

Валентина Паризи
Университет Мачераты
valentina.parisi@unimc.it

Valentina Parisi
University of Macerata
valentina.parisi@unimc.it

ОБРАЗ «ВЕНЫ-БАВИЛОНА»
В РОМАНЕ *ХОТЭЛЬ ЦУМ ТЮРКЕН*
КОНСТАНТИНА КУЗЬМИНСКОГО

VIENNA AS BABYLON IN KONSTANTIN KUZMINSKY'S
NOVEL *HOTEL ZUM TÜRKEN*

В статье рассматривается метароман Константина Константиновича Кузьминского *Хотэль цум Тюркен* в контексте художественных и издательских стратегий третьей волны эмиграции. В частности, анализ сосредоточивается на образе «Вены-Вавилона», созданном автором посредством экспериментирования с многоязычием. На основе приведенных материалов показывается, как Кузьминский самостоятельно продолжал (и усиливал) некоторые общие тенденции отечественного андерграунда 1960–1970-х годов, такие как, например, тягу к коллажности. С другой стороны, роман Кузьминского вписывается в дискурс о бытии русского эмигранта, инициированный одним ярким представителем «забытого авангарда» начала XX века, а именно Валентином Парнахом, автором мемуара *Пансион Мобер*.

Ключевые слова: андерграунд, третья волна эмиграции, русская Вена, Константин Кузьминский, Валентин Парнах.

This article examines Konstantin Konstantinovich Kuzminsky's meta-novel *Hotel zum Türken* in the context of artistic and publishing strategies of the third wave of emigration. In particular, the analysis focuses on the image of “Vienna-Babylon” created by the author through experimentation with multilingualism. Drawing on textual evidences, this article shows how Kuzminsky independently continued (and strengthened) some general trends of the domestic underground of the 1960 and 1970s, such as the fascination with collage as a genre. On the other hand, Kuzminsky's novel seems to tie in with the discourse about life of Russian emigrants abroad, initiated by a prominent representative of the “forgotten avant-garde” of the beginning of the twentieth century, namely Valentin Parnakh, in his memoirs *Pension Maubert*.

Keywords: underground, third wave of emigration, Russian Vienna, Konstantin Kuzminsky, Valentin Parnakh.

В августе 1975 года Константин Константинович Кузьминский в письме из Вены к художнику-кинетисту Льву Нусбергу гордится недавней покупкой машины марки «Рено Гардини» за 60 долларов, отмечая при этом: «<...> но ездить не умею. Стоит. Нужны еще права, а с этим туго» (Кукуй 2022: 45). В принципе, новый эмигрант мог бы пользоваться водительскими услугами Коли, директора пансиона, где он жил, и объезжать город на его «Фольксвагене», «но ездить некогда, да и бензин дорог, — объясняет он: «Пишу роман. Уже три печатных листа, страниц 80, и конца ему не видно. Успех обеспечен, называется ‘Хотэль цум Тюркен’, купят все эмигранты. Материалу завал» (Кукуй 2022: 45–46).

В этом первом упоминании романа уже присутствуют все отличительные черты, которые мы находим также и в венской переписке Кузьминского: с одной стороны, невозможность (или нежелание?) более подробно ознакомиться с городом, который (хотя и временно) приютил его, а с другой — постепенный уход из жизни в литературу или, точнее, в лихорадочную попытку полностью растворить время жизни в творчестве. В связи с этим следует заметить, что Кузьминский начинает писать роман практически сразу же после своего прибытия: он прилетел из Ленинграда в Вену 9 июля 1975 года, а примерно через месяц у него уже накопилось страниц 80 текста. 11 сентября он сообщает своей знакомой Эстер Вейнгер: «Пишу уже третью часть романа. Перевалило за 4 печатных листа...» (Кукуй 2022: 58). Еще дней через 10: «Написано уже больше 100 страниц, у тебя только начало, а впереди еще как минимум 200» (там же: 94). А 17 октября, совершенно неожиданно, Кузьминский заявляет Михаилу Шемякину: «Роман-то ведь пора кончать. 180 страниц (еще 20 допишу и баста)» (там же: 113).

Отдельные этапы написания *Хотэль цум Тюркен* (далее *ХцТ*)¹ довольно легко восстанавливаются благодаря частным упоминаниям о нем в переписке из Вены: даже в изданных письмах, не исчерпывающих весь корпус корреспонденции (см. Кукуй 2022: 35–181), слово «роман» встречается 47 раз. Судя по этому материалу, ранняя фаза эмиграции для Кузьминского — это время интенсивной работы, обусловленной целым рядом внешних обстоятельств: во-первых известными трудностями с доставкой его архива из Израиля² и, следовательно, невозможностью выполнить ту задачу, с которой он отождествлял цель своей «творческой командировки»³ за границей, т. е. издавать непечатаемых в Советском Союзе авторов. С другой стороны, поэт взялся за прозу в надежде быстрого заработка, сопровождаемого неминуемой славой: «<...> действительно, за прозу платят лучше. Кроме того, писать её легче. В этом я сам сейчас убедился. Лежи

¹ В статье сохраняется изначальная авторская графика, используемая и в письмах из Вены, и в самом романе: в 2012 г. Кузьминский издал его окончательную версию.

² Об этом см. Кукуй 2022: 49.

³ Таким образом Кузьминский определил свой отъезд (перефразируя знаменитую фразу: «Мы не в изгнании, мы в послании»), см.: «В эмиграции я себя не считаю, это просто творческая командировка на всю оставшуюся жизнь» (Кукуй 2022: 62).

себе, выдумывай героев, а на Западе напечатают. На Западе всё можно напечатать. На Западе даже советскую литературу печатают и Джеймса Олдриджа⁴. Так неужели мой изысканный труд не будет оценен по достоинству?» (Кузьминский 2012: 68).

Это цитата уже не из переписки, а из второй части *ХцТ*. Роман Кузьминского можно считать метароманом (сам автор называл его «этаким стернианским антироманом», Кукуй 2022: 69), основанным не столько на быте текстового двойника автора в Вене, сколько на его размышлениях о том, как пишется сам текст. Иными словами, повествователь *ХцТ* — писатель-персонаж, выступающий в качестве автора того же самого произведения, которое мы читаем, т. е. романа *ХцТ*. Поэтому, если венская переписка, по определению Кукуя, воспринимается как «своеобразный эпистолярный роман, отражающий опыт автора» (Кукуй 2022: 36) в его новой ипостаси «писателя-эмигранта»⁵, то его «вроде бы роман» (так называет его сам Кузьминский в подзаголовке окончательной версии) часто является зеркальным отражением тех высказываний, которые мы находим в письмах к друзьям, хотя такое зеркало часто оказывается кривым. Поэтому параллельное чтение этих двух текстовых корпусов, романа и писем, которые писались практически одновременно, позволяет проследить превращение частной биографии в литературный факт. При этом следует отметить, что венская переписка Кузьминского с друзьями уже сама по себе является литературным фактом: именно на страницах писем он впервые формулирует свои взгляды на позицию советского поэта-эмигранта, более подробно и отрефлектированно развернутые в романе. Ведь сюжет *ХцТ*, как сам автор пишет своим корреспондентам Роберту и Лесли Джексонам, можно буквально изложить в четырех словах: «Русский писатель за границей» (Кукуй 2022: 62).

Впрочем, это устойчивое и вместе с тем условное и расплывчатое словосочетание, «за границей», у Кузьминского приобретает очень конкретное значение. В его романе австрийская столица сжимается до размеров отеля «Цум Тюркен», т. е. пансиона, принадлежащего некоей мадам Беттине и расположенного в девятнадцатом квартале Вены по адресу Peter-Jordan-Straße 76 (сейчас этот дом уже не существует). Воспоминания того периода изобилуют упоминаниями отеля «Цум Тюркен», потому что он был одной из тех гостиниц, в которых еврейские агентства Хиас (Hebrew Immigrant Aid Society) и Сохнут (Jewish Agency for Israel)⁶ размещали

⁴ Английский писатель и журналист австралийского происхождения Harold Edward James Aldridge (1918–2015).

⁵ С другой стороны, размышления других эмигрантов третьей волны позволяют поставить вопрос о возможности рассматривать эпистолярную продукцию Кузьминского как некую терапевтическую практику, попытку воссоединиться с собственной доэмигрантской идентичностью. См., например, у Зиновия Зиника: «Чтобы преодолеть это страшное ощущение потусторонности по отношению к самому себе, я стал писать письма» (Зиник 2011: 16).

⁶ О роли, сыгранной этими двумя организациями, см. Козлов 2023.

советских эмигрантов. Так, Василий Бетаки, знакомый Кузьминского, впоследствии сотрудник журнала *Континент*, в своем мемуаре *Снова Казанова* пишет: «Все эти ‘пансионы’, на самом деле полуотели-полукоммуналки, принадлежали одной и той же даме, безвозрастной, бесцветной, длинной и очкастой, которую звали фрау Беттина» (Бетаки 2011: 259).

Потом, уже в сентябре 1975 года, Кузьминского переселили в пансион Хортус на Хакенгассе 20 (переименованного Кузьминским в «Какенгассе», Кукуй 2022: 121). В отличие от отеля «Цум Тюркен», этот пансион существует до сих пор, однако превратился в шикарный бутик-отель. Тем не менее, именно отель «Цум Тюркен» дал роману его название — наверное, в силу своего восточного колорита. Автор часто жалеет о том, что Вена выглядит недостаточно западной: «В Эстонии в тысячу раз более Запад, чем здесь»⁷, — пишет Кузьминский в октябре парижанину Шемякину (Кукуй 2022: 45). А в четвёртой части романа мы читаем: «Ах, Австрия, Австрия! Австрия, где живут румыны, венгры и югославы, турки, греки и чехи, словаки, русины и русские, поляки, о цыганах я не говорю, цыгане живут везде» (Кузьминский 2012: 226).

Но, конечно, Кузьминский знал, что Вена не станет его постоянным местом жительства, а является лишь транзитным пунктом, своеобразным залом ожидания⁸. Вынужденное пребывание в Вене вызывало у него острое чувство нетерпения: «Ах, Мишенька, Мишенька, выбраться бы только из этого статуса ‘транзитного эмигранта’, такого можно было бы насочинить!» — жаловался он Шемякину (Кукуй 2022: 128). Вена была для него временным прибежищем, пустым местом, промежуточным пробелом, расположенным между двумя гораздо более значимыми пространствами — Петербургом его прошлой жизни и неизвестной локацией будущего. Этот переходный характер распространялся в романе и на сам пансион мадам Беттины, являвшийся, по словам Кузьминского, «преддверием Ближнего Востока и Дикого Запада» (Кузьминский 2012: 21). Здесь эмигранты останавливаются только для того, чтобы потом продолжить поездку к их настоящему пункту назначения: «<...> лежат эмигранты на койках в отелях, волокут их поезда, самолёты и пароходы — кто в Австралию, кто в Канаду, кто и вправду в Израиль (есть же идиоты!), иным и в Вене неплохо» (Кузьминский 2012: 27).

⁷ Первые впечатления от Вены Иосифа Бродского фильтровались через призму советской Прибалтики: «Сначала [Вена] похожа на Литву (от аэропорта до Вильнюса). Потом — слишком для Литвы промышленно. Потом ясно, что планировка все-таки Восточно-Европейская. Похоже на все прибалтийские столицы. На Ленинград непохоже ничуть. Впрочем, это окраина, а все окраины одинаковы» (Желнов 2015).

⁸ Так, согласно его жене Елене, воспринимал Вену и Сергей Довлатов: «Вена была промежуточным пунктом, предпоследней остановкой по дороге в Америку. И если для кого-то пребывание в Вене было моментом мучительных раздумий о том, какое принять решение, куда ехать, в какую часть света, то для Довлатова колебаний не было. Он ехал ‘воссоединиться» (Довлатов 1999: 107).

Из очень немногих приезжих из Советского Союза, которые пустили корни в Австрии⁹, можно назвать Елизавету Аркадьевну Мнацаканову, прилетевшую в Вену 22 апреля 1975 года¹⁰. С ней Кузьминский пересекался (но без знакомства)¹¹ именно в пансионе Кортус». Но для поэтессы-музыковеда Вена была в первую очередь городом ее любимых композиторов (Моцарта и Гайдна) и ее не менее любимых авангардных поэтов, принадлежавших к так называемой «Венской группе» (Герхард Рюм и Ханс К. Артманн). Во-вторых, Мнацаканова прекрасно владела немецким, чего, конечно, нельзя сказать о Кузьминском. Будучи «англофилом»¹², он страдал в Вене не только от языковой изоляции, но и от недостатка чтения. «Мишенька, — пишет Кузьминский Шемякину в октябре, — погибаю, читать нечего! Ну неужели хоть в Париже нет како-никако художественно-детективно-приключенческо-фантастической русской литературы? Каких-нибудь дешевых пайпер-бэков?» (Кукуй 2022: 113).

Из-за неимения книг, отвечавших его потребностям, поэт доходит до парадоксального решения: он сам должен писать, чтобы иметь какой-нибудь текст, который он мог бы читать. Как он пишет Шемякину: «Здесь меня спасает роман, который я с удовольствием перечитываю» (Кукуй 2022: 113). Ещё в письме к Вейнгер от 11 сентября Кузьминский назвал работу над текстом своей единственной радостью. С того момента он полностью погрузился в творческий процесс. «Страшные дела, Анри, я погряз в делах. Из дома не вылезая второй месяц, лежу и печатаю на машинке, ноготь на пальце уже до мяса сколотил, а на улицу не хочется», — сообщает

⁹ Вспомним редактора самиздатского журнала 37 и представителя НТС в Австрии Льва Рудкевича, проводившего у себя на квартире в Вене литературно-политические семинары (Ефимова 2019), или художника Василия Ситникова, который перед новым переездом в Нью-Йорк «застрял на пять лет в австрийской деревне» (Воробьев 2011). Кузьминский сблизился с этим культовым представителем московского андерграунда в Вене, а позднее в 2009 году составил о нем книгу под заглавием *Житие Василь Яклеча Ситникова, написанное и нарисованное им самим*.

¹⁰ В мае-июне 1975 года Мнацаканова проживала вместе с сыном в пансионе Кортус, как указано на рукописи ее композиции «Антон Чехов», которая потом была опубликована в переработанном виде в альманахе *Аполлон-77*, вышедшем в Париже под редакцией Шемякина. Позднее Мнацаканова (вместе с Кузьминским) была среди *Cuadrillas* («предсталителей») парижского журнала *Мулета*, который опубликовал первые две части *ХцТ*. Кузьминский включил текст Мнацакановой *Алексей Михайлович русских сновидений* в том 2а своей антологии.

¹¹ 19 ноября 1980 из Вены Мнацаканова пишет Кузьминскому (в ответе на его письмо от 12 ноября 1980, в котором он предлагал ей прислать ему материалы на третий том антологии *У голубой Лагуны*: «Да, конечно, мы могли бы 5 лет назад встретиться в Вене, тем более, что мы жили в одном и том же пансионе! Вы, по-моему, жили внизу. Мы же с сыном помещались на самом верху, в №28. Но я и вообще-то трудно вступаю в контакты, а тут еще такая трудная пора была! Да мы вскоре и выехали из пансиона».

¹² Кузьминский окончил первую в СССР школу с углубленным изучением английского языка. Как пишет И. Кукуй, «относительно свободное по советским меркам владение английским позволяло ему не только участвовать в работе знаменитого в Ленинграде переводческого семинара Т. Г. Гнедич и одно время быть ее литературным секретарем, но и поддерживать активную связь с западными исследователями и литераторами» (Кукуй 2022: 14).

Кузьминский Анри Волохонскому 3 октября (Кукуй 2022: 103). И действительно, в отличие от других советских эмигрантов, бывших в восторге от Шёнбрунна и от венских кафе¹², Кузьминский имел весьма ограниченное и специфическое знание о городе: «Когда приезжал Миша <т. е. Шемякин. — В. П.>, прошли мы по всем кабакам, борделям и прочему, больше уже не хочется» (Кукуй 2022: 103).

Естественным образом роман Кузьминского не изобилует впечатлениями от имперского облика столицы. Из немногих упомянутых венских реалий можно назвать Пратер с его разнообразными аттракционами¹³, кафе «Хавелка» (Hawelka), где герой сидит и пишет, чувствуя себя «Хемингваем» (Кузьминский 2012: 112), Hugo-Wolf-Park, расположенный за отелем «Цум Тюркен», место ежедневных прогулок с борзой Негой, и, конечно, сам отель. Роман начинается с обращения к хозяйке отеля («О мадам Беттина!»), как гомерические поэмы начинались с традиционного обращения к Музе. И действительно, пансион Беттины является не только конкретным местом, из которого раздается голос «писателя-эмигранта», но и неисчерпаемый источник вдохновения. Своеобразная вербальная ткань, составляющая *ХиТ*, представляет собой вариацию на тему Вавилонского смешения языков, испытанного автором в пансионе Беттины и переработанного им согласно законам произвола и глоссолалии.

Главную роль, которую Кузьминский отводит в своём романе пансиону Беттины, позволяет сравнить *ХиТ* с другим текстом, явившимся основополагающим для «пансионного» дискурса русской эмигрантской литературы XX века, предположительную траекторию которого можно было бы протянуть от *Машеньки* Владимира Набокова до *Эдички* Эдуарда Лимонова. Я имею в виду мемуар *Пансион Мобер*, написанный поэтом Валентином Парнахом в 1920-е годы и изданный лишь в 2005 году Павлом Нерлером (Парнах 2005). Двоюродный брат поэтессы Софии Парнок, представитель так называемого «забытого авангарда» (Кузьминский был одним из составителей одноименного сборника, в который вошла и справка о Парнахе), Парнах, удрученный антисемитизмом своих соотечественников (см. Парнах 2005: 9), уехал из России во время Первой Мировой войны. После долгих скитаний по Палестине и по Европе он поселился в Париже, где и оставался до 1922 года¹⁴. Там он проживал в Латинском квартале в частном пансионе, экзотический колорит которого сильно напоминает отель «Цум Тюркен».

Так, ежедневный ритуал совместного обеда в пансионе Парнах живописует следующим образом:

¹³ Пратер упоминается тоже автором *Школы для дураков*: «Пратер великолепный, мы просаживали там большие суммы с друзьями-эмигрантами, потому что в то время Вена была перевалочным пунктом для так называемой еврейской эмиграции из Советского Союза...» (Метелица 2016).

¹⁴ После возвращения из эмиграции в Москву в 1922 году Парнах, танцор и хореограф, сотрудничал в Москве с Всеволодом Мейерхольдом и создал в СССР первый экспериментальный джаз-банд (См. Мислер 2011: 352–361).

Раздался обеденный звонок. Один за другим, со всех этажей жильцы двинулись в столовую. Мало-помалу конец стола заняли целые орды студентов: мексиканцы, аргентинцы, чилийцы, перуанцы, боливийцы, парагвайцы, уругвайцы, венесуэльцы, колумбийцы, гватемальцы, бразильцы (метисы, полуйспанцы, полуиндейцы, полупортугальцы, мулаты, квартироны) <...> В пансионе Мобер были представлены почти все страны. (Парнах 2005: 17)

Сравним с описанием гостей пансиона Беттины в романе Кузьминского:

...болгары и арабы, алжирцы, китайцы и вьетнамцы, некоторое количество негров, евреи по рождению и выехавшие из Израиля, курды и айсоры, японцы, и все они бойко болтают на языках фортран и кобол, эзоповом языке, эсперанто и беш-де-мере. В этой маленькой центрально-европейской впадинке, огороженной Альпами трансильванскими, итальянскими и швейцарскими, Тиродем и Татрами, в среднем течении жёлто-илистого Дуная, — лютеране и католики, православные, униаты, иудаисты и язычники, образовали новый Вавилон... (Кузьминский 2012: 226).

Образ Вавилонской башни был чрезвычайно важен для Кузьминского. Именно так называется своеобразная «поэма-конструкция», над которой он работал с 1967 по 1972 год и конструктивным принципом которой выступает многоязычие¹⁵. Связь между поэмой и романом подчеркивает сам автор, когда в своей антологии пишет о том, что «...‘Башня’ являет собой жесткую конструкцию, коей я недоволен, что и пытался преодолеть в своем ‘Биробиджане’ и более — в романе ‘Хотэль цум Тюркен’» (Кузьминский 2006). Среди строителей этой новой эмигрантской башни есть, конечно, и много евреев. Вопрос о совместимости русской и еврейской идентичностей, столь болезненный для Парнаха, затрагивается также в *ХиТ*, хотя совсем в другом духе. Если Парнах, раздробленный «...между Россией и Францией. Между Россией и евреями» (Парнах 2005: 82), пафосно сравнивает себя с богом Озирисом, изрубленным на куски, у Кузьминского вопрос о том, кто является настоящим евреем, приобретает скорее иронические, парадоксальные нюансы:

Разобраться, ху из них ху, затруднительно — Иосифа Бродского еврейские издатели считают русским поэтом, в то время как Каплана, почему-то — еврейским художником, еврейские рассказы Бабеля — образчик русской прозы, мною любимый Давид Фридман — американский еврей — кто он? Пишет по-английски, в то время, как я — по-русски, так и живём. Пока в Советском Союзе, каждому ясно, кто еврей, а по выезде в Европу имеет быть некоторая путаница. Еврей я, или нет? кто может это понять? и нужно ли понимать, когда даже король дании нацепил жёлтый могоендовид, а с ним 10.000 датчан — всё население дании? (Кузьминский 2003: 17)

Кроме того, и Кузьминский, и Парнах, чтобы описать ситуацию поэта-эмигранта, прибегают к метафоре потустороннего бытия. В *Пансионе Мобер* Парнах пишет, что в Париже он «пребывал в некоем посмертном мире»

¹⁵ Ср.: «‘Башня’ писана стихами и многими языками, которых я, как, впрочем, и русский, мало знаю» (Кузьминский 2006).

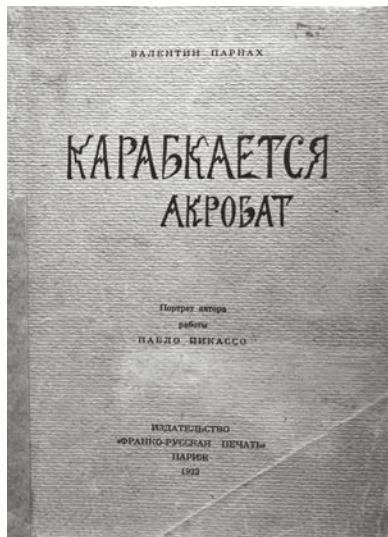
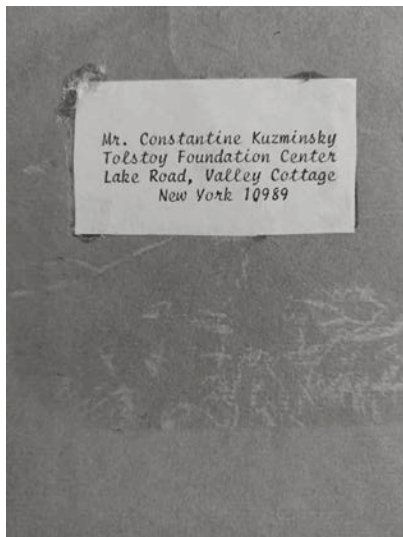
(Парнах 2005: 62). Быт эмигранта является для него словно продолжением того смутного существования, которое он вёл в Петербурге перед отъездом: «В Петербурге я давно привык жить, как тень. Я жил, как тень, и здесь в Париже. Далеко от русских, и от евреев, от всего мира. Иногда я жил так, как будто уже умер» (Парнах 2005: 57). В свою очередь Кузьминский в одном из «пяти писем поэтам», составляющих одну из глав романа¹⁶, объясняет Виктору Ширали: «На Западе — пойми! — загробный мир. И там жить можно. Скорее, доживать» (Кузьминский 2003: 232). А в письме, посланном Сюзанне Масси из Вены, сообщает: «Я же потратил эти пять месяцев в потустороннем мире на выцарапывание архива» (Кукуй 2022: 157).

Но ещё более поразительным является тот факт, что оба поэта постоянно прибегают к многоязычию. В *ХцТ* глоссолоалия является чуть ли не важнейшим риторическим приемом, но и в *Пансионе Мобер* мы найдём подобные фрагменты: «О, ночь! Nüz, nox, noches, notte, night, Nacht, laïla, leïla! ‘Ω νύξ μελαίνα, χρισέων ἀστρών τροφή!» <...> Еврейский и греческий миры сливались в едином счастье, в звуке Пардес, παρὰδείσος, Парадиз. Рай. Это был Ган-Эдем, Сад Эдем. В лиловое небо возносился пальмариум. Стадо слонов? Нет, лес пальм. Пальма-Мария, Мария де лас Пальмас. Пальма-Тамар-Тамара!» (Парнах 2005: 61). Можно предположить, что для еврея Парнаха многоязычие было способом преодолеть «ту страшную силу, которая так жестоко связывает меня с Россией» (Парнах 2005: 29), т. е. русский язык. «Писать по-русски? Не преступление ли это против гонимых Россией евреев?» — размышляет Парнах в Париже (Парнах 2005: 29). Не случайно увлечение джаз-музыкой объясняется именно стремлением поэта к универсальному языку, который реализуется уже не через слово.

Общие элементы, присутствующие и в *Пансионе Мобер*, и в *ХцТ*, заставляют поставить вопрос, знал ли Кузьминский о существовании воспоминаний Парнаха. Нет сомнений в том, что со стихами Парнаха Кузьминский был знаком: уже в Америке он участвовал в составлении сборника *Забитый авангард*, который включал в себя биографическую справку о Парнахе. Кроме того, во время своего пребывания на ферме Толстовского фонда в Вэлли-Коттидж с февраля по август 1976 года, Кузьминский «апроприровал» себе экземпляр сборника Парнаха *Карабкается акробат*, принадлежавший библиотеке Толстовского фонда. Как указывает ex libris, он предположительно «спасал» его при одной из периодических «чисток» авангардной литературы — кажется, младшая дочь Льва Николаевича не особенно любила её¹⁷. Вполне возможно, что творческое наследие забытого поэта, который в 1922 году вернулся в Москву, возбудило интерес Кузьминского как исследователя исторического авангарда.

¹⁶ Сначала число поэтов и писем должно быть намного большим, ср. «Я свой роман уже дописываю, заключаю 4-ю часть письмами к 14-ти поэтам» (Кукуй 2022: 171).

¹⁷ Сам Кузьминский так описал эту процедуру: «Просидел полгода на Толстовской ферме, каталогизировал библиотеку у этой старой идиотки Толстой. Иммигранты приезжали, сдавали свои библиотеки. Она брала только собрания сочинений — классику. Все



Тем не менее, следует отметить огромную разницу в темпераментах двух писателей-эмигрантов. Хотя поэт-танцор Парнах действительно грезил о том, как из «совокупления»¹⁸ гласных и согласных рождается новый всемирный язык, и был обвинён парижской газетой *Общее дело* в порнографии, так как он посвятил два стихотворения из *Карабкается акробат* «фаллическому ритму»¹⁹, тем не менее он никогда не стремился к явному эпатажу, в то время, как Кузьминский не скрывал, что большей частью *ХцТ* был написан «с применением всех методов хулиганства» (Кукуй 2022: 83), чтобы вызвать негодование среди эмигрантов²⁰.

В связи с этим интересно проследить, как во второй, наиболее «нецензурной» части романа писатель-персонаж внезапно рвёт ткань повествова-

остальные лишние книги закапывались в землю. Вывозить дорого. Я там на свалке распотрошил много потрясающих изданий. А графуня единожды вызвала меня на аудиенцию... «Вы футурист? Я футуристов не люблю. Не читаю». Как в 17-м году не читала, так и в 76-м продолжала не читать...», Кузьминский 2006. Ср. и в романе: «На ферму свозили библиотеки отлучившихся в этом мире русских эмигрантов различных волн, наследники которых в книгах не нуждались. Старуха Толстая распорядилась с русской литературой по-своему — оставляли лишь кондовую классику, всё остальное закапывали в землю прямо на ферме» (Кузьминский 2012: 265).

¹⁸ Ср.: «Разве вы не видите? В море кишат языки и наречия, рождаются, объединяются в обольстительных сочетаниях, в этом мире ячеек и молекул. Сверкают и звучат. Приставки прижимаются к корням слов, корни сплетаются, слоги строятся и совокупляются, окончания завершают наслаждение. Согласные переплелись, как щупальцы» (Парнах 2005: 64).

¹⁹ «Мужского семени забил потоп...»; «Кишели фалусами города». Эти два стихотворения, уничтоженные по распоряжению издателя, были восстановлены Андреем Устиновым и Леонидом Ливаком, см. Ливак-Устинов 2014: 355.

²⁰ См. письмо от 25 августа 1975 г. из Вены Р. и Л. Джексонам: «Я свой роман заканчиваю, и будет он весьма не по зубам ценителям нашим <...> Проза идет ядреная, в матерчат. Боюсь, что за этот роман меня и на Западе посадят. Уж больно хулиганский» (Кукуй 2022: 63).

ния, чтобы открыто опровергнуть реальность неправдоподобно колоссальных эпизодов разврата, которые он только что описал: «...вот и пишу роман в надежде заработать, уснащаю его сексом, сценами непристой, мордобоями и попойками, а на самом деле что — на самом деле рутинка, курица на три дня за 40 шиллингов и болгарские сигареты, высланные мамой или любовницей» (Кузьминский 2012: 88). Ведь, как сам Кузьминский не раз пишет своим адресатам, один из его литературных предшественников, с которым он декларативно вступает в диалог, — это Лоренс Стерн и его *Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена*. Именно из Стерна Кузьминский заимствует некоторые признаки метаромана как жанра, в том числе автокомментирование процесса творчества, а также пространственно-временную свободу, возникшую «в результате ослабления миметических мотивов текста» (Липовецкий 1997: 46).

Имя Стерна встречается и в первой части романа, когда рассказчик будто бы отклоняется от основного хода повествования и помещает более поздний «бренный» фрагмент, в котором сводит счёты с некоторыми представителями эмигрантской печати, в разной степени вовлеченными в процесс издания *ХцТ* и других сочинений Кузьминского, — с редакторами израильских журналов *22* и *Время и мы* Рафаилом Нудельманом и Виктором Перельманом, а также с основателем парижского журнала *Континент* Владимиром Максимовым. Сам поэт завершает эту «агрессию-дигрессию» замечанием: «Ладно, уступаю и возвращаюсь всё к моей же 1-ой главе. Стерна из меня не получилось» (Кузьминский 2012: 33).

И действительно, в *ХцТ* трудно отделить дигрессию от основного хода повествования, ибо роман Кузьминского строится на принципе коллажа, т. е. на сочетании несочетаемого, на сближении как будто несовместимых, взаимоисключающих элементов. Это касается всех уровней произведения, от его структуры, составленной из написанных в разных периодах или заимствованных у других авторов фрагментов, до самого языка. По сути, эстетика коллажа была единственным способом уместить на странице тот избыток информации, который так поражал Кузьминского на Западе. Тем самым текст *ХцТ* имеет синтетический, сверхиндивидуальный характер, как сам автор объясняет во «вроде бы» введении к роману, которое мы находим не в начале (где оно в принципе должно было быть), а примерно в середине первой части: «Цитируемый же материал — принадлежит кому попало. Принцип побочной (излишней) информации возведён в принцип. И вообще это не мой роман: документален, фактологичен, перенасыщен цитатами, и все слова уже кем-то были использованы... Автор — лишь попугай» (Кузьминский 2012: 36).

Концепция автора-попугай, повторяющего то, что он слышит вокруг себя, чрезвычайно важна. Именно на ней основывается употребление разных языков или глоссолалии, характеризующее *ХцТ*. Традиционному образу поэта-эмигранта, страдающему из-за потери родного языка, Кузьминский противопоставляет собственный опыт поэта-попугай, который, находясь в Вене-Вавилоне, якобы сразу же получает дар языков и, как

библейский пророк, начинает говорить на совершенно незнакомых ему наречиях. Его самым любопытным экспериментом в области глоссолалии является вступительный фрагмент четвёртой части. Здесь, на одной странице, он умудрился использовать 15 языков: «От английского до марийского, включая эстонский, испанский, белорусский и чувашский. Сам ничего не пойму», — признавался в письме А. Б. Ровнеру и В. А. Андреевой (Кукуй 2022: 121).

Но ещё более интересным является тот факт, что Кузьминский был намерен завершить свой роман на беш-де-мер или на пиджин инглиш, т. е. на той упрощённой разновидности английского, которая развилась и распространилась по западной части Тихого океана в качестве языка, используемого связанными с китобойным промыслом торговцами в конце XVIII века. Иными словами, Кузьминский собирался инсценировать символический отказ от собственно литературного языка (уже вроде бы ненужного, ибо непонятного на Западе) и переход на лингва-франку, т. е. на прагматическое средство межэтнического общения, употребляемое, чтобы справляться с теми или иными бытовыми потребностями. То есть, как представлялось Кузьминскому, эмигрант находится уже вне системы естественных языков. Из-за невозможности выразиться на своем родном языке он готов перейти к любому пиджину, который мог бы обеспечить ему успех на торговом рынке. Но к сожалению, автор не мог найти в Вене необходимого ему словаря беш-де-мер²¹, и поэтому его проект завершения романа на пиджин инглиш остался неосуществлённым.

Впрочем, весь *ХиТ* крайне эклектичен на языковом уровне. Кузьминский активно использует паронوماзию, состоящую в сближении схожих по звучанию слов при частичном совпадении морфемного состава. Благодаря этому выходу в звуковую прозу роман изобилует каламбурами («Здесь холодно, голодно», Кукуй 2022: 136; «В Вене голодно унд холодно», там же: 130) или такими бравурными пассажами: «гриф граф но параграф гриф три сотрясая отрезок сосанья во сне сос на соснах висело и сохло сохою СОХ-НУТа распахано поле Синая лежала Даная семь франков в грудях и нагрузка на тохес» (Кузьминский 2012: 18). Парономасия практикуется не только внутри родного языка; именно ею реализуется то сближение языков, их «объединение в обольстительных сочетаниях», о котором грезил в свое время Парнах.

В свою очередь, парономасия ещё более интенсифицирует контраст между возвышенным и обыденным, между изысканными отсылками, например, к греческой мифологии и ненормативной лексике, к чему Кузьминский стремился, следуя по следам Венедикта Ерофеева, являвшегося к тому времени его кумиром. Имя Ерофеева не раз встречается в переписке из Вены

²¹ См. письмо, отправленное автором С. Масси 17 декабря 1975 г.: «Роман мой почти закончен, но катастрофически не хватает материалов: здесь, в Вене, ничего нет. Не сможет ли в Штатах милейший сенатор Хенри Джексон дать мне рекомендацию в библиотеку Конгресса? Мне нужна тифанарская письменность туарегов, словари беш-де-мера, пиджин инглиш и пакеха-маори, здесь же ничего не достать» (Кукуй 2022: 161).

в контексте попыток Кузьминского разобраться со стилем своего романа: «Мой учитель — Веничка Ерофеев, и я по его принципу посторонних слов стараюсь почти не употреблять <...> Читал ли ты Веничку Ерофеева, самого гениального прозаика России? <...> так я его слабая тень» (Кукуй 2022: 121, 146). Единственная встреча между Кузьминским и автором *Москвы — Петушков* состоялась в первых числах января 1975 года, когда Ерофеев, внезапно получив повестку из отделения милиции, уехал из Москвы в Ленинград (Лекманов, Свердлов, Симановский 2018: 133). По этому поводу Валерий Берлин цитирует заявление самого Ерофеева о том, что в Ленинграде ему понравились две вещи, т. е. Волково кладбище и Кузьминский: «Ну, Кузьминский [sic] мне очень хотел понравиться. И он мне понравился» (Берлин 2010). Включая эту самую цитату в ткань своего «вроде бы романа» (Кульминский 2012: 133), поэт не только устанавливает между Ерофеевым и собой премствленную связь, но также усиливает (уже находясь в эмиграции!) свою роль несомненного мэтра ленинградского авангарда и ориентира в городе и для «заморских гостей» с Запада, и для москвичей (как Ерофеев).

С другой стороны, соположение как будто несопоставимых элементов прямо восходит к эстетике коллажа. Перед тем как начать самостоятельно проводить эксперименты в этом жанре в последних частях *ХцТ*, написанных уже в США, Кузьминский письменно обратился к находившемуся в Нью-Йорке художнику Вагричу Бахчаняну, чтобы заказать ему коллажи. С Бахчаняном Кузьминский перед отъездом из Советского Союза также виделся всего лишь один раз (из-за своей общеизвестной нелюбви к Москве)²². Тем не менее, коллажные серии художника, уехавшего в 1974 году и останавливавшегося на некоторое время в том же отеле «Цум Тюркен», казались Кузьминскому идеальными иллюстрациями к его роману. Из Вены он пишет Бахчаняну (вновь ссылаясь на автора *Москвы-Петушков*): «Сейчас пишу роман-коллаж (не знаю, что это такое? но наверно») и прочу тебя в оформители <...> От высокого до низкого, где-то близко к моему учителю Веничке Ерофееву, но на звуковой основе. <...> Тебя же люблю за юмор и трагизм. Самые серьезные вещи говорили шуты. Этим ты мне и близок» (Кукуй 2022: 69).

Раннее обращение к художнику (к тому времени Кульминский написал всего лишь «три печатных листа концентрированной прозы») не только свидетельствует о большом значении, которое автор придавал визуальному ряду своего романа, но также позволяет выделить *ХцТ* на фоне общей тяге к коллажности и к «литературному монтажу» (Савицкий 2002: 122) в ленинградском (и не только) андерграунде того времени. В этом отношении очевидным предшественником Кузьминского является Владимир Эрль, автор документальной повести «В поисках за утраченным Хейфом», первый вариант которой писался с 1965 по 1970 год и (так же как *ХцТ*) был

²² В том же письме от 26 августа 1975 г. он определяет себя как «категорический не-ездец» в Москву: «Не люблю», (Кукуй 2022: 68).

составлен из разных «готовых» материалов (соцреалистических романов, писем знакомых и незнакомых автору людей, газетных и журнальных публикаций и т. д.). Но если эти разнообразные элементы подвергаются у Эрля процессу тщательного выравнивания благодаря их симультанному включению и препарированию в виртуозно созданную машинописную партитуру, то у Кузьминского, как правило, они сохраняют свою первоначальную фактуру.

Это особенно видно в «визуальной части» или «газетном узле» романа под названием *Похороны Лены Черепахи*. Интересно, что здесь автор призывает читателя к самостоятельной доработке (правда, по его инструкциям) всех отсутствующих (потерянных или не написанных) глав сочинения, нуждающихся «либо в ручном изготовлении <...>, либо в воображении зрительном» (Кульминский 2012: 306), поскольку мечта Кузьминского привлечь Бахчаняна к визуальному оформлению *ХцТ* не осуществилась. Процесс издания, как свидетельствует фронтиспис окончательной версии, снабженный разнообразнейшими, временно-пространственными данными («Вена / Техас / Нью-Йорк / Куринохуйск, Последний подвалъ, 1975–1999–2003–2012»), сильно затянулся. Автор возлагал большие надежды на свой роман — так, 7 ноября 1979 года, уже из Америки, он написал Георгию Бену: «А есть — вещь, которую я берег для Континента с декабря 75, с написания. Мельче — было как-то обидно. Не для Эха и Ковчега» (Кузьминский, Бен 2013: 319). *ХцТ* — первый новаторский роман о быте русского эмигранта, написанный за год до *Это я — Эдичка* Эдуарда Лимонова — долго пролежал в Израиле в редакции журнала 22. Потом первые его две части вышли в Париже в первых двух выпусках альманаха *Мулета*, благодаря дружеским связям, установленным Кузьминским с издателем и перформером Владимиром Котляровым, также известным под кличкой «Толстый». Окрещенный Борисом Гройсом органом «новых язычников» (и имплицитно противопоставленный им неохристианским течениям того времени), альманах Толстого стремился приспособить эстетику самиздата и его тягу к коллажности к новым типографическим условиям тамиздата, по примеру другого эмигрантского периодического издания, *Колхоз* или *Collective Farm*, составленного Риммой и Валерием Герловиными вместе с Бахчаняным в те же годы в Нью-Йорке. Бахчанян сотрудничал и с *Мулетой* — в 1984 году он оформил одним своим коллажем обложку второго номера, куда вошла и вторая часть *ХцТ*.

Поэтому запоздалая и частичная публикация романа Кузьминского проходила под лозунгом, изречённым им самим: «Всё это превращается в ткань — поэмы ли, романа, антологии — принцип один — коллаж» (Кукуй 2022: 17). Акцент на слове «ткань» представляется особо существенным. В 1970–1980-е годы образ художника-ткача, или портера, становится очень распространённым на Западе (как подтверждают шитые полотна итальянской художницы Марии Лая или совместные работы Алигьеро Бэотти с ремесленниками-вышивальщиками из Афганистана и Пакистана), а метафора ткани приобретает особенную релевантность в связи с тре-

твей волной эмиграции. В качестве самых значимых примеров швейной активности русских эмигрантов можно упомянуть цветной лоскутный пиджак и самодельные джинсы Эдуарда Лимонова (занимающегося этим еще до эмиграции), а также пиджаки Генриха Худякова, сконструированные, по словам Петра Вайля и Александра Гениса, с учетом «всех цветов спектра, с тысячью пуговиц, стеклярусом и золотым шитьем, немыслимого румынско-мексиканского узора» (Сулькин 2019). Здесь конкретная штюпка или шитье из лоскутов могут рассматриваться и как метафоры того, что Кузьминский стремился сделать, издавая впоследствии свою антологию: в момент обрыва жизненных и творческих связей поэт-издатель, на основе своего архива и своей памяти, должен был именно штопать, латать рваную ткань русской культуры, пытаясь восстановить ее цельность.

ЛИТЕРАТУРА

- Берлин Валерий. «Венедикт Ерофеев и “Вопросы ленинизма”». *Новая газета* 117 (20.11.2010) <<https://novayagazeta.ru/articles/2010/10/21/1065-venedikt-erofeev-i-voprosy-leninizma>> 20.05.2024.
- Воробьев Валентин. «Дурдом гонимой культуры». *Зеркало* 2 марта 2011. <<https://zerkalolitart.com/?p=176>> 20.05.2024.
- Гройс Борис. «Журнал “Мулета”: наши новые язычники». *Синтаксис* 14 (1985): 184–190.
- Довлатов Сергей. «По дороге в Нью-Йорк (Письма из Вены). Вступительная заметка и публикация Елены Довлатовой». *Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. Итоги Первой международной конференции «Довлатовские чтения» (Городская культура Петербурга — Нью-Йорка 1970–1990-х годов)*. Издание составил и подготовил А. Ю. Арьев. Санкт-Петербург: АОЗТ Журнал «Звезда», 1999: 105–120.
- Ефимова Марина. «Венский транзит. Первые впечатления». *Радио Свобода* 27 октября 2019 г. <<https://www.svoboda.org/a/30239035.html>> 21.05.2024.
- Желнов Антон. «Иосиф Бродский. “Попытка дневника”. Вена, 4–8 июня 1972 года». 24.05.2015. <<https://www.colta.ru/articles/literature/7416-iosif-brodskiy-popytka-dnevnika-vena-4-8-iyunya-1972-goda#ad-image-3>> 20.05.2024.
- Зиник Зиновий. *Эмиграция как литературный приём*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.
- Йоффе Денис. «Константин К. Кузьминский как монументальная константа русского поэтического авангарда». *Сетевая словесность* 2004. <https://www.netslova.ru/ioffe/kuzm.html#ss_oglav> 20.05.2024.
- [Кукуй Илья] *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов*. Составитель И. Кукуй. Москва-Бостон-Санкт-Петербург: Academic Studies Press/Библиороссика, 2022.
- Кузьминский Константин. «Я — последний андерграунд...» Интервью с Мариной Георгадзе. *Лицом к лицу*, 12 (362), 2003. <<http://russian-bazaar.com/ru/content/2360.htm?fbclid=IwAR37iP1lcXrawzRL3hfaR4jWzBMAoTMN9b19sYCLaNZf3FGeiDPumFfHwzg>> 20.05.2024.
- Кузьминский Константин. *Hotel zum Тюerken. Вроде бы роман. Том 1*. Вена/Техас/Нью-Йорк/Куриноуикс: Последний подвал, 1975-1999-2003-2012. <<https://www.calameo.com/books/000294712da9a98466c99>> 20.05.2024.
- Кузьминский Константин. «Вавилонская башня». *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны. В 5 томах*. Под ред. Константина К. Кузьминского и Григория Л. Ковалева. Том 2а, <<https://kkk-bluelagoon.ru/tom2a/kuzminsky3.htm>> 20.05.2024.
- Кузьминский Константин, Бен Георгий. «Переписка». *Крещатик* 62 (2013): 292–327.
- [Кузьминский Константин, Янечек Джералд, Очертянский Александр] *Забывтый авангард. Россия — первая треть XX столетия. Сборник справочных и теоретических материалов*. Мюнхен: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 21, 1989.

- Лекманов Олег, Свердлов Михаил, Симановский Илья. *Венедикт Ерофеев: посторонний*. Издательство АСТ, 2018.
- Ливак Леонид, Устинов Андрей. *Литературный авангард русского Парижа. История. Хронология. Антология. Документы*. Москва: ОГИ, 2014.
- Липовецкий Марк. *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997 <<https://glebland.narod.ru/postmod.htm>> 20.05.2024.
- Метелица Катя. «Не буду писать по-английски». Саша Соколов в беседе с Катей Метелицей. Радио Свобода 4 июня 2016 <<https://www.svoboda.org/a/27892455.html>> 20.05.2024.
- Мислер Николетта. *Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века: хореологическая лаборатория ГАХН*. Москва: Искусство-XXI век, 2011.
- Парнах Валентин. «Пансион Мобер. Воспоминания». Вступительная статья П. Нерлера. Публикация и комментарии П. Нерлера и А. Парнаха. Подготовка текста П. Нерлера, Н. Поболя и О. Шамфаровой. *Диаспора VII. Новые материалы*. Париж — Санкт-Петербург: Athenaeum — Феникс, 2005.
- Савицкий Станислав. *Андерграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы*. Москва: Новое литературное обозрение, 2002.

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ:

- Мнацаканова Елизавета. «Антон Чехов». Вена, май-июнь 1975. Teilnachlaß Mnasakanova, Elizaveta, 1922–2019, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken Cod. Ser. n. 48. 431.
- Мнацаканова Елизавета. Письмо от 19 ноября 1980 из Вены К. К. Кузьминскому. Машинопись. В: Kuz'minskiĭ, Konstantin K. Correspondence with Elizaveta Mnatsakanova, 1980–1987. Houghton Library, Harvard University, Collection Elizaveta Mnatsakanova papers/ Series: IV Correspondence.

REFERENCES

- Berlin Valerij. «Venedikt Erofeev i “Voprosy leninizma”». *Novaya gazeta* 117 (20.11.2010) <<https://novayagazeta.ru/articles/2010/10/21/1065-venedikt-erofeev-i-voprosy-leninizma>> 20.05.2024.
- Dovlatov Sergej. «Po doroge v N'yu-Jork (Pis'ma iz Veny). Vstupitel'naya zametka i publikaciya Eleny Dovlatovoj». *Sergej Dovlatov: tvorchestvo, lichnost', sud'ba. Itogi Pervoj mezhdunarodnoj konferencii «Dovlatovskie chteniya» (Gorodskaya kul'tura Peterburga — N'yu-Jorka 1970–1990-h godov)*. Izdanie sostavil i podgotovil A. Yu. Ar'ev. Sankt-Peterburg: AOZT Zhurnal «Zvezda», 1999: 105–120.
- Efimova Marina. «Venskij tranzit. Pervye vpechatleniya». Radio Svoboda 27 oktyabrya 2019 g. <<https://www.svoboda.org/a/30239035.html>> 21.05.2024.
- Grojs Boris. «Zhurnal “Muleta”: nashi novye yazychniki». *Sintaksis* 14 (1985): 184–190.
- Joffe Denis. «Konstantin K. Kuz'minskij kak monumental'naya konstanta russkogo poeticheskogo avangarda». *Setevaya slovesnost' 2004*. <https://www.netslova.ru/lofffe/kuzm.html#ss_oglav> 20.05.2024.
- [Kukuj Il'ya] *Na beregah Goluboj Laguny: Konstantin Kuz'minskij i ego Antologiya. Sbornik issledovanij i materialov*. Sostavitel' I. Kukuj. Moskva-Boston-Sankt-Peterburg: Academic Studies Press/Bibliorossika, 2022.
- Kuz'minskij Konstantin. «YA — poslednij andergraund...» Interv'yu s Marinoj Georgadze. *Licom k licu* 12 (362), 2003. <<http://russian-bazaar.com/ru/content/2360.htm?fbclid=IwAR37iP1IcXrawzRL3hfaR4jWzBMaoTMN9b19sYCLaNZf3FGeiDPumFfHwzq>> 20.05.2024.
- Kuz'minskij Konstantin. «Hotel zum Tyurken». *Vrode by roman. Tom 1. Vena/Tekhas/N'yu-Jork/Kurinohujsk: Poslednij podval'», 1975–1999–2003–2012*. <<https://www.calameo.com/books/000294712da9a98466c99>> 20.05.2024.
- Kuz'minskij Konstantin. «Vavilonskaya bashnya». *Antologiya novejshej russkoj poezii u Goluboj laguny*. V 5 tomah. Pod red. Konstantina K. Kuz'minskogo i Grigoriya L. Kovaleva. Tom 2a, <<https://kkk-bluelagoon.ru/tom2a/kuzminsky3.htm>> 20.05.2024.

- Kuz'minskij Konstantin, Ben Georgij. «Perepiska». *Kreshchatik* 62 (2013): 292–327.
 [Kuz'minskij Konstantin, Janeczek Gerald, Ochertyanskij Aleksandr]. *Zabytyj avangard. Rossiya — pervaya tret' XX stoletiya*. München: Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 21, 1989.
- Lekmanov Oleg, Sverdlov Mihail, Simanovskij Il'ya. *Venedikt Erofeev: postoronnij*. Izdatel'stvo AST, 2018.
- Livak Leonid, Ustinov Andrej. *Literaturnyj avangard ruskogo Parizha. Istorija. Hronologiya. Antologiya. Dokumenty*. Moskva: OGI, 2014.
- Lipoveckij Mark. *Russkij postmodernizm (Očerki istoričeskoj poetiki)*. Ekaterinburg: Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 1997 <<https://glebland.narod.ru/postmod.htm>> 20.05.2024.
- Metelica Katya. «“Ne budu pisat' po-anglijski”». Sasha Sokolov v besede s Katej Metelicej». *Radio Svoboda* 4 iyunya 2016 <<https://www.svoboda.org/a/27892455.html>> 20.05.2024.
- Misler Nicoletta. *Vnachale bylo telo: ritmoplasticheskie eksperimenty nachala XX veka : khoreologičeskaya laboratorija GAKhN*. Moskva: Iskusstvo-XXI vek, 2011.
- Parnah Valentin. «Pansion Mober. Vospominaniya». Vstupitel'naya stat'ya P. Nerlera. Publikacija i komentarii P. Nerlera i A. Parnaha. Podgotovka teksta P. Nerlera, N. Pobolya i O. Shamfarovoj. *Diaspora VII. Novye materialy*. Parizh, Sankt-Peterburg: Athenaum-Feniks, 2005.
- Savickij Stanislav. *Andergraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002.
- Vorob'ev Valentin. «Durdom gonimoj kul'tury». *Zerkalo* 2 marta 2011. <<https://zerkalo-litart.com/?p=176>> 20.05.2024.
- Zhelnov Anton. «Iosif Brodskij. “Popytka dnevnika”. Vena, 4–8 iyunya 1972 goda». 24.05.2015. <<https://www.colta.ru/articles/literature/7416-iosif-brodskiy-popytka-dnevnika-vena-4-8-iyunya-1972-goda#ad-image-3>> 20.05.2024.
- Zinik Zinovij. *Emigracija kak literaturnyj priyom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.

ARCHIVAL MATERIALS

- Mnacakanova Elizaveta. «Anton Čechov». Vena, maj-ijun' 1975. Teilnachlaß Mnacakanova, Elizaveta, 1922–2019, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken Cod. Ser. n. 48. 431.
- Mnacakanova Elizaveta. Letter dated November 19th, 1980, sent from Vienna to K. K. Kuz'minskij. Typoscript. Kuz'minskij, Konstantin K. Correspondence with Elizaveta Mnacakanova, 1980–1987. Houghton Library, Harvard University, Collection Elizaveta Mnacakanova papers/Series: IV Correspondence.

Валентина Паризи

СЛИКА „БЕЧА-ВАВИЛОНА“ У РОМАНУ *ХОТЕЛ ЦУМ ТУРКЕН* КОНСТАНТИНА КУЗМИНСКОГ

Резиме

Чланак се бави метароманом Константина Константиновича Кузминског у контексту уметничких и издавачких стратегија трећег таласа емиграције. Конкретно, анализа се фокусира на слику „Беча-Вавилона“ коју је аутор створио, експериментишући са вишејезичношћу. На основу наведених материјала, показује се како је Кузмински самостално настављао (и ојачавао) неке опште тенденције домаћег андерграунда 1960–1970-их година као што је тежња за колажношћу. С друге стране, роман Кузминског као да се уклапа у дискурс о постојању руског емигранта, чији је иницијатор био истакнути представник „заборављене авангарде“ с почетка века, Валентин Парнах, аутор мемоара *Пансион Мобер*.

Кључне речи: андерграунд, трећи талас емиграције, руски Беч, Константин Кузмински, Валентин Парнах.