

Вадим Беспрозванный
Владимир Нарбут: Поэтика *Аллилуиа*

История публикации

Поэзия В. Нарбута, предшествующая времени его сближения с «Цехом поэтов», уже содержала элементы поэтики, оказавшиеся впоследствии важными для нарбутовского поэтического инструментария.¹ «Новое направление» не вытеснило более раннюю поэтику — вплоть до 1917 г. они сосуществуют, занимая разные «этажи» в творчестве поэта. Нарбут продолжает публиковать пейзажную лирику и ст-ния православной тематики в газетах и журналах, избегавших декадентской поэзии, а его акмеистические произведения находили свое место в изданиях, близких Цеху. Однако, не оставшийся незамеченным перелом в его творчестве (в особенности после выхода сборника *Аллилуиа*), не был вначале воспринят как полный отказ от литературной позиции раннего периода.

© Vadim Besprozvany, 2012

<http://www.utoronto.ca/tsq>

¹ В публикуемых здесь главах (гл. 2—3) книги «Владимир Нарбут: поэтика *Аллилуиа*» рассматривается история публикации, реакция на нее критики, современной Нарбуту, и связь восприятия *Аллилуиа* в целом с ее визуальным образом. Первая глава книги посвящена творчеству Нарбута 1909—1912 гг., главным образом рецепции — анализу языка и стиля сборника *Стихи*. Далее речь идет о связи визуального и вербального аспектов *Аллилуиа* с традицией барокко, рассматривается поэтика заглавий сборника, отдельных стихотворений и эпитафий. Основную часть книги составляет анализ стихотворений и комментарии к ним, предваряемые очерком поэтики *Аллилуиа* как единого целого.

В феврале 1913 года ж-л *Светлый Луч*² опубликовал в разделе «Почтовый ящик» следующую краткую заметку — ответ одному из читателей (реальному или воображаемому):

Петербург, Доброжелателю. Почему не печатаем стихов Вл. Нарбута? Потому что он уехал в Африку. Мы не шутим, он действительно уехал вдвоем с одним своим знакомым и, если не женится на африканке, то вернется и вновь *красивыми стихами будет воспевать природу* <отмечено мной — В. Б.>. [*Светлый луч*, 2, 1913, 8]

Основанием для поспешного отъезда Владимира Нарбута в Африку (предположительно, лето 1912 г.) было постановление суда,³ в соответствии с которым Нарбут приговаривался к году тюремного заключения. Для того, чтобы избежать ареста, он уехал в Абиссинию, откуда вернулся 21 февраля 1913 г., после общей амнистии, объявленной в честь 300-летия дома Романовых.

12 мая 1912 г. в № 19 *Книжной летописи* был опубликован анонс книги,⁴ а уже 26 мая печатается постановление Санкт-Петербургского цензурного комитета от 1-го мая 1912 г. <sic!> «о возбуждении судебного преследования по ст. 74 Уголовного уложения и ст. 1001 Уложения о наказаниях» [*Книжная летопись*, № 21, 38]. 2 июня появляется сообщение о том, что издание «изъято из продажи» [*Книжная летопись*, № 22, 43].⁵

² Представляется справедливым предположение О. Лекманова относительно того, что автором этой и др. подобных заметок, «по-видимому, была возглавлявшая журнал Екатерина Уманец» [Лекманов, 39]. См. справку в Записках отдела рукописей РГБ: «Уманец Екатерина Ивановна (Иосифовна), писательница, автор исторических рассказов, редактор-издатель ежемесячного литературно-научного журнала «Светлый Луч», издававшегося в Петербурге в 1908—1913 гг.» Вып. 52. М., 2004. С. 539—540. Ср. ее же замечание, появившееся в декабрьском номере журнала за 1912 г. (стр. 2): «Нарбут старается на «цех поэтов» и что-то забыл о «Светлом луче». Нарбут и в самом деле больше не публиковался в *Светлом луче* (последняя публикация — в № 7 за 1912 г.).

³ Ссылки на архивные данные о судебных документах, содержащих распоряжение об уничтожении книги и аресте В. И. Нарбута нуждаются в дополнительной проверке.

⁴ Сборник, видимо, вышел из печати в апреле 1912 г.

В ситуации конфликта с цензурой в то же время оказалось множество литераторов: так, например, Василий Розанов в связи с публикацией *Уединенного*⁶, роман Арцыбашева *Санин* вызвал ряд судебных процессов над автором в России и за границей [Жиленко, 99–100]. Судебному преследованию подвергся и А. М. Ремизов за публикацию романа *Часы* [Ремизов, 468–469]. В *Книжной летописи* этого времени помещались целые списки подобных дел.

Приговор, вынесенный Розанову, был, в определенном смысле, мягче того, что был вынесен Нарбуту: Розанову предписывалось лишь убрать из книги некоторые строки. *Аллилуиа* же спас от полного уничтожения сам Нарбут. По утверждению Леонида Черткова, «Нарбуту удается спасти из типографии десятка два экземпляров, которые он раздает друзьям и знакомым. (Известны экземпляры с посвящениями, кроме участников «Цеха поэтов», — Ф. Батюшкову, А. Ремизову, Вяч. Иванову и др. Интересна надпись поклоннику немецких романтиков Василию Гиппиусу — «Небесняку от земняка» [Чертков, 9]. По мнению М. Зенкевича, Нарбут «успел разослать по журналам 80 экземпляров книги» [Зенкевич, Аудиозапись]. Трудно сказать, насколько точны эти данные — можно лишь отметить, что Нарбут, видимо, имел в своем распоряжении достаточное количество экземпляров: кроме литераторов и многочисленных рецензентов, экземпляр книги получил в подарок даже дальний родственник (или однофамилец) поэта [Лесман, 156]. Так или иначе, публикация *Аллилуиа* вызвала скандал нелитературного свойства, который предшествовал критическим откликам на книгу.⁷ Если первый сбор-

⁵ Автор признателен Сергею Гаркави и Елене Куранде за помощь в получении этого материала.

⁶ «Первое издание книги В. Розанова *Уединенное* было конфисковано комитетом по делам печати, а Розанов обвинен в порнографии по той же 1001 статье Уложения о наказаниях. Окружной суд признал Розанова виновным и приговорил его к десяти дням ареста, постановив книгу уничтожить» [Барабанов, 638].

⁷ Критические отзывы на сборник цитировались неоднократно (см. например: Чертков, Тименчик, Лекманов). Мы сочли возможным вернуться к этому материалу для того, чтобы обратить внимание на литературную

ник находился в поле зрения рецензентов и критиков примерно с конца 1910 до середины 1911 г., то об *Аллилуиа* критика продолжала писать и в 1914 г., часто сравнивая эти две книги, как правило — не в пользу последней. В целом же тональность статей, посвященных *Аллилуиа*, показывает, что скандализированы были не только власти, но и многие критики: «Хотелось бы умолчать о Владимире Нарбуте», — писал в 1914 г. бывший вне литературных партий Владислав Ходасевич — «Зачем было поэту, издавшему года два назад совсем недурной сборник, выступать теперь с двумя книжечками,⁸ гораздо более непристойными, чем умными» [Ходасевич, 483]. Схожее мнение высказал и Брюсов: «[...] у г. Нарбута в прошлом есть стихи гораздо более удачные, нежели его 'Аллилуиа'» [Брюсов, 23].⁹ В рецензии Брюсов остановился лишь на одной из стилистических особенностей сборника:

[...] книжка г. Нарбута содержит несколько стихотворений, в которых желание выдержать «русский стиль» приводит поэта к усердному употреблению слов, в печати обычно избегаемых. «Залихватски жарит на гармошке» — так начинается одно из стихотворений, и этот стих можно поставить эпиграфом ко всему маленькому сборнику. [там же]

В отличие от брюсовской, следующие две заметки написаны в сатирическом, резко диффамационном тоне. Писатель Аркадий Бухов представляет читателю книгу Нарбута просто как скверную шутку. Характерно, что отзыв, сам по себе предельно краткий, состоит главным образом из наиболее «хлестких» цитат из *Аллилуиа*; а завершает Бухов свою заметку стихотворной пародией — стихами «в стиле» Вл. Нарбута:

позицию рецензентов и на те аспекты поэтики *Аллилуиа*, которые стали объектом критики.

⁸ Кроме *Аллилуиа*, критик имел в виду миниатюрное издание *Любовь и любовь* (1913), состоящее из двух стихотворений, поэтика которых близка поэтике *Аллилуиа*.

⁹ Брюсов сравнивает здесь *Аллилуиа* с первым сборником Нарбута *Стихи*, имея в виду свой положительный отклик на нее, также напечатанный в *Русской мысли* (1911, № 2, 232)

Месяц плыл — размерзавец и гадина
Воздух ласков, как вздох подлеца...
Раз у музы пристойность украдена,
Чем же лучше поэт жеребца? [Бухов, 11]

Автор второго фельетона, Саша Черный, характеризует третью книгу стихов Нарбута *Любовь и любовь* по аналогии с *Аллилуиа*:

[...] знакомый по сборнику «Аллилуиа», тщательный подбор корявых, крокодиловых слов и образов, которыми автор, очевидно, создает свою «марку» [...], которую уже успели в наше безрыбное, голодное время смешать с ультранатурализмом. [Саша Черный, 355]

К тону и содержанию заметок Бухова и Саши Черного близка статья Александра Рославлева, в целом посвященная критике «новой» поэзии: в ней поэзия Нарбута названа «грубой, нечистоплотной и нарочитой». Рославлев приводит (как и Бухов) обширные выдержки из ст-ний сборника, характеризуя книгу в целом как «жеребчатый выпад» [Рославлев, 3].

Негативная реакция трех вышеупомянутых рецензентов может быть объяснена их литературной позицией. Бухов и Саша Черный — литераторы круга *Сатирикона*, журнала, который всегда выступал с резко критических позиций по отношению к модернистской поэзии в целом — будь то символизм или пост-символизм. Рославлев же, во-первых, не имея какой-либо устойчивой литературной позиции, всегда тяготел к эпатажу; а, во-вторых, возможно, что его отрицательные высказывания в адрес одного из участников «Цеха поэтов», были своего рода реваншем (незадолго до появления статьи Рославлева его резко критиковал Н. Гумилев).¹⁰

Критик *Русских Ведомостей* Илья Игнатов, отмечая живописность *Аллилуиа* («г. Нарбут пишет сочно, красками не смешанными, а цельными; его образы ярки; отказать им

¹⁰ «Если бы и Рославлев отказался от пагубной мысли домашними средствами разрешать мировые вопросы, черпая свои познания по философии из стихов Бальмонта, если бы он перестал говорить общие места о Городе и Дьяволе, если бы он постарался развить свой вкус, — он был бы поэтом». [Гумилев 1991, 60].

в известной силе нельзя»), резюмирует: «[...] грубое изображение действительности возбуждает отвращение к ней» [Игнатов, 3]. Важно отметить, что Игнатов, как и большинство вышеназванных критиков, оценивают книгу Нарбута не как самостоятельное явление, но в контексте либо акмеизма, либо «Цеха поэтов» (не делая существенных различий между первым и вторым). Поэтому для них все пороки нарбутовской поэзии — это проявление групповых или программных заблуждений.

Именно такой подход характерен для двух статей Василия Львовича Рогачевского¹¹ (псевдоним — «Львов-Рогачевский»), критика и публициста, литературными идеалами которого были горьковские *Песня о Соколе* и *Песня о Буревестнике* и который полностью отвергал любые литературные направления, вышедшие из символизма [Русские писатели 3, 430—432]. Несмотря на то, что Львов-Рогачевский считал, что «самое соединение под одним флагом и под одной кровлей таких разноликих, таких непохожих друг на друга поэтов по настроению, симпатиям и приемам, как Владимир Нарбут и Анна Ахматова, является в высшей степени искусственным, случайным и недолговечным» [Львов-Рогачевский, Современник 305];¹² для него Нарбут — один из «акмеистов-адамитов», «расстриг символизма», противопоставивший «музыке — живопись» [там же, 299]. По мнению Львова-Рогачевского, именно живописность стиля, «любовь к словам тяжелым, увесистым, колоритным, живописующим» в сочетании с антисимволистской поэтикой являются доминирующими в книге *Аллилуиа*: «Певучесть и напевность, «изысканность рус-

¹¹ Львов-Рогачевский В. «Без темы и без героя». Современный мир. 1913, № 1, 95—121. Он же: «Символисты и наследники их». Современник. 1913, № 7, 298—307.

¹² Имена Ахматовой и Нарбута в это же время упоминают рядом Георгий Иванов в письме к А. Скалдину («Меня привела в недоумение твоя фраза: «Но как склеить Нарбута с Ахматовой?» Я не понимаю, зачем их клеить, и что ты под клееньем подразумеваешь» [Черных, 55] и Н. Гумилев в письме к Ахматовой: «Я совершенно убежден, что из всей послесимволистской поэзии ты да, пожалуй (по-своему), Нарбут окажетесь самыми значительными» [Гумилев, 236].

ской медлительной речи», «звоны-стоны, перезвоны» уступили место нарочито грубым, конкретным, слишком человеческим и слишком земным выражениям» [там же, 301]. Похвалив Нарбута за «пристальность взгляда и цепкость глаза», Львов-Рогачевский порицает его за «отталкивающее щегольство», «ультра-реализм» и «безвкусную пестроту» [там же, 303].¹³

Среди рецензий, посвященных *Аллилуиа*, статья Сергея Александровича Адрианова¹⁴ стоит особняком. Как отмечают авторы статьи об Адрианове, «неизменно приветствуя произведения, проникнутые 'здоровым и сочным реализмом' [...], Адрианов занимал критическую позицию по отношению к творчеству символистов»; Блок даже придумал для враждебных символизму критиков собирательно-нарицательное имя «Адриановы» [Русские писатели 1, 25].

Статью Адрианова, во-первых, отличает более объективный характер; во-вторых, Адрианов подробнее, чем прочие рецензенты, разбирает особенности поэтики *Аллилуиа*. При всем том, и он назвал книгу «оригинальной, но, к сожалению, и оригинальничавшей»:

Эпиграфом к своей «Аллилуиа» Нарбут берет псалом 148-й: «Хвалите Господа от земли, змиев и вся бездны... зверие и все скоти... цари земстии, людие» и т. д. Все создано Богом во славу Его, все без изъятия, даже то, что кажется нам

¹³ Несколько позже критик включил эту статью в свою книгу в качестве отдельной главы (Новейшая русская литература. М., 1922. Гл. 10, 236—239), но, по понятным причинам, существенно смягчил критику в адрес Нарбута (который в это время был ответственным партийным работником).

¹⁴ Леонид Чертков [Чертков, 8], а вслед за ним и Олег Лекманов [Лекманов, 53] несколько туманно упоминают о «профессоре С. Адрианове», но дело даже не в том, что Адрианов никогда не был профессором, а только соискателем этой должности («приват-доцентом») — важно, что речь здесь идет о личности заметной и влиятельной в русской критике. Сергей Александрович Адрианов (1871—1942), кроме своей педагогической деятельности, был хорошо известен как публицист и литературный критик, областью его интересов была преимущественно современная русская литература. Адрианов был рецензентом и обозревателем множества русских журналов рубежа XIX—XX вв. С 1909 г. вел ежемесячную рубрику «Критические наброски» в журнале *Вестник Европы*. Подробнее об С. А. Адрианове см.: Русские писатели 1, 25—26.

жалким и срамным. И Нарбута как будто интересует вопрос, можно ли беззлобным, примиряющим оком художника взглянуть именно на эти кажущиеся отрицательными творения Божьи. Перед читателем проходит ряд странных образов, написанных с несомненной зрительной фантазией, напоминающей то Босха, то Гойю,¹⁵ и с яркой, часто грубой выпуклостью. Вот «нежить», «погань лохматая», «слепые чада» народной фантазии — шуры и пращуры, копошащиеся в дымовых трубах, «домовиха рыжая, раскоряка тощая», щуренок, копающий корки из помойницы и т. п. Далее идут ведьмы и топящие их егозливые полужвери-полубесы, потом ряд человеческих фигур, то тоже взятых в ракурсах гротеска: пьяная компания, дошедшая до полной распоясанности, старая, расплывшаяся помещица, разморенная летним зноем до потери человекоподобия, столь же мало человекоподобная толпа из важных граждан и простонародья, провожающая по городу архиерея и т. п. [Адрианов, 351]¹⁶

Адрианов был одним из тех немногих, кто попытался дать характеристику поэтическому инструментарию Нарбута:

Все это написано сочно, густыми тонами, но сильно порчено тем, что автор, усиленно ища сутобо выразительных слов и синтаксических оборотов, еще не владеет действительно оригинальным материалом, который ему подсказывает его чутье русского языка; из всех этих ядерных простонародных речений и свободного сочетания предложений можно в самом деле выработать нечто яркое и своеобразное, но у Нарбута часто получается тяжеловесная, маловразумительная путаница и примитивная грубость речи. Некоторые строки «Аллилуия» приходится перечитывать несколько раз, чтоб уловить их смысл. [там же]

Как можно видеть, здесь выделены: а) использование стилистически сниженной [«грубость речи»] и диалектной лек-

¹⁵ Сравнение поэзии Нарбута с живописью Босха и Гойи, конечно, отражает впечатления критика, не претендующие на глубокий объективированный анализ.

¹⁶ В этом небольшом фрагменте Адрианов допускает целый ряд неточностей: он приводит цитату из Псалтыри на церковнославянском, хотя Нарбут в качестве эпиграфа использовал русский перевод; хопающий корки щуренок назван «копающим»; в стихотворении *Лихая тварь* леший не топит ведьму.

стики [«простонародных речений»]; б) затрудненный синтаксис как одно из средств создания повышенной семантической нагруженности [«тяжеловесная, маловразумительная путаница», «некоторые строки приходится перечитывать, чтобы уловить их смысл»¹⁷].

Резкое неприятие нарбутовской поэзии в литературной среде зафиксировал Ф. Ф. Фидлер, переводчик и литератор, чьи собственные литературные вкусы были сформированы, главным образом, домодернистской поэзией. 13 февраля 1912 г. он сделал следующую запись в дневнике: «Гость Владимир Нарбут прочел, завывая, несколько своих стихов, что вызвало общий смех» [Фидлер, 577].¹⁸

Таким образом, намерение Владимира Нарбута превратить публикацию *Аллилуиа* в литературный скандал, вполне осуществилось: критика за пределами «Цеха поэтов» практически единодушно (хотя и в разных выражениях и с разных точек зрения) осудила книгу.

Интересно сопоставить вышеприведенные критические высказывания с мнениями, высказанными по другую сторону «баррикад» — с мнениями авторов акмеистского круга. Первым на книгу Нарбута откликнулся Николай Гумилев, увидевший в поэзии *Аллилуиа* закономерный результат определенной литературной эволюции:

М. Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Их внимание привлекло все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира. Но там, где Зенкевич смягчает бесстыдную реальность своих образов дымкой отдаленных времен или отдаленных стран, Владимир Нарбут последова-

¹⁷ Сходным образом, но проще и грубее, высказался о поэзии *Аллилуиа* Иероним Ясинский: «С трудом читаю псалтирные строки»; «сразу можно нажать судорогу в челюстях от таких стихов» [Ясинский, 157].

¹⁸ Нарбут читал свои стихи на поэтическом вечере у Н. Н. Вентцеля накануне указанной даты; примечательно, что среди присутствовавших находился Вяч. Иванов. Манера чтения, осмеянная слушателями, могла быть связана с изменениями в интонационном строе стиха, бывшем частью нового поэтического стиля Нарбута.

телен до конца, хотя, может быть, и не без озорства. [Гумилев, 107]

Гумилев полагал, что «галлюцинирующий реализм» Нарбута есть проявлением «новой и подлинной пленительности безобразия», которой подчинен весь литературный арсенал поэта — «весь этот подбор сильного земляного, крижистого словаря, эти малороссийские словечки, неожиданные, иногда нелепые рифмы, грубоватые истории» [там же, 108].

В рецензии Городецкого, напечатанной в *Гиперборее* в ноябре 1912 г.¹⁹ (т. е., всего через четыре—пять месяцев после выхода в свет *Аллилуиа*), также обращается внимание, во-первых, на украинский элемент в поэзии *Аллилуиа*; во-вторых, здесь дан более полный перечень поэтического арсенала, использованного Нарбутом в его второй книге стихов:

Хохлацкий дух, давший русскому эпосу многое, до сих пор не имел представителя в русской лирике. Это место по праву принадлежит Владимиру Нарбуту. [...] Еще не во всех стихах Нарбута элементы его языка — малорусский, церковнославянский и современный русский (с явным устремлением к новым словообразованиям), — также как и отдельные части картин, находятся в строгом и полном равновесии, но уже во многом явлено новое и смелое прекрасное, и уже предчувствуется кое-где мастер, умеющий обуздать безудержность творящей силы. [27]

Вторая важная особенность поэтики Нарбута, отмеченная критиком, — это новый тип реализма, осваиваемый поэтом и являющийся своего рода реакцией на символизм и декаданс:

С откровенностью, доходящей в неудачных местах до цинизма, поэт изображает мир вещей и мир людей, как мир чудовищ одной породы, призванных славить бытие, в каких бы формах оно ни выразалось. Этот акмеистический реализм и это буйное жизнеутверждение придают всей поэзии Нарбута своеобразную силу. В корявых, но мощных образах заключается истинное противоядие против того вида эсте-

¹⁹ Авторство установлено Р. Д. Тименчиком: De visu. 1993. № 11. С. 55.

тизма, который служит лишь прикрытием поэтического бес-
силия. [там же]

Одним из наиболее заметных откликов на книгу *Аллилуиа*, направленным из среды акмеистов стала статья-манифест Городецкого *Некоторые течения в современной русской поэзии*, напечатанная в первом (январском) номере ж-ла *Аполлон* за 1913 г.²⁰ Городецкий останавливается, главным образом, на эстетической природе поэзии Нарбута. Также как и другие критики он отмечает нарбутовский реализм, но называет его не традиционным, а новым, акмеистическим реализмом:

Владимир Нарбут, выпустивший сначала книжку стихов, в которой предметов и вещей было больше, чем образов, во второй книжке («Аллилуйя») является поэтом, осмысленно и непреклонно возлюбившим землю. Описывая украинский мелко-поместный быт, уродство маленьких уютов, он не является простым реалистом, как могло бы показаться взгляду, легкому на сравнения, в победителях ищущему побежденных. От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического синтеза, сплавливающего явление с поэтом, который и сниться никакому, даже самому хорошему, реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт. Горшки, коряги и макитры в поэзии, напр., Ивана Никитина, совсем не те, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Никитина существовали не хуже и до того, как он написал о них стихи. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда он пишет своего «Горшечника», как невиданные доселе, но отныне реальные явления. [49]

Таким образом, нарбутовский «реализм», как это ни парадоксально, отмечают практически все критики, но акмеисты видят в этом новаторство Нарбута, новый, «акмеистический реализм»; авторы, для которых «реализм» — основа их литературной позиции, называют поэзию *Аллилуиа* «ультра-реалистической», «тяжеловесной», «грубой» и «нарочитой».

²⁰ <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=2454>

Оформление книги

Сопоставление критических высказываний, адресованных книге *Аллилуиа* извне и изнутри акмеистской среды, обращает внимание еще на одну важную особенность. Практически вся неакмеистическая/нецеховая критика единодушно осудила книгу за ее странное, невразумительное содержание и за не менее странный внешний вид. Следующее суждение Адрианова, было, пожалуй, из числа наименее уничижительных:

Оригинальную, но, к сожалению, и оригинальничающую, книжечку стихотворений выпустил другой представитель «Цеха поэтов», Владимир Нарбут. Его «Аллилуйя» издана на серой бумаге, вроде той, на которой писали в XVIII и начале XIX века, отпечатана вся сплошь церковно-славянским шрифтом с киноарными заглавными буквами из старопечатной псалтыри, снабжена портретом автора. Все это — смешные и досадные ненужности, от которых приходится отмахиваться, чтобы они не мешали правильному восприятию опытов молодого поэта. [Адрианов, 351]

Другие высказывания были намного резче:

[...] сборник под названием Аллилуйя ведь это... какое-то *штутовство* <курсив мой — В. Б.>, а не сборник [...]. [Светлый луч, 8, 1912, 2]

Молодой поэт, В. Нарбут, выпустил в издании 'Цеха поэтов' (небезвредная компания молодых ремесленников) книжку стихов «Аллилуйя», напечатанную отчасти в синодальной, отчасти в частной типографии, древне-славянским шрифтом. [Бухов, 11]

Напечатанная славянским шрифтом, книжка г. Нарбута содержит несколько стихотворений, в которых желание выдержать 'русский стиль' приводит поэта к усердному употреблению слов, в печати обычно избегаемых. [Брюсов, 23]

Грубый, нечистоплотный и нарочитый Нарбут... Книга его [...] набрана славянским шрифтом... Для чего? [Рославлев, 3]

Кричащая, дерзновенная внешность книги, изданной в стиле Акафиста — подчеркивает фривольность некоторых описаний. [Львов-Рогачевский, 103]

И. Ясинский, подробно описывая оформление книги, замечает:

Тоненькая брошюрка напечатана на великолепной бумаге. [...] Пушкин не печатался никогда на такой бумаге. [157]

(Подобная реакция, видимо, не ограничивалась чисто литературной средой. В Музее книги РГБ (Москва) на экземпляре издания *Аллилуйя* (из собрания А. Тарасенкова), считающемся цензурным (так указано в провенансе книги, хотя ссылка на источник этих сведений не приводится), на полях ст-ния *Пьяницы* сделана пометка: «Книгу надо истребить!»)

Интересное и, на наш взгляд, убедительное объяснение причины изъятия книги и последовавшего за этим приговора суда, дал Леонид Чертков, указавший на «кошунственное несоответствие церковнославянского шрифта, которым была набрана книга [...] с чрезмерно «земным» содержанием» [Чертков, 9]. Эта точка зрения совпадает с мнением Михаила Зенкевича:

Его «Аллилуйю» конфисковали только за то, что она была напечатана церковно-славянским шрифтом. Ему так нравился церковно-славянский шрифт, что он вот этот церковно-славянский шрифт упрямил из синодальной типографии, и туда вот, в «Наш век», в типографию взяли... И она с титлами, с красным титлом была напечатана... После этого: что такое — «Аллилуйя»? Смотрят, что такое: божественное, должно быть, что-то, а там — херовина какая-то, знаете. После этого ее конфисковали. [Зенкевич, Аудиозапись]

Таким образом, изъятие книги могло быть обусловлено не только содержанием, но и контрастом с ее внешним видом. Во всяком случае, критики обратили внимание на этот контраст, и созданный автором эффект обманутого ожидания был воспринят как богохульство. Существенную роль здесь сыграло то, что форма подачи текста (церковнославян-

ский шрифт) обычно предполагала сакральное содержание: такая взаимообусловленность оставалась фактом читательского сознания даже в начале XX в.²¹

Аллилуиа — не просто собрание стихов, связанных между собой определенными принципами поэтики, но и книга, материальный объект. Поэтому можно полагать, что не только выбор шрифта, но и визуальный образ *Аллилуиа* в целом, имеет существенное значение и должен рассматриваться как часть смысловой структуры сборника.

В русской культуре существуют две традиции оформления книг: одна из них (более устойчивая) — традиция книжной иллюстрации; другая — традиция сложно оформленной книги, барочной, например, или футуристической (то, что в терминологии современного искусства называют *artbook*). Эта любовь к книге как к украшенной вещи, по мнению М. Кузмина, проходит волнами, то усиливаясь, то ослабевая. [Кузмин, 463]

Высокая культура книги у символистов была переработана акмеистами так же, как и сам символизм. Символистскую книгу характеризует обилие декоративных элементов (виньетки, заставки, иллюстрации). Примеры такого рода изданий — иллюстрации К. Сомова к *Cor Ardens* Вяч. Иванова (1907), заставки Е. Лансере к циклу К. Бальмонта *Поэзия стихий* (1904), обложки Добужинского к книгам Вяч. Иванова *По звездам* (1903), *Мелкому бесу* Ф. Сологуба (1907) и множество других книг, вышедших в издательствах *Шиповник*, *Скорпион*, *Гриф* и т. д. С. К. Маковский писал:

Книжная графика по психическому воздействию как-то особенно близка нашему балованному веку, и хотя у нее

²¹ Н. И. Троицкий, магистр богословия и заведующий Тульской палатой древностей, участник Всероссийского Поместного Собора, в частности, утверждал, что «Псалтирь, книга столь любимая набожными православными людьми, напечатанная не только в русском переводе, но и гражданским шрифтом», отвратила читателей, «не давая ей как бы не принадлежащего ей, священного названия Псалтирь». Н. И. Троицкий, «Славянский язык как национально священный. Из прений магистра богословия Н. И. Троицкого на Соборном заседании по вопросу о богослужебном языке»: <http://drevglas.ru/troick.html>

очень древнее происхождение, нам кажется, что ее никогда не было прежде, пока современный художник, изысканный модернист, не возлюбил всех тонкостей и причудей «начертательной магии»[...]. Впрочем, сама книга часто лишь предлог для этих декоративных выдумок, приправленных то ребячливой шуткой, то напускной важностью, то лукавой эротикой». [Маковский, XIII—XIV]

Для акмеизма в его подходе к поэтической книге прежде всего характерна простота — в этом нас убеждает внешний вид таких изданий как *Камень* Мандельштама, *Вечер* Ахматовой и ряд др. Эстетическая позиция группы «Мир искусства» вначале казалась неприемлемой для тех, кто готовил акмеизм. Так, С. Городецкий в ж-ле *Золотое Руно* в 1909 г. «[...] ядовито заметил, что вкусы и взгляды Бенуа не отличаются от Брешко-Брешковского» [Лапшина, 8]. Однако позднее акмеисты оказались довольно близки мирискусникам; в частности, их могла сблизить совместная работа в журнале *Аполлон*. Другие примеры такого сотрудничества — фронтиспис Лансере к сборнику Ахматовой *Вечер*, обложка Кардовского к *Жемчугам* Гумилева. Важно и то, что мирискусники сами во многом переосмыслили свой подход к книжной графике, выдвинув требование более тесной взаимосвязи между графикой и текстом.²²

Возмутившая своим содержанием и внешним видом книга *Аллилуиа* была оформлена в основном Г. И. Нарбутом, при участии И. Я. Билибина и М. Я. Чемберс-Билибиной. Сотрудничество Владимира и Георгия Нарбутов сложилось еще до начала работы над *Аллилуиа*. Например, Г. Нарбут сделал обложку для первой книги стихов В. И. Нарбута и иллюстрацию к стихотворению *Комета* [Всемирная панорама, 1910, № 43, 15]. Используя материалы, которые Билибин привез из поездки на Соловки (фотографии и наброски), Г. Нарбут выполнил серию графических работ, а В. Нарбут написал очерк о Соловецком монастыре.²³ Участие в оформ-

²² См., например, программную статью А. Бенуа *Задачи графики* (1910).

²³ Белецкий, 22; В. Нарбут. «Соловецкий монастырь. Историко-бытовой очерк». Бог-помочь! 1908, № 8, 14—18.

лении книги И. Я. Билибина и его жены М. Я. Чемберс-Билибиной носит почти «домашний» характер: братья Нарбуты долгое время квартировали у Билибиных (1906—1911).

Несмотря на то, что оформление сборника *Аллилуиа* не сравнимо по сложности и насыщенности художественного оформления с «роскошными» иллюстрированными изданиями мирискусников, книга В. Нарбута создавалось с заботой «о цельности впечатления».²⁴ Она была отпечатана шрифтом Псалтыри, на серой, как бы старинной бумаге, со сложной шрифтовой композицией обложки и с красными («киноварными») буквицами. И. Билибин, учитель Г. Нарбута и «первый профессионал книги», по выражению Н. Радлова [Маковский, 87], А. Бенуа, И. Грабарь считали, что обложка, цвет бумаги, рисунок шрифта, его цвет, взаимоотношение формата и цвета шрифтов и бумаги, на которой напечатан текст, играют в книге ту же важную роль, что и рисунок орнамента, и иллюстрации.²⁵

Обложка *Аллилуиа* была оформлена шрифтовой композицией, выполненной Г. Нарбутом. Название издательства («Цех поэтов») отделено от основного титула декоративной чертой. На обложке имеется силуэтная ваза-виньетка. Далее следует разворот, слева на фронтисписе²⁶ расположена

²⁴ «От Бенуа до Нарбута искусство книги пошло вперед. Появление профессионалов книги сделало возможным более внимательное отношение к книге, как целому. Надо особенно отметить, что теперь молодые художники не только украшают книгу, но, наряду с сочинением заглавных букв, делают проекты шрифтов и берут на себя редактирование всей внешности книги» [Маковский, 100].

²⁵ См., например, у А. Бенуа («[...] художник, занятый книгой, должен обратить свое внимание первым делом (и прежде всяких мыслей об орнаментировке) на основные требования красоты в книге: на выработку формата, на качество поверхности и цвет бумаги, на размещение текста в странице, на распределение заполненных и пустых пространств, на шрифт, на пагинацию, на обрез, брошюровку и т. д.») [Бенуа, 44—45]. Ср. также мнение И. Грабаря: «Чисто декоративные элементы ее оформления — заставки, виньетки, шмуцтителы, буквицы приобретали не меньшее, а подчас и большее значение, чем иллюстрационные рисунки» [История русского искусства, 238].

²⁶ В. А. Фаворский считал, что фронтиспис («иллюстрация, относящаяся ко всей книге»), одним из вариантов которого может быть портрет авто-

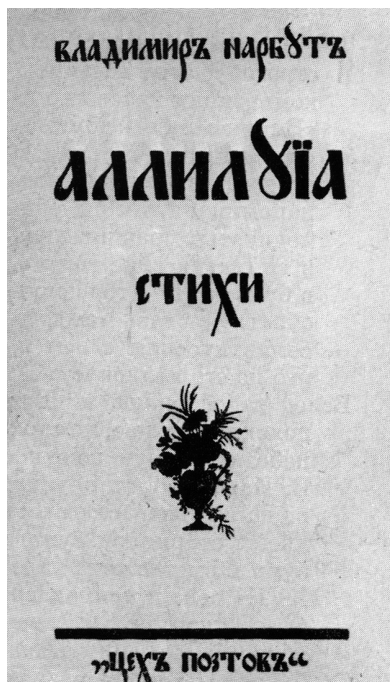
единственная иллюстрация — портрет В. И. Нарбута работы М. Я. Чемберс-Билибиной, а справа — титульный лист, оформленный таким же образом, как и обложка (здесь отсутствие изображения вазы делает весь вид страницы более легким). Текст в книге набран шрифтом, приближенным к так называемому «малому полууставу».²⁷ Этот шрифт имеет довольно большое количество декоративных элементов и особенное начертание многих букв, затрудняющее процесс чтения. Употреблялся он и в XVI, и в XVIII веке. В выходных данных сообщается что «контуры букв заимствованы из Псалтыри,²⁸ относящейся по времени к началу XVIII века». Затем следует разворот с загадочным посвящением *В.С.Ш* на правой странице. Далее идет разворот с размещенным справа эпитафией — строками из Псалма 148 (7—13). Вертикально эпитафия и посвящение размещены ближе к середине страницы. Строки эпитафии, в отличие от остальных текстов, набраны с равномерным распределением полей. Стихотворения в сборнике разбиты на блоки, содержащие одно или два стихотворения. Каждый блок отделен от предыдущего «малым титулом», всегда находящимся справа, набранным заглавными буквами и тем же шрифтом, что и текст стихотворений. Принципы композиции оформления повлияли на распределение стихотворений по блокам: можно предположить, что именно поэтому короткие (помещающиеся на одной странице), не связанные прямо по содержанию стихо-

ра, является чрезвычайно важным («составляет душу книги». Фаворский, 110). В книге *Алилуиа Нарбут* избегает употребление авторского «я», однако помещает на фронтиспис свой портрет, выполненный во вполне традиционной, реалистической манере.

²⁷ Г. Нарбут был знаком как с древнейшим русским шрифтом — уставом (скопировал *Остромирово евангелие*), так и с полууставом. Полуустав — шрифт, возникший на основе устава в XIV в. Как упрощенный вариант первого. В середине XVI века полуустав становится основой русского типографского шрифта, воспроизводя наиболее распространенный шрифт рукописных книг». [Книговедение, 417].

²⁸ Шрифт мог быть позаимствован из Псалтыри, отпечатанной в Киево-Печерской лавре. Другой возможный источник — типография Александро-Невской лавры. В любом случае речь идет не о рукописной, а о печатной книге.

творения *Волк* и *Портрет*, *Гадалка* и *Упырь* оказались объединены попарно.



2.1. Аллилуїа, 1-ое издание, обложка (Спб. 1912)

Эпиграфы к стихотворениям размещены всегда на левой странице разворота, следующего за «малым титулом», горизонтально эпиграфы смещены вправо, ближе к внутреннему полю книги. Вертикально «малые титулы» и эпиграфы к стихотворениям смещены ближе к середине страницы, так же как и эпиграф ко всему сборнику. На правой странице разворота располагается начало первого стихотворения каждого блока. Начало каждого стихотворения отмечено красной («киноварной») буквицей работы Билибина. Ни одно из стихотворений не разбито на строфы. На предпоследней странице книги имеются выходные данные:

Книга «Аллилуїа» набрана и предана тиснению в типографии «Наш Век» (С.-Петербург, Невский пр., № 140—2) — под наблюдением управляющего последней — Ф. Я. Шевчен-

ко — в апреле 1912 года. Клише для книги изготовлены цинкографией Голике, при чем контуры букв заимствованы из Псалтири, принадлежащей Ф. М. Лазаренко. Клише для обложки выполнено по набору, сделанному Синодальной типографией. Прочие украшения — работы И. Я. Билибина, В. Нарбута²⁹ и М. Я. Чемберс.

Завершает сборник *Аллилуия* список изданий «Цеха поэтов» — опубликованных и приготавливаемых к печати.³⁰ Будучи небольшой по объему, книга относится к так называемым книжкам-тетрадкам. В такой книге художнику было легче достичь стилистического единства функциональных и декоративных элементов.

Некоторые декоративные элементы книги — обложка (2.1), шрифт и буквицы — заслуживают более детального рассмотрения. Обложка оформлена шрифтовой композицией, составляющей титул книги. При создании шрифтовой композиции, то есть при «изображении слова», непременно учитываются его грамматические и морфологические особенности: корень, ударная (подъемная) гласная, окончание [Фаворский,³¹ 138]. Философ Григорий Сковорода, творчеством которого интересовались братья Нарбуты, неоднократно затрагивал в своих сочинениях вопросы графики, указывая, что «слово выражается «фигурами букв», что буквами люди изображают свои мысли. Придавая огромное значение оппозиции *видимое/невидимое*, он отмечает, что буквы, как

²⁹ Скорее всего, опечатка — «Г. Нарбут».

³⁰ Последние так и не были опубликованы (Б. Верхоустинский, *Яворчатые гусли*; Василий Гиппиус, *Роса*; С. Городецкий, *Вереница Восьмистиший*; Н. Гумилев, *Книга баллад*; М. Кузмин, *Яблочный сад*; О. Манделштам, *Раковина*). Стремление Цеха поэтов представить свой круг как продуктивно работающее и состоявшееся литературное объединение, вполне понятно. Позднее Нарбут сам будет пользоваться этим как своего рода литературной тактикой, печатая в своих сборниках анонсы других книг, которые так и не были опубликованы, что создавало (а иногда создает и до сих пор) известную путаницу у пишущих о нем и принимающих предполагавшееся за действительное.

³¹ Здесь и далее мы, в частности, используем высказывания В. А. Фаворского, чьи теоретические взгляды близки традиции И. Билибина и Г. Нарбута.

и всякие знаки, изображают невидимое, т.е. мысли; сами же они видимые» [Софронова, 83].

В выходных данных *Аллилуиа* указано: «Клише для обложки выполнено по набору, сделанному Синодальной типографией». Вероятно, это утверждение соответствует поэтике книги, но не соответствует действительности: как указывает Платон Белецкий, обложка не была наборной: Георгий Нарбут ее нарисовал.³² По замечанию Николая Радлова, «[Нарбут] в настоящее время является, может быть, лучшим техником среди наших графиков. С железной уверенностью, он проводит строгие, сухие линии или сплетает узоры каллиграфически ясных завитков сложного и изысканного орнамента. Его умение рисовать буквы и росчерки надписей ищет себе равного не только в современном искусстве» [Маковский, 100—101]. Георгий Нарбут интересовался рукописями, инкунабулами, старопечатными книгами, коллекционировал старинные гравюры и лубочные картинки, вообще, пользовался репутацией знатока старины, этнографии и фольклора. Все это, по мнению историков, определило особенности его собственных работ. Еще необходимо отметить, что Георгий Нарбут был превосходным каллиграфом; он копировал вручную *Остромирово евангелие*, *Слово о полку Игореве*, *Киевскую летопись* и ряд других церковнославянских книг, написанных *уставом* или *полууставом*. Работая над оформлением *Аллилуиа*, он использовал шрифт, напоминающий *малый полуустав*.



2.2. Начертание букв

³² Т. е. она была выполнена в технике цинкографии.

Буквы выполнены с большой тщательностью и выразительностью. Верхняя строка, содержащая имя автора — «Владимир Нарбут» — опирается на так наз. «перебитый ритм»: две буквы «р» содержат нижний выносной элемент. Кроме того, используя малый полуустав как образец, Георгий Нарбут также трансформирует букву «х» в слове «Стихи» (2.5), привнося в нее нижний выносной элемент. Особое внимание обращает художник на преобразование буквы «у» (2.4)³³: он заменяет ее нижний выносной элемент *овалом*, добавив верхний выносной элемент, делающий форму буквы практически симметричной, тем самым превращая ее в подобие греческой «гаммы».



a) b)

2.3. Строчная «у» (из «Славянского счисления», кириллический алфавит).

Согласно Л. Черепнину, форма а) является менее распространенной.

[Черепнин, 365, 367]

Подобные формы буквы «у» имеются в уставе, полууставе и даже в *скорописи* [Карский, 200], то есть, такая форма буквы «у» не является каким-то специфическим атрибутом шрифтов XVII—XVIII вв.; но, по-видимому, для Г. Нарбута это было отсылкой ко времени украинского барокко — ср., например, форму буквы «у» из его *Akta Narbutorum*, 1918:



2.4. Георгий Нарбут, «у» из книги *Аллилуиа*, 1-ое издание (СПб., 1912)

и два варианта «у» из *Akta Narbutorum*, Киев, 1918 (последние два по: Белецкий, 160)

³³ «Надпись на обложке, форзац, какое-нибудь фантастическое Т или У — не менее искусство, чем любое произведение карандаша или кисти» [Маковский, XIV].

Платон Белецкий полагает, что графическая форма названия книги — «Аллилуя» — была направлена на создание визуального эквивалента интонационных особенностей (в том числе, особенностей церковного пения) с понижением тона на «у» и повышением на «а»). [Белецкий, 65]



2.5. Аллилуиа, 1-ое издание (СПб., 1912)

В слове «стихи» слог «хи» графически выделен (2.5), имитируя тем самым звукоподражательное «хи-хи». Г. Нарбут использовал тот же прием в написании заглавия книги *Загадки*, выделив слог «гад» и подчеркнув тем самым присутствие в слове глагола «гадать». Варьируя толщину основного штриха и расположение верхнего и нижнего выносных элементов, Нарбут превращает «х» и «у» в зеркальные отражения друг друга. Это позволяет ему не только сделать шрифт более выразительным, но и организовать композицию обложки в целом. Сбалансированная, почти симметричная композиция с движением по восходящей «оптимистичной»³⁴ диагонали, создает визуально динамичный образ в целом (2.6).

На обложке помещен силуэт вазы с цветами; после публикации *Трех басен Крылова* (1911) силуэтная техника стала в каком-то смысле фирменным знаком Георгия Нарбута. В отличие от шрифта *Аллилуиа*, силуэт вазы связывает оформление книги с изобразительной традицией конца XVIII — начала XIX в: Г. Нарбут интересовался стилизацией ампира (и, шире, классицизма), тогда как поэтика В. Нарбу-

³⁴ О значении диагонали в композиции см: Wolfflin, Heinrich. *Über das Rechts und Links im Bilde. Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppich-Kartons*. In: *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Basel, 1941, 82—96.

та апеллирует к традициям барокко.³⁵ Тем не менее серьезных противоречий здесь не возникает: в русской и украинской культурах не было четкого разграничения между барокко и классицизмом, и XVIII век был временем сосуществования этих стилей.



2.6. Композиция обложки *Аллилуїа*

В отличие от контурных изображений, силуэт позволяет создать ощущение большей тяжеловесности, материальности. Расположение линии шрифта в слове «Аллилуїя» относительно линии высоты строчного знака в слове «стихи» создает сбалансированное пространство между этими двумя словами. Это пространство соответствует и практически равно пространству между виньеткой (дно вазы) и декоративной линией в нижней части обложки. (2.7)

³⁵ Связь поэтики В. Нарбута с традициями барокко рассматривается в следующей главе книги.



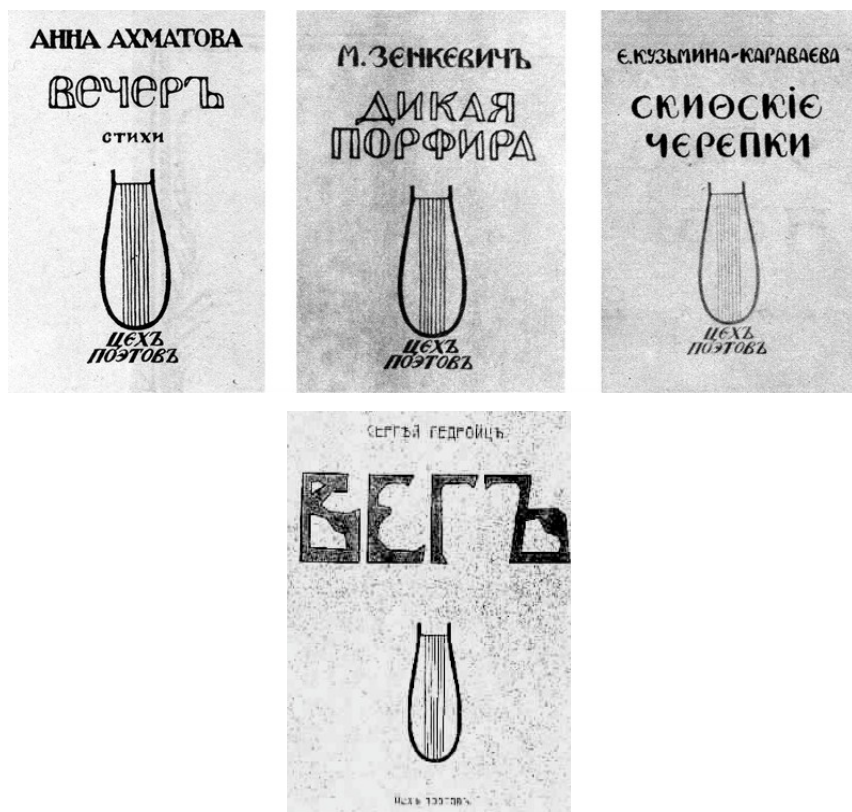
2.7. Аллилуиа, интерлиньяж

Слово «Цех» в последней строке изображено «смешными, колючими буквами». [Белецкий, 64] Этот эффект достигается удлинением выносных элементов букв «ц» и «х», и использованием кавычек.³⁶ Текст заглавия и виньетка, расположенные в верхней и нижней частях листа соответственно, поддерживают вертикальную ориентированность обложки, уже заданную форматом книги.

Как было сказано выше, лаконичная обложка книги содержала название издателя (издание, на самом деле, осуществлялось попечением автора) — «ЦЕХ ПОЭТОВ». Сравнивая обложку книги *Аллилуиа* с обложками других книг, изданных под эгидой «Цеха поэтов», в особенности, с обложками, которые исполнил Сергей Городецкий, можно отметить тенденцию к унификации изданий «Цеха». (2.8) Есть несомненное сходство в композиции обложек этих изданий, призван-

³⁶ В оформлении обложек, выполненных С. Городецким для *Цеха поэтов*, кавычки отсутствуют.

ное подчеркнуть их «кружковую» («цеховую») общность. Следует обратить внимание на «незапланированную» разницу в формате (в см): размер книги Ахматовой — 19,8x12,5; сборники Зенкевича и Кузьминой-Караваевой — примерно 21 (20,8x14,1и 21,1x14,3 соответственно); *Аллилуиа* — 24,5x16,3. Т. е. при наибольшем композиционном сходстве обложек *Вечера* и *Аллилуиа*, книги Ахматовой и Нарбута более всего отличаются по формату.



2.8. Анна Ахматова, *Вечер*; Михаил Зенкевич, *Дикая порфира*;
Елизавета Кузьмина-Караваева, *Скифские черепки*;
Сергей Гедройц, *Вег*.
Оформление обложек выполнено Сергеем Городецким
(СПб., Цех поэтов, 1912—1913)



2.9. Аллилуиа: формат книги 24,5 x 16,3 см;
сп. Вечер — 19,8 x 12,5 см

Некоторое удивление, на первый взгляд, вызывает то, что книга, тщательно оформленная таким мастером графики как Г. Нарбут, не содержит иллюстраций. И хотя М. Кузмин, к примеру, полагал, что создание иллюстраций не свойственно творчеству Георгия Нарбута, и считал последнего специалистом по созданию шрифтов и виньеток, т. е. мастером разработки декоративных элементов книги [Кузмин, 476], Г. Нарбут был широко известен и как книжный иллюстратор. Отсутствие иллюстраций в *Аллилуиа* может иметь несколько объяснений: ст-ния В. Нарбута с их сложной смысловой конструкцией, основанной на словесных играх, и, часто, довольно «темным» содержанием, потребовали бы иного стиля, отличного от того, который сложился в это время в творчестве Г. Нарбута. «Галлюцинирующий реализм» поэта не был рассчитан на разрушение «иллюзии». Именно об этой проблеме касательно оформления книг писал В. Фаворский:

Есть мнение, которое считает иллюстрацию совершенно излишней, мешающей восприятию литературного произведения. Слово дает образ, зачем тут еще пространственное ис-

куство с его непосредственно-зрительным материалом? Такое мнение будет совершенно правильным, если мы к искусству подходим чисто иллюзионистически. Действительно, тогда иллюстрация будет помехой только, и часто может приводить ко всяким комическим результатам: к спору о носе героя или чему-нибудь подобному. [Фаворский, 120]

Фаворский утверждал, что «книга может быть понята как изображение литературного произведения шрифтом, иллюстрацией, макетом, переплетом, и, следовательно, объединяет в себе и слово, и целый ряд различного характера изображений на плоскости [...]» [Фаворский, 94].

Инициалы («буквицы») были созданы И. Билибиным [Белецкий, 65]. Здесь они представляют собой первую заглавную букву, линия шрифта которой расположена ниже линии шрифта текста. В *Аллилуиа* буквицы не вписаны в киноварный фон, но как бы «вытравлены» в орнаментированном поле. (2.10). Шрифт буквиц несколько отличается от шрифта, который использован в стихотворениях.



2.10 Иван Билибин, заглавные буквы «И», «О» и «К»
в книге *Аллилуиа*

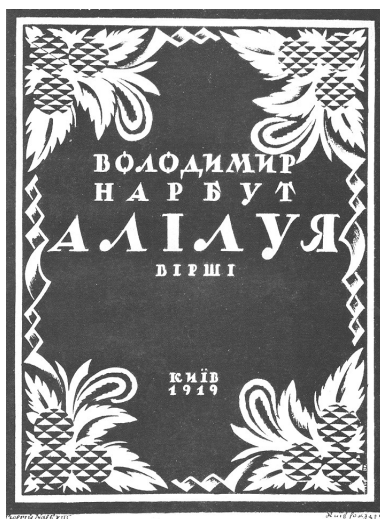
Инициалы сами по себе невелики (соотношение с буквами текста 1:4); растительный орнамент не деформирует буквы. По цвету инициалы относятся к так называемым «тонким киноварным буквицам», использовавшимся в книгах, написанных от руки полууставом, а по своему графическому контуру они более всего напоминают заглавные инициалы «старопечатного стиля», датируемого XVII—XVIII вв.: для этого стиля было характерно использование «негативного пространства» («резервирование»). О сходстве со старопечат-

ным стилем напоминает также и растительный орнамент [Черепнин, 399—400]. Буквицы привлекают внимание к началу текста, в особенности при отсутствии других изобразительно-графических элементов. И стиль буквиц, и дизайн шрифта в *Аллилуиа*, выполненные в манере, характерной для XVIII века, служат средством архаизации «образа текста».

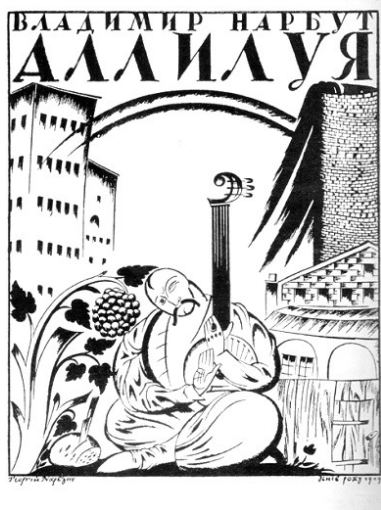
Оформление второго издания *Аллилуиа* (Одесса, 1922)³⁷ резко контрастирует с первым. Формальные изыски первого в нем полностью отсутствуют: ни виньеток, ни буквиц, ни заглавий, вынесенных на отдельные страницы. Самая обычная бумага и простой шрифт типа «антиква». Чем же были вызваны эти изменения? Во-первых, разумеется, материальными трудностями того времени: дефицит бумаги, недостаток первоклассных наборщиков и др. профессионалов типографского дела, загруженность типографий и т. п. Во-вторых, политическая обстановка: власти и цензура становились все строже к любым проявлениям мистики и религиозности. Да и сам В. Нарбут, бывший в это время членом партии большевиков, вряд ли решился бы на такой рискованный шаг. В-третьих, новый художественный образ *Аллилуиа* мог отразить изменения в авторской концепции книги, а также значительные перемены в поэтике Нарбута. Наконец, безвременная смерть Георгия Нарбута (1920 г.) также могла повлиять на решение В. Нарбута не публиковать книгу в художественном оформлении. Вероятно, републикация *Аллилуиа* планировалась не ранее 1919 г. в Киеве, и Г. Нарбут намеревался принять участие в этом проекте — что косвенно подтверждают сохранившиеся эскизы обложки и фронтисписа, выполненные им для второго издания.

К сожалению, трудно сказать, принадлежат ли эти два эскиза одному или двум планировавшимся изданиям, равно как и утверждать категорически, что за этими эскизами стояли реальные планы, а не просто творческие штудии.

³⁷ Владимир Нарбут. *Аллилуиа*, 2-ое издание. Одесса, 1920. «Настоящее издание отпечатано в 3-ей Государственной типографии в количестве одной тысячи экземпляров в мае 1922 года под наблюдением Б. А. Соморова».



2.11. Аллилуя, обложка (Киев, 1919), эскиз проекта (воспроизводится по: Белецкий, 189)



2.12. Аллилуя, фронтиспис (Киев, 1919), эскиз проекта (воспроизводится по: Белецкий, 189)

Интересно здесь заметить, что приведенная выше обложка (2.11) выполнена в стиле украинской «витинанки» (ажурный узор, вырезанный из белой или цветной бумаги): темный фон, как бы «прорезанный» контрастирующим геометрическим орнаментом, содержащим стилизованные расти-

тельные элементы, симметричная компоновка вертикально ориентированного заглавия, светлая рамка; текст заглавия на украинском языке. Как было сказано выше, весьма вероятно, что эскиз фронтисписа был выполнен для другого издания, поскольку имя автора и заглавие даны по-русски. Шрифт здесь также несколько отличается — ср. конфигурацию буквы «у»; кроме того, заглавие сдвинуто в сторону верхнего поля.

Особый интерес представляет иллюстрация на фронтисписе (2.12). Казак Мамай, сидящий под кустом и играющий на бандуре, — традиционный персонаж украинского искусства, изобразительного и словесного, связанный с народным («низовым») барокко. Популярность «мамаев» сделала этот фольклорный тип символом украинской культуры, но изображение этого персонажа на фоне современного урбанистического ландшафта, совершенно невероятное для существовавшего канона, несомненно, отражает стремление Г. Нарбута в послереволюционные годы соединить фольклорные традиции с современностью: даже манера, в которой сделана эта иллюстрация, более характерна для складывающейся поэтики конструктивизма, нежели для «ампирного почерка» нарбутовской графики 1910-х годов. Послереволюционная поэзия В. Нарбута развивается в этом же направлении: ее отличает стремление сохранить поэтическую идеологию *Аллилуиа*, привнося в нее тем или иным образом черты нового, советского времени. Именно эта мысль во многом определила поэтику Нарбута на весь последующий период; несмотря на множество драматических коллизий он не расстался с ней до конца жизни.

Список использованной литературы

Адрианов С. Критические наброски. Вестник Европы. 1912. № 7. С. 351—352.

Барабанов Е. Комментарий / Василий Розанов Уединенное. Том 2. М., 1990.

- Белецкий П. Георгии Иванович Нарбут. М., 1985.
- Бенуа А. Задачи графики / Искусство и печатное дело. 1910. № 2—3. С. 41—48.
- Брюсов В. Я. Сегодняшний день русской поэзии / Русская Мысль. 1912. № 7. С. 23 (3-я пагин.).
- Бухов А. Лошадкина поэзия / Синий Журнал. 1912. № 23. С. 11.
- Грабарь И. История русского искусства. Т. 10. М., 1969.
- Гумилев Н. С. Сочинения в трех томах. Т. 3. М., 1991.
- Жиленко И. Р. Из истории создания романа М. Арцыбашева «Санин» / Вісник СумДУ. Серія Філологія. 2007. Том 1. № 1.
- Зенкевич М. А. Аудиозапись беседы. Москва, Государственный музей литературы (ГЛМ) Цитир. по: Лекманов О. О книге Владимира Нарбута «Аллилуйя» (1912) / Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 109.
- Игнатов И. Литературные отклики (Новые поэты: «акмеисты», «адамисты», «эгофутуристы»). Русские ведомости. № 80. 6 апр. 1913.
- Карский Е. Славянская кирилловская палеография. М., 1979.
- Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана: аннотированный каталог. М., 1989.
- Книговедение. Энциклопедический словарь. М., 1982.
- Кузмин М. А. Проза и эссеистика в трех томах. Т.3. М., 2000.
- Лапшина Н. Мир искусства. Очерки истории и творческой практики. М., 1977.
- Лекманов О. А. О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. М., 2006.
- Львов-Рогачевский В. Без темы и без героя. Современный мир. 1913. № 1. С. 95—121. (2-я пагин.).
- Львов-Рогачевский В. Символисты и наследники их. Современник. 1913. № 7. С. 298—307.
- [Маковский] Современная русская графика (С. Маковский. От составителя). Пг., 1917.
- [Радлов] Современная русская графика (Н. Радлов. Текст). Пг., 1917.
- Рославлев А. Бумажные цветы. Воскресная вечерняя газета 12 апр. 1912.
- Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 4. М., 2001: <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1627>
- Русские писатели. 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989 — (продолжающееся издание).

[Саша Черный] А. Ч. [Рецензия]. Современник № 5. 1913.
«А. Ч.» здесь — Саша Черный (атрибутировано в антологии «Поэзия». Т. 54. М., 1989. С. 198—199

Софронова Л. Три мира Григория Сковороды. М., 2002.

Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986.

Фидлер Ф. Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения. М., 2008.

Ходасевич В. Русская поэзия. Обзор / Владислав Ходасевич. Колеблемый треножник. М., 1991.

Черепнин Л. Русская палеография. М., 1956.

Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. Ч. 1. 1889—1917. М., 1996.

Чертков Л. Судьба Владимира Нарбута. Владимир Нарбут. Избранные стихи. Paris, 1983.

[Ясинский]. М. Чунос. Новые книги. Новое слово. 1912. № 12. С. 157.