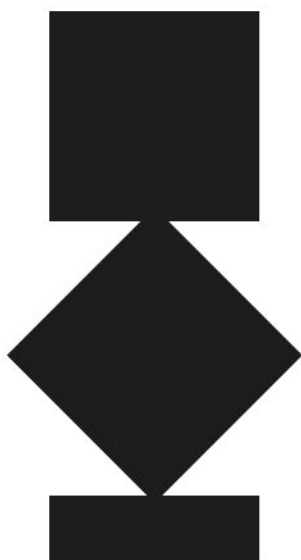


Екатерина Андреева

ЗАУМНІЧІЙ ПЕТЕРБУРГ



Санкт-Петербург

УДК 7.03
ББК 85
А 65

Оформление обложки Владимира Гусакова

ISBN 978-5-389-29367-0

© Е. Ю. Андреева, 2026
© О. Е. Григорьев (наследники), 2026
© В. В. Стерлигов (наследники), 2026
© Государственный музей истории
Санкт-Петербурга, иллюстрация, 2026
© Оформление.
ООО «Издательство АЗБУКА», 2026
Издательство Азбука®

Предуведомление автора

Исследователи авангардной зауми обычно или провидят в ней смысл, или никакого смысла не находят, и тогда одни радуются куражу алогизма, другие же стремятся развенчать бессмыслицу и восстановить в правах здравый смысл. Поскольку последнее занятие представляется особенно бессмысленным, то, по примеру многих предшественников, мы предпринимаем это мысленное путешествие по заумным путям. Цель его — сопоставить разные взгляды на истории и смыслы заумников и расширить исторические представления о территориях петербургской-ленинградской зауми во второй половине XX века.

Теория зауми разрабатывалась лингвистами и филологами. Современники рождения авангарда и участники петроградской группы ОПОЯЗ Виктор Шкловский и вслед за ним Юрий Тынянов в 1914–1924 годах обосновали тезис о том, что заумь всегда присутствовала и в литературном языке, и в языке повседневности, например в детских присказках, перетекая в ритуальные песнопения, поэзию и прозу («Тень, тень, потетень»)¹.

¹ Шкловский В. Зумный язык и поэзия // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зимен-

Здесь надо сделать короткое отступление о детских эмоциях. Алексей Крученых, изобретатель зауми, самым ярким своим впечатлением называет поход в театр на представление пьесы «Потонувший колокол» Герхарта Гауптмана в 1902 или 1903 годах в Херсоне. Его поразило то, как Всеволод Мейерхольд — «зеленая скользкая голова водяного» — с особой силой произносил «дикие слова» «Кворакс! Брекекекекс!»¹. Гауптман позаимствовал речь водяного у Аристофана. Это припев «Брекекекс, коакс, коакс» из песни, которую лягушки распевают в одноименной пьесе. Заумные пути ведут в Афины, что важно для неоклассического Петербурга.

Далее отсылаем, во-первых, к лингвистической классификации зауми, осуществленной Джеральдом Янечком², и, во-вторых, к определению зауми в работе Дубравки Ораич Толич, где выдвинуты следующие тезисы: заумь — это инверсия европейского института логического мышления, оппозиция онтологического природного мышления гносеологическому культурному и цивилизационному (по Ханзен-Лёве), переход от *thesei* к *physei* и, в другой системе описания, от конвенционального знака (по Соссюру) к знакам и индексам (по Пирсу), от репрезентативности к презентативности (стихотворение или слово-вещь). Заумь гомологична абстракции и четвертитоновой музыке (микрохро-

ков. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 260–263; Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Формальный метод. Антология русского модернизма / Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. Т. 1. С. 666.

¹ Крученых А. Наш выход // Алексей Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006. С. 48.

² Janeczek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996.

матике). Заумь антиграмматична, аграмматична или метаграмматична. Она основана на принципе случайного и на конструктивном способе алеаторического монтажа¹.

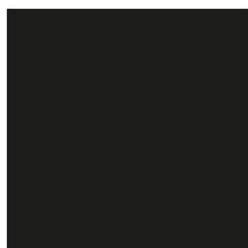
В нашем представлении заумь включает в себя различные явления: и сам заумный язык, и неологизмы, парадоксы, каламбуры, палиндромы, звукоподражания, произведения расширенного смотрения. Одним словом, я следую за Еленой Вениаминовной Баснер, которая определила суть абстрактной композиции Натальи Гончаровой «Пустота» понятием «muchness» — неологизмом из «Алисы в Стране чудес», означающим обилие, полноту всего, или «многость»².

¹ Ораиш Толич Д. Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / Под ред. Л. Магаротто, М. Марцадури, Д. Рицци / Peter Lang, 1991. С. 58–71.

² Баснер Е. В. Маргинальный вариант ранней русской абстракции: случай Натальи Гончаровой // Беспредметность и абстракция / Отв. ред. Г. В. Коваленко. М.: Наука, 2011. С. 234–235. Баснер видит в «Пустоте» Гончаровой предвестие «Черного квадрата» и искусства ОБЭРИУ, особо отмечая, вслед за Ж.-Ф. Жаккаром, цисфинитную пустоту Хармса. Комментируя слова Александра Введенского «не понимаю слова много / не понимаю вещи нуль» из стихотворения «Две птички, горе, лев и ночь», Ирина Антанасиевич указывает, что «Нуль в алхимии не пустота, а Космическое яйцо, первичный андрогин, полнота, и тем самым идентичен понятию много» (Птицы в творчестве Введенского // Поэт Александр Введенский: Сборник материалов / Ред.-сост. К. Ичин, С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 143).

Часть 1

**Заумь
как таковая**



1

*От 1910-х к 1930-м: причины появления, источники,
истоки и векторы движения*

Если бы в начале 1914 года составители словаря современного русского языка объявляли главное новое слово предыдущего года, как это нынче принято с языком английским, то таковым могло бы стать слово «заумь»¹. В 1913 и 1914 годах оно не только вошло в литературный и обиходный язык, но даже стало предметом пародий², а также было проиллюстрировано в аван-

¹ А. Крусанов в качестве такого нового слова, усвоенного публикой в сезоне 1912–1913 годов, называет «футуризм». Медийная популярность слова при этом не означала общественного признания самого предмета. Согласно исследованию Крусанова, по результатам газетного опроса в мае 1913 года список самых известных поэтов возглавлял К. Бальмонт, футуристы же Хлебников, Бурлюк, Лившиц и Маяковский получили каждый не более трех-пяти голосов (Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. М.: НЛЮ, 2010. С. 641–642, 726).

² В. Марков в ряду подделок кубофутуризма отличает изданную в Петербурге в 1913 году брошюру под названием «Всёдурь. Рукавица современью» с двумя стихотворениями, особенностью которых являются неологизмы и фрагменты слов (Марков В. Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2017. С. 183).

гардных книгах. И пожалуй, именно сопоставление двух визуальных образов зауми, созданных друг за другом Михаилом Ларионовым и Ольгой Розановой, раскрывает главные особенности этого явления: его неуловимость и одновременно высокий потенциал рождения смыслов.

В 1914 году Ольга Розанова начертала «Дыр бул щыл» — первое заумное стихотворение Алексея Крученых (или, по его же словам, «неразрешенный диссонанс», возникший в его голове в конце 1912 года в ответ на идею Давида Бурлюка написать стих «из неведомых слов»)¹. Речь идет о странице в совместной гектографированной книге Хлебникова и Крученых «Тэ Ли Лэ». Заумные слоги покрывало, словно глазурь — кулич или же лемех — купол, предварительное сообщение: «Три стихотворения, написанные на собственном языке от др. отличается: слова его не имеют определенного значения». Стихотворение № 1 Крученых, в 1913-м дважды опубликованное в сборнике стихов Крученых «Помада» и в совместной книге Крученых и Хлебникова «Слово как таковое», благодаря движению ума и руки Розановой совершенно изменило свое звучание. Его воинственная «нотная запись», проиллюстрированная впервые лучистским хаосом черных ломаных линий, как полагают, возможно, эхом отсылает к убийству киевского князя-первомученика Дира язычником Олегом².

¹ Харджиев Н. Полемичное имя // Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006. С. 390.

² Коренькова Т. В. «Дыр бул щыл / убъ ш щур...» А. Крученых: скрытая логика вариаций // Текст. Книга. Книгоиздание. 2022. № 30. С. 71–94. Для Крученых, в детстве и юности жившего в Херсоне и Одессе, украинский язык был родным, при этом иностранные языки, в том числе языки географических соседей, стали одним из источников зауми.

Под взглядом Розановой эти строки вдруг проросли голубыми побегами, расширяющимися кверху набухшей почкой. Органическое сходство заумного стихотворения с пробуждающимся сокодвижением в растении Розанова акцентировала цветоритмом: красным слогом «ВО» в СТИХОТВОРЕНИИ — тремя клеточными овалами, проклюнувшимися лепестками над живой неровной линией верхней рукописной строчки. Первое стихотворение Крученых на заумном языке стало у Ларионова в «Помаде» проекцией космического вихря-бурелома, а в образе Розановой обернулось предвестием весны и обновления мира, эмблемой свободы роста. Не случайно Янечек объясняет прилагательное «неопределенный» («не имеют определенного значения») как «не имеющий предела», говоря современным русским языком — «беспредельный»¹. Владимир Марков отмечает

Существует множество интерпретаций первого заумного стихотворения Крученых. Что характерно — обычно эпиметеевских, архаических, а не прометеевских, футуристических. Им посвящена работа Н. Богомолова «„Дыр бул щыл“ в контексте эпохи» (Новое литературное обозрение. 2005. № 72. С. 172–192), где автор предлагает слушать Крученых в симфонии с «Петербургом» Андрея Белого и «Нежитью» В. Нарбута — с символизмом и акмеизмом. Г. А. Левинтон, чтобы «разоблачить» заумь или псевдозаумь, расшифровал «щыл» с помощью древнерусской «простой литорей», то есть замены одних согласных на другие, и получил на месте «щыл» «быс(ть)», удвоив, таким образом, «бул» (Левинтон Г. А. Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki, 2017. С. 26–28). В свою очередь И. М. Сахно собрала коллекцию эротических объяснений от слова «дыра» из высказываний Д. Бурлюка, И. Терентьева и Дж. Янечека (Сахно И. М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М.: Диалог МГУ, 1999. С. 18–22).

¹ Janecsek G. Zaum. P. 53. Янечек также высмотрел в хаосе линий Ларионова спрятанное изображение лежащей обнаженной, которая тут же обернулась готовой взлететь птицей (Р. 62). Поиск зашифрованных в абстракциях фигуративных изображений был привычным делом, в частности, для советских цензоров (так в Ленинграде в 1980-е одну

историческую роль Крученых, вдохновителя и разрушителя в одном лице: «Величайшим вкладом Крученых в развитие литературы была идея (а возможно, и кое-что из практики) зауми, идея восхитительная и вызывающая, которая привела футуризм и к его высшим достижениям, и к логическому концу»¹.

В первой «Декларации слова как такового» 19 апреля 1913 года Крученых заявил, что теперь «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного», «слова умирают, мир вечно юн»². То есть сам витализм, дух

картину сняли с выставки, заподозрив в ней портрет Маркса и явно не зная о произведении «Портрет В. И. Ленина в манере Д. Поллока. II» группы «Искусство и язык» (1980)).

¹ Марков В. Ф. История русского футуризма. С. 316. Крученых пришлось бороться за первенство в словотворчестве сразу. Совместную публикацию Хлебникова и Крученых за название «Слово как таковое» и за выражение «является скользящей» в июле 1913 года в сборнике группы Михаила Ларионова «Ослиный хвост и Мишень» обвинили в заимствованиях из лучизма и из стихов поэта Антона Лотова, в котором исследователи видели то самого Ларионова, то Илью Зданевича, то Константина Большакова (Харджиев Н. Поэзия и живопись. Ранний Маяковский // Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. С. 67; Janesek G. Заум. Р. 93–94). Подразумевался фрагмент манифеста Ларионова «Лучизм»: «Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного (...) живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой» (Ларионов М. Лучизм. М., 1913). Вскоре в сборнике «Трое» Крученых ответил «молодцам из „Мишени“... заимствующим нашу речь то из одних гласных, то из согласных... и заматающим свои следы ссылкой на 1912 г. как время написания (!) своих подражаний!» (Крученых А. Новые пути слова (язык будущего смерть символизму) // Трое. СПб.: Журавль, 1913). Эта полемика свидетельствует о соперничестве за новизну зауми между ларионовцами — лучистами-всёками и кругом петербургского «Союза молодежи», хотя сам Крученых в середине 1913 года, сочиняя либретто к «Победе над солнцем», чувствовал себя именно «московским баячем будетлянином» (Janesek G. Заум. Р. 87).

² Крученых А. Декларация слова как такового // Русский футуризм. С. 44.

и энергия жизни вызывают из небытия заумный язык. В продолжение декларации Крученых его меценат и вдохновитель Николай Кульбин, собственно, и дает ей название, формулируя органический момент происхождения языка и в том числе зауми: «Семя — слово как таковое»¹. (Тут важно сразу зафиксировать «природный» тип заумного языка: Крученых установил отличия органического поэтического языка зауми и искусственного языка эсперанто².) И наоборот: бесконечно ускорившийся ритм жизни — тоже причина нужды в заумном языке, где «СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА», а значит, оно может не устареть, тогда как смыслы изнашиваются; где не только сами слова, но и сочетания слов «происходят по их внутренним законам, как открывается речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас», — утверждает Крученых в статье «Новые пути слова», опубликованной в другой книге 1913 года — сборнике Крученых, Хлебникова и Елены Гуро «Трое»³. Если в старом искусстве мысль определяла значения слов и их порядки, теперь — в авангарде — наоборот: «Мы... дали свободный язык, заумный и вселенский», — извещает Крученых⁴. Неуловимые слова не выражают конкретные мысли, но, собственно, активируют изначальное пространство вселенской мысли, дают ей питательные соки, чтобы она возобновлялась вновь и вновь. Поэтому само слово ведет себя

¹ Кульбин Н. Декларация слова как такового // Русский футуризм. С. 45.

² Крученых А. Декларация заумного слова // Крученых А. Апокалипсис в русской литературе. М., 1923. С. 46.

³ Крученых А. Новые пути слова (язык будущего смерть символизму) // Трое. СПб.: Журавль, 1913.

⁴ Там же.

как универсальная неуничтожимая молекула, распадаясь на атомы-слоги и далее на отдельные частицы — звуки и вновь пересобираясь. Сравним с образом Тристана Тцара: «Дада — слово, отправляющее мысли на охоту»¹.

Также в «Декларации слова как такового» Крученых предлагает «заменять одно слово другим, близким не по мысли, а по звуку»². Татьяна Львовна Никольская указывает на родство и синхронность «Декларации» Крученых манифесту, опубликованному за подписью Давида Бурлюка и других во втором «Садке судей»: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике»³. Смысловое усиление освобожденных звучаний запускает обменную пневматику близких в пространстве языков, и Елена Гуро в стихотворении «Финляндия» соединяет измененный русский глагол «шумят» и заумь, имитирующую финские существительные «лаулла» (пение) и «тие» (путь):

Это-ли? Нет-ли?
Хвои шумят, — шумят
Анна-Мария, Лиза, — нет?
Это-ли? — Озеро-ли?

Лулла, лолла, лала-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли.
Хвои шумят, шумят,
Ти-и-и, ти-и-у-у.

¹ Цит. по: Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010.

² Крученых А. Декларация слова как такового // Русский футуризм. С. 44.

³ Никольская Т. Л. Игорь Терентьев — поэт и теоретик «Компании 41°» // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. С. 53.

Лес-ли? — озеро-ли?
Это-ли?

Эх, Анна, Мария, Лиза,
Хей-тара!
Тере-дере-дере... Ху!
Холе-кулэ-нээ.

Озеро-ли? Лес-ли?
Тио-и
ви-и...у¹.

Задача исторгнуть звук воспринимается началом нового мира. Отсюда в тексте речетворцев «Буква как таковая» о молчаливых знаках препинания — восклицательном и двоеточии, сказано, что они «имеют зряву и не имеют слухаву»². Причем Роман Якобсон порицал авторов за выбор в названии «буквы», а не «звука»³. Семенной-семантический материал — именно звуки, так это отношение формулирует в 1930-е заумный философ Леонид Липавский: «Звук начинает отбрасывать тень на мир — значение»⁴. То есть заумь — это множественные резонансы смыслов звучащего языка, подчас противоположные, как мы уже убедились, сравнив графические эквиваленты «Дыр бул щыл» у Ларионова и Розановой. Можно сказать, что создатели заумного языка пишут не размышления или разговоры, а фоно-

¹ Гуро Е. Финляндия // Гуро Е. Небесные верблужата: избранное. СПб.: ЛИМБУС ПРЕСС, 2001. С. 140.

² Крученых А., Хлебников В. Буква как таковая. Цит. по: Григорьев В. Заумец и Главздрасмысл // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. С. 20.

³ Якобсон Р. Будетлянин науки. Воспоминания, письма, статьи, стихи, проза / Сост. Б. Янгфельдт. М.: Гилея, 2012. С. 40.

⁴ Липавский Л. Теория слов // Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. С. 226.

грамму мира, всего целиком. Так, художник Борис Эндер, последователь Елены Гуро и ученик Михаила Матюшина, в 1921–1923 годах фиксировал буквами природные шумы, как это делала Гуро, записывая в тетради шорох хвои и другие рифмы мира абстрактными знаками¹. Кульбин еще в 1910 году в «Студии импрессионистов» предложил термин «свободная музыка»: «Мы — малые органы живой земли, клетки ее тела. Прислушаемся к ее симфониям, составляющим часть общего космического концерта. Это — музыка природы, натуральная, свободная музыка. Пора обратить внимание на естественное искусство и на законы его развития. Все знают, что шумы моря и ветра музыкальны...»² Джон Боулт справедливо сопоставляет эту заумную «звукопись» авангарда с универсальной концепцией фактуры, созданной в 1912–1913 годах Вольдемаром Матвейсом (Владимиром Марковым), который в своей кни-

¹ Например, 16 января 1923 года Эндер записал потрескивание и скрип льда: «НГНЬ е ГВЗИ / ГНЬа ГЪРЬОНЬ / ТКЕП». См.: Эндер З. Эксперименты Бориса Эндера в области заумного стихосложения // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. С. 264, 281. Заумная поэзия Эндера была опубликована Сергеем Сиговым-Сигеем в журнале «Транспонанс» (1983. № 15), где также печатались ленинградские заумники, среди них — В. Эрль и Б. Кудряков, речь о которых пойдет далее.

² Кульбин Н. Свободное искусство, как основа жизни // Студия импрессионистов. СПб., 1910. С. 15. В этой статье Кульбин погружается в опыты соотношения звука и цвета и разработку теории о четверти тона как о прамузыке первобытных времен и естественной музыке. Он утверждает, что у людей с абсолютным слухом может быть и «цветной слух», опираясь на опыт Н. А. Римского-Корсакова и З. В. Унковской, которая полагала, что высокие звуки соответствуют ясным тонам и большим числам (см. о Кульбине: Альманах «Аполлон» / Ред.-сост. Б. М. Калаушин. Т. 1, кн. 2. СПб., 1995; Николай Кульбин / Авт.-сост. Ю. Солонович. СПб.: Palace Editions, 2018).

ге «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура» описывает единую материю творчества — фактуру, создаваемую природой, человеком и машинами, как шум¹. Перед нами зрелище рождения мысли и формы бытия из звука, поэтическое стремление уловить говор мира, а не противостояние зауми разуму.

Рост и расширение заумного пространства осуществляются в состоянии быстрого изменения, скольжения, сдвига. Речь идет о переключении скоростей мира с начальной сразу на такую, которая не дает сохранить стабильные и определенные формы. В заключении «Слова как такового» зафиксирован этот момент неизбежной деструкции, сильнейшего давления в зоне заумного языка: «Речетворцы должны бы писать на своих книгах: *прочитав — разорви!*»² Крученых и Хлебников требуют от творцов, произведений и зрителей огромной скорости создания и восприятия («чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!»), а также затрудненных условий эстетического опыта («чтоб писалось туго и смотрелось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной»)³. Движение жизни в новой технологической цивилизации доносится в нарастающем гуле и какофонии смыслов. Над городами стоит не только колокольный звон прошлого, но и отрывистые позыв-

¹ Bowl J. E. Demented Words. Kazimir Malivich and the Energy of Language // Заумный футуризм и дадаизм. С. 301. В статье Боулта рассматривается «шум» надписей в алогичных композициях Малевича. Ирина Сахно во 2-й и 3-й главах своей монографии 1999 года подробно исследует звуковую фактуру поэтического эксперимента от символистов до заумников, включая «сдвигологию» и стихографику авангарда: Русский авангард. С. 62–240.

² Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. М., 1913. С. 12.

³ Там же. С. 3.

ные паровозов и фабричных гудков, звучащие в стихах Александра Блока и накрывающие пространство в симфонии Арсения Авраамова. Создатель «ывонного языка» Илья Зданевич со знанием дела рассказывал: «Среда заумной поэзии — среда страшного давления звука, и существа, живущие в этой обстановке, не могут отличаться формами, целесообразными для слоев заурядных»¹. В 1912 году Ларионов пишет картину «Уличный шум»: в пространстве листа на подготовительной композиции пересекаются вертикали и снопы лучей, предвосхищая «симфонии» репродукторов, слева вверху стремится к центру фрагмент нотного стана, а у нижнего правого края блеет остаток мебельной рекламы на проезжающем фургоне.

В этом шумовом и зримом хаосе воплощается искаженный мир, открывается зона алогизма. Это еще одно новое слово 1913 года — синоним зауми, отчасти объясняющий одну из причин и описывающий одну из ее граней. Его автор Казимир Малевич написал на обороте своей протосюрреалистической композиции «Корова и скрипка»: «Алогическое сопоставление двух форм — „корова и скрипка“ — как момент борьбы с магией, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками»². Малевич в 1913 году борется с магическим и одновременно открывает инструмент магического пре-

¹ Цит. по: Гейро Р. Доклад Ильи Зданевича «Илиазда» (Париж, 12 мая 1922 г.) // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 529.

² Цит. по: Гурьянова Н. Работа зауми // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма. / Сост. и науч. ред. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар, ред. П. Казарновский. СПб.: Издательство Европейского университета в СПб., 2015. С. 56.

ображения/обнуления — «нуль форм», или «Черный квадрат», в декорациях к опере «Победа над солнцем» Михаила Матюшина. Как понять это противоречие? Моймир Григор полагает, что Малевич демонстрирует в алогических картинах иллюзорность предметного мира, отсюда и борьба с магией фигуративного искусства за новую реальность: «Алогизм был... парадоксальным доводом в пользу того, что живопись нельзя пытаться заставить „говорить“ и что принимаемое на веру мироустройство — не что иное, как иллюзия. Такая интерпретация позволяет понять, что алогизм был последним шагом — вернее, прыжком — на пути из мира предметов и „образов“ в космос беспредметности»¹.

В тексте Малевича к «Корове и скрипке», в его беспредметных световых или лучевых картинах оперы «Победы над солнцем», в оперном либретто Крученых действительно звучит отвращение к заурядному — мещанскому смыслу и буржуазным предрассудкам *common sense*. «Заумный реализм»² Малевича требует показать, что мещанские смыслы, или «харчевое дело ра-

¹ Григор М. Мировоззрение Малевича: противоречивость и целостность // Поэзия и живопись. С. 234. Термин «беспредметность» многие русские авангардисты использовали вместо понятия «абстракции», утверждая новую заумную предметность искусства. Как указывает Н. Адашкина, еще в 1907 году в лекции «Будущее искусства», опубликованной в 1910-м в сборнике «Символизм», Андрей Белый употребил термин «беспредметность»: «Художник связан формой», что провоцирует замещение творчества методом, когда творчество «становится познанием для познания без предмета» и «беспредметность водворяется в искусстве», а это чревато «разложением форм и внутренним хаосом» (Адашкина Н. Символизм в творчестве художников авангарда // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2005. С. 11).

² «Заумным реализмом» назывался раздел Малевича на выставке общества «Союз молодежи», открывшейся в ноябре 1913 года в Петербурге.

зума», как он это позднее обозначил, не вмещают в себя подлинный разум космоса, то, что в христианской культуре называлось «промысел» или, по Малевичу, «несмысл». Поэтому алогизм Малевича невозможно свести только к бунту авангарда (и символизма) против мещанства — «грязных клейм» «здорового смысла» и «хорошего вкуса», как это сказано в «Пощечине общественному вкусу» в декабре 1912 года. Видение Малевича и задача его искусства радикально другая. О достижении своих соавторов в опере Малевич говорит следующее: «Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и буквозвуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикий толпы дороги, торчащие и в землю, и в небо...»¹ Малевич предупреждает о скором крушении старого мира и наступлении нового алогического, где лицо — жестяное забрало сподвижника Ивана Клыона на портрете распилено, как на пилораме (Крученых и Хлебников именно тогда уподобили заумный язык пиле), где сдвиговый хаос линий смешал даже порядки цифр и абстрактных научных символов, внезапно сложив заумное слово «асемьи» («А 7 И», литография «Арифметика» из книги Крученых «Возропщем»). В этом зрелище гибели-и-рождения авторы «Победы над солнцем» вполне верны ее прототипу — роману Ф. Т. Маринетти «Футурист Мафарка» (1909). Один из героев уподоблен Икару, который, в отличие от древнего мифа, превратился в машину с заменяемыми деталями и «не-

¹ Цит. по: Харджиев Н. Полемичное имя // Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. С. 393–394.

Андреева Е.

А 65 Заумный Петербург / Екатерина Андреева. — СПб. : Азбука, Издательство АЗБУКА, 2026. — 352 с. + вкл. (16 с.). ISBN 978-5-389-29367-0

В XX веке старый порядок постепенно рушился, мир мчался к катастрофе, логика, вопреки своим законам, порождала хаос и насилие. Именно в этот момент над сумрачным Петербургом возшла ослепительная Звезда бессмыслицы. Художники, поэты и философы искали убежища в абсурдном и чудесном. Несмотря на расхожие представления, традиция зауми не прервалась со смертью Хармса и Введенского — она прорастала сквозь толщу официального искусства и жива до сих пор. В этой книге ранее разобщенные заумники и алогисты, в том числе Михаил Матюшин, Мария и Борис Эндеры, Даниил Хармс, Яков Друскин, Татьяна Глебова и Владимир Стерлигов, Евгений Михнов-Войтенко, Владимир Эрль, Борис Кудряков, Олег Григорьев, Олег Котельников, Вадим Овчинников, собрались вместе. И конечно, Петербург, вдохновлявший и соединивший всех этих людей, тоже полноценный герой этой книги.

«Заумный Петербург» — блестящее исследование, написанное с большой любовью к его героям. Это первая попытка написать историю петербургской зауми, проследить ее истоки и развитие.

УДК 7.03
ББК 85

ЕКАТЕРИНА АНДРЕЕВА
ЗАУМНЫЙ ПЕТЕРБУРГ

Ответственный редактор Мария Нестеренко
Художественный редактор Владимир Гусаков
Технический редактор Мария Антипова
Подготовка иллюстраций Владимира Гусакова
Компьютерная верстка Алины Леонтьевой
Корректоры Татьяна Бородулина, Дмитрий Капитонов

Подписано в печать / Баспаға қол қойылды 22.06.2026.
Формат издания 60 × 84 1/16. Печать офсетная. Тираж 3000 экз.
Усл. печ. л. 21,39 (вкл. вклейку). Заказ №

Изготовитель:	Өндіруші:
ООО «Издательство АЗБУКА» —	«АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ —
обладатель товарного знака АЗБУКА®,	АЗБУКА® тауар белгісінің иесі,
115093, Москва, вн. тер. г.	115093, Мәскеу, қ. іш. аум.
муниципальный округ Даниловский,	Даниловский муниципалдық округі,
пер. Партийный, д. 1, к. 25	Партийный т.ш., 1-үй, к. 25
Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19	Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19
E-mail: sales@atticus-group.ru	E-mail: sales@atticus-group.ru
Филиал ООО «Издательство АЗБУКА»	Санкт-Петербург қ.
в г. Санкт-Петербурге,	«АЗБУКА Баспасы» ЖШҚ филиалы,
195112, Санкт-Петербург,	195112, Санкт-Петербург,
Малоохтинский пр-т, д. 68	Малоохтинский даңғылы, 68-үй
Тел. (812) 327-04-55	Тел. (812) 327-04-55
E-mail: trade@azbooka.spb.ru	E-mail: trade@azbooka.spb.ru
www.azbooka.ru	www.azbooka.ru
Отпечатано в России.	Ресейде басып шығарылған.

Техникалық реттеу туралы РФ заңнамасына сай басылымның сәйкестігін растау туралы
мәліметтерді мына адрес бойынша алуға болады: <https://certification.atticus-group.ru/>

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)
Ақпараттық өнім белгісі
(29.12.2010 ж. № 436-ФЗ федералдық заң)



Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт».
170546, Тверская область, Промышленная зона Боровлево-1, комплекс № 3А.
www.pareto-print.ru



A-NFF-38481-01-R