляющие значительный интерес, и высказал идеи, которые, хоть и трудно принять их полностью, не смогут не возбудить страстных дискуссий» (R.Cogniat. *L'Université du degré 41. Un laboratoire de poésie*. — «Comoedia», 4.12.1921).

Зданевич заключал свое выступление обещанием: «Через месяц открою университет 41° в Париже, в котором буду читать лекции и вести подробнейшие курсы» (I.Zdanevitch. *Nouvelles écoles dans la poésie russe*. — f. 28, Fonds Zdanevitch, Paris). И действительно, вскоре Зданевич даст жизнь Всеучбищу 41° в Париже, в «Хамелеоне», маленьком кафе на бульваре Монпарнас. Один журнал тех лет рисует его таким образом: «Окружение совершенно картинное: мягкие лучи ласкают большие дремлющие бочки, тяжелые кружки, покрытые белой эмалью, сверкают под кранами, из которых течет вино, картины и скульптуры одушевляют старые стены» (*Au Caméléon*. — «Montparnasse», 1921, № 1). В «Хамелеоне» собирались русские артисты, близкие к авангарду: Сергей Ромов организовывал выставки молодых и еще неизвестных художников; две группы — Палата поэтов (Александр Гингер, Георгий Евангулов, Александра Меликова, Валентин Парнах, Сергей Шаршун, Михаил Струве, Марк Талов) и Гатарapaх (Борис Божнев, Довид Кнут [Д.М.Фихман], Владимир Познер, Борис Поплавский и др.) устраивали литературные вечера, на которые порой захаживали парижские дадаисты. Позднее Георгий Евангулов в своей поэме вспоминал:

«Был когда-то, например,  
На бульваре Монпарнассе,  
На углу Campagne Première,  
Кабачок (исчезнул он)  
с вывеской «Хамелеон».  
В этом кабачке впервые,  
Старые храня заветы,  
Собирались молодые  
Эмигрантские поэты.  
Мы читали по средам  
то стихи, то рефераты,  
Многих видели мы там —  
на собраниях «Палаты».

(Г.Евангулов. *Необыкновенные приключения Павла Павловича Пупкова в С.С.С.Р. и в эмиграции*. Париж, 1946, с.77).

В «Хамелеоне» Зданевич выступил со своими первыми лекциями: «41°! Модный пророк Илья Зданевич проповедует каждую вторую и четвертую пятницу в кафе «Хамелеон», — говорится в одном объявлении («Последние новости», 28.4.1922). Затем, ближе к лету, «41° перешел в новое помещение, 25, rue de l'Hirolle (VI. S.Michel). Университетские чтения по пятницам» («Последние новости», 12.6.1922). Слушать его приходили поэты Гатаралака и Палаты поэтов, но главным образом русские художники Монпарнаса: Л.Воловик, С.Делоне, Н.Грановский, О.Цадкин, П.Кремень, Л.Сюрваж, Х.Сутин, К.Терешкович, С.Фотинский, П.Челищев и старые друзья по Петербургу и Тифлису: Н.Гончарова, М.Ларионов, Мане-Кац, И.Пуни и Л.Гудиашвили, Д.Какабадзе. Помогал Зданевичу Виктор Барт, художник, с которым он был знаком еще по Петербургу.

В своих выступлениях Зданевич высоко оценивал роль Терентьева, которого определял как «наиболее блестящего и энергичного теоретика тифлисского университета», «завершившего труд своих предшественников [футуристов и формалистов] в теории поэтического языка»

(I. Zdanevitch. *Nouvelles écoles*, cit., f. 17). В романе Мишеля Жорж-Мишеля, *Les Montparnos*, написанном в первой половине двадцатых годов, читаем следующие любопытные строки: «Он [герой книги] входил в группу 41°, родившуюся в тифлисской Академии, и которая, пересекая всю Россию и Европу, имела свое отделение во Франции. Это была школа конструктивистской поэзии, имевшая, подобно кубизму в живописи, своих экстремистов, и каких! Крученых, наиболее значительный среди современных русских поэтов, изобрел заумную поэзию, что равнозначно поэзии в ее чистом виде: поэзию, которая совсем не должна иметь смысла, которая должна звучать только для звучания и которая называется поэзией звуков. Хлебников сочинил *Трактат о сплошном непримичии*, опубликованный в Москве по приказу советского правительства, который подрывал буржуазную мораль. Первые пять песен этого трактата были ретроспективными и строились на теме: вся Россия до сих пор была сделана только из навоза» (M. Georges-Michel. *Les Montparnos*. Paris, 1957, p. 93, 94). Именно эти строчки пользовавшегося успехом романа, где действительность деформирована до смешного (Терентьев спутан с Хлебниковым), являются показателем популярности, которой пользовались идеи Терентьева и 41° среди монпарнасских художников и литераторов.

Университет 41° открылся 16 апреля 1922 г. Зданевич выступил с суждениями о русской интеллигенции. В одной афишке было написано: «Всеучбище 41° в Париже / русский разряд / доклад Ильи Зданевича *Дом на Г.Е.* / интеллигенция и империя». В «Последних новостях» появилось следующее объявление: «Почему генау? О смерти Розы и Жозефы, о нашей интеллигенции, о сексуальном аспекте большевизма, об уличенном Тютчеве, о как и почему будет говорить в воскресенье 16 апреля 1922 Илья Зданевич на открытии всеучбища 41° в докладе *Дом на Г.Е.* в помещении Жамелеон. За вход 5 франков» («Последние новости», 14.4.1922).

<sup>1</sup> Михаил Михайлович Карпович (1887-1959) — родной брат Наталии Карпович, жены И.Терентьева. Михаил Карпович родился в Тифлисе, окончил там гимназию. Затем он учился на юридическом факультете Московского университета вместе с Игорем и Владимиром Терентьевыми. В 1917 году был вызван в Вашингтон русским послом Б.А.Бахметьевым, другом семьи по Тифлису, и проработал в Российском посольстве до самого его закрытия в 1924 году. В 1927 году он был приглашен в Гарвардский университет в качестве преподавателя русской истории. Его преподавательская и научная деятельность в Гарвардском университете продолжалась тридцать лет, там он создал новую школу американских историков, занимающихся изучением истории России и Советского Союза. Карпович был также весьма видной фигурой в русской эмиграции. С 1946 года до самой смерти он руководил «Новым журналом».

Когда Илья Зданевич отправился в Константинополь, Наталия Терентьева передала ему письмо с тем, чтобы он отправил его в Соединенные Штаты ее брату Михаилу. Наталья просила у него помощи: «Игорь вылез из тифа, но от лихорадки никак не может избавиться. Я совсем больна. Зима в Тифлисе необычайно холодная [...] Ждем вашей американской помощи», — и сообщила, что «у Игоря есть новый безусловно спасительный план, требующий для своего исполнения скорейшего отъезда хотя бы в Константинополь». К письму жены Игорь Терентьев добавил несколько строк: «Наташа написала всё правильно, просит меня писать меньше, потому что я пишу глупо, как сумасшедший. Это, она говорит, задерживает получение долларов в страну 41° градуса. Целую тебя» (Письмо от 7.9.1920, *Fonds Zdanevitch*, Paris). Письма И.Зданевич так никогда и не отошлал: оно осталось среди его бумаг.

<sup>4</sup> Крученых возвратился в Москву из Баку в августе 1921 года (см.: А.Крученых. *Автобиография дичайшего*. — В его кн.: *15 лет русского*



*футуризма. 1912-1927 гг.* М., 1928, с.60). Между сентябрем и ноябрем в неистовом чередовании конференций, поэтических чтений, дискуссий, встреч он возвещал новое слово «41°», часто внося замешательство, как, например, после чтения доклада об «анальной эротике» в Московском лингвистическом кружке, вызвавшего «оживленные прения среди молодых ученых» (А. Крученых. *Заумники*. М., 1922, с.24). В начале 1922 года он опубликовал сб. *Заумники*, где содержатся сведения о деятельности 41°, и *Декларация заумного языка*, в которой, однако, недоставало, по сравнению с бакинским изданием 1921 года, параграфа, отражавшего идеи Терентьева о случайном творчестве. В том же сборнике Крученых говорит о «заумной поэтической школе», которая борется за беспредметное искусство: «Уже в настоящее время можно говорить об определенной **заумной поэтической школе** (единственно самостоятельной в России, без измов), которая объединяет поэтов: В.Хлебникова, А.Крученых, И.Зданевича, В.Каменского, Е.Гуро, Филонова, К.Малевица, Ольгу Розанову, Г.Петникова, Р.Алягрова [Р.Якобсона], И.Терентьева, Варст [В.Степанову], Асеева, Хабиас [Н.Комарову] и др. Теоретики зау — многие из перечисленных поэтов, а также М.Матюшин, Р.Якобсон, В.Шкловский, О.Брик, Якубинский и др.» (А.Крученых. *Заумники*, с. 12). В начале 1922 года Крученых приглашает старых тифлиских друзей в Москву: «Крученых пишет в Тифлис, зовя в Москву работать», — пишет Кирилл Зданевич брату в письме, посланном из Константинополя 8 февраля 1922 года, вместе с письмом Терентьева (см. прим. 1). По всей видимости, письмо Крученых было послано на тифлиссский адрес Зданевичей. В те дни Крученых не имел известий об Илье Зданевиче, с которым он возобновил контакты только летом 1922 года. Он не знал также, где в точности находились Терентьев и Кирилл Зданевич (см. комментарий к письму № 3, прим. 6).

### 3. ИЛЬЕ МИХАЙЛОВИЧУ ЗДАНЕВИЧУ 8 августа 1922, Константинополь

Печатается по подлиннику (*Fonds Zdanevitch, Paris*). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Илья Зданевич получил это письмо 22 августа 1922 года. Он ожидал Терентьева давно и с нетерпением. Русский художник Сергей Шаршун также спрашивал у него о прибытии Терентьева (см. письмо С.Шаршуна к Зданевичу, 13.6.1922, *Fonds Zdanevitch, Paris*). Возвращение Терентьева в СССР означало конец Всеучбища 41° в Париже, которое осенью уже не возобновило свою деятельность. В ноябре Зданевич вместе с Сергеем Ромовым создал группу «Через», к которой примкнула значительная часть русских художников и поэтов Монпарнаса. В декабре Зданевич поехал в Берлин и вернулся в Париж в январе 1923 года.

<sup>2</sup> Почти ничего не известно о жизни и литературной деятельности Терентьева в Константинополе. Говорят, что он выступал в качестве шансонье в одном кабаре вместе с русским певцом А.Н.Вертинским (которого Терентьев вспоминает в своей статье *Один против всех*). Вертинский, пробывший в Константинополе несколько лет, работал в разных кабаках и ресторанах («Черная роза», «Стэлла» и др.).

<sup>3</sup> «Русская мысль» — политический и литературный журнал, выходивший с 1921 по 1924 год, сначала в Софии, затем в Праге и Берлине под редакцией П.Б.Струве. «Русская мысль» была продолжением дореволюционного русского издания, которым руководил тот же П.Б.Струве. Несмотря на то, что в свет вышло только 16 номеров, роль этого журнала в истории эмигрантской литературы очень велика. В его литературу

ном отделе сотрудничали, например, И.А.Бунин, З.Н.Гиппиус, А.М.Реми-зов, А.Н.Толстой, М.И.Цветаева.

<sup>4</sup> Юрий Константинович Терапиано (1892-1980) — поэт и литературный критик. Терапиано оставался в Константинополе в течение двух лет, однако не имеет никаких сведений о его деятельности в качестве директора 41°. В Париже, где он прожил более полувека, Терапиано стал одним из наиболее видных эмигрантских литераторов.

<sup>5</sup> Владимир Герасимович Терентьев (1894-1968) — младший брат Игоря Терентьева. Он закончил юридический факультет Московского университета, затем служил в действующей армии, сражавшейся против немцев; после воевал на стороне Деникина. В 1921 году вместе с сестрами, Татьяной и Еленой, покинул Тифлис, жил в Константинополе, в Ницце и с 1923 года в США, где стал теннисистом и тренером. После Второй мировой войны — руководителем группы русских письменных переводчиков в ООН в Нью-Йорке. Его дом, большой и гостеприимный, посещали писатели, художники, политики (Р.Б.Гуль, В.С.Варшавский, Ю.П.Денике, М.М.Карпович, А.Ф.Керенский и др.).

<sup>6</sup> Алексей Крученых 10 августа 1922 года писал И. Зданевичу, зовя его в Москву и спрашивая у него известий о Терентьеве: «Дорогой Илья Михайлович! Письмо получил быстро! Рад, что вы работаете в Париже, но думаю, что еще важнее было бы Ваше присутствие в Москве. Сейчас здесь во главе поэзии — футуристы, но надо бы, чтоб заумники... Сезон предлагается очень боевой. Высылаю Вам свои четыре книги, изданные здесь, в Москве; в сборнике *Зумники* найдете манифест из газеты «41°». Думаю приблизительно ежемесячно выпускать несколько книжек — присылайте материал. «Вещь» знаю — она отдыхает на Ахматовой. О моих книгах писал Горнфельд в «Литературных записках» № 1 и 3 — чушь ужасная. Хлебников умер в деревне 28 июня с.г. ... Где Игорь? В Вашем письме очень неразборчиво. Пишите, шлите новые книги хоть 1-2 экз. бандеролью заказным! по моему адресу: Мясницкая, дом 21, кв. 51, но можно в крайнем случае и на адрес Брика. А.Круч.» (*Fonds Zdanévitch, Paris*).

<sup>7</sup> По-видимому, впервые о дадаистах Зданевич узнал в Батуми летом 1920 года из письма грузинского художника Ладо Гудиашвили, который покинул Тифлис в 1919 году и приехал в Париж в январе 1920 года (см.: *Ильязд. Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, p.53*). Во всяком случае, это первое упоминание дадаистов у Терентьева.

<sup>8</sup> Книга так и не вышла в свет.

<sup>9</sup> Вероятно, имеются в виду публичные чтения, проходившие в Тифлисе. См. письмо № 1.

<sup>10</sup> Илья Григорьевич Эренбург (1891-1967) — писатель и поэт. В своем докладе *Поэзия после бани*, прочитанном в кафе «Хамелеон» 28 апреля 1922 года, Илья Зданевич назвал Эренбурга и Маяковского «эпигонами и отбросами символизма» (f. 1, *Fonds Zdanévitch, Paris*). Полемические атаки Ильязда и Терентьева имели теоретическое оправдание, но, главным образом, практические основания. Русские художники Монпарнаса, к которым обращался Ильязд, считали Эренбурга и Маяковского настоящими и подлинными представителями нового левого советского искусства. До революции Эренбург жил десять лет в Париже и был другом многих художников и поэтов Монпарнаса и Монмартра. Он возвратился туда весной 1921 года, возбудив любопытство и даже энтузиазм своими рассказами о новом советском искусстве. Написал также статью об экспериментах Татлина, Малевича, Родченко и т.д. (см.: *L'art russe d'aujourd'hui. — «L'amour de l'art», 1921, № 11*). Вокруг него собиралась маленькая группа молодых левых русских артистов, среди которых были художники В.Барт, К.Терешкович, П.Челищев и поэты Б.Божнев и В.Парнах, до тех пор пока летом 1921 года он не вынужден был оставить Францию. Проведя не-

сколько месяцев в Брюсселе, Эренбург отправился в Берлин, где в апреле 1922 года начал издавать «Вещь». В этом журнале, имевшем в общем конструктивистскую ориентацию, сотрудничали Асеев, Архипенко, Есенин, Липшиц, Маяковский, Парнах, Пастернак, Пуни, Таиров, Шкловский, а также Глез, Голь, Леже, Корбюзье, Северини, Ван Дусберг и др. «Вещь» печатала сведения о том, что делали русские «Хамелеона»: в № 3 сообщалось, что Зданевич продолжал в Париже деятельность «41°» (см.: «Вещь», май 1922, с.8).

<sup>11</sup> Весьма возможно, что Терентьев имеет в виду литератора и театрального критика Якова Львова, сотрудничавшего в Тифлисе в журнале С.М.Городецкого «Агс».

<sup>12</sup> Саломея Николаевна Андроникова, в замужестве Гальперн (1889-1982); княжна Андроникова, которой посвятили свои стихи Осип Манделштам (*Соломинка*) и Анна Ахматова (*Тень*), была подругой юности Ильи Зданевича. В 1910-х годах в Петербурге у нее был литературный салон. Она жила на Кавказе в период меньшевистской республики, затем эмигрировала в Париж и оттуда в Лондон, где оставалась до конца своих дней.

#### 4. ИЛЬЕ МИХАЙЛОВИЧУ ЗДАНЕВИЧУ Конец сентября 1922, Тифлис

Печатается по подлиннику (*Fonds Zdanevitch, Paris*). Публикуется впервые. Дата устанавливается по содержанию. Илья Зданевич получил это письмо 19 октября 1922 года, о чем свидетельствует его пометка на письме.

<sup>1</sup> В Кирпичном переулке, 13 (ныне улица Бакрадзе) проживала семья Зданевичей.

<sup>2</sup> Терентьев долгое время не знал, что предпринять, пребывая в тщетном ожидании денег от Михаила Карповича. Кирилл Зданевич, вернувшийся в Тифлис в первых числах июля 1921 года, писал своему брату: «Я опять в Тифлисе! (...) Не знаю, что дальше будет делать Игорь. Пока сидит в Константинополе» (Тифлис, июль 1922, *Fonds Zdanevitch, Paris*).

<sup>3</sup> Кирилл Зданевич, см. комментарий к письму № 1, прим. 12.

<sup>4</sup> Нико Пиросманашвили (1862-1918) — грузинский художник. Братья Зданевичи и Михаил Ле-Дантю были «открывателями» живописи Пиросмани летом 1912 года. Илья Зданевич посвятил ему статьи *Художник-самородок* («Закавказская речь», 10.2.1913) и *Нико Пиросманашвили* («Восток», 22.6.1914). Эту статью в переводе на французский язык Зданевич перепечатал в кн. *Pirosmanachvili 1914. Paris, 1972*). В 1913 году Пиросмани написал портрет Ильи Зданевича, который был выставлен в том же году в Москве на выставке *Мишень* (картина ныне находится в коллекции С.А.Шустера, Ленинград). Терентьев написал в тифлисские годы несколько полотен в манере Пиросмани. Монография, посвященная Пиросмани, о которой Терентьев говорит в письме, вышла только в 1926 году с текстами Тициана Табидзе, Геронтия Кикодзе, Кирилла Зданевича, Григола Робакидзе и Колау Чернявского на грузинском, русском и французском языках (*Нико Пиросманашвили*. Тифлис, 1926). Согласно некоторым свидетельствам, в Тифлисе Терентьев вместе с К.Зданевичем и Н.Чернявским издал сб. *Пир*, посвященный Пиросманашвили. Об этом сборнике есть упоминания в статье Тициана Табидзе о Пиросмани в трехтомнике Табидзе на грузинском языке (*Тхзулебани сам т'омад*. II. Тбилиси, 1966, с.160).

<sup>5</sup> Проект организовать выставку Пиросмани в Тифлисе и Париже не удался. Только в апреле 1926 года была устроена в Тифлисе, в зале консерватории, однодневная выставка произведений Н.Пиросманашвили.

25 февраля 1927 года в Тифлисе открылась большая выставка Пиросмани, где экспонировалось около 80 работ, из которых 40 принадлежало К.Зданевичу.

<sup>6</sup> Об этой книге не имеется сведений. Вероятно, она так и не вышла в свет.

<sup>7</sup> N.E.R. — Near East Relief, американская организация, для которой работал также Илья Зданевич.

<sup>8</sup> Николай (Колау) Андреевич Чернявский (1892-1942) — поэт, собиратель русского и грузинского фольклора, переводчик с грузинского. В 1915 году стихи Н.А. Чернявского печатались в альманахах *В год войны* и *Сборник студенческого литературного кружка при Казанском университете*. Друг братьев Зданевичей, член «41°», он опубликовал три поэтические композиции в сб. *Софии Георгиевне Мельниковой*. В 1927 году в Тифлисе вышел сборник его стихов *Письма*, обложку для которого нарисовал К.Зданевич. Там были собраны его поэтические произведения и важнейшие переводы.

<sup>9</sup> Имеются в виду опыты «оркестровой поэзии», которые Чернявский производил в те годы и которые, за исключением «зрительных композиций», появившихся в сборнике, посвященном С.Г.Мельниковой, остались неопубликованными.

<sup>10</sup> Георгий Иванович Гюрджиев (см. комментарий к статье *Вечер Жанны Матинион и Гюрджиева*, прим. 3) прибыл в Тифлис в 1918 году с несколькими своими последователями, проехав через потрясенную гражданской войной Россию. В Тифлисе, в двухэтажном доме, который ему предоставило меньшевистское правительство Грузии, Гюрджиев основал Институт гармонического развития человека (на который намекает Терентьев), где он учил контролировать свою психическую жизнь и осознавать свое тело. Он открыл также школу «коллективной гимнастики», для которой сам писал музыку. Институт Гюрджиева имел громадный успех: люди, «потрясенные изменениями [...] чувствовали необходимость обращения к новым ценностям, так что, спустя неделю после открытия, мой институт был полон учеников» (G.Gourdjieff. *Rencontres avec des hommes remarquables*. Paris, 1960). Помогали Гюрджиеву Фома Гартман, Александр Зальцман и его жена Жанна Матинион. Фома Александрович Гартман (1885-1958), московский композитор, пианист и художник, был другом В.Кандинского, вместе с которым пробыл несколько лет в Мюнхене, выступив также в альманахе *Der Blaue Reiter* (1912), где опубликовал важную статью *Über Anarchia in der Musik*. Затем он оставил театр и музыку, последовав за Гюрджиевым, с которым он оставался лет десять. Художник и хореограф Зальцман (1870-1933), уроженец Тифлиса, учился в Москве и Мюнхене. Он стал наиболее близким и верным сотрудником Гюрджиева (французский писатель Рене Думаль посвятил ему свой роман *Mont analogue*). Терентьев, Илья и Кирилл Зданевичи посещали Институт Гюрджиева в Тифлисе. Кирилл написал также портрет Гюрджиева. И впоследствии, в Москве и Ленинграде, Терентьев продолжает с восхищением говорить о Гюрджиеве. В своей работе с актерами он также использовал приемы контроля психики, которые, как он утверждал, перенял от Гюрджиева. Илья вновь встретился с Гюрджиевым в Париже и некоторое время, между 1924 и 1925 годами, посещал его. Однако, в противоположность брату и Терентьеву, он никогда не был почитателем Гюрджиева.

<sup>11</sup> Жанна Матинион, см. комментарий к статье *Вечер Жанны Матинион и Гюрджиева*, прим. 2.

<sup>12</sup> Г.Гюрджиев, его наиболее близкие сотрудники (А.Зальцман, Ж.Матинион, Ф.Гартман) и наиболее верные ученики покинули Тифлис летом 1919 года, отправившись в Батуми и затем в Константинополь, где Гюрд-

живе вновь открыл свой Институт гармонического развития человека. Весной 1921 года они направились в Берлин и летом 1922 года в Париж. Гюрджиев купил замок с обширными владениями вблизи Фонтенбло и переместил туда свое сообщество. Тем временем с большим успехом проходили турне его балетной труппы по миру: Париж, Лондон, Нью-Йорк и т.д. В Париже, так же, как и в Тифлисе, Гюрджиев привлек к себе внимание интеллектуалов, которые посещали его институт: Кэтрин Мэнсфилд, Маргарет Андерсон, Рене Думаль и др.

<sup>13</sup> Мелитта Тадиевна Чолокашвили, в замужестве Зеленская (1895-1985) – грузинская княжна, друг и вдохновительница П.Яшвили, Т.Табидзе и И.Зданевича. В Тифлисе держала литературный салон. В Париже, куда она эмигрировала, вышла замуж за поэта-символиста Сергея Рафаэловича.

<sup>14</sup> Константин Данилович Зеленский (1876-1949) – аристократ, родом с Украины, жил в Петербурге, где занимался адвокатской деятельностью. Был женат на Мелитте Чолокашвили. Эмигрировал в начале 20-х годов в Париж, где жил до самой смерти.

<sup>15</sup> Кирилл Михайлович Зданевич.

<sup>16</sup> Лист поврежден, и это слово, а также одно из последующих прочесть невозможно.

<sup>17</sup> См. прим. 14.

<sup>18</sup> Наталья Михайловна Карпович (1891-1967) – жена Игоря Терентьева.

<sup>19</sup> Возможно, Терентьев имеет в виду *Заумь* или *Цоца* – две книги Крученых, вышедшие в Москве в 1922 году, которые включают стихи тифлисского периода.

## 5. ИЛЬЕ МИХАЙЛОВИЧУ ЗДАНЕВИЧУ Март 1923, Тифлис

Печатается по подлиннику (Fonds Zdanevitch, Paris). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Кирилл Михайлович Зданевич; см. комментарий к письму № 1, прим. 12.

<sup>2</sup> См. комментарий к письму № 4, прим. 4.

<sup>3</sup> Терентьев намекает на «Grand bal des artistes travesti transmental» (Большой заумный костюмированный бал художников), который был устроен 23 февраля 1923 г. в Париже. Инициатива бала принадлежала Союзу русских художников в Париже, ассоциации русских художников Монпарнаса. Союз русских художников со времени своего основания в 1921 г. организовывал каждый год ночные празднества в Бал Булье, на авеню де л'Обсервуаур, в самом сердце Монпарнаса. В 1923 г. Союз русских художников, по инициативе Зданевича, ставшего его секретарем, подготовил Большой заумный ряженный бал. Очевидцы рассказывают, что вечером 23 февраля помосты и балконы зала были украшены полотнами, рисунками, драпировкой Ларионова, Цадкина, Гончаровой, Пикассо, Сюрважа, Судейкина, Грановского, Воловика, Фотинского, Сима и др., в то время как с колонн свешивались фонетические, абстрактные, зрительные стихи. В Галерее писателей продавались «метрами» поэмы Крученых, Хлебникова, Терентьева, Маяковского, Тцара, Супо, Рибмон-Дессена, Паунда, Кокто и др. Перед началом Большого бала, открывшегося в полночь и продолжавшегося до самого утра, Лизица Кодреано и Вера Розенштейн исполнили танцы под музыку румынского композитора Марчела Михаловича и под народные мелодии (хореография Ларионова, костюмы Гонча-

ровой); затем следовали японские танцы, испанские гитары, симультанистические стихи, русские хоры. Всю ночь чередовались ярмарочные и цирковые номера с фокусниками, бородачьи женщины, дрессированными свиньями, танцем живота и другие единственные в своем роде номера, избранные Гончаровой, Васильевой, Соней Делоне-Терек, Пашиным, Леже, Зданевичем и т.д.

Илья Зданевич, вдохновитель вечера, приготовил афиши, листовки, программы. В одной афише говорилось: «Pourquoi ce bal est nommé transmental? Parce que Iliazde, Kroutchonyh, Terentiev sont les createurs de la poésie transmental sans images, sans descriptions, sans mots usuels» («Почему этот бал называется заумным? Потому что Ильязд, Крученых, Терентьев — создатели заумной поэзии, без образов, без описаний, без обычных слов»). Эту афишу, по всей видимости, имеет в виду Терентьев.

<sup>4</sup> А. Крученых. *Сдвигология русского стиха. Трактат обижательный*. М., 1922 (на обложке, однако, указан 1923 год) — сборник теоретических сочинений, в котором развиты некоторые темы, присутствовавшие уже в *Малахалии в капоте*, Тифлис, 1918 (2-е изд., Тифлис, 1919). В *Сдвигологии* Крученых опубликовал также тексты группы «41°»: свою статью *Аполлон в перепалке*, посвященную поэзии Терентьева, статью Терентьева *Маршрут шаризны*, уже появившиеся в Тифлисе, и коллективную статью *Рисунки слов*.

<sup>5</sup> А. Крученых. *Голодняк*. М., 1922. Значительная часть стихов этого сборника была уже опубликована Крученых в Тифлисе и Баку (прежде всего, в кн. *Мир и остальное*. Баку, 1920). *Голодняк* содержит также неопубликованные стихи и вообще он — один из самых интересных сборников Крученых.

<sup>6</sup> *Бардзо* — очень (польск.).

<sup>7</sup> «Сатирикон» — русский еженедельный сатирический журнал, выходивший в Петербурге в 1908-14 годах под редакцией А.А. Радакова, затем (с № 9) А.Т. Аверченко. Среди сотрудников — писатели Саша Черный (А.М. Гликберг), П.П. Потемкин, Тэффи (Н.А. Бучинская), В. Горянский (В.И. Иванов) и карикатуристы А.А. Радаков и Н.В. Ремизов. В 1913 году Аверченко создал «Новый сатирикон», просуществовавший до 1918 года, в котором печатались также В.В. Маяковский и О.Э. Мандельштам.

<sup>8</sup> Об этих текстах, которые никогда не были опубликованы, не имеется никаких других сведений.

<sup>9</sup> Среди бумаг Ильи Зданевича не осталось никакого экземпляра этого списка работ для Терентьева. Весьма вероятно, он его не писал. Отсутствуют также сведения о докладе Терентьева 41°.

<sup>10</sup> Эти терентьевские строчки, написанные накануне его отъезда в Москву, свидетельствуют о его намерении возродить «41°», подчеркивая главным образом интернациональный характер группы. Он просил у Ильи Зданевича материалы о его парижской деятельности, имея в виду и эту цель.

## 6. ИЛЬЕ МИХАЙЛОВИЧУ ЗДАНЕВИЧУ 4 мая 1923, Москва

Печатается по подлиннику (Fonds Zdanevitch, Paris). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Среди бумаг Ильи Зданевича в Париже мы нашли два письма Крученых, отправленных Зданевичу из Москвы 10.8.1922 и 18.2.1924, к которым

следует добавить несколько строк, приписанных Крученых в одном письме Кирилла к своему брату (см. прим. 2). Можно с уверенностью утверждать, что И. Зданевич писал Крученых дважды — летом и в декабре 1922 года. Кроме того, в феврале 1924 года он отправил ему свою книгу *Лидантю фарам*. К сожалению, нам не удалось найти этих писем. Вероятно, они находятся в закрытой части фонда Крученых в ЦГАЛИ.

<sup>2</sup> Терентьев приехал в Москву в апреле 1923 года. «Игорь здесь полмесеца», — вписал Крученых в письмо Кирилла к брату (письмо К. Зданевича к И. Зданевичу от 5.5.1923. Fonds Zdanévitch, Paris).

<sup>3</sup> В конце марта 1923 года в Москве вышел «ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств» под редакцией В.В. Маяковского. Журнал выходил по 1925 год (всего вышло 7 номеров). Первый выпуск «ЛЕФа» открывался тремя программными статьями: *За что борется Леф?* (подписи: Н.Асеев, Б.Арватов, О.Брик, Б.Кушнер, В.Маяковский, С.Третьяков, П.Чужак), *В кого вгрызается Леф. Кого предостерегает Леф* (установлено авторство Маяковского). Кроме того, были также напечатаны стихи Н.Асеева, В.Каменского, А.Крученых, Б.Пастернака, С.Третьякова, В.Хлебникова; поэма Маяковского *Про это*; рассказы О.Брика и Н.Асеева; статьи С.Третьякова, Г.Винокура, Б.Арватова и др.

<sup>4</sup> В Москве в журнале «Леф» Терентьев опубликовал одно стихотворение и две небольшие статьи, которые вызвали горячие споры (см. *1-ое мая, Леф закавказья, Открытое письмо*, тексты и комментарии). Сотрудничал также вместе с К. Зданевичем в первых номерах сатирического журнала «Крысодав», пробуя себя в жанре политической сатиры (см. *О нотах, Чистушка о грязнушке, Пограничник молодой, Окно в Европу*, тексты и комментарии). Что касается его намерений публиковать книги и возродить «41°», то все они остались неосуществленными.

<sup>5</sup> Пьесы И. Зданевича никогда не ставились в Советском Союзе, но все же были известны, хотя и в узком кругу, и имели своих страстных почитателей. Между концом 1923 и началом 1924 г. Илья Зданевич послал кн: *Лидантю фарам*, вышедшую в Париже в октябре 1923 года. Крученых, Брику, Шкловскому и другим. Ольга Лешкова написала ему: «Спасибо дорогой Илья Михайлович за присланные книги [...] они произвели тут фурор и сенсацию» (письмо О.Лешковой к И. Зданевичу от 22.4.1924, Fonds Zdanévitch, Paris).

<sup>6</sup> Возможно, намек на слова, которыми открывался манифест «41°»: «Компания 41 объединяет левобережный футуризм» («41° ежедневная газета», 14-20 июля 1919).

## 7. АЛЕКСЕЮ ЕЛИСЕЕВИЧУ КРУЧЕНЫХ

21 ноября 1923, Петроград

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 1334, оп. 2, ед. хр. 53). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Среди бумаг Крученых сохранились восемь писем Игоря Терентьева, из которых мы публикуем шесть, представляющих наибольший интерес (исключаются только две записки без даты, которые следует отнести к 1937 году). Покинув Москву в конце августа 1923 года, Терентьев пытался создать в Петрограде группу, стоящую левее Лефа, основанную на союзе между заумью и беспредметностью. В сущности, Терентьев вставал на путь, открытый десятью годами ранее Крученых, Малевичем и Матюши-

ным. Новым было только «материалистическое понимание». Крученых следовал за ним с осторожностью. Он сам некоторым образом предварил Терентьева в своем сборнике *Заумники* (1922), но затем, отступив под прикрытием Лефа, согласился на второстепенную роль в нем. Как память об этой бесплодной попытке сохранились два письма Терентьева к Крученых (см. письма №№ 7 и 8), статья *Кто Леф, кто Праф и Тезисы*.

<sup>2</sup> См. комментарий к письму № 8, прим. 1.

<sup>3</sup> Казимир Северинович Малевич (1878-1935) — художник. В августе 1923 года Малевич стал директором Музея художественной культуры в Петрограде, который он преобразовал в Исследовательский институт. С 1 октября 1923 года были открыты четыре новых исследовательских отдела под руководством Татлина, Матюшина и самого Малевича, к которым вскоре были присоединены экспериментальная секция Мансурова и фонологический кабинет Терентьева. В октябре 1924 года Музей художественной культуры официально был переименован в Институт художественной культуры, а в марте 1925 года — в Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК). ГИНХУК оставался центром авангардной культуры в Ленинграде вплоть до своего закрытия в 1926 году. Работали там также Вера Ермолаева и некоторое время после своего возвращения из Берлина — Николай Лапшин, которые вместе с Ильей Зданевичем и Ольгой Лешковой в 1916 году изданием рукописного журнала «Бескровное убийство» и постановкой *Янко круль албанской* положили начало будущему «41°».

<sup>4</sup> Михаил Васильевич Матюшин (1861-1934) — художник и композитор. Друг и покровитель Крученых и Малевича, вместе с которыми подготовил оперу *Победа над солнцем* (1913). В ГИНХУКе Матюшин руководил Отделом органической культуры, где в сотрудничестве со своими учениками Борисом, Марией и Ксенией Эндер производил опыты по зрительному восприятию. Эта группа была также известна как «ЗорВед» («Зоркое ведение»).

<sup>5</sup> Павел Андреевич Мансуров (1896-1983) — художник. В ГИНХУКе, среди деятелей которого он был наиболее дискуссионным и критикуемым, руководил с октября 1923 года Отделом по технике искусства. В 1928 году эмигрировал в Италию, в 1929 году поселился во Франции, где жил до самой смерти.

<sup>6</sup> Павел Николаевич Филонов (1883-1941) — художник и автор заумной книги *Пропевень о проросли мировой* (1915). В ГИНХУКе руководил Отделом общей идеологии до января 1924 года, когда был заменен Н.Н. Пуниным.

<sup>7</sup> *Старый Петербург* — общество, основанное в 1921 году для изучения и спасения городских памятников. Из конференций, отмеченных Терентьевым, это была единственная, объявленная в печати: «В обществе «Старый Петербург» 26 ноября состоится выступление футуриста Терентьева, или, как он себя именует, Директора международной компании заумного языка 41°, на тему *Мнения А.С. Пушкина о заумной поэзии (по документальным данным!!!)*» («Жизнь искусства», 1923, № 45, с.28).

<sup>8</sup> Финотдел — финансовый отдел Петроградского губернского исполнительного комитета. Финотдел занимался проблемами экономической жизни Петроградской губернии. При нем существовал Клуб сотрудников губфинотдела, в котором и выступал Терентьев.

<sup>9</sup> Институт живого слова готовил лекторов и агитаторов, а также педагогов-словесников, сказителей, чтецов. Открытие состоялось 15 ноября 1918 года. В нем преподавали В.Н. Всеволодский-Гернгросс, А.Ф. Кони,



Н.С.Гумилев, Л.В.Щерба, Л.Л.Якубинский, Н.А.Энгельгардт. Институт издал *Записки Института живого слова*. Пб., 1919 и сб. *В.И.Ленину*. Л., 1924.

<sup>10</sup> РКСМ — Российский коммунистический союз молодежи.

<sup>11</sup> Об этом спектакле и о постановке *Трактата о сплошном неприличии* мы не нашли других данных.

<sup>12</sup> Писатели, принадлежавшие к Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП).

<sup>13</sup> См. комментарий к статье *Кто Леф, кто Праф*, прим. 4.

<sup>14</sup> См. статью *Тезисы*.

<sup>15</sup> Илья Зданевич жил тогда в Париже на rue Zacharie, 20 (ныне rue X.Pri-vas), маленькой улочке в Латинском квартале.

<sup>16</sup> Жена Терентьева (см. комментарий к письму № 4, прим. 18). Игорь Терентьев, жена Наталья и дочь Татьяна поселились в Петрограде на Фонтанке, 165, кв. 9.

## 8. АЛЕКСЕЮ ЕЛИСЕЕВИЧУ КРУЧЕНЫХ 23 декабря 1923, Петроград

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 211). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Терентьев имеет в виду «диспут на тему о беспредметности», о котором он говорил в предыдущем письме к Крученых (см. письмо № 7). Об этом диспуте нам не удалось найти никаких сообщений в петроградской печати того времени. Возможно, он связан со столкновением между беспредметниками и реалистами, которое характеризовало артистические круги Петрограда в последние месяцы 1923 года. 11 декабря 1923 года Александр Григорьев и Евгений Кацман, московские представители Ассоциации художников революционной России (АХРР), организовали собрание в Академии художеств. За докладами последовала бурная дискуссия. Кацман вспоминает этот вечер: «На собрание явились все слушатели Академии со всеми своими профессорами. Зал был в буквальном смысле слова набит битком [...] Профессора, «комбинирующие плоскости» — Филонов, Терентьев и прочие, — всячески нас ругали. Им помогли их рьяные последователи из учащихся. Нарастал [...] грандиозный спор [...] Во время своего выступления беспредметник Терентьев все время ходил взад и вперед вдоль длинного стола, где мы сидели, но мысли высказывал какие-то маленькие и пустяковые, больше работал мимикой и жестами. Возражая ему, я сказал, что большая площадь пола, которую исходил товарищ Терентьев, странным образом противоречит маленькой площади мыслей, им высказанных. Это задело его последователей. Начался шум. Я продолжал говорить. Били стульями об пол. Приветствовали АХРР. Ругали и угрожали уничтожить АХРР. Собрание прервалось» [Е. Кацман. *Как создавался АХРР*. — В кн.: И.Гронский, В.Перельман. *АХРР: Сборник воспоминаний, статей и документов*. М., 1973, с.88-89]. Дискуссия была возобновлена в Доме печати 6 января 1924 года по случаю выставки художников АХРР. На диспуте выступал Терентьев, который сказал: «АХРР — это наши ученики и ничуть не враги, если верить их заявлениям: когда они поймут, в чем дело, они придут к нам учиться. Но клевета и предательство — говорить, что искусство беспредметников непонятно для масс. Не быт, а бытие должно отражать искусство. У рабочего быта нет и не может быть, ибо он как класс молод и быт его только творится. И буржуазия могла закрепить свой быт лишь когда победила и стала размягчаться, а не

тогда, когда была революционным классом. Поэтому можно дать только бытие движения. Искусство есть материальный язык, материальный аппарат, который при помощи формы научно должен это сделать» (*Революция и изобразительное искусство. На диспуте в Доме печати.* — «Петроградская правда», 1924, № 8, с.4).

<sup>2</sup> См. комментарий к письму № 7, прим. 3.

<sup>3</sup> См. там же, прим. 3.

<sup>4</sup> В январе 1919 года группа Выборгских рабочих коммунистов под руководством критика и поэта Бориса Кушнера создала коллектив Комфут, чья Декларация появилась на страницах «Искусства коммуны» (1919, № 8). Коллектив Комфут распался немного позднее, но термин остался в футуристическом лексиконе. Так, Маяковский, выступая на одном диспуте, утверждал: «Частное наше название — комфуты» (*Выступление на диспуте «Футуризм сегодня»* [1923]. — В его кн.: *Полное собрание сочинений*, XII. М., 1959, с.261).

<sup>5</sup> См. комментарий к письму № 6, прим. 3.

<sup>6</sup> Концепция зауми как лаборатории, в которой выковывается новый язык, распространилась после революции. Начало положил Давид Бурлюк, утверждавший в 1920 году, что «А. Крученых в лаборатории слова занимает целый угол [...] В его лаборатории изготавливаются целые модели нового стиля» (*Давид Бурлюк.* — В сб.: *Бука русской литературы*. М., 1922, с.5) И немногим далее Сергей Третьяков писал: «На огромном словопрокатном заводе современной поэзии не может не быть литейного цеха, где расплавляется и химически анализируется весь словесный лом и ржа для того, чтобы затем, пройдя через другие отделения, сверкнуть светлую сталью — режущей и упругой. И роль такой словоплавильни играет Крученых со своей группой заумников» (*Бука русской литературы.* — В сборнике под тем же названием, с.17). Подобная концепция лежит также в основе статьи Б.Арватова *Речетворчество (по заумной поэзии)* («Лэф», 1923, № 2). Образ «лаборатории» становится топосом лэфовских и производственных писаний для определения функций поэта в советском обществе. С.Третьяков писал: «Футуристы-заумники разрабатывают звуковую сторону речи»; и говоря о словесных опытах Маяковского и Крученых: «Их стихи были лабораторией речезвука» (*Трибуна Лефа.* — «Лэф», 1923, № 3, с.161). Маяковский и Брик так определяли работу лэфовцев над языком: «лаборатория для наилучшего выражения фактов современности» (*Наша словесная работа.* — «Лэф», 1923, № 1, с.41).

<sup>7</sup> Георгий Валентинович Плеханов (1856-1918) — политический деятель и философ.

<sup>8</sup> А.Богданов (наст. имя — Александр Александрович Малиновский, 1873-1928) — политический деятель и философ.

<sup>9</sup> Николай Иванович Бухарин (1888-1938) — политический деятель и теоретик марксизма.

<sup>10</sup> ЦК РКП — Центральный комитет Российской коммунистической партии.

<sup>11</sup> Мы не нашли никаких следов этого объявления.

<sup>12</sup> В 1928 году лозунг «Мир химикам — война дворцам» Терентьев превратил в знамя своего лэфовского театра (см. статью *Антихудожественный театр (Театр факта, новой культуры и техники)*). Этот лозунг напоминает слова Евгения Базарова, героя романа И.С.Тургенева *Отцы и дети*: «Порядочный химик в десять раз полезнее всякого поэта» (гл. V). Но там также имеется намек на строку-лозунг поэта-лэфовца П.В.Незнамова: «Мир хижинам, война дворцам» (см. его стихотворение *Война дворцам.* — «Лэф», 1923, № 3, с.50-52).

<sup>13</sup> Уновис — Утверждение новых форм искусства. Малевич основал Уновис осенью 1919 года в Витебске. В группу входили его молодые ученики, часть которых (Илья Чашник, Вера Ермолаева, Лев Юдин, Николай Суетин) последовала за ним в Петроград.

<sup>14</sup> Мы не нашли никаких сведений об этих ордерах и пославшей их комиссии.

<sup>15</sup> См. комментарий к письму № 3, прим. 10.

<sup>16</sup> Николай Николаевич Асеев (1889-1963) — поэт.

<sup>17</sup> См. комментарий к статье *Кто Леф, кто Праф*, прим. 5.

<sup>18</sup> См. комментарий к статье *Открытое письмо*, прим. 3.

<sup>19</sup> См. комментарий к статье *Кто Леф, кто Праф*, прим. 4.

<sup>20</sup> «Мы» — ключевое слово футуристического лексикона: «Стоять на глыбе слова *Мы* среди моря свиста и негодования», — можно было прочесть в манифесте кубофутуристов *Пощечина общественному вкусу*. Это слово вновь бралось на вооружение в программной статье первого номера «Лефа», в которой декларировалось желание «растворить маленькое мы искусства в огромном мы коммунизма» (*В кого вгрызается леф?* — «Леф», № 1, с.9).

<sup>21</sup> «Смычка» — слово, которое мы находим в многочисленных лозунгах тех лет («Смычка города и деревни» и т.п.). Лозунгом Красного театра Терентьева будет: «Смычка с рабочим зрителем».

<sup>22</sup> Алексей Крученых писал: «...всего *Евгения Онегина* можно выразить в двух строках: ени — вони (се — и — тся)» (*Сонные свистуны*. — В кн.: А. Крученых, И.Клюн, К.Малевич. *Тайные пороки академиков*. М., 1916, с.14). Терентьев возобновляет этот тезис, рассматривая звуковую группу «ени — вони» как ключ пушкинской семантической и идеологической системы. См. также *17 ерундовых орудий*, текст и комментарий.

<sup>23</sup> Персонажи и цитаты из стихотворений, поэм и романов Пушкина: «иные берега» — из стихотворения *Вновь я посетил...*; «иных уж нет» — из заключительной строфы *Евгения Онегина* и т.д. Гремина же придумал автор либретто оперы *Евгений Онегин* М.И.Чайковский. У Пушкина этот герой назван князем N.

<sup>24</sup> Цитата из *Евгения Онегина*, гл. 4, строфа XXXV.

<sup>25</sup> См. письмо № 9.

<sup>26</sup> В.И.Ленин. *Материализм и эмпириокритицизм*. М., 1909; см. в его кн.: *Полное собрание сочинений*, изд. 5-е, т. 18. М., 1976, с.196.

<sup>27</sup> См. комментарий к статье *Кто Леф, кто Праф*, прим. 2.

<sup>28</sup> См. там же, прим. 3.

<sup>29</sup> См. комментарий к письму № 7, прим. 10.

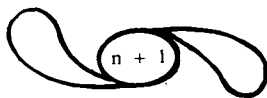
<sup>30</sup> Цитата из стихотворения Пушкина *Я памятник себе воздвиг...*

<sup>31</sup> *Простое как мычанье* — название сборника стихов Маяковского 1916 года (Петроград). Это же выражение встречается в стихотворении Маяковского *Надоело* (1916).

<sup>32</sup> См. письмо № 9.

<sup>33</sup> Среди бумаг И.Зданевича нет ни одной копии этого письма.

<sup>34</sup> Вначале Терентьев написал: «41° = 40 + 1 = n + 1 (эн плюс единица). Знак — пропеллер!»



Пропеллериа! n + 1». Позднее он вычеркнул это место.

<sup>35</sup> Слово «разменял» (означавшее на языке Гражданской войны «растрелял») поставлено позднее Терентьевым над словом «умолчал», но «умолчал» при этом не зачеркнуто.

<sup>36</sup> См. комментарий к письму № 7, прим. 7.

<sup>37</sup> ЧК — Чрезвычайная комиссия по борьбе с контрреволюцией, саботажем и спекуляцией, созданная в декабре 1917 года.

<sup>38</sup> В.И. Ленин. *Детская болезнь левизны в коммунизме*. Пб., 1920.

<sup>39</sup> Опяез — Общество изучения поэтического языка. Опяез был основан в Петрограде в 1916 году лингвистами Евгением Поливановым и Львом Якубинским и литературоведами Виктором Шкловским и Борисом Эйхенбаумом; в том же году Общество издало *Сборники по теории поэтического языка*.

<sup>40</sup> Александр Михайлович Родченко (1891-1956) — художник. Фразой «стоять исусом» и т.д. Терентьев иронически намекает на фотомонтаж Родченко для поэмы Маяковского *Про это*, в котором Маяковский стоит на колокольне с раскинутыми руками (см. также поэму). В обращении к «калоше» несколькими строчками выше имеется намек на рекламу, которую Родченко и Маяковский как раз в конце 1923 года сделали для галош Резинтреста.

<sup>41</sup> Намек на поэму *Облако в штанах* (1915) и на стихотворение *Ковфа фата* (1914) Маяковского. Пользуясь каламбуром, Терентьев объявляет себя «наследником» футуристических идеалов, «преданных» Маяковским.

<sup>42</sup> Терентьев имеет в виду поэму Маяковского *150.000.000* (1921), часть действия которой происходит в Америке и где выражается восхищение американской техникой (см. стихи 450-500). И в более общем смысле Терентьев упрекал Маяковского за его симпатию к американской технологии.

<sup>43</sup> Григорий Евсеевич Зиновьев (Радомысльский, 1883-1936) — политический деятель, председатель Ленсовета, председатель Коминтерна и др.

<sup>44</sup> О докладе, о котором здесь объявляет Терентьев, не имеется никаких сведений. Весьма вероятно, что он так и не был прочитан.

<sup>45</sup> Александр Васильевич Туфанов (1887-1942) — поэт и теоретик левого искусства. Автор книг: *Эолова арфа*. Пг., 1917; *К зауми. Стихи и исследование согласных фонем*. Пг., 1924 и *Ушкуйники*. Л., 1927. Туфанов обосновался в Петрограде в 1922 году, примкнув к ЗорВеду, группе художников во главе с М.Матюшиным. В 1925 году Туфанов основал группу Орден заумников ДСО, к которой принадлежали молодые поэты А.Введенский, Д.Хармс, Е.Вигилянский, И.Марков, Матвеев. В конце 1925 года группа приняла наименование Левого фланга и организовала несколько поэтических чтений в рабочих и студенческих клубах. К тому времени, когда в 1927 году была опубликована *Декларация Ордена заумников*, группа уже прекратила свое существование.

<sup>46</sup> Возможно, имеется в виду *К зауми*, которую Туфанов, типограф по профессии, сам набрал и напечатал. Хотя на титульном листе стоит дата «1924», в действительности книга вышла в последние дни 1923 года.

<sup>47</sup> Феликс Эдмундович Дзержинский (1877-1926) — политический деятель, глава ЧК (см. прим. 37).

9. ИЛЬЕ МИХАЙЛОВИЧУ ЗДАНЕВИЧУ  
5 февраля 1924, Петроград

Печатается по подлиннику (Fonds Zdanevitch, Paris). Впервые опубликовано: G. Pagani Cesa. *Una lettera di Igor' Terent'ev a Il'ja Zdanevic*. — В кн.: *L'avanguardia a Tiflis*. A cura di Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri, Giovanna Pagani Cesa. Venezia, 1982.

<sup>1</sup> Перед этим письмом Терентьев послал Илье Зданевичу из Советского Союза четыре письма, о чем и напоминает. Несколько дней спустя, 16 февраля, Зданевичу написал также и Крученых, благодаря его за *Лидантю фарам* («Я и Брик получили *Лидантю — Ильязд* — книга великолепная»), сообщая ему вкратце о литературных новостях и прося у него материалы («присылай заказные книги и новости, афиши, фотографии, рисунки, и здесь их пропечатаем»). Затем письменная связь между Терентьевым, Крученых и Ильей Зданевичем окончательно прервалась.

<sup>2</sup> Начало стихотворения *1-ое мал* Игоря Терентьева, опубликованного в «Лефе», 1923, № 2.

<sup>3</sup> В Мятлевском доме, на Исаакиевской площади, находился Музей художественной культуры (в дальнейшем известный как ГИНХУК), в котором Терентьев открыл свою фонологическую лабораторию.

<sup>4</sup> Об открытии фонологической лаборатории было объявлено в газетах в конце ноября 1923 года: «Исследовательский институт открывает в ближайшее время еще два отдела: по технике живописи, которым будет вести преподаватель Академии художеств Мансуров, и по фонетике, занятия в котором будет вести языковед Терентьев» («Жизнь искусства», 1923, № 47, с. 25). О деятельности этого отдела известно очень мало: документы исчезли, свидетельства и воспоминания редки и противоречивы. С Терентьевым сотрудничали поэты А. И. Введенский и А. В. Туфанов и композитор М. Друскин. Блестящий синтез фонетических исследований Терентьева в ГИНХУКе находим в его письме к Крученых от 23.12.1923 (см. письмо № 8).

<sup>5</sup> Об этой публикации не имеется никаких сведений. Весьма вероятно, что она никогда не была осуществлена.

<sup>6</sup> См. комментарий к письму № 7, прим. 1.

<sup>7</sup> См. там же, прим. 3.

<sup>8</sup> См. там же, прим. 4.

<sup>9</sup> О некоторых из этих конференций Терентьев говорит в письме № 7.

<sup>10</sup> Крученых в 1923 году опубликовал главным образом теоретические работы, в которых вновь выдвигались некоторые положения «41°»: три книги, изданные под эмблемой МАФ («Московская — в будущем Международная — ассоциация футуристов»): *Фактура слова, Сдвигология, Апокалипсис в русской литературе* и два сборника «изданий 41°»: *Собственные рассказы, стихи и песни для детей и Фонетика театра*. Все они вышли в Москве.

<sup>11</sup> На самом деле, публикацию текстов «41°» обеспечивал в Тифлисе Ильяс Зданевич.

<sup>12</sup> *Оптак* так и не вышел в свет. В те годы Терентьев работал лихорадочно, как о том свидетельствуют намеки, разбросанные по его письмам, но весь этот материал, по всей вероятности, был потерян. Представляет здесь интерес в особенности «трагедия» *Иордано Бруно*. И действительно,

в то время как теоретические наблюдения возобновляют тезисы «41°» о «перпендикулярном языке», в своей пьесе Терентьев располагает события в свободном пространстве и времени в духе Малевича (из теорий которого Терентьев выводит также идею зауми как «четвертого измерения»). Джованна Пагани Чеза пишет: «Эффект контаминации пространства, времени и различных сфер человеческого творчества достигается как посредством названия места, в котором развивается трагедия: площадь Конкорд (намек на осуждение Бруно на гильотину смещает действие во времена Французской революции), так и именами персонажей: Шметтерлинк, вызывающее в памяти как Метерлинка, так и Меттерниха, Иордано Бруно, Мона Лиза, Джоконда и Колумбия, что-то между географическим названием, Христофором Колумбом и женским персонажем комедии дель арте» (*L'avanguardia a Tiflis*, с.274-275).

<sup>11</sup> Среди бумаг Зданевича нет стихов Терентьева. Возможно, что они и не были посланы.

## 10. ВСЕВОЛОДУ ЭМИЛЬЕВИЧУ МЕЙЕРХОЛЬДУ 6 ноября 1925, Ленинград

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2434). Впервые опубликовано в кн.: М.Левитин. *Чужой спектакль*. М., 1982, с.92-93.

<sup>1</sup> Предыстория этого письма и ответ Мейерхольда неизвестны.

<sup>2</sup> «Антипасхальная агитка» *Снегурочка* впервые была поставлена Терентьевым в одном из петроградских рабочих клубов 1 мая 1924 года.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *К постановке Джона Рида в Красном театре*, прим. 1.

<sup>4</sup> Константин Георгиевич Паустовский в *Броске на юг* также говорит о спектаклях Терентьева на улицах и площадях (К.Паустовский. *Собрание сочинений в 8-ми томах*, т. 5. М., 1968, с.382). Однако в этой книге Паустовский часто бывает неточен. На этот опыт Терентьев ссылается и в своем *Открытом письме*. Краткий намек на театральную деятельность Терентьева имеется в старой статье Александра Февральского: «В 1921-1922 годах группа художественной молодежи под руководством И.Терентьева, работавшая над отдельными пьесами, собиралась поставить *Мистерию-Буфф*, но не осуществила своего намерения» (А.Февральский. *Мистерия-Буфф*. — В кн.: В.В.Маяковский. *Полное собрание сочинений*, т. 3. М., 1939, с.446).

<sup>5</sup> См. статью *Семейно-исторический роман на сцене*, текст и комментарий.

<sup>6</sup> Заключение известной статьи Ленина *Лев Толстой как зеркало русской революции* (эта статья появилась в газете «Пролетарий» 11 сентября 1908 года; см. в его кн.: *Полное собрание сочинений*, т. 17, с. 206-213). Терентьев цитирует неточно, в тексте Ленина: «...наш исторический грех толстовщины!»

<sup>7</sup> См. комментарий к статье *Самодельный театр*, прим. 7.

<sup>8</sup> Терентьев подразумевает ленинградский Академический Театр драмы, для которого он должен был поставить *Пугачевщину* Константина Тренева и из которого он со скандалом был изгнан весной 1925 года.

<sup>9</sup> См. комментарий к статье *Самодельный театр*, прим. 6.

<sup>10</sup> Иосиф Наумович Гурвич (1895-1962) — театральный деятель.

<sup>11</sup> Терентьев имеет в виду намерение Авлова и Гурвича преобразовать Красный театр в «передвижной театр», следуя примеру знаменитого Передвижного театра актера и режиссера Павла Павловича Гайдебурова (1877-1960).

## 11. АЛЕКСЕЮ ЕЛИСЕВИЧУ КРУЧЕННЫХ 16 февраля 1927, Ленинград

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 211). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> В 1927 году, поддерживаемый директором Дома печати Николаем Павловичем Баскаковым, Терентьев хочет сделать из своего театра острие артистического авангарда Ленинграда. С этим намерением он обращается к Крученых, который в своей *Декларации № 6* набросился на «ублюдочный стиль» или «помесь Островского с футуризмом [...] пропыленной либреи академизма с агитблузой» (А. Крученых. *Разбойник Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица*. М., 1926). Он предлагает Крученых возродить старое кавказское содружество, поднять знамя «зауми», встать во главе художественного авангарда в Ленинграде. *Ревизор*, реализованный в духе зауми, означал бы начало этой новой фазы. Спектаклю должна была быть посвящена книжка, подготовленная Терентьевым и просмотренная Крученых. В эти дни должна была также выйти статья Терентьева против *Ревизора* Мейерхольда. Кроме того, Терентьев был среди инициаторов встречи левых литературных и художественных групп, которая должна была состояться в Доме печати, и ленинградской версии «Лефа». Ни один из этих планов не осуществился. Ленинград еще раз проявил свою враждебность к авангарду, который, впрочем, и в Москве не пользовался особым благорасположением. Неспособность Терентьева и Крученых понять наступающие времена и новые требования поистине была поразительна. Комментируя это, Кирилл Зданевич писал брату: «Да, дорогой Илья, теперь не эпатировать нужно (Терентьев плохо усвоил это!) [...] нельзя применять к литературе приемов критики 1916-19, как до сих пор производит Круч» (письмо б.м. и б.д.; вероятно, написано летом 1928 г., *Fonds Zdanévitch, Paris*).

<sup>2</sup> Нам не удалось установить личность женщины, о которой говорит Терентьев. О ней известно только то, что она была подругой Крученых и должна была написать для театра Терентьева две пьесы, весьма вероятно, в сотрудничестве с тем же самым Крученых — одну о молодежи (Терентьев упоминает о ней в письмах №№ 11, 12, 14) и другую, главным действующим лицом которой должна была стать японка (см. письмо № 14). В связи с этим напомним, что в программе Театра Дома печати на сезон 1927/28 значилась пьеса Крученых, посвященная «китайским событиям» («Рабочий и театр», 1927, № 35, с. 14).

<sup>3</sup> Осип Федорович Давыдов — ленинградский журналист и писатель. Был среди немногих, открыто защищавших *Ревизора* Терентьева в одной публичной дискуссии и на страницах «Красной газеты» (16.4.1927). В дальнейшем его имя исчезло. По слухам, он был арестован по обвинению в троцкизме и расстрелян.

<sup>4</sup> Летом 1927 года газеты объявили, что Колхоз, пьеса Терентьева о преобразовании русской деревни, откроет в ноябре сезон Театра Дома печати (см. «Ленинградская правда», 21.8.1925, с. 6). Пьеса под тем же названием была объявлена также в афише театрального сезона 1927/28 года (см. статью *Ленинградский Театр Дома печати*). Речь идет, несомненно, о «Пьесе о деревне», о которой Терентьев говорит в этом письме (а также в письмах №№ 12 и 13). Пьеса никогда не ставилась и, по всей видимости, так и не была завершена Крученых. Следует упомянуть, что Крученых в 1927 году написал и опубликовал шесть пьес, посвященных советской деревне.

<sup>5</sup> Константин Александрович Федин (1892-1977) — писатель.

<sup>6</sup> Алексей Артамонович Тверяк (А.А.Соловьев, 1900-1937) — писатель.

<sup>7</sup> Терентьев намекает на «уголовный роман» Крученых *Разбойник Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица*, опубликованный в «Лефе», 1924, № 6 и вышедший затем отдельной книжкой под тем же названием, но в иной редакции в 1925 году.

<sup>8</sup> Премьера *Ревизора* состоялась 9 апреля.

<sup>9</sup> Брошюра Терентьева была посвящена его постановке *Ревизора*. Она не была опубликована. Рукопись пропала. Среди бумаг Крученых остались рисунки и фразы Терентьева, которые, вероятно, относятся к этой книжке, например: «Накануне своего заумного *Ревизора* приехал посмотреть у Мейерхольда. Увидел, что без зауми нет театра».

<sup>10</sup> К сожалению, сообщений в печати о конференции левых группировок в Доме печати обнаружить не удалось. Возможно, что конференция вообще не состоялась.

<sup>11</sup> Игра со словом «диамат» (диалектический материализм).

<sup>12</sup> Терентьев имеет в виду «На литературном посту» («На посту» перестал выходить в 1925 году) — журнал ассоциации пролетарских писателей (ВАПП и затем РАПП), выходивший в Москве в 1926-32 годах. В редакцию входили Л.Л.Авербах, Ю.Н.Либединский, А.А.Фадеев, В.М.Киршон и др. Статья Терентьева, — возможно, рецензия на *Ревизора* Мейерхольда (см. статью *Один против всех*) — в журнале «На литературном посту» не появилась.

<sup>13</sup> Речь идет, весьма вероятно, об ответе Терентьева на статью Сергея Малахова *Заумники*, появившуюся на страницах «На литературном посту» в 1926 году. Статья Терентьева была опубликована в кн.: А.Крученых. *15 лет русского футуризма, 1912-1927*. М., 1928 (см. статью и комментарий к статье, прим. 1).

<sup>14</sup> Февральский номер «Нового Лефа» в рубрике *Текущие дела* объявляет: «В Ленинграде возникла группа Лен-Леф. Основное ядро ее — ряд молодых работников слова из пролетгрупп. Вести работу Лен-Леф будет с а) опоязовцами, б) с молодыми исследователями из Института истории искусств, в) с отдельными товарищами, близкими по своей работе к Лефу, — Тихоновым, Каверинным и т.п. Лен-Леф с февраля начинает выпускать сборники *Лен-Леф*» («Новый Леф», 1927, № 2, с.46). В первом из этих сборников должна была появиться *Статья о современном театре* Терентьева, но сборник так и не вышел.

<sup>15</sup> См. прим. 2.

## 12. АЛЕКСЕЮ ЕЛИСЕВИЧУ КРУЧЕНЫХ Начало марта 1927, Ленинград

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 211). Публикуется впервые. Датируется по содержанию.

<sup>1</sup> Политическая власть и бюрократия сделали во всяком случае трудной жизнь терентьевского театра, — прежде всего не отпуская средств для спектаклей. Как то следует из письма, Терентьев не в состоянии послать Крученых, которого он просил написать несколько пьес, задаток в 100 рублей в оплату за работу.



<sup>2</sup> На этот день была назначена премьера *Ревизора*, затем перенесенная на 9 апреля 1927 года.

<sup>3</sup> Речь идет о пьесе «о деревне» предыдущего письма.

<sup>4</sup> См. комментарий к письму № 11, прим. 1.

<sup>5</sup> См. статью *Новый Ревизор (Доклад И.Г.Терентьева в МОДПИКе)*.

<sup>6</sup> См. комментарий к письму № 11, прим. 10.

<sup>7</sup> См. прим. 2.

<sup>8</sup> На гастроли в Москву Театр Дома печати отправился только в 1928 году.

<sup>9</sup> См. комментарий к письму № 11, прим. 9.

<sup>10</sup> Весьма вероятно, что это та самая пьеса, о которой Терентьев говорит в предыдущем письме. См. комментарий к письму № 11, прим. 2.

### 13. АЛЕКСЕЮ ЕЛИСЕЕВИЧУ КРУЧЕНЫХ 14 апреля 1927, Ленинград

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 211). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Премьера *Ревизора* состоялась 9 апреля 1927 года. См. комментарий к статье А.Пиотровского *Ревизор в Театре Дома печати*, прим. 1.

<sup>2</sup> Терентьев ссылается на финал своей постановки *Ревизора*, когда в качестве настоящего ревизора появляется опять Хлестаков, во фраке и с тростью в руке.

<sup>3</sup> Ленинградские рецензенты восприняли спектакль критически. Обвиняли Терентьева в том, что он предал гоголевский текст, превратил его в серию шутовских находок, дал ему «реакционное» истолкование. Крайней точки в этих нападках достиг драматург Борис Лавренев, писавший: «Эта постановка — знамя поднимающего голову мешанина [...]. Это — издевательство над зрителем» (*Второе пришествие Хлестакова*). Возможно, именно эту статью в «Красной газете» от 14 апреля 1927 года имел перед собой Терентьев, когда писал свое письмо.

<sup>4</sup> См. комментарий к письму № 8, прим. 9.

<sup>5</sup> Весьма вероятно, что имеется в виду брошюра о *Ревизоре*. См. комментарий к письму № 11, прим. 9.

<sup>6</sup> См. комментарий к письму № 11, прим. 4.

<sup>7</sup> См. там же, прим. 2.

<sup>8</sup> См. комментарий к статье *Кто Леф, кто Праф*, прим. 4.

<sup>9</sup> См. там же, прим. 5.

<sup>10</sup> Когда Терентьев писал это письмо, Маяковский готовился отправиться в турне в Прагу, Париж, Берлин, Варшаву. Он уехал из Москвы 15 апреля и вернулся туда 22 мая. В Ленинград он прибыл только 13 июня для чтения в Музее академических театров первой части поэмы *Хорошо* (15 июня). Нет никаких сведений ни о его выступлении на стороне Терентьева, ни о заступничестве Брика или Третьякова.

#### 14. АЛЕКСЕЮ ЕЛИСЕВИЧУ КРУЧЕНых Конец 1927 — начало 1928, Ленинград

Печатается по подлиннику (ЦГАЛИ, ф. 133, оп. 1, ед. хр. 211). Публикуется впервые. Датируется по содержанию.

<sup>1</sup> Речь идет о рисунках Терентьева для кн.: А.Крученых. *15 лет русского футуризма. 1912-1927 гг.* М., 1928.

<sup>2</sup> Речь идет о статье Терентьева *Ленинградский Театр Дома печати*.

<sup>3</sup> Возможно, Терентьев намекает на пьесу *Колхоз*. См. комментарий к письму № 11, прим. 4.

<sup>4</sup> Эмилия Владимировна Инк (настоящая фамилия Ванштейн, р. 1899) — балерина, актриса, театральная режиссер. Вместе с мужем, композитором В.Кашницким, была главной сотрудницей Терентьева, с которым была также связана сентиментально. Работала с ним в Театре Дома печати и на Украине. После ареста Терентьева Инк продолжала играть и ставить спектакли в театрах Саратова, Сталинграда, Вильнюса, Бреста, Архангельска, Владивостока и т.д.

<sup>5</sup> Владимир Самойлович Кашницкий; см. комментарий к статье: В.Кашницкий. *Умная музыка*, прим. 1.

<sup>6</sup> «Публичный бегемот» — слова, которыми начинается маленькая статья Крученых, посвященная Эмилии Инк и помещенная в его кн. *15 лет русского футуризма*. В примечании к слову «бегемот» Крученых пишет: «Так я называю толстокожую публику». «Слова» же «гроб бббы» и «си-путика» принадлежат к заумному идиолекту.

<sup>7</sup> См. комментарий к письму № 11, прим. 2.

<sup>8</sup> Премьера *Натальи Тарповой* состоялась 4 февраля 1928 года.

<sup>9</sup> В феврале 1928 года на сцене Театра Дома печати шла также новая постановка *Ревизора*, в которой не были использованы костюмы и декорации художников школы Павла Филонова. Эта новая постановка *Ревизора*, для которой художник Эдуард Криммер создал эскизы традиционных костюмов, была принята благожелательно ленинградской критикой.

<sup>10</sup> Театр Дома печати приехал в Москву в 1928 году и представил на сцене Театра им. Мейерхольда следующие спектакли: *Джон Рид*, *Ревизор*, *Наталья Тарпова*. Московское турне Театра Дома печати проходило со множеством трудностей. Чтобы повезти театр в Москву, Терентьев вынужден был прибегнуть к помощи друзей, как об этом рассказывает Кирилл Зданевич своему брату: «Крученых дал 100 рублей, Катанян — 80, Третьяков — 50 и я — 200. Этим мы поддержали его в самый трудный момент — без них не было бы показа его театра в Москве [...]. Сейчас театр пока не работает, но, вероятно, останется в Москве. Игорь и Кашницкий делают все, чтобы вернуть деньги, но когда это будет, не знаю» (Письмо от 25.5.1928, *Fonds Zdanevitch*, Paris).

<sup>11</sup> См. прим. 1.

<sup>12</sup> Речь идет о кн. Терентьева *Трактат о сплошном неприличии*, из которой он цитирует фразы: «несем мы вздор как знамена» и «благословляю вселенским кукишем».

<sup>13</sup> Речь идет о поэмах Крученых *Дунька-Рубиха* и *Разбойник Ванька-Кайн* и *Сонька-маникюрщица* (А.Крученых. *Четыре фонетических романа*. М., 1927).

<sup>14</sup> Как бы в ответ Терентьеву, в кн. *Говорящее кино* (М., 1928), вышедшей несколько месяцев спустя, Крученых опубликовал краткую историю русского футуризма, в которой, тем не менее, не содержалось никаких упоминаний о «41°».

<sup>15</sup> Эти надписи не были опубликованы Крученых в кн. *15 лет русского футуризма*.

<sup>16</sup> Владимир Кашницкий.

<sup>17</sup> Терентьев имеет в виду слово «embrasser» — целовать (франц.).

## П Р И Л О Ж Е Н И Я

### Игорь Терентьев и Алексей Крученых. РАЗГОВОР О МАЛАХОЛИИ В КАПОТЕ А.КРУЧЕНЫХ

Печатается по тексту сборника: А. Крученых. *Ожирение роз. О стихах Терентьева и др.* Тифлис, 1918.

<sup>1</sup> 1-е издание книги Крученых *Малахолия в капоте* вышло в январе 1918 года; 2-е — в 1919 году.

<sup>2</sup> Значительная часть *Малахолии в капоте* посвящена сдвигам, относимым Крученых к области «анальной эротики». Крученых приводит примеры из классической и современной литературы, содержащие «какальные» сдвиги типа: «**как ни** бесилося злоречье» (Тютчев). Сдвиги такого рода Крученых объясняет, используя коды психоанализа Фрейда, в частности, теорию либидо и инстинкта (об этом см.: Р. Циглер. *Поэтика А. Е. Крученых поры «41°». Уровень звука*. — В сб.: *L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982*, p.238), пристрастием писателей к анальной эротике, а также их глухотой к слову.

<sup>3</sup> Каламбур, построенный на сходном написании слов «as» — «как» и «arse» — «жопа» (англ.).

<sup>4</sup> Терентьев затрагивает важный для поэтов «41°» вопрос об эмоциональном значении звуков. Подобно Крученых, Терентьев смешивает понятия буквы и звука, слога и звукосочетания.

<sup>5</sup> Об эмоциональном значении звукосочетания «цж» Терентьев пишет также в кн. *Рекорд нежности* (см. комментарий). Об интересе к звук «ц» у Крученых см. Циглер, *op. cit.*, с.239.

### Илья Зданевич, Алексей Крученых, Игорь Терентьев, Николай Чернявский. МАНИФЕСТ КОМПАНИИ 41°

Печатается по тексту газеты «41°. Еженедельная газета», 1919, № 1.

<sup>1</sup> Манифест был опубликован в «41°. Еженедельной газете» без всякой подписи и без названия *Манифест компании 41°*. В Москве Крученых перепечатал его в своей книжке *Заумники*, предварив следующими

строками: «Работавшие на Кавказе футузау в 1917-19 гг. объединились в компанию «41°», выпустив в газете того же названия следующий манифест: (И.Зданевич, А.Крученых, И.Терентьев, Н.Чернявский)» (А.Крученых. *Заумники*. М., 1921, с.23). В статье *Футу-зау на Кавказе*, кроме манифеста, Крученых давал также несколько лаконичных сведений о деятельности «41°» и предупреждал, что «в магазинах Москвы появились издания футуристов на Кавказе» (там же, с.24), среди которых книги Терентьева *Факт*, А.Крученых — *грандиозарь*, *Трактат о сплошном неприличии*.

### Игорь Терентьев, Алексей Крученых, Илья Зданевич РИСУНКИ СЛОВ

Печатается по тексту: А.Крученых. *Миллиорк*. Тифлис, 1919, с.17.

<sup>1</sup> Этот забавный каталог лингвистических ошибок и нарушений, который в качестве прецедента имеет статью А.Крученых *Новые пути слова* (в сб.: *Трое*. Пб., 1913), в большей своей части составлен Терентьевым, как на то указывают стиль, приведенные приемы и тот факт, что имя Терентьева поставлено перед именами Крученых и Зданевича.

### Алексей Крученых. О СТИХАХ ТЕРЕНТЬЕВА И ДРУГИХ

Печатается по тексту: А.Крученых. *Ожирение роз*. Тифлис, 1918, с. 3-14.

<sup>1</sup> Книга вышла в 1918 году. В открывающей книгу статье *О стихах Терентьева и других* Крученых знакомит тифлисскую публику с образцами творчества Терентьева. В рецензии на *Ожирение роз* («Куранты», 1919, № 2), подписанной Е.Луневым, в частности говорится: «...читатели знакомятся [...] с поэтом Терентьевым, разбор произведений которого сделал А.Крученых, — причем, диагноз оказался чрезвычайно удачным; не прошло и трех месяцев, как в Терентьеве многие узнали меткого мыслителя и поэта».

<sup>2</sup> Это стихотворение появилось в несколько иной форме в кн. *Херувимы свистят*. Некоторые стихи Терентьева, приведенные Крученых в его статье, никогда не были опубликованы, другие же, напротив, появились в последующих сборниках. В этом случае указывается название сборника.

<sup>3</sup> Цитата из поэмы А.Пушкина *Евгений Онегин*, I, XIX.

<sup>4</sup> Цитата из поэмы В.Маяковского *Облако в штанах*.

<sup>5</sup> Неточная цитата из поэмы Маяковского *Война и мир*.

<sup>6</sup> Григол Робакидзе (1884-1962) — поэт, прозаик, драматург и критик; мэтр и один из организаторов группы «Голубые роги».

<sup>7</sup> Эпиграф к стихотворению В.Хлебникова *Перевертень*. — В.Хлебников. *Собрание сочинений*, II, с.43.

<sup>8</sup> Цитата из прозаического сочинения *Мятеж на снегу*. — См. в сб.: *Садок судей* II. Пб., 1913.

<sup>9</sup> Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878-1939) — художник-модернист.

<sup>10</sup> ...«**розы, хотя и голубые**» — намек на художественное общество «Голубая роза», образованное в 1907 году после одноименной выставки, устроенной журналом «Золотое руно». В группу входили П. Кузнецов, М. Сарьян, Н. Сапунов, А. Матвеев и др. Для художников «Голубой розы» были характерны стилизация и приглашенные цветковые сочетания.

<sup>11</sup> «Голубые роги» — название группы грузинских поэтов-символистов, образованной в 1914 году. В нее входили Т. Табидзе, П. Яшвили, Г. Робакидзе и др.

<sup>12</sup> *Голубые яйца* — название рукописной книги Крученых (Тифлис—Саракамыш, 1917).

<sup>13</sup> ...«**сирень, лиловь, фиоль**» — намек на стихи И. Северянина. Ср. доклад Крученых *Фиоль Игоря Северянина*, прочитанный в 1918 году в Фантастическом кабачке.

<sup>14</sup> Е. Лунев — групповой псевдоним А. Крученых и В. Хлебникова.

<sup>15</sup> Александр Николаевич Емельянов-Коханский — поэт, автор сборника стихов *Обнаженные нервы*, вышедшего тремя изданиями.

<sup>16</sup> ...«**бульжник дум ем...**» — неточная цитата из трагедии *Владимир Маяковский*.

<sup>17</sup> Владимир Сергеевич Соловьев (1853-1900) — философ и поэт.

<sup>18</sup> ...«**это я писал о вас...**» — неточная цитата из трагедии *Владимир Маяковский*.

<sup>19</sup> ...«**порой мне кажется...**» — неточная цитата из той же трагедии.

<sup>20</sup> Эти стихи вошли в кн. *Херувимы свистят*.

<sup>21</sup> ...«**пожара в сердце**» — аллюзия на строку из поэмы В. Маяковского *Облако в штанах*.

<sup>22</sup> ...«**любенки, любята, небе лицо**» — аллюзия на строчки из поэмы *Облако в штанах*. Отношение Хлебникова к этому аспекту поэзии Маяковского было рассмотрено А. Крученых в его эссе *Азеф—Иуда—Хлебников*. См. кн.: *Миллиорк*. Тифлис, 1919.

<sup>23</sup> ...«**думающие лучше нажраться как**» — неточная цитата из стихотворения Маяковского *Вам*.

<sup>24</sup> Кузьма Прутков — коллективный псевдоним группы писателей (Алексея К. Толстого и братьев Алексея и Владимира Жемчужниковых), выступавших совместно в 50-х и 60-х годах прошлого века со стихами, баснями, афоризмами, комедиями и литературными пародиями.

<sup>25</sup> Амори — псевдоним Ипполита Рапгофа, подписывавшегося также «граф Амори», романиста и эссеиста, писавшего на самые разнообразные темы, начиная с того, как можно научиться играть на пианино за 100 дней, и кончая тем, как можно дожить до 100 лет. Приобрел известность, сочиняя эпилоги к пользовавшимся успехом романам: завершив на свой лад *Яму* Александра Куприна, дописал также один из романов Анастасии Вербической (1861-1928), популярной писательницы и поборницы женской эмансипации. (Здесь можно вспомнить, что даже Валерий Брюсов «завершил» поэму Пушкина *Египетские ночи*.) Конец «графа Амори» был вполне в духе его «сенсационных романов»: в 1918 году во главе небольшого отряда анархистов он захватил городское управление Ростова и провозгласил в городе анархическую республику, которая была свергнута через день, а сам Амори расстрелян (см.: G. Sciltian. *Mia avventura*. Milano, 1963, p. 68).

<sup>26</sup> Эти стихи заключают стихотворение ...скому, которое появилось в том же сб. *Ожирение роз*.

<sup>27</sup> Плюев — искаженное Клюев.

<sup>28</sup> Сергей Ерундей — видимо, С. Есенин.

<sup>29</sup> Дядя Михай — псевдоним поэта Сергея Аполлоновича Короткого (1854-?), под которым он печатал в журналах и газетах рекламные стихи.

<sup>30</sup> *Серенький козлик* появился с небольшими вариациями в сб. *Херувимы свистят*.

<sup>31</sup> Ольга Владимировна Розанова (1886-1918) — художница и поэтесса, иллюстратор ряда книг Крученых (*Слово как таковое*. М., 1913; *Утиное гнездышко дурных слов*. Пб., 1913; *Бух лесинный*. Пб., 1913; *Взорваль*. Пб., 1913; *Возропшем*. Пб., 1913; *Игра в аду*. 2-е дополн. изд., 1914; *Тэ ли Лэ*. Пб., 1914; *Старинная любовь*. Бух лесинный. Пб., 1914; *Заумная гнига*. М., 1915; *Вселенская война*. Пг., 1915; *Балос*. Тифлис, 1917).

<sup>32</sup> Николай Андреевич Чернявский (1892-1942) — поэт-заумник, член группы «41°». Автор сборника стихов *Письма* (1927).

<sup>33</sup> *Балос* — название рукописной книги Крученых (Тифлис, 1917). В книге были также и заумные стихи Розановой.

<sup>34</sup> Пьеса Крученых *Глы-глы* никогда не была опубликована полностью. Один фрагмент появился в сб. *Ожирении роз*.

<sup>35</sup> См. *Биографическую справку*, прим. 19.

<sup>36</sup> См. комментарий к письму № 1, прим. 12.

### Алексей Крученых. АПОЛЛОН В ПЕРЕПАЛКЕ

Печатается по тексту: А.Крученых. *Миллиорк*. Тифлис, 1919, с.11-15.

<sup>1</sup> *Аполлон в перепалке* — впервые в газ. «41°». На примере стихов Терентьева и драм И.Зданевича Крученых рассматривает учение Терентьева о перпендикуляре. Интересно сопоставление «перпендикулярных» образов у Терентьева с нелепицами в частушке и мысль о графическом определении поэзии, получившая практическое применение в структуральном методе.

<sup>2</sup> В конце статьи Крученых приводит также последнее двустипшие этого короткого стихотворения («цветут **какаисты Бревна смехом**»), которое он опубликовал в *Фактуре слова* (М., 1922) и *Зудеснике* (М., 1922). Стихи Терентьева, цитированные и прокомментированные Крученых в этой статье, взяты из кн. *Факт* и в двух случаях («Как памятник трезвый...», «Сорок соковок...») — из кн. *Херувимы свистят*.

<sup>3</sup> Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин (1826-1889) — писатель.

<sup>4</sup> Цитаты из *Послания Дельвигу* и из *Пира во время чумы* Пушкина.

<sup>5</sup> Драмы *Янко круль албанской* и *Остраф пасхи* были опубликованы Зданевичем в Тифлисе в 1918 и 1919 гг., в то время как *Асел напракат* появился в коллективном сборнике *Софии Георгиевне Мельниковой* (Тифлис, 1919).

### Юрий Деген. И.ТЕРЕНТЬЕВ

Печатается по тексту журнала «Куранты», 1919, № 2.

<sup>1</sup> Юрий Евгеньевич Деген (1896-1923) — поэт, прозаик, литературный критик. Автор стихотворных сборников *Поэма о солнце* (1919), *Этих глаз* (1919), *Лето* (1919), *Оттепель* (1919), *Волшебный улов* (1922), *О золотой Ленор* (1926), пьесы *Смерть и буржуй* (1918) — все сборники, кроме *Волшебного улова*, опубликованного в Баку, вышли в Тифлисе, где Деген напечатал

также повесть *Розовые верблюжата* («Агс», 1918, №№ 1, 2-3) и ряд рассказов. Деген редактировал тифлисский журнал «Феникс», на страницах которого печатался И. Терентьев, возглавлял тифлисский «Цех поэтов» при художественном обществе «Кольчуга». В работе этого «Цеха поэтов» принимали участие и футуристы. Терентьев входил в жюри по приему новых членов и был одним из заместителей председателя. Деген и Терентьев планировали издать совместный поэтический сборник *Колумб, или Открытие Америки*, анонсированный на обложке книги Дегена *Поэма о солнце*, оформленной Терентьевым. В основном поэзия Дегена выдержана в рамках акмеистической школы и отмечена влиянием раннего М. Кузмина. Однако в ряде стихов Деген тяготеет к футуризму, а в стихотворении *Поэма процессий* («Фантастический кабачок». Альманах поэтов, № 1, 1918) использует заумь. С. Городецкий сближает творчество Дегена и Терентьева в статье *Деген, Терентьев и Крученых* («Кавказское слово», 1918, № 110). В этой же статье Городецкий дает близкую к дегеновской формулировку творческой манеры Терентьева: «...он прекрасный художник, ищущий себя где-то на гранях живописного футуризма и психологического натурализма».

<sup>2</sup> Обри Бердслей (1872-1898) — английский рисовальщик.

<sup>1</sup> Выставка картин московских футуристов открылась 15 апреля 1918 года. Помимо работ «тифлисцев» И. Терентьева, А. Крученых, И. Зданевича, на выставке были представлены работы Н. Гончаровой, М. Ларионова, К. Малевича, О. Розановой, В. Барта, Д. Бурлюка, А. Грищенко, И. Ключона, Н. Кульбина, В. Татлина, П. Филонова, А. Шевченко и грузинского художника Ладо Гудиашвили.

Во 2-м номере журнала «Куранты» напечатаны рисунки И. Терентьева *Автопортрет* и *Портрет Юрия Дегена* (1918). Рисунки Терентьева тифлисского периода помещены также в его книге *Херувимы свистят* и в сб. *Софии Георгиевне Мельниковой*. См. также сб. *Литературные шушуки* (М., 1928), *Турнир поэтов* (М., 1928), *15 лет русского футуризма* (М., 1928) и книгу А. Крученых *Ирониада* (М., 1930).

<sup>4</sup> Владислав Фелицианович Ходасевич (1896-1939) — поэт и литературный критик.

<sup>3</sup> Александр Иванович (Сандро) Канчели (1875-1948) — грузинский литературный критик, общественный деятель и поэт.

<sup>6</sup> Борис Иванович Корнеев (1896-1958) — поэт, литературный критик, автор сборников стихов *Юность* (Пг., 1916), *Девушка в розовом* (Тифлис, 1918), *Солнце* (Тифлис, 1920).

## Игорь Терентьев. ТЕЗИСЫ

Печатается по подлиннику (Частный архив, Москва). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Крученых сохранил среди своих бумаг этот листок Терентьева. Листок не имеет указаний ни даты, ни места, но Крученых приписал: «Ленинград 1923-24». Очень возможно, что это — тезисы доклада Терентьева на диспуте о беспредметности, о котором он говорит в письмах к Крученых от 21 ноября и 23 декабря 1923 года. Тезисы отражают намерение Терентьева дать жизнь «пролетарскому беспредметному искусству» (см. письма №№ 7 и 8).

## НОВЫЙ РЕВИЗОР

Печатается по тексту газеты «Ленинградская правда», 5 марта 1927, № 53.

<sup>1</sup> См. комментарий к статье *Театр Дома печати*, прим. 3.

<sup>2</sup> МОДПиК — Московское общество драматических писателей и композиторов.

<sup>3</sup> Действующее лицо комедии Д.И.Фонвизина *Недоросль*.

<sup>4</sup> См. комментарий к стихотворению *О нотах*, прим. 3.

### Адриан Пиотровский. НАТУРАЛИЗМ ЛЮБВИ (О Джоне Риде)

Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1924, № 50.

<sup>1</sup> Адриан Иванович Пиотровский (1898-1938) — поэт, переводчик, драматург и театровед. Автор сборника стихов *Алые сумерки* (1922), пьес *Падение Елены Лей* (1923), *Смерть командарма* (1925). В начале 30-х годов Пиотровский признавался: «В поисках монументального, настоящего, славного — пристрастие обращалось к прошлому. Для одних — немецкий романтизм, для других — театр итальянской комедии, для меня — этим излюбленным прошлым была античная Греция, в частности, театр Эсхила и Аристофана, опосредствованный все теми же символистами» (А. Пиотровский. *Строгие и требовательные 15 лет.* — «Советский театр», 1932, № 10-11, с.38). И действительно, в больших народных празднествах и массовых спектаклях первых советских лет он усматривал, в согласии с идеями Ницше и символистов, дионисийские формы новой культуры. В этом ключе пропагандировал и страстно защищал самодеятельный театр и все новые жанры советского театра против профессионального театра.

Терентьев — режиссер и автор *Джона Рида*, вдохновитель Красного театра, казалось, дал форму идеям Пиотровского о советском эпосе; однако с Театром Дома печати пути их все более и более расходились. Пиотровский стал более строгим к спектаклям Терентьева, которые, однако, всегда защищал от наиболее злобных и вульгарных нападок. Его рецензии, которые мы здесь приводим, являются интересным свидетельством о театре Терентьева.

<sup>2</sup> Премьера *Джона Рида* Терентьева состоялась 11 ноября 1924 года. См. комментарий к статье *К постановке Джона Рида в Красном театре*, прим. 1.

В одной статье о новых драматургах, опубликованной в начале 1925 года, Пиотровский писал: «Весной прошлого года мне пришлось, характеризуя рост нашей молодой драматургии, высказать уверенность в том, что магистральной в советской драме ближайших лет будет линия, идущая из творческой работы клубов. Текущий сезон, как кажется, подтвердил это предположение. Он принес ряд произведений молодых, а иногда и вовсе начинающих драматургов, в постоянной работе своей связанных с жизнью клубных кружков и в творчестве своем этой жизнью определяемых. Беспорно влияние клубного, самодеятельного театра на пьесу *Джон Рид*, сделанную И. Терентьевым по материалам известной книги Рида. Самый метод введения в драму сплошных документальных кусков



узаконон клубной инсценировкой. От инсценировки — и сюжет — схема Октября, и разработка массовых хоровых сцен. Индивидуальным и очень удачным приемом автора явилось отстранение событий Революции через фигуру оценщика, наблюдателя, Рида. Прием этот позволил перевести типичный для инсценировки материал из клубного, праздничного — в театральный, профессиональный план. Пьеса *Джон Рид* заимствовала от инсценировки отсутствие сюжета-интриги» (А.Пиотровский. *О новых драматургах*. — «Жизнь искусства», 1925, № 4, с.17).

<sup>1</sup> *Смерть Тарелкина* — пьеса Александра Васильевича Сухово-Кобылина (1817-1903). В.Э.Мейерхольд ставил *Смерть Тарелкина* дважды: в Александринском театре, уже переименованном в Драматический государственный театр, — в октябре 1917 года и в Театре ГИТИС (Государственный институт театрального искусства) — в ноябре 1922 года. Пиотровский имеет в виду первую постановку, в которой Мейерхольд дал гротескную интерпретацию текста Сухово-Кобылина.

<sup>2</sup> Театр народной комедии был организован в Петрограде режиссером Сергеем Эрнестовичем Радловым (1892-1958) в ноябре 1919 (но название «Театр народной комедии» появилось только в феврале 1920) и просуществовал до января 1922 года. Сергей Радлов желал реформировать эстраду, создать спектакль, близкий интересам и вкусам народных масс, поэтому пригласил работать в своем театре, наряду с драматическими актерами, клоунов и цирковых артистов, вводя в свои спектакли, тексты которых он сам же и писал, элементы буффонады и акробатики.

<sup>3</sup> Эмиль Золя (1840-1902) — французский писатель. Под «манифестом» Пиотровский, весьма вероятно, имеет в виду сборник теоретических статей *Экспериментальный роман* (1880) и *Натурализм в театре* (1881).

<sup>4</sup> Киноглаз (кинооко, киноки) — так называла себя группа кинематографистов во главе с Дзигой Вертовым, противопоставившая работу с хроникальным материалом художественной кинематографии. В группу, кроме Дзиги Вертова, первоначально входили операторы М.Кауфман, А.Лемберг, И.Беляков, ассистент режиссера И.Копалин, монтажёр Е.Свилова.

### Адриан Пиотровский. ОТКРЫТИЕ ТЕАТРА ДОМА ПЕЧАТИ. *ФОКСТРОТ*

Печатается по тексту «Красная газеты», вечерний выпуск, 24 апреля 1927, № 97.

<sup>1</sup> Премьерой *Фокстрота* 23 апреля 1926 года открылся Театр Дома печати.

<sup>2</sup> *Фокстрот* был представлен в «домашнем театре» в бывшем дворце князя Юсупова. Маленький зал, построенный в первой половине XIX века, вмещал около сотни зрителей.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *О критике вообще*, прим. 1.

<sup>4</sup> В *Фокстроте* Георгий Петрович Горбунов исполнял роль Кольки Фасона, а Павел Осипович Миллюц — Алешки.

## Адриан Пиотровский. УЗЕЛОК

Печатается по тексту «Красной газеты», вечерний выпуск, 12 июня 1926, № 136.

<sup>1</sup> Премьера *Узелка* Терентьева состоялась 11 июня 1926 года.

<sup>2</sup> В *Узелке* Григорий Фабианович Гнесин исполнял роль купца Веймана, а Павел Александрович Смирнов — Стукина, секретаря фабкома и растратчика.

## Адриан Пиотровский. ДЖОН РИД — ОПЕРА

Печатается по тексту «Красной газеты», вечерний выпуск, 9 сентября 1926, № 210.

<sup>1</sup> Премьера оперы *Джон Рид* состоялась 8 сентября 1926 года.

<sup>2</sup> См. комментарий к статье *К постановке Джона Рида в Красном театре*, прим. 1.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *О критике вообще*, прим. 6.

## Адриан Пиотровский. РЕВИЗОР В ТЕАТРЕ ДОМА ПЕЧАТИ

Печатается по тексту «Красной газеты», вечерний выпуск, 11 апреля 1927, № 96.

<sup>1</sup> Премьера *Ревизора* в постановке Терентьева состоялась 9 апреля 1927 года в новом помещении Театра Дома печати в Шуваловском дворце на Фонтанке. Городничего играл С.Тимохин, Хлестакова — Г.Горбунов, Осипа — П.Равликов, почтмейстера — П.Миллюц, лекаря — В.Ланской, Анну Андреевну — Мансветова, Марью Антоновну — А.Сапрыкина, роли помещиков Добчинского и Бобчинского исполняли актрисы Э.Инк и И.Модестова. В.Кашницкий сочинил музыку для рояля и фисгармонии.

<sup>2</sup> Коллектив Мастеров аналитического искусства (МАИ) под руководством П.Филонова работал в течение пяти месяцев, подготавливая декорации и костюмы для спектакля. Кроме того, коллектив выставил в театральном зале два десятка больших полотен и многочисленные портреты. Эскизы костюмов нарисовали Н.Евграфов, А.Ландсберг, Р.Левитон и А.Шашин, следуя критерию «говорящего костюма», по которому одежда должна характеризовать персонаж, указывая на его деятельность или намекая на его наклонности. Многим критикам эта анатомия характеров через костюмы не понравилась. М.Блейман резюмировал распространенное мнение, говоря: «Наивна сама мысль чертить характер персонажа у него на спине. Зритель не ощущает символики костюма персонажа хотя бы потому, что он ее не видит» (*Ревизор (Театр Дома печати)*. — «Ленинградская правда», 12.4.1927).

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *Один против всех*, прим. 1.

<sup>4</sup> Николай Васильевич Петров (1890-1964), актер и режиссер, поставил *Ревизора* в театре-студии ленинградского Академического театра драмы (премьера состоялась 26 апреля 1926 года). Через год Петров поставил *Ревизора* во втором режиссерском варианте на сцене самого Академического театра драмы. Премьера состоялась 12 марта 1927 года.

<sup>5</sup> Терентьев отказался от декораций, подготовленных группой филоновцев. На сцене он поставил только пять больших черных параллелепипедов, которые Пиотровский называет «шкафами», открытых с одной стороны. Они перемещались и использовались по-разному, становясь то задником, то местом, где разворачивается действие: клозет, в который удалится Хлестаков; шкаф, где укрываются Хлестаков и Марья Антонова; будуар Анны Андреевны и т.д.

<sup>6</sup> Термин «натуризм» был изобретен самим Терентьевым (см. статью *Актер – режиссер – драматург*) и обозначал совмещение материализма и зауми, которое он теоритизировал по прибытии в Ленинград в 1924 году (см. письмо № 7).

<sup>7</sup> Персонажи говорили с сильным украинским, польским, немецким, армянским, татарским акцентом, добавляли к гоголевскому тексту монологи на других языках. Все это было перемешано с оперными ариями, цыганскими песнями, пением под гитару, всевозможными звуками. Таким образом Терентьев воплощал свое старинное намерение «смещения языков на заумной основе».

#### **Борис Лавренев. ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ ХЛЕСТАКОВА (*Ревизор* в Доме печати)**

Печатается по тексту «Красной газеты», 14 апреля 1927, № 85.

<sup>1</sup> Борис Андреевич Лавренев (1891-1959) — драматург и прозаик.

<sup>2</sup> См. статью А.Пиотровского *Ревизор в Театре Дома печати*.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье А.Пиотровского *Ревизор в Театре Дома печати*, прим. 2.

<sup>4</sup> Бестер Китон (1896-1966) — американский актер и кинорежиссер. Лавренев подразумевает фильм Китона *Три эпохи* (1923).

<sup>5</sup> Глупышкин — персонаж серии комедийных фильмов А.А.Ханжонкова (1877-1945).

<sup>6</sup> Ироническое указание на провинциальность постановки, которая, по мнению Лавренева, сделана примитивно, как в сельском клубе. В том же смысле были упомянуты автором и маленькие города на Украине Бахмач и Жмеринка.

<sup>7</sup> См. комментарий к статье А.Пиотровского *Ревизор в Театре Дома печати*, прим. 1.

#### **Адриан Пиотровский. НАТАЛЬЯ ТАРПОВА (ОТКРЫТИЕ СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРА ДОМА ПЕЧАТИ)**

Печатается по тексту «Красной газеты», вечерний выпуск, 5 февраля 1928.

<sup>1</sup> Премьера *Наталии Тарповой* состоялась 4 февраля 1928 года.

<sup>2</sup> См. комментарий к статье *Театр Дома печати*, прим. 6.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *Самодельный театр*, прим. 14.

<sup>4</sup> *Шинель* — рассказ Н.В.Гоголя.

<sup>5</sup> *Белые ночи* — повесть Ф.М.Достоевского.

<sup>6</sup> Роль Натальи Тарповой исполняла АА.Судакова.

<sup>7</sup> М.С.Павликов исполнял роль Рябьева.

### **Стефан Мокульский. НАТАЛЬЯ ТАРПОВА В ДОМЕ ПЕЧАТИ**

Печатается по тексту журнала «Жизнь искусства», 1928, № 8.

<sup>1</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 31.

<sup>2</sup> См. комментарий к статье *Театр Дома печати*, прим. 8.

<sup>3</sup> *Кривое зеркало* — театр миниатюр в Петербурге—Ленинграде, в 1908-1931 гг. В 1908-1928 гг. им руководил театральный критик и режиссер Александр Рафаилович Кугель (1864-1928).

<sup>4</sup> См. комментарий к статье С.Третьякова *Перегибайте палку*, прим. 4.

<sup>5</sup> См. комментарий к статье А.Пиотровского *Наталья Тарпова*, прим. 6.

<sup>6</sup> См. там же, прим. 6 и 7. С.П.Неелова исполняла роль Маши, а Р.Ф.Брунс исполнял роль директора.

### **Сергей Третьяков. ПЕРЕГИБАЙТЕ ПАЛКУ!**

Печатается по тексту журнала «Новый Леф», 1928, № 5.

<sup>1</sup> См. комментарий к статье *Кто Леф, кто Праф*, прим. 5.

<sup>2</sup> См. комментарий к статье *Театр Дома печати*, прим. 5.

<sup>3</sup> См. там же, прим. 6.

<sup>4</sup> *Графиня Эльвира* — шарж в двух действиях на солдатский спектакль в Н-ском полку. Автор — Евстигней Афиногенович Минович (Дунаев, 1878-1952). Спектакль был поставлен в 1910 году в Литейном театре в Петербурге.

### **Сергей Третьяков. НОВАТОРСТВО И ФИЛИСТЕРСТВО (По поводу театра И.Терентьева)**

Печатается по тексту газеты «Читатель и писатель», 26 мая 1928, № 21.

<sup>1</sup> См. комментарий к статье *Актер — Режиссер — Драматург*, прим. 3.

<sup>2</sup> Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874-1940) — театральный режиссер.

<sup>3</sup> Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898-1948) — кинорежиссер и теоретик искусства.

<sup>4</sup> Николай Михайлович Фореггер фон Грейфентурн (1892-1939) — режиссер.

<sup>5</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 10.

<sup>6</sup> См. там же, прим. 14.

<sup>7</sup> См. там же, прим. 15.

<sup>8</sup> Пьеса *Виринея* была написана Лидией Николаевной Сейфуллиной (1889-1954) в соавторстве с ее мужем Валерианом Павловичем Правдухиным (1892-1939) по одноименному роману Сейфуллиной. Премьера спектакля состоялась в Студии им. Евг. Вахтангова (режиссер А.Д. Попов) 13 октября 1925 года.

<sup>9</sup> Пьеса М.А. Булгакова *Зойкина квартира* была поставлена в Третьей студии МХАТ (в дальнейшем Театр им. Вахтангова). Премьера состоялась 28 октября 1926 года.

<sup>10</sup> См. комментарий к статье *К постановке Джона Рида*, прим. 1.

<sup>11</sup> См. комментарий к статье *О критике вообще*, прим. 1.

<sup>12</sup> *Конец хазы* — повесть Вениамина Александровича Каверина (р. 1902), опубликованная в 1926 году.

<sup>13</sup> *Чертовое колесо* (1926) — фильм Григория Михайловича Козинцева (1905-1973) и Леонида Захаровича Трауберга (р. 1902).

<sup>14</sup> С.Третьяков отозвался весьма благожелательно о *Ревизоре* Терентьева на страницах «Рабочей Москвы», 24.5.1928. Он писал: «Третья постановка *Ревизора* сделана в плане буффонады и задумана как ответ на мейерхольдовского *Ревизора*. Как бы ни относиться к театру Терентьева, это — театр большой и самоотверженной работы талантливых руководителей и актеров, совершенно самостоятельного лица, исключительной мастерской подачи текста и той простоты оформления (столь нужной нашим клубам), которая с постановочной, вероятно, делает его самым экономным театром».

<sup>15</sup> См. комментарий к статье *Один против всех*, прим. 1.

<sup>16</sup> См. комментарий к статье *Театр Дома печати*, прим. 6.

<sup>17</sup> См. комментарий к статье В.Кашницкого *Умная музыка*, прим. 1.

<sup>18</sup> Эдуард Михайлович Криммер (1900-1974) — художник. В 20-30-е годы оформлял спектакли, с конца 40-х годов занимался прикладным искусством.

<sup>19</sup> См. комментарий к письму № 14, прим. 4. Э.Инк в *Ревизоре* исполняла роль Марии Антоновны.

<sup>20</sup> Матвей Степанович Павликов — заслуженный артист РСФСР. В *Ревизоре* исполнял роль Осипа, в *Наталии Тарповой* — Рябьева. После Театра Дома печати играл в других ленинградских театрах: Рабочем театре Пролеткульта, Театре ЛОСПС, Госреалистическом театре, Театре им. Ленинского комсомола, Ленинградском городском театре.

<sup>21</sup> Георгий Петрович Горбунов (1903-1945) — актер. В *Ревизоре* исполнял роль Хлестакова, в *Наталии Тарповой* — Габруха. Актер большого таланта; о нем говорили, что он способен «по одной детали выразить идею». После закрытия Театра Дома печати работал в Рабочем театре Пролеткульта и в Театре ЛОСПС в Ленинграде. Умер трагически, по слухам, покончив самоубийством.

<sup>22</sup> Любовь Александровна Митина (1903-1938?). В *Ревизоре* играла роль Анны Андреевны. Наиболее одаренная и блестящая актриса в терентьевской труппе. Умерла в лагере.

<sup>23</sup> София Петровна Неелова — характерная актриса. В *Наталии Тарповой* играла роль Маши.

<sup>24</sup> Юрий Васильевич Соболев (1887-1940) — критик. Рецензия Соболева на *Ревизора* Терентьева, на которую намекает Третьяков, появилась на страницах «Вечерней Москвы» 8 мая 1928 года под названием *Новаторство во что бы то ни стало*.

**Эммануил Бескин. ОЗОРНОЙ СПЕКТАКЛЬ**  
(Театр ленинградского Дома печати)

Печатается по тексту журнала «Новый зритель», 1928, № 22.

<sup>1</sup> Эммануил Мартынович Бескин (1887-1940) — театральный критик и историк театра. Сотрудничал в журналах «Рампа», «Рампа и театр», «Театральная газета», «Театр и искусство», «Рабис», «Театральная Москва» и др. Автор двух пьес и нескольких книг.

<sup>2</sup> Бескин в своей рецензии ссылается на третью постановку *Ревизора*, реализованную Терентьевым и привезенную в Москву в мае 1928 года в Театр им. Мейерхольда. Она значительно отличается от той, которая шла на сцене в Ленинграде в апреле 1927 года. Художник Эдуард Криммер нарисовал эскизы костюмов, которые заменили собой сделанные филоновцами. В.Кашницкий сочинил новые музыкальные номера. Состав труппы также претерпел изменения: городничего играл Р.Брунс, Анну Андреевну — Л.Митина (красивая актриса, удивительным образом походившая на жену Пушкина Н.Н.Гончарову), Марью Антоновну — Э.Инк.

**ХОЧУ РЕБЕНКА**

Печатается по подлиннику (Запись А.В.Февральского. Архив А.В.Февральского, Москва). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Замысел *Хочу ребенка* относится к 1925 году. В начале ноября 1926 года Сергей Михайлович Третьяков читал пьесу труппе ТИМа. 12 января «Вечерняя Москва» извещала, что «Театр им. В.Мейерхольда начал репетиции пьесы С.Третьякова *Хочу ребенка*». Пьеса, известная только по чтением Третьякова, вызвала противоположные суждения: решительные и безапелляционные осуждения и страстную поддержку. Владимир Маяковский горячо поддержал *Хочу ребенка*, назвав ее вторым *Броненосцем Потемкиным* (В.Маяковский. *Полное собрание сочинений*, т. 13. М., 1961, с.233) и опубликовал из нее две сцены в журнале «Новый Леф» (1927, № 3). Тем не менее, возобладало ханжество, и в продолжение полутора лет никто более не заговаривал о *Хочу ребенка*. Именно Терентьев предложил ее вновь со страниц «Нового Лефа» (1928, № 12). В согласии с Третьяковым, к которому в то время был очень близок, он подготавливал ее постановку в московском Театре революции. В декабре 1928 года собрался совет Главреперткома (Главного комитета по контролю за репертуаром при Наркомпросе) для обсуждения предложений Мейерхольда и Терентьева. Мы публикуем стенограмму этих обсуждений. 19 декабря «Комсомольская правда» сообщила: «Пьеса *Хочу ребенка* С.М.Третьякова разрешена Главреперткомом к постановке в Театре им. Мейерхольда. Это разрешение дается условно и ставится в связь с постановочным планом тов. Мейерхольда, обеспечивающим правдивое восприятие пьесы зрителем». Третьяков написал вторую версию пьесы. Тем временем Мейерхольд и Лазарь Маркович Лисицкий готовили грандиозный проект, который, тем не менее, никогда не был реализован.

В конце 30-х годов четыре протагониста этого обсуждения в Главреперткоме трагически погибли: Мейерхольд, Терентьев и Третьяков были расстреляны; Ф.Ф.Раскольников покончил самоубийством (или был убит?)

во Франции, где получил политическое убежище. Пьеса так никогда и не была поставлена.

<sup>3</sup> Федор Федорович Раскольников (наст. фамилия Ильин, 1892-1939) — активный участник революции и Гражданской войны, советский дипломат, журналист и писатель.

<sup>4</sup> Николай Александрович Равич (1899-1976) — театральный критик.

<sup>5</sup> Илья Израилевич Бачелис (1902-1951) — журналист, театральный критик.

<sup>6</sup> См. комментарий к статье *Актер — Режиссер — Драматург*, прим. 3.

<sup>7</sup> Валериан Федорович Плетнев (1886-1942) — драматург.

<sup>8</sup> См. комментарий к письму № 8, прим. 9.

<sup>9</sup> Маленький театр Санпросвета существовал в Москве в 1928 году.

<sup>10</sup> Павел Иванович Новицкий (1888-1971) — театровед.

<sup>11</sup> Владимир Иванович Блюм (1877-1941) — театральный критик.

<sup>12</sup> Бытовал пьеса *Товарищ Софьи* Марковны Левитиной (1891-?) была довольно популярна в 20-е годы. Сюжет: жена любит больного мужа, но хочет иметь здорового ребенка, которого рождает от товарища мужа. После рождения ребенка муж кончает самоубийством.

<sup>13</sup> Абрам Матвеевич Роом (1894-1976) — кинорежиссер.

<sup>14</sup> *Дни Турбиных* — пьеса Михаила Афанасьевича Булгакова (1891-1940), поставлена И.Я.Судаковым в МХАТ. Премьера состоялась 5 октября 1926 года.

<sup>15</sup> Моссельпром — Московское объединение предприятий по переработке продуктов сельскохозяйственной промышленности.

<sup>16</sup> Эдмон Ростан (1869-1918) — французский поэт и драматург.

<sup>17</sup> Игорь Северянин (наст. имя — Игорь Васильевич Лотарев, 1887-1942) поэт.

<sup>18</sup> Борис Арнольдович Вакс (1899-1941) — театральный критик.

<sup>19</sup> Более подробное изложение доклада Мейерхольда было опубликовано А.В.Февральским в его статье *С.М.Третьяков в театре Мейерхольда*. — В сб.: С.Третьяков. *Слышишь, Москва?!* М., 1966, с.200-202.

<sup>20</sup> Ричард Витольдович Пикель (1896-1936) — театральный критик.

<sup>21</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 10.

## Владимир Кашницкий. УМНАЯ МУЗЫКА

Печатается по тексту журнала «Новый Леп», 1928, № 10.

<sup>1</sup> Владимир Самойлович Кашницкий (1897-1963) — композитор и дирижер. Учился в Петроградской консерватории в классе композитора В.Калафати в 1914-1917 гг. После революции работал в Одессе в «Красном факеле», созданном и руководимом В.Е.Татишевым, — одном из самых интересных передвижных театров тех лет. Познакомился с Терентьевым в 1924 году в Ленинграде и сотрудничал с ним во всех его ленинградских спектаклях, начиная с *Джона Рида*. Последовал за Терентьевым в Москву, затем на Украину, продолжая работать вместе с ним. В 1929-30 гг. заведовал музыкальным отделом харьковского облсовпрофа и участвовал в организации Рабочей консерватории. В 1932-34 гг. был музыкальным руководителем Саратовского и Сталинградского радио. В 1947-51 гг. преподавал в музыкальных школах в Чите и Энгельсе, с 1951 года — в Курском музыкальном училище. Умер в Саранске во время подготовки спектакля.

Кашницкий сочинил музыку приблизительно к ста спектаклям: *Джон Рид* И.Терентьева (Ленинград, 1924 и 1926), *Лугачевщина* К.Тренева (Ленинград, 1925), *Победа смерти* Ф.Сологуба (Одесса, 1929), *Любовь Яровая* К.Тренева (Свердловск, 1934), *Беспокойная старость* Л.Рахманова (Москва, 1938), *Свадьба Фигаро* П.А.Бомарше (Чита, 1948) и др. Кроме того, Кашницкий был автором музыкального оформления праздника в честь 10-летия Октябрьской революции (1927), Оратории 26 (слова Н.Асеева, 1934), музыки к *Балладе о фашисте* А.Крученых и др.

<sup>2</sup> *Назук с Севера* (1922) — фильм американского режиссера Роберта Фларти (1884-1951).

<sup>3</sup> *Берлин — симфония большого города* (1927) — фильм немецкого режиссера Вальтера Рутмана (1887-1941).

<sup>4</sup> Неточная цитата из стихотворения Н.М.Языкова *Готовцевой*.

<sup>5</sup> ГАТОБ — Государственный академический театр оперы и балета, ныне Ленинградский академический театр оперы и балета имени С.М.Кирова.

<sup>6</sup> Чубаровка — нашумевшее в 20-е годы дело о хулиганстве — групповом изнасиловании в Чубаровском переулке в Ленинграде. В 1926 году состоялся процесс, вызвавший много откликов в печати.

<sup>7</sup> Выставка французской живописи (Парижской школы), устроенная в Москве в 1928 году, дала москвичам возможность ознакомиться с великими мастерами современной живописи — Пикассо, Модильяни, Де Кирико, Леже, Дереном, Озенфаном. Один раздел выставки был посвящен русским парижанам: Ларионову, Гончаровой, Яковлеву, Липшицу, Кацу, Терешковичу, Кременю и др.

<sup>8</sup> Игорь Федорович Стравинский (1882-1971) — композитор.

<sup>9</sup> Сергей Сергеевич Прокофьев (1891-1953) — композитор.

<sup>10</sup> *Русалка* — возможно, переложение оперы Александра Сергеевича Даргомыжского (1813-1869).

<sup>11</sup> См. комментарий к статье *К постановке оперетты Луна-парк*, прим. 1.

<sup>12</sup> См. комментарий к статье *Самодетельный театр*, прим. 3.

## АГИТБРИГАДА

Печатается по тексту сб. *Беломорско-Балтийский канал имени Сталина. История строительства*. Под ред. М.Горького, Л.Л.Авербаха, С.Г.Фиринина. М., 1934, с.308-311.

<sup>1</sup> Строительство Беломорско-Балтийского канала (Беломорканала) было начато в 1931 и окончено в 1933 году. Сталин, по желанию которого был построен этот канал, самолично установил сроки строительства — 20 месяцев. Там работало около 280 тысяч заключенных. Проект строительства канала также был составлен заключенными, и заключенные-специалисты руководили работами, которые проходили в бесчеловечных условиях, без какой-либо формы механизации.

На первом техническом совещании Лазарь Иосифович Коган, начальник Беломорканала, предупредил: «Это не Днепрострой, которому дали большой срок стройки и валюту. Беломорстрой поручен ОГПУ, и сказано: ни копейки валюты [...] Мы имеем резерв рабочей силы. Вы говорите,



что здесь нет бетонщиков? Правильно. Но нет и честных советских граждан» (*Беломорско-Балтийский канал им. Сталина*, с.116). ОГПУ имело своей задачей организовать работы и перевоспитывать заключенных («перековка человеческих душ» — было лозунгом). Советские писатели и журналисты, приглашенные посетить Беломорканал, в своих литературных «отчетах» об этой поездке восхваляли «мудрость» ОГПУ, помогавшего, по их словам, «соцредам» стать социально-полезными людьми, или же возвеличивали героизм «ударников» или «рекордистов», которые жертвовали своими часами отдыха, чтобы перевыполнить рабочую норму. Наиболее известное из этих сочинений — пьеса *Аристократы* (1934) Н.Ф.Погодина, в течение многих лет бывшая в репертуаре советских театров. В августе 1933 года группа советских писателей совершила прогулку на пароходе по только что завершеному каналу. Осенью и зимой 1934 года эти писатели подготовили коллективную книгу *Беломорско-Балтийский канал им. Сталина*. Страницы, которые мы здесь приводим, взяты из главы *Весна проверяет канал* (с.299-322), написанной коллективно Б.Агаповым, С.Алимовым, Л.Березиным, Д.Диковским, Вс. Ивановым, В.Инбер, Л.Никулиным, В.Шкловским, А.Эрлихом.

<sup>2</sup> Повенецкая агитбригада получила свое имя по названию деревни Повенец, которая располагалась на высоте 102 м над уровнем моря и обозначала водораздел канала: с одной стороны канал опускался к Онежскому озеру, с другой — к Белому морю. Когда Терентьев прибыл в лагерь летом-осенью 1932 года, он был направлен на Повенецкий участок, где должна была строиться система наиболее высоких и трудных шлюзов канала. В конце 1932 и первых числах 1933 года был брошен лозунг «Штурм водораздела!» Это были ужасные дни — непрерывная работа при полярном холоде. В эти дни Повенецкая агитбригада, руководимая Терентьевым, отличилась и, освобожденная от участия в работах и пополненная новыми членами, сделалась агитбригадой всего Беломорканала. Таким образом рождался «канальный театр» Терентьева.

<sup>3</sup> См. комментарий к статье *Актер на трассе*, прим. 6.

<sup>4</sup> Медгора (Медвежгорск или Медвежья гора) — поселок на северном берегу Онежского озера, где находилось управление Белбалтлага (Беломорско-балтийского исправительно-трудового лагеря).

<sup>5</sup> *Орфей в аду* — оперетта французского композитора Жака Оффенбаха (1819-1880). *Продавец птиц* — оперетта австрийского композитора Карла Келлера (1842-1898). *Испанские пляски в таверне* — возможно, известные танцы в опере *Кармен* Жоржа Бизе (1838-1875), хотя испанские танцы есть и в оперетте Ж.Оффенбаха *Перикола*.

<sup>6</sup> *Конек-горбунок* — стихотворная сказка Петра Павловича Ершова (1815-1869). Существоет и инсценировка П.П.Горлова по сказке, впервые поставленная А.А.Брянцевым в феврале 1922 года в Театре юных зрителей в Ленинграде.

<sup>7</sup> Ария из оперы *Паяцы* итальянского композитора Руджеро Леонкавалло (1857-1919).

<sup>8</sup> ГАБТ — Государственный академический Большой театр.

<sup>9</sup> См. комментарий к статье *Антихудожественный театр*, прим. 17.

<sup>10</sup> Вероятно, речь идет о сцене *Корчма на литовской границе* из драмы *Борис Годунов* А.С.Пушкина. Сцена в корчме имеется также в опере под тем же названием М.П.Мусоргского (1839-1881).

<sup>11</sup> *Свадьба Кречинского* — пьеса Александра Васильевича Сухово-Кобылина (1917-1903). Она была поставлена Мейерхольдом в 1917 и 1933 годах.

<sup>12</sup> Вероятно, намек на «скетч», взятый из водевиля французского драматурга Макса Морья (1868-1947) *Покинутая*, который репетировался (но не был поставлен) в Студии Вахтангова в 1919 году.

<sup>13</sup> *Лакмэ* — опера французского композитора Лео Делиба (1836-1891).

<sup>14</sup> Тридцатипятик — осужденный по статье 35 Уголовного Кодекса РСФСР 1926 года. Осужденные по этой статье обычно были воры и проститутки — рецидивисты. Срок заключения, во время которого должно было произойти перевоспитание, длился от двух до пяти лет.

<sup>15</sup> Рота усиленного режима — штрафная рота в лагере. «Изолятор» же был закрытой тюрьмой для опасных заключенных.

<sup>16</sup> Каналоармеец — заключенный, работающий на Беломорканале. Термин «каналоармеец» придумал начальник Беломорстроя Л.И.Коган, который в одном разговоре с Анастасом Ивановичем Микояном будто бы сказал: «Товарищ Микоян, как их называть? Сказать товарищ — еще время. Заключенный — обидно. Лагерник — бесцветно. Вот и придумал: слово — каналоармеец» (*Беломорско-Балтийский канал им. Сталина*, с.138).

<sup>17</sup> Сведений о деятельности и репертуаре театра Терентьева (Повенчанская или Повенецкая агитбригада, или Агитбригада им. Фирина) мало. В большинстве своем они взяты из этой статьи и из газеты «Советское искусство», посвятившей один номер «Искусству перековки и перековке искусства» (2.9.1933), поместив репортаж с Беломорканала писателей и журналистов (Б.Иогансона, Л.Кассиля, В.Милашевского, Л.Славина, К.Финна, Б.Юдина) и статьи Терентьева и нескольких его актеров. (Та же самая газета в предыдущем номере опубликовала статью Веры Инбер об «искусстве на Беломорканале», где рассказывалось об одном театральном вечере в лагерном бараке, но ничего не говорилось об агитбригаде Терентьева.) В августе 1933 года в Дмитрове, городке к северу от Москвы, где находилось управление каналом Москва—Волга, произошла встреча между ударниками Беломорстроя и Мосволгостроя. Агитбригада Терентьева приняла в нем участие, показав спектакль *Шалман*, рассказывавший о мире воров и проституток; в этом спектакле актеры-лагерники исполняли эпизоды из своей прошлой жизни. Приведем интересный фрагмент из статьи Б.Юдина, который присутствовал на спектакле. Он писал: «Лучший коллектив — гордость беломорстроевцев — агитбригада им. Фирина. В ее биографии богатый репертуар и сотни выступлений в самые боевые дни на самых боевых участках строительства. Сформированная целиком из бывших «тридцатипятичников», она обнаружила ряд подлинных талантов, ярких индивидуальностей. Мы видели выступление этой бригады на слете ударников Беломорстроя, деливших опыт с строителями канала Волга—Москва. На этот раз в зале присутствовали, кроме привычных зрителей, советские писатели и журналисты. Номера следуют один за другим, артисты сменяют друг друга. Какое богатство и разнообразие жанров! От лирической сцены *Шалмана* до задорных частушек и бешеной пляски. *Шалман* — место сбора темных элементов. Люди, перековавшие себя в труде, с болью оглядываются на свое прошлое. И вот тут Леля Фураева, в прошлом воровка-рецидивистка, а сейчас досрочно освобожденная, лучшая ударница, спела песенку, простую блатную песню шалмана, песню безнадежности и отчаяния, и холодом повеяло со сцены. И эта же Леля Фураева со своими товарищами провела сцену в клубе с таким подъемом и бьющим через край весельем, что зал грохнул аплодисментами, и невидимые нити симпатии, любви и восхищения связали сцену и зрителей. Не только силой искусства, а личным примером увлекали артисты-беломорстроевцы свою аудиторию. Первые в клубе, они были первыми на производстве» (Б.Юдин. *Школа пролетарской педагогики*. — «Советское искусство», 2.9.1933).

Другие сведения о лагерном театре Терентьева, отрывочные, скудные, не всегда точные, мы собрали из рассказов свидетелей или же нашли в газетах того времени (см. тексты и комментарии к материалам: М. Марцадури. *И. Терентьев — театральный режиссер*, И. Терентьев. *Актер на трассе*, А. Крученых. *Игорь помнишь!*). К сожалению, мы смогли просмотреть только несколько номеров лагерной газеты «Перековка».

А. М. Родченко, которого Терентьев знал со времен журнала «Новый Леф» (три портрета Родченко, сделанные Терентьевым в конце 20-х годов, находятся в собрании Т. И. Терентьевой, Москва), в своем фоторепортаже о Беломорканале сделал несколько фотографий театра Терентьева (три опубликованы в кн. *Беломорско-Балтийский канал им. Сталина*; одна находится в собрании Т. И. Терентьевой). Фотография труппы Терентьева есть также в т. 2 кн. А. Солженицына *Архипелаг ГУЛаг* (Париж, 1974; Вермонт-Париж, 1980). Имя Терентьева и его агитбригада не названы, но Терентьева можно узнать в первом с левого краю фотографии (см. илл. № 20, глава 18, в переиздании — илл. 30, ок. стр. 148). Терентьев оставил несколько портретов (рисунки или пастели) Марины Банниковой, актрисы его театра, к которой он был особенно привязан в лагерные годы.

<sup>18</sup> Воровка с несколькими судимостями, Леля Фураева стала одной из самых популярных актрис Агитбригады им. Фирина, главной исполнительницей в спектакле, имевшем наибольший успех, *Шалман*. В своей краткой биографии Л. Фураева писала: «Я дочь крестьянина-бедняка. Без родных осталась шести лет. Уехала в Москву двенадцати лет. Работала в прислугах несколько месяцев, потом осталась без работы, сошлась с подругами, которые меня втянули в плохую жизнь. Мне было 16 лет. Ничего не понимая, я шла с ними. Вскоре заимела три судимости, три привода, две ссылки, два побега и, наконец, — лагерь. В лагере сошлась с таким же рецидивистом, имеющим семь судимостей, восемь приводов, две ссылки, одну ссылку, пять побегов и опять же лагерь» («Советское искусство», 2.9.1933).

<sup>19</sup> ОГПУ — Объединенное главное политическое управление. ОГПУ было образовано в 1923 году «в целях объединения революционных усилий республик по борьбе с политической и экономической контрреволюцией, шпионажем и бандитизмом» (ст. 1 Декрета от 15 ноября 1923 г.). ОГПУ руководило производственной и культурной деятельностью на Беломорканале: организовывало спектакли, печатало газеты, журналы, книги. Из газет самая известная — «Перековка»; из книг — *Моря соединим! Стихи и песни на Беломорстрое* (Медвежья гора, ОГПУ, 1932), собрание «песен» лагерных «поэтов». Один экземпляр этой книги с дарственной надписью Терентьева Крученых находится в ЦГАЛИ.

<sup>20</sup> Павел Карюкин, бывший беспризорный и вор, опубликовал стихи, посвященные Ленину, в лагерной газете «Перековка».

<sup>21</sup> В сборнике *Моря соединим!* (см. прим. 19) имеется стихотворение некоего З. Смирнского, сведениями о котором мы не располагаем. В эти годы в лагере был также Владимир Викторович Смирнский (1902-1977), писавший в 20-е годы стихи под псевдонимом Андрей Скорбный. Ему принадлежат сб. стихов *Звенящие слезы* (1921), *Больная любовь* (1922), *Окраинный круг* (1926), *Осень* (1927) и поэмы *Птица белая* (1922), *Via dolorosa* (1922), *Рылеев* (1939), *Полежаев* (1940). Он был большим поклонником и пропагандистом К. М. Фофанова и основал в начале 20-х годов вместе с братом Борисом, тоже поэтом, «Кольцо поэтов имени К. М. Фофанова», а в 1962 году подготовил сб. *Стихотворения и поэмы К. М. Фофанова* для большой серии Библиотеки поэта. К сожалению, сведений о других «беломорских поэтах» обнаружить не удалось.

## Алексей Крученых. ИГОРЬ ПОМНИШЬ

Печатается по подлиннику (Частный архив, Москва). Публикуется впервые.

<sup>1</sup> Это письмо в стихах А. Крученых И. Терентьеву было написано в 1934 или 1935 году, когда Терентьев работал на канале Москва—Волга.

<sup>2</sup> См.: И. Терентьев и А. Крученых. *Разговор о Малахологии в капоте А. Крученых* (текст и комментарий). Тем не менее, сведений о «какально-анальном словарчике» из стихов поэтов-акмеистов Анны Ахматовой (А. А. Горенко, 1889-1966) и Николая Степановича Гумилева (1886-1921) не имеется.

<sup>3</sup> Крученых имеет в виду Блока и его последователей, но, видимо, есть аллюзия и на слово «блоха».

<sup>4</sup> Крученых намекает на Дегена и на его литературный круг. Юрий Евгеньевич Деген (1896-1923), поэт, прозаик и критик, в Тифлисе основал «Фантастический кабачок» и литературную группу «Кольчуга». Его всегда печальное выражение лица и чрезвычайно вольное поведение вдохновили режиссера Николая Николаевича Евреинова на каламбур: «Юрий Деген не рад / что он дегенерат», который Крученых здесь повторяет. Скрытые цитации и «домашняя семантика» составляют основу этого текста.

<sup>5</sup> Деген считал себя учеником поэта и прозаика Михаила Алексеевича Кузмина (1872-1936) и был другом молодого прозаика Юрия Ивановича Юркуна (1895-1937). В тексте есть также аллюзия на отрывок из *Трактата о сплошном неприличии*: «после Юркунов и Дорианов, изящных [...] мальчиков [...] и Кузминых».

<sup>6</sup> Футур-всеучбище — так называемый футуристический университет при «Фантастическом кабачке», организованый в 1918 группой 41°. Это новообразование восходит к неологизму В. Хлебникова из его ранней поэмы *Внучка Малуши*.

<sup>7</sup> Фантачка — Фантастический кабачок. «Фантастический кабачок», который вначале назывался «Студией поэтов», открылся 12 ноября 1917 года и до самого своего закрытия в 1919 г. был центром литературной и артистической жизни Тифлиса. Он был основан поэтами Юрием Дегеном и Александром Корона (оба они вышли из акмеистов второго Цеха поэтов) по образцу петербургского кабачка «Бродячая собака». В отличие от «Бродячей собаки», вход в «Фантастический кабачок» был бесплатным и там не было театральных спектаклей, а проходили только поэтические чтения, лекции и литературные обсуждения.

<sup>8</sup> Александр Михайлович Чачиков (1893-1941) — поэт и переводчик.

<sup>9</sup> Крученых имеет в виду доклады Терентьева: *А. Крученых грандиозарь* (прочитанный в «Фантастическом кабачке» в мае 1918 г.), *Маршрут шаризны* (прочитанный в «Фантастическом кабачке» в августе 1918 г.) и *Табак* (прочитанный в «Фантастическом кабачке» в июле 1919 года; этот доклад составил основу книги *17 ерундовых орудий*).

<sup>10</sup> ...«о стрельбе в обратную сторону» — цитата из *Маршрута шаризны* И. Терентьева.

<sup>11</sup> Аллюзия на компанию «41°»

<sup>12</sup> Портрет Монны Лизы Леонардо да Винчи был один из любимых предметов насмешки у футуристического и дадаистского авангарда: от Джоконды с усами М. Дюшампа до шрамов К. Малевича (в картине *Частное затемнение*) и иронически-непочтительных аллюзий Терентьева в *Трактате о сплошном неприличии*.

<sup>13</sup> Крученных и Терентьев оба работали в Роста (Российском телеграфном агентстве).

<sup>14</sup> ...«описав ... шара» — цитата из *Маршрута шаризны* Терентьева.

<sup>15</sup> Аллюзия на книгу *Поверх барьеров* (1917) Бориса Леонидовича Пастернака (1890-1960).

<sup>16</sup> См. комментарий к статье *Агитбригада*, прим. 1.

<sup>17</sup> Канал Волга-Москва, строительство которого началось в 1933 году.

<sup>18</sup> Аллюзия на строку Велимира Хлебникова «свай вбивал» из стихотворения *Вши тупо молилися мне*.

<sup>19</sup> В примитивном лагерном хозяйстве тачка и лопата были единственными инструментами, которыми располагал заключенный. Авторы книги о канале писали: «Здесьняя тачка, подобно киргизской лошади, низкоросла, невзрачна с виду. Но необычайно вынослива. Она произошла от различных пород тачек: шахтерских, железнодорожных, украинских, уральских и прочих. Приспособилась и видоизменилась, тачка приобрела здесь иной разворот ручек и «крыла», т.е. низкие, широкие бока. И на этих своих выносливых боках она вынесла многие тяготы Беломорстроя. О ней, о «крылатой» тачке, толкуют в бараках, ее обсуждают на собраниях, о ней поют частушки: «Маша, Маша, Машенька, работнула тачечка. Мы приладили к ней крыла, чтоб всех прочих перекрыла» (*Беломорско-Балтийский канал*, с.90).

<sup>20</sup> См. статью *Агитбригада*. Говорилось, что одним из самых усердных зрителей театра Терентьева был сам Г.Г.Ягода.

<sup>21</sup> Беломорско-Балтийский канал был построен по системе узлов, каждый из которых был составлен из одного и более шлюзов. Повенчанский шлюз (вблизи деревни Повенец, см. комментарий к статье *Агитбригада*, прим. 2) был наиболее важным, располагаясь на самой высокой точке над уровнем моря.

<sup>22</sup> Пароль тех лет.

<sup>23</sup> Беллаг — Беломорский исправительно-трудовой лагерь.

Questo volume, finito di stampare nel mese di settembre 1988, presso la tipolitografia San Francesco di Bologna, ha una tiratura di 800 copie.

QUADERNI del Seminario di Iranistica Uralo-Altaistica e Caucologia dell'Università degli Studi di Venezia:

1. Giacomo E. Carretto, *Saggi su Meş'ale*. Un'avanguardia letteraria turca del 1928. Venezia 1979 (esaurito).
2. AA.VV., *Zurvân e Muhammad*. Comunicazioni iranistiche e islamistiche presentate al Primo Simposio Internazionale di Cultura Transcaucasica. Venezia 1979 (esaurito).
3. Giacomo E. Carretto, *Hars-Kültür*. *Nascita di una cultura nazionale*. Venezia 1979.
4. Giorgio Vercellin, *Afghanistan 1973-1978: dalla Repubblica Presidenziale alla Repubblica Democratica*. Venezia 1979 (esaurito).
5. AA.VV., *Soltâniye II*. Venezia 1979.
6. AA.VV., *Studi su Harran*. Venezia 1979 (esaurito).
7. AA.VV., *Transcaucasica II*. Venezia 1980.
8. *Atti del III Convegno Internazionale sull'Arte e sulla Civiltà Islamica: «Problemi dell'età timuride»* (Venezia, 22-25 ottobre 1979). Venezia 1980 (esaurito).
9. AA.VV., *Soltâniye III*. Venezia 1982.
10. AA.VV., *Isfahan*. Venezia 1981.
11. Silvia Curzu, Lucia Serena Loi, Gianroberto Scarcia (a cura di): *Tehran-Kabul*. «A Tale of two Cities». Venezia 1980.
12. Mario Nordio, *Lessico dei logogrammi aramaici in medio-persiano*. Venezia 1980 (esaurito).
13. Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri, Giovanna Pagani Cesa (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis*. Venezia 1982.
14. Andrea Csillaghy (a cura di), *La lingua e la cultura ungherese come fenomeno areale*. Venezia 1977-1981.
15. Gianroberto Scarcia, *Kabul come test*. Note di un viaggio autunnale tra Kosovo e Kashmir. Venezia 1981.
16. Lucia Serena Loi (a cura di), *Il "Tesoro nascosto" degli afghani*. Roma 1986.
17. Frederik Mario Fales, *Cento lettere neo-assire*. Venezia 1983.
18. Elisabetta Gasparini, *Le pitture murali della Muradiye di Edirne*. Padova 1985.
19. AA.VV., *La Bisaccia dello Sheikh*. Omaggio ad Alessandro Bausani islamista nel sessantesimo compleanno. Venezia 1981.
20. (I parte). AA.VV., *Studi miscellanei uralici e altaici dedicati ad Alessandro Körösi-Csoma*. Venezia 1987.
20. (II parte). Rita Bargigli, Sergio Molinari, *Miscellanea*. Venezia 1985 (esaurito).
21. AA.VV., *Per l'Undici di Marzo*. Venezia 1983.
22. Luigi Magarotto, Gianroberto Scarcia (a cura di), *Georgica I*. Roma 1985.
23. Gennadij Aigi, *Antologia ciuvascia* (I canti dei popoli del Volga, I). Venezia 1986.

EURASIATICA. Quaderni del dipartimento di Studi eurasiatici. Università degli Studi di Venezia.

1. Irina Semenko, *Poetika pozdnego Mandel'stama*. Ot černovykh redakcij k okančatel'nomu tekstu. Roma 1986.
2. Giulio Busi, *La istoria de Purim io ve racconto...* Il libro di Ester secondo un rabbino emiliano del Cinquecento. Rimini 1987.
3. Luigi Magarotto, Gianroberto Scarcia (a cura di), *Georgica II*. Materiali sulla Georgia Occidentale. Bologna 1988.
4. Giampiero Bellingeri, Giorgio Vercellin (a cura di), *Studi Eurasiatici in onore di Mario Grignaschi*. Venezia 1988.
5. Stefano Carboni, *Il Kitab al-bulhan di Oxford*. Torino 1988.
6. Mario Nordio, Boghos Levon Zekiyani (a cura di), *Atti del II Simposio Internazionale «Armenia-Assiria»*. Istituzioni e potere all'epoca Il-Khanide. Padova 1988.

L3.000