

IRIS 2 Ricerche di cultura europea
Forschungen zur europäischen Kultur

Sonderdruck aus:

**Заумный футуризм
и дадаизм
в русской культуре**

под редакцией
Луиджи Магаротто,
Марцио Марцадури, Даниелы Рицци



PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt/M. · New York · Paris · Wien

1991

HYLAEA.RU

Содержание

I

Виктор Григорьев, *Заумец и Главздрасмысел*
Jean-Claude Lanne, *Les sources de la, zaum' chez*
Krišenyuch et Chlebnikov
Дубравка Ораич Толич, *Заумь и дада*
Нильс Оке Нильссон, *Удивительная*
простота непонятности Хлебникова
Генрик Баран, *В творческой лаборатории*
Хлебникова: о "Тетради 1908 г."
Gabriella Imposti, «Zangezi». *La lingua degli dei.*
Fonosimbolismo e zaum'
Carla Solivetti, *Dal fonema al grafema: Chlebnikov*
e la scrittura ideografica
Иван Верч, *Заметки об утопических*
страницах В. Хлебникова

II

Marzio Marzaduri, *Creazione e prima rappresentazione*
del dramma «Janko krul' albanskaj» di I. M. Zdanevič
Миливое Йованович, «*Восхищение*»
Зданевича-Ильязда и поэтика «41°»
Сергей Сигов, *Онолатрическая мистерия*
Ильи Зданевича
Régis Gayraud, 1923 – *De «Ledentu le Phare» aux*
«Parigots»: Il'ja Zdanevič et la transformation de la zaum'
Hélène Zdanevitch, *Futurisme et zaum' dans l'oeuvre*
ultime d'Ilija Zdanevitch dit Iliazd

III

Бенгт Янгфельдт, *Якобсон, заумь и дада*
Зоя Эндер, *Эксперименты Бориса Эндера*
в области заумного стихосложения
Michaela Böhmig, «*Time is money*»: *un esperimento*
di dadaismo teatrale nella Berlino russa (1922)

Сергей Сигов

Онолатрическая мистерия Ильи Зданевича

В рекламной листовке о готовящемся издании *Лидантю ФАрам* сказано: «К тексту прилагаются восемь литографий соборов». Это свое намерение Ильи Зданевич не исполнил. Между тем оно могло бы обнажить весь замысел *питерки дейстф* и представить это произведение как вариацию на тему старинной ослиной мессы, во время которой не только молящиеся, но и все высшее духовенство пело славословия ослу, подражая при этом ослиному реву. Именно крик осла вписан разновеликим кеглем литер в тексты четырех пьес, хотя сам осел является действующим лицом только второй пьесы — *Асел напракат*.

Все пять пьес *аслаабличья* при всей своей заумности и достаточной сложности шрифтового набора вполне возможны к прочтению и обладают не только стройными сюжетами, но и мистериальностью фабул.

Хронологию замысла *питерки дейстф* можно обозначить 1913—1918 годами, хотя напечатал свои пьесы Зданевич позже.

В 1913 году после опубликования манифеста *Первого Всероссийского Съезда Баячей Будущего*, когда группа кубо-футуристов готовила в Петербурге к постановке трагедию Владимира Маяковского и *Победу над солнцем* Алексея Крученых, группировка Михаила Ларионова в противовес намерению петербургских новаторов, обратилась к созданию футуристического театра в Москве.

Помимо художников, в группу Ларионова входили Илья Зданевич и другой поэт-футурист — Константин Большаков. Проекты театра, созданные группой Ларионова¹, представляют своеобразнейшую часть русского футуристического театра. Здесь же они существенны потому, что описывают пьесы, возможные к постановке в этом гипотетическом театре.

Одна из этих пьес — *Пыль улиц пыл* — является прообразом драматических созданий Ильи Зданевича.

Группировка Ларионова породила кроме всего прочего один из самых загадочных псевдонимов — Антон Лотов. Именно этим именем был назван автор пьесы, о которой Ларионов писал следующее: «Слова и фразы сложные. Они состоят из четырех элементов: элемент одной мысли, элемент встречной мысли, элемент тенденции автора, элемент живого слова. Так же составлены и фразы. В отдельном либретто будут отпечатаны те слова, из которых составилось новое слово — театральное»². Четырехэлементные и пятиэлементные сложения слов должны были «умножаться» в этой пьесе еще и надвое.

Весьма полезно это описание текста пьесы Лотова сопоставить с высказыванием Зданевича в его принципиально важном для понимания заумной поэзии докладе в Академии Медицины о «жемчужной болезни» (то есть обо всех преувеличениях роли звука в поэзии):

В 1913 году были произведены опыты материализации произносимых слов. Это показало нам, что жемчужины способны, после некоторых промежуточных стадий, к сращиванию в многохвостые и многоголовые зерна с одним туловищем, в многоярусные слова³

Таким образом, теоретическое обоснование «двухэтажной строки», как предлагаю я называть наиболее характерные особенности шрифтового набора в пьесах Зданевича, содержалось уже в проекте театра футуристов в 1913 году.

Но и весь замысел *питейки дейста* обязан первой выставке ларионовской группы: облики осла (тема Здане-

вича) возникают следом за *Ослиным хвостом*. Поскольку хвост осла в древних культах жертвовался Дионису, богу Театра, то сама тема обосновывает жанр всего произведения.

Возможно, первым импульсом к созданию всех пяти пьес были и вполне конкретные события реальной жизни. Еще в конце 1912 года в сатирическом журнале «Летучая мышь» появилось следующее объявление:

Нужен! хороший король для независимой Албании, трезвого поведения и с рекомендациями с последнего места. Обращаться: Вена, графу Бертольдцу или Москва, редакция «Летучей мыши»⁴.

А в 1913 году все газеты только и писали об Албании и о событиях в ее столице Дураццо, где был коронован немецкий принц Вид, тут же албанцами свергнутый и получивший затем прозвище «принца Вида Дурацкого». Вся эта история послужила источником «дурацкого» действия в первой пьесе *аслаабличий — Янко круль албанскай*.

Янко — это наиболее простая пьеса Зданевича, и в ней еще нет всех сложностей шрифтового набора. Действие начинается песней и пляской разбойников. Из этой «грозной» песни явствует первоначальность, «азбучность» нравов персонажей («какал какал мно ооо ооо прстуф»), они чешутся и при этом, словно бы «вычесывают» отдельные буквы («ха чешышчешыш шэ э ю я»). Двое разбойников начинают ссориться, изъясняясь опять же «по-алфавитски» и тем не менее совершенно ясно, что они намерены «прописать ижицу» друг другу (идиома, характерная для русского языка, не употребляется в тексте, но зато диалог разбойников не обходится без многократного употребления этой буквы — ижицы). Но двое Брешко-Брешковских и князь Пренк-биддада разнимают драчунов. Теперь они озабочены одной мыслью: «динавзять круля?».

Все пьесы Зданевича снабжены своеобразным распорядителем действия — это Хазяин (роль его подобна роли Аргументатора в средневековой «школьной дра-

ме», каждая пьеса начинается периохой, кроме того Хазяин ведет действие и комментирует его). Он и показывает разбойникам Янко, играющего с блохой.

Разбойники хватают Янко и требуют, чтобы он стал их королем. Янко, испуганный (эта ремарка известна благодаря Крученых, который приводит ее в *Ожирении роз*), отказывается, но затем поддается уговорам и неожиданно произносит «грозную» тронную речь. Изумленные разбойники и появляющиеся «свободные шкипидары» (то есть албанский народ, поскольку именно «шкипидарами» и называют себя албанцы) хором обозначают Янко о с л о м. Пренкбидада мажет королевский трон самым распространенным в то время в России клеем синдитиконом (реклама которого почти ежедневно помещалась в любой газете) и приклеивает Янко, лишая его возможности передвигаться. Издевательская радость звучит в реве пляшущих албанцев, намеренных прописать все ту же ижицу своему королю. Янко печально завывает, ибо не в силах отклеиться. Ему пытается помочь немец Ыренталь, но поскольку поблизости нет воды, которой можно было бы смыть клей, то затея не удастся. Разбойники и остальные «режут» Янко, который испускает «фью». Так и происходит «бискровное убийства», о котором предупреждал в начале всей «дра» Хазяин.

Дурацкое действие, разворачивающееся вокруг Янко, только на первый взгляд может казаться всего лишь забавным.

Поскольку Янко — царь, то он соотносим Солнцу. В этом плане пьеса — законное продолжение *Победы над солнцем* Алексея Крученых: победа над Янко и есть победа над солнцем.

Именно в момент коронации Янко обозначен ослом. Надо сказать, что во многих древних представлениях царь безусловно соотносится с ослом (вспомним хотя бы Мидаса).

Приклеивание Янко тождественно связыванию разбойниками же Диониса, солнечного божества, культовым животным которого был осел, отождествлявшийся с самим божеством.

Осмеяние Янко есть в то же время шутовское слово-слово в его честь и прежде всего потому, что оно организовано по начальным буквам азбуки, то есть так же, как практиковалось это с древнейших времен в древнерусской, например, литературе⁵.

Причем даже внешние особенности типографского набора этой и последующих пьес находят свое объяснение в онолатрической природе главных действующих лиц. Осел был культовым животным и бога разрушения Тифона и только приклеенность (связанность) Янко делает первую пьесу всего цикла удобочитаемой (связанный осел был не опасен).

Однако же удобочитаемость *Янко* волне относительна и «нерасчлененность» речи отдельных персонажей несомненна — понимание происходит на уровне действенной линии и гораздо реже внятны смысл произносимого персонажами. Алогизм и заумность как приемы письма, были известны Зданевичу не хуже Крученых, воздавшему в *Победе над солнцем* хвалу Тифону:

Мы вольные
Разбитое солнце
Здравствует тьма!
И черные боги
Их любимица — свинья!

Не только Велимир Хлебников охотно читал Афанасьева, у которого находим объяснение тексту Крученых: «У восточных народов свинья была символом ночного мрака и разрушения, солнце, удаляющееся на зиму, принималось за побежденного свиноголовым Тифоном»⁶.

Крученых в книжке *Взорваль* говорил: «Из подлого презрения к женщине и детям в наших произведениях будет только мужской род».

Любопытно, что и в *Победе над солнцем* и в *Янко* нет ни одного женского персонажа. Из воспоминаний Крученых известно, что в его создании женская роль была выброшена в процессе режиссуры и, можно думать, ради особой таинственности... Отсутствие женских персо-

нажей в *Янко* также не случайно: немец *Бренталь* не может найти воды, чтобы развязать *Янко*, вода здесь и является замещением женского начала, которое могло бы способствовать "спасению" *Янко*...

Зданевич в Петербурге был знаком с *Михаилом Кузминым* и *Чешуя в неводе* последнего содержит запись беседы двух поэтов... Оба они вполне могли знать и любить *Золотого осла* *Апулея*...

Во всяком случае, один создал впоследствии новый его перевод, а другой продолжил сцены с разбойниками и ослом *Янко* так же как продолжается *Золотой осел* — весьма фривольными сюжетными построениями в *Асел напратат*.

В периферии *Хазяин* говорит:

илья зданевич прасиф дать падбросил
 новае действа асла напратат
 действа и письмо сапутное нипанятны
 признать осла за чилавека и наоборот
 могла зохна ниведама как
 но мало у каво нынчи мужыства швырять
 за искусства нипанятнае — можыт тутшто
 нибуть даниспраста

На сцене — осел. Входит *Жыних А*, рассуждая о несчастьи с кафтаном и каблуками. Как бы эта беда не помешала понравиться *Зохне*. Вбегает *Жыних Б*: что? педали кареты погнулись? Поминая богородицу, *Жыних А* жалуется на свои несчастья. По совету *Жыниха Б* он уводит осла, чтобы впрячь его в свою «карету». Но «свято место пусто не бывает», и *Жыних Б* превращается в осла. Появляется пляшущая *Зохна* и бросает корм *Жыниху Б* — ослу. Обнаруживаются чудесные способности этого осла к беседе с *Зохной* и, покоренная им, она падает в его объятия.

И вот здесь впервые в *питерке дейстф* появляется «двухэтажная строка», заставляющая вспомнить авторский подзаголовок ко всему циклу «дра»: «виртеп», то есть двухэтажный театрик, в верхнем этаже которого разыгрывалась в средние века и в эпоху Возрождения

какая-либо мистерия, а в нижнем — простонародная комедия. Именно так и происходит в *Асле напратат*. Внимательное чтение избыливающей буквозвуками Ю и Ф «двухэтажной строки» приводит к мысли, что здесь дается на одном уровне — изображение соития *Зохны* и осла, а на другом — происходит уже и осмысление, вполне мистериальное. Впрочем, это последнее возникает даже раньше: *Жыних А* еще в самом начале пьесы вспоминает богородицу («багародикась ваваносиеее»), а *Зохна*, видя *Жыниха Б*-осла и пытаясь понять что именно перед ней, произносит: «авЕн?». Фаллические звукообразования, сюсюканье, хлюпанье — это полная звуковая картина полового акта на сцене, равная известному из *Золотого осла* *Апулея* культовому соединению женщины с ослом.

Именно теперь уместно сказать еще об одном несомненном источнике самой структуры «двухэтажной строки» — это *Девическая игрушка* *И. С. Баркова*, в *Стишках* которой уже в восемнадцатом веке мы находим разновеликие литеры: неприличные слова складываются из выделенных в разных местах строки букв:

креПИ ЗДАровье дорогая,
 лиХУЮ долю проклинай⁷

Любопытно упомянуть здесь суждение *В. Шкловского*: «Зда [то бишь *Зданевич*] превзошел *Баркова*».

Отмечу так же, что «двухэтажная строка» появляется, как правило, именно в любовных, «сомнительных», так сказать, сценах. *Ры Никонова* в своей неопубликованной книге *Литература и литература* (глава *Ребризм строки*) называет ее даже «двуполой строкой».

Наконец счастливая *Зохна* убегает вприпрыжку. Появляются *Жыних А* и настоящий осел, а *Жыних Б* прячется. *Зохна* появляется вновь уже в подвенечном платье и обнимает осла, но вместо ласковых слов слышит ослиный рев: *ИА*. *Зохна* удивлена, а *Жыних А* объясняется в любви и обнимает *Зохну*. Теперь вновь возникает «двухэтажная строка», словно шрифтовой символ соития. Врывается возмущенный *Жыних Б* и оба они пускаются в

оскорбления, закалывают друг друга и умирают. Зохна оплакивает смерть женихов, собирая пролившуюся кровь в «наплащаницу».

Мистериальность здесь гораздо более очевидна, чем в *Янко*. Смерть этого царя-осла требует воскрешения и возникает естественный мотив связанный с принадлежностью осла культу плодородия. Отсюда явная скабрёзность *Асла напракат*.

Датировка замысла этой пьесы возможна благодаря рисункам Натальи Гончаровой, сопровождающим текст в сборнике *Софии Георгиевны Мельниковой*. Изображения осла в разных стилистических манерах могли быть сделаны только до ее отъезда в Париж в 1915 году. Зданевич мог заказывать иллюстрации, если произведение было уже задумано...

Третья пьеса «виртепа» — *Остраф Пасхи* — развивает тему мистерии, реализует мотивы смерти и воскрешения, представляет их наглядно. Возможно опять-таки «двухэтажное» восприятие этого текста — как фривольного скетча и как сакрального действия.

Смерть и воскрешение даются простыми и грубыми средствами: две с палавинкой каминные бабы ложатся в каменные гробы и умирают. Ваяц закалывает Купца и его кровью кропит баб, те оживают, убивают своего воскресителя — Ваяца, кропят его кровью Купца, воскрешая его и склоняя к любовным утехам.

Поскольку в перечне действующих лиц Купец и Ваяц обозначены ослами, то это нехитрое действие возможно опять-таки рассматривать как аналогию роли осла в культах, связанных с божествами плодородия, а вместе с тем

Осел был связан с виноградной лозой и потому оказался в культе олицетворенной лозы, Диониса. Осел был связан с плодородием хлебных злаков и потому оказался в культе олицетворенного хлебного злака, Деметры. Дальше осел сливается с Иисусом, олицетворением хлеба и вина⁸.

Для всех драматических произведений русских футуристов необыкновенно важен мотив «восстания

вещей». В *Маркизе Дезес* Хлебникова, где он впервые у футуристов появляется, он прямо связан с вином, точно так же мотив Вина важен в трагедии Маяковского, а в *Глы-Глы* Крученых это уже не мотив, а персонаж, разгуливающий по сцене и наделенный правом произносить заумные реплики.

Кропление кровью баб тождественно в *Остраф Пасхи* причащению вином: причащается Купец и воскресает, причащается Ваяц и оживает, кровь самодовлеет в финале пьесы...

«Двухэтажные» и впервые появляющиеся здесь «трехэтажные» строки (по аналогии еще и с трехэтажным матом) пронизаны ослиным ревом.

Место действия — не случайно. Оно не только Пасха, как праздник и дело воскрешения, но и вполне реальный остров Пасхи, привлекавший внимание футуристов тем более, чем менее была изучена его особая культура. Таинственность по сей день не расшифрованной письменности кохау ронго-ронго тоже, надо думать, не была безразлична футуристам. Но едва ли Зданевичу хватило книжки В. Маркова (Матвея), и его пьеса свидетельствует о более глубоком знакомстве с культурой острова.

Многоэтажные строки Зданевича можно читать и справа налево, и слева направо — так же, как таблички острова Пасхи. Для перевернутого бустрофедона характерна нерасчлененность на отдельные слова — подобное зачастую находим у Зданевича (обратное чтение иногда приводит к увеличению смысла, такие места есть даже в *Янко* — «аминазет», то есть а те за ним).

Но самое важное, что дает сопоставление зауми Зданевича и кохау ронго-ронго — это мнемоническое назначение этих текстов: «на письме фиксировались лишь основные понятия, содержащиеся во фразе, и запись была призвана облегчить устную передачу. Перед нами только мнемоническое вспомогательное средство запоминания религиозных песнопений», — так характеризует исследователь язык кохау ронго-ронго⁹, но и сам Зданевич говорит подобное в докладе в Академии Медицины:

Подобно тому, как живые ассоциации ведут к так называемому пониманию между слов и чтению между строк, так и в жемчужной среде возникновение ассоциаций по синофонам ведет к восприятию, наряду с произнесенными словами, и других, не сказанных, и таким образом параллельно с одним языком течет другой, предполагаемый и аналогичный первому по звуковой структуре зерен¹⁰.

Выстраивая *питерку дейстф*, Зданевич даёт словно бы отдых воспринимателю четвертой пьесой *Зга Якабы*, которая, как может показаться, почти не имеет отношения к теме осла.

Зга Якабы (*Зга*, то есть С. Г. Мельникова — актриса Тифлисского Театра Миниатюр, бенефису которой 22 ноября 1918 года посвящена пьеса) просыпается, ставит перед собой зеркало и закликает его. Зеркало оживает (мотив «восстания вещи»). *Зга* и Зеркало пляшут, уподобляясь одна другому все больше и больше. *Зга* смотрится в зеркало и втягивается в него. Теперь кроме *Зги* существует и ее отражение — «*Зга в зеркале*», существует и Зеркало само по себе. Это триединство одобрено ослиным ревом: ИА.

«*Зга в зеркале*» обнимает *Згу*, хватая Зеркало, но оно отшвыривает «*Згу в зеркале*». Подобная игра длится некоторое время, в результате появляется еще одна ипостась *Зги* — «*Зга Якабы в Зеркале*», гадающая на картах, пляшущая и снова превращающаяся в «*Згу в Зеркале*».

«*Зга Якабы в Зеркале*» разбивает свою оболочку — Зеркало — и возвращается в первоначальное состояние — она просто «*Зга*». А вот «*Зга в Зеркале*» стонет и умирает. «*Зга*», выбрасывая падаль, баюкает «выисуса».

Помимо триединого лика Божества, Зданевич демонстрирует этой самой абстрактной своей пьесой знакомство с теорией отражений — наиболее известной в природе разновидностью симметрии. «Зеркало» в пьесе — это идеальное зеркало, имеющее две отражающие стороны (отсюда и четырехкратность «*Зги*»), и вместе с тем прозрачное, не имеющее толщины. Кажется даже, что Зданевич забавляется, создавая драматургическую

форму калейдоскопа, когда ничем непримечательная *Зга* распадается на сложно симметричный узор отражений.

Роль этой «дра» в *питерке дейстф* аналогична роли любой интермедии в классической драматургии. Но поскольку интермедия призвана не только «дать отдых» от напряжения, ведущего к катарсису, но содержит, как правило, некий сокровенный и проясняющий действие смысл, то особое значение приобретает финал пьесы, в котором называется имя христианского божества.

Пятая пьеса конкретизирует фабулу *питерки дейстф*, связывает воедино сакральные мотивы и представляет весь «виртеп» своеобразным новым Евангелием — Евангелием авангардного искусства. Название этой финальной «дра» представляет собой усеменение фразы «*Ле-Дантю фарам дает свет*» (не случайно персонажи *Победы над солнцем пели*: «свет наш внутри»).

Слушайте же, пока не задули фару *Ле-Дантю*. Святой Запрыдухяй затевает неистовую вакханалию, в которой принимают участие пять женщин, пять будущих трупов. Сами их имена свидетельствуют о весьма непристойном поведении. Они вопят то по одиночке, то все сразу (причем получается не только хор, но и антихор, одновременность и разноголосица). 14 первых страниц заполнены невообразимым сюсюканьем, чмоканьем, хлюпаньем прищелкиваньем языками. Появляется Передвижник и принимает участие в общем непотребном веселье вокруг лежащей на сцене «Мертвой женщины». Посреди вакханалии Передвижник пишет портрет Мертвой, на котором она выглядит «как живая». «Портрет как живой» — с точки зрения любого авангардиста — это наиболее негативная оценка, все равно что ругательство. Портрет оживает и целуется с Передвижником, а затем участвует во всеобщем непотребстве. Святой Дух недоволен результатом живописных упражнений Передвижника и разгоняет вакханалию. Теперь он приводит *Ле-Дантю*, который пишет «Портрет непохожий». Этот портрет тоже оживает. *Ле-Дантю* и Святой Дух закликают Мертвую, которая оживает после прикосновения к ней «Портрета непо-

хожего». Воскресшая отличается столь же непристойным поведением, что и пять предыдущих «ваханок»

Вбегает «Портрет как живой» и пытается «заявить права» на воскресшую, но «Портрет непохожий» уничтожает его. Тогда возвращаются пять непотребных девок и распинают Воскресшую. Появляется возмущенный Святой Дух и избивает преступниц, но Передвижник, взбешенный уничтожением его творения, убивает Святого Духа. Ле-Дантю же ухлопывает Передвижника. Поскольку тот был как «трава», то и убийство — бескровное.

Хозяин начинает молитву, которую подхватывают «Портрет непохожий», Ле-Дантю и Воскресшая (воскресающая вторично):

Вотчи мнаш
ксачай жьмец сус свячи...
жьрюс кой кыц бабох
аслиной бох...
ябланы наня
ябланы нуня
багарослику щючих...

Пять непотребных дам умирают и уже мертвые подхватывают молитву, переходящую в «плач мертвых»...

Оживающие портреты в *Ли-дантю ФАрам* — эти «восставшие вещи» — символизируют «божественность» происходящего в «дра». Оживающее еще у Хлебникова и Крученых Вино всегда считалось таким же заместителем Иисуса, а раньше Диониса, что и Осел.

Заместителями божества являются в пьесе и оба художника, поскольку они служат мессу в храме Искусства. Оргия же, длящаяся почти непрерывно во время действия драмы, являясь частью ослиного культа, осуществляет Идею «Спасения», олицетворяя Плодородие — плодотворность новой живописи.

В *Ли-дантю ФАрам* наблюдаем истинный карнавал букв, когда «участницы» преувеличивают свои размеры, наряжаются в самые причудливые узоры и над всей этой пляской азбуки возвышается мистерияльная Тау — буква

«Т», о которой еще с первохристианских времен известно, что она знак креста, символ распятого Бога. Таким образом действенная линия драмы находит свое оправдание даже в шрифтовом выражении.

¹ См. например: *К проекту футуристического театра в Москве*, в: «Театр в карикатурах», 1913, № 1, после пробного, с. 14. *Футуристическая драма*, в: «Столичная молва», 1913, № 331 (7 октября), занимательные сами по себе.

² См. *Проект М. Ф. Ларионова для сцены в футуристическом театре к пьесе Антона Лотова «Пыль улиц пыли»*, в: «Театр в карикатурах», 1913, № 4, с. 8.

³ I. Zdanevič, *Le degré 41 sinapisé*, в сб.: *L'avanguardia a Tiflis*, Venezia 1982, с. 306.

⁴ «Летучая мышь», 1912, № 2, 13 декабря, с. 16.

⁵ Ср.: «Поэтическая организация речи по начальным буквам азбуки стала одним из самых распространенных видов древнерусского "славословия"». В: С. Матхаузерова, *Древнерусские теории искусства слова*, Прага, Университет Карлова 1976, с. 77.

⁶ А. Н. Афанасьев, *Древо жизни*, М. 1983, с. 173.

⁷ И. С. Барков, *Девическая игрушка*. — ОР ГПБ, Х1У. о. 14. ХУ111 в. (90-е г.г.), скоропись.

⁸ О. М. Фрейденберг, *Въезд в Иерусалим на осле*, в: *Миф и литература древности*, М. 1978, с. 512.

⁹ И. Фридрих, *История письма*, М. 1979, с. 192

¹⁰ I. Zdanevič, *Op. cit.*, с. 300-301.

«Тот же человек, что и в детстве, только теперь он знает, что он человек»
Лена Силард, Математика и заумь

«Тот же человек, что и в детстве, только теперь он знает, что он человек»
Лена Силард, Математика и заумь

John E. Bowlt, *Demented Words. Kazimir Malevich and the Energy of Language*
Gérard Conio, *Langage poétique et langue de bois*
Лена Силард, Математика и заумь

IV

Татьяна Терентьева, *Мой отец Игорь Терентьев*
Михаил Мейлах, *Обзриуты и заумь*
Joanna Spendel, *Alcune osservazioni sulla zaum' di Elena Guro*
Юрий Молок, *Типографские опыты поэта-футуриста*
Татьяна Никольская, *Рецепция даданзма в Грузии*
Луиджи Магаротто, *Русские заумники и грузинская поэзия*
Ольга Обухова, *Анна Ахматова о зауми*
Antonio Costa, *Fotogenia e linguaggio transmentale*
Геннадий Айги, *Появление друга*

Указатель имен

ISBN 3-261-04412-8

© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1991

Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen wie Mikrofilm, Xerographie, Microfiche, Mikrocad, Offset verboten.

Printed in Germany