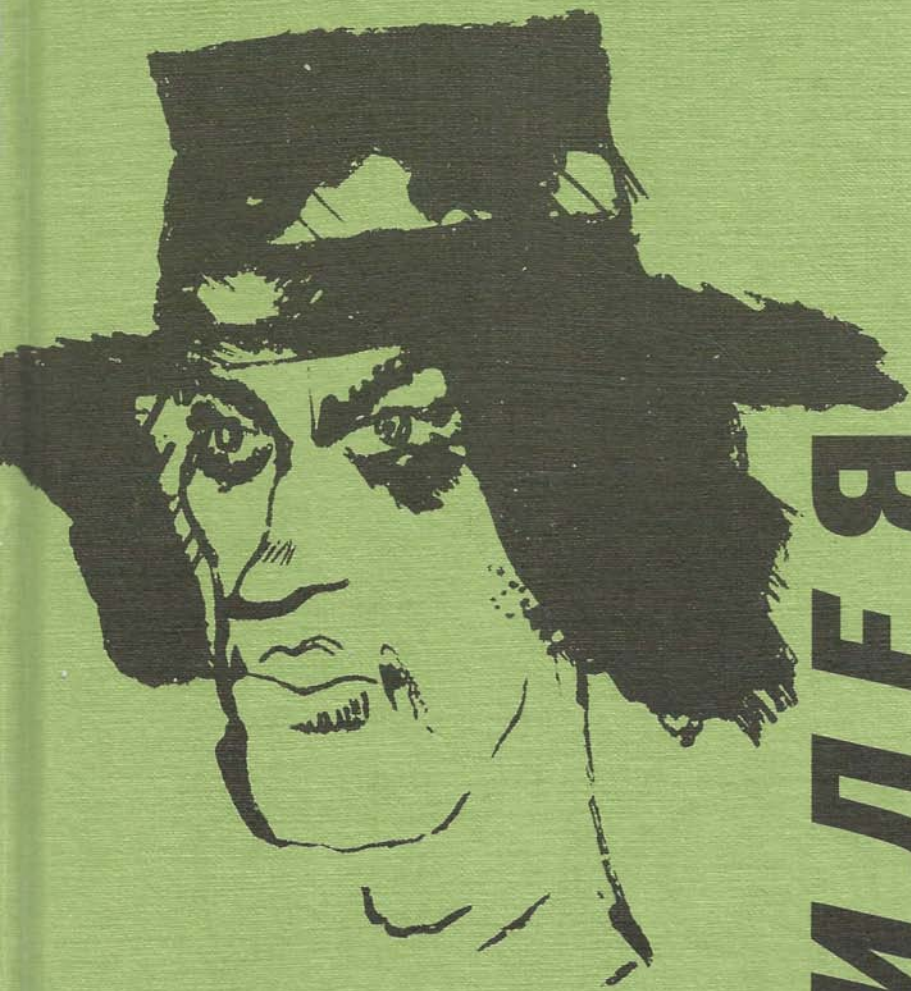


НИКОЛАЙ ХАРДЖИЕВ
От Маяковского до Кручёных
Избранные работы
о русском футуризме



ВЕЛЛЕ

НИКОЛАЙ ХАРДЖИЕВ
От Маяковского до Кручёных
Избранные работы
о русском футуризме

ГИЛЛЯ ВЕЛЯ

НИКОЛАЙ ХАРДЖИЕВ
От Маяковского до Кручёных
Избранные работы
о русском футуризме

С приложением “Кручёныхиады”
и других материалов



ГИЛЕЯ

Москва

2006

Составление

СЕРГЕЯ КУДРЯВЦЕВА

Художественное оформление

АНДРЕЯ БОНДАРЕНКО

Книга опубликована благодаря финансовым инвестициям

ЮРИЯ КОВАЛЕВА

Н.И. Харджиев. От Маяковского до Крученых: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. — 557 с.

В книгу Н.И. Харджиева (1903–1996), первого “биографа” и исследователя “русского авангарда”, вошли статьи и заметки, посвященные теории и практике футуризма — манифестам, поэтическим вечерам, полемике в прессе, борьбе группировок и взаимовлиянию школ, а также жизни и творчеству Маяковского, Хлебникова, Крученых и мн. др. Анализ и фактография построены на множестве архивных документов и беседах с непосредственными участниками движения. Часть включенных в книгу работ раньше не переиздавалась.

В приложениях даны интереснейшие стихотворные опыты К. Малевича, В. Гнедова и самого Харджиева, в том числе составленная Алексеем Крученых харджиевская “Кручёныхиада”, публикуемая в неизвестной поздней редакции. Издание содержит редкий иллюстративный материал.

Все права сохранены

© Оформление. А. Бондаренко, 2006

© Составление. “Гилея”, 2006

ISBN 5-87987-038-3

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 7

I

Поэзия и живопись (ранний Маяковский) 15 /495
“Веселый год” Маяковского 95 /522

II

Поэтика раннего Маяковского 141 /532
Маяковский и “сатириконская” поэзия 170 /534
Маяковский и Лотреамон 199 /536
Маяковский и Елена Гуро 204 /536
Маяковский и Хлебников 207 /537
Маяковский и Игорь Северянин 244 /540

III

Велимир Хлебников. К 60-летию со дня рождения 295 /546
Ранний Хлебников 300 /546

Хлебников-орнитолог **306** /546

Хлебников в “Академии стиха” **311** /546

Из комментария к поэме В. Хлебникова “Передо мной варился вар...” **314** /547

Хлебников — рядовой запаса **319** /547

Хлебников — сотрудник Бакроста **322** /547

“В Хлебникове есть всё!” **326** /547

IV

Памяти Ивана Игнатъева **339** /547

Памяти Василиска Гнедова **342** /548

Из комментария к трагедии “Владимир Маяковский” **345** /548

“Маяковский-киноактер” **351** /548

Полемическая шутка Маяковского **354** /548

Полемика в стихах **357** /548

К столетию со дня рождения Д. Бурлюка (1882–1967).

Материалы и комментарии **359** /549

Полемичное имя **388** /551

Приложения

Н. Харджиев. Полемика в стихах (К. Малевич против А. Крученых и И. Ключа) **401** /552

Из стихотворной переписки Василиска Гнедова и Николая Харджиева **406** /553

Феофан Бука. Кручёныхиада. Издание второе, исправленное и дополненное **410** /553

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

После выхода посмертного харджиевского двухтомника, включившего в себя значительную часть научного наследия Николая Ивановича, прошло почти десять лет. Представляется, что появление нового издания работ этого уникального ученого не только своевременно (любую его книгу в продаже найти чрезвычайно трудно), но и необходимо — для увлеченных историей и теорией новаторского искусства, уверен, гораздо важнее обращение к такому насыщенному источнику, чем к его многочисленным переложениям и трактовкам.

Это издание не ставит своей целью отразить все направления интереса исследователя, занимавшегося и русскими художниками, и Осипом Манделъштамом, и обэриутами, и поэтами XIX века, а также многим другим. Оно сфокусировано на центральной для Харджиева теме — истории и поэтике футуристического движения в русской литературе, и прежде всего революционного течения, известного под именем кубофутуризма, или будетлянства.

Книга составлена из работ Харджиева, опубликованных еще при его жизни и по большей части вошедших сегодня в ранг

“классических”. Однако главная задача мне виделась не столько в перепечатке ряда его важнейших текстов, воспринимаемых подчас уже в качестве некоего канона, сколько в том, чтобы собрать вместе, с одной стороны, самые яркие и актуальные, а с другой — наиболее тематически и содержательно связанные публикации, максимально приблизив идею и концепцию издания к неосуществленному раннему харджиевскому замыслу — “Истории русского футуризма”, — каким он мог бы нам представляться. Это стремление, разумеется, далеко от попыток реконструировать ту ненаписанную книгу.

Сам Харджиев как-то отметил, что из планировавшейся “Истории” удалось опубликовать лишь несколько глав, связанных с литературной биографией Маяковского. Вероятно, он имел в виду прежде всего такие большие работы, как “Маяковский и живопись” (в поздней редакции — “Поэзия и живопись”), “Турне кубофутуристов 1913–1914 гг.” (в поздней редакции — “Веселый год” Маяковского”) и написанную вместе с В. Трениным “Поэтику раннего Маяковского”. Но про какие-либо крупные неопубликованные рукописи — главы или другие его тексты о поэтах-будетлянах — пока ничего неизвестно. Некоторые материалы, очевидно, находятся в не до конца разобранных архивах ученого и ждут своего открытия. Возможно, другие главы и не были подготовлены.

В любом случае, надо думать, что некий общий замысел реализовался фрагментарно, по мере возможности — кажущиеся отдельными и разрозненными статьи в сборниках, небольшие заметки, комментарии к поэтическим собраниям, публикации материалов, как отмечал в предисловии к упомянутому двухтомнику Рудольф Дуганов, по сути являются элементами единого плана. Не прямыми текстуальными выдержками из сделанной вчерне книги, но полноправными частями обширного историко-литературного исследования.

“История”, работу над которой (вместе с Теодором Грицем и Владимиром Трениным) Харджиев вел уже в 1930-е годы, даже если бы она была завершена, конечно, не смогла бы увидеть свет в России практически до нашего времени, а на Западе появилась бы в виде книги — причем, скорее всего, с немалым риском для автора — не ранее 1960-х годов, когда там возник исследовательский интерес к “русскому авангарду”, да и сам этот термин. Что

уж тут говорить, если книгу “Поэтическая культура Маяковского” издали полностью лишь спустя тридцать лет!

Многое, вероятно, осталось нереализованным по каким-то другим причинам. Известно, к примеру, что им были задуманы, но так и не написаны большие воспоминания о Хармсе — поэт Геннадий Айги, рассказывавший об этом, полушутя характеризовал Николая Ивановича как человека, в чем-то похожего на Обломова. Такая мысль легко может прийти в голову, когда сталкиваешься с невероятно емкими, но часто очень краткими заметками о Хлебникове и Маяковском, о других, или с публикациями стихотворных, мемуарных, газетных текстов, как бы замаскированными под статью или комментарий (и наоборот). Самое интересное здесь — в смешении традиционно различных жанров научного творчества; такой подход оказывался и продуктивным, и на удивление соответствующим исследуемому предмету (порой напоминающим излюбленный крученыховский прием подачи материала). Но создавалось впечатление, что старик выуживает по крупице из своего наполненного сокровищами сундука и тут же его снова надолго запирает.

Сам этот образ сундука с сокровищами стал расхожим стереотипом отношения к Харджиеву как к обладателю и огромных знаний, в том числе фактологических (почему он так скупко ими делится?), но и несметных архивных богатств, даже как к собирателю, подчас как к коллекционеру прежде всего. “Специалисты по авангарду” жаждали от него, по существу живого участника событий, не столько мнений и анализа, сколько фактов и документов, а иные — вообще лишь живописных и рукописных подлинников, оригиналов.

Что очень даже хорошо понятно.

Нельзя сказать, что работы Харджиева забыты. Однако сегодня как-то не очень принято вникать в тот кропотливый и высокопрофессиональный труд летописца, хранителя, популяризатора, который он осуществлял долгие годы — в калечащих условиях советской культурно-идеологической политики. Возможно, это преувеличение, но мне кажется, что во многом именно благодаря статьям и публикациям Харджиева (хотя, конечно, справедливо вспомнить и еще о нескольких исследователях) возникло следующее поколение *влюбленных в футуризм*.

Но и поколение тех, кто гораздо эффективнее, чем их предшественники, занялся “одомашниванием” и приручением

авангарда, раздачей поэтам и художникам чинов и порядковых номеров.

Трудно или вовсе не получается избежать такого искушения — подчинять сопротивляющееся и классифицировать непохожее, преобразовывая его в давно известное.

Перед вами не просто литературная биография, а пристальное и ревностное наблюдение — как бы изнутри явлений и фактов, по глубине и скрупулезности имеющее мало аналогов среди свидетельств о том времени. Безусловно, это и замечательный пример “упругой”, лаконичной и чрезвычайно конкретной научной прозы, не приемлющей абсурдных доводов и случайных суждений; это, в конце концов, необычное и увлекательное чтение (в отличие от скучнейших “академических” исследований “на подобные темы”).

Но это и утверждение бесконечного пути и безостановочного движения творчества и новаторства, необходимости постоянного созидательного отрицания, преодоления вчерашнего, о чем Николай Иванович напомнил в своем известном интервью.

Его труды — конечно, памятник, надгробие, гробик для футуризма, который и вправду умер, что тут скрывать. Но несмотря на всю жесткость харджиевских оценок, его суждения не давят и не обезоруживают. Это знание, благодаря которому — вопреки сложившемуся уже восприятию — осознаешь футуристов своими действующими современниками, а футуризм — одним из первичных, начальных методов переустройства мира. Знание, помогающее, как и работы самих бюджетян и заумников, разрушать всевозможные предубеждения и стереотипы, любые фиксированные, а потому репрессирующие нас элементы общественного.

Таковых более чем достаточно: они и в стихии искусства, и в языке, и в наших взаимных поступках, во всей нашей жизни. Они и в нашем отношении к личности несчастного Николая Ивановича.

Тексты публикуются по соответствующим печатным изданиям с сохранением всего корпуса авторских примечаний и комментариев. В книгу вошли и некоторые важные работы, не переиздававшиеся с советских лет (в частности, отдельные комментарии к произведениям Маяковского и Хлебникова, имеющие характер

вполне самостоятельных и завершенных фрагментов футуристической биографии). Она дополнена тремя харджиевскими материалами, вынесенными в отдельные приложения. Среди них известная “Кручёныхиада”, впервые публикуемая в последней авторской редакции.

Благодарю за полезные советы по составу книги и помощь с иллюстративным материалом Владимира Полякова, автора работы “Книги русского кубофутуризма”, обновленное издание которой готовилось нами в те же дни и месяцы, что и эта книга, а за помощь в поиске нужных текстов — Александра Умняшова, переведившего для “Гилеи” интереснейшие анархистские издания конца 1960-х — “Black Mask” и “Up Against The Wall, Motherfuckers!”.

С.К.

I

Поэзия и живопись (ранний Маяковский)

Традиционное разграничение пространственных и временных искусств не всегда оправдывается с исторической точки зрения.

Бывают эпохи, когда временные искусства сближаются между собой (например, ориентация поэзии символистов на музыку), но известны и такие случаи, когда литература тяготеет не к музыкальным построениям, а к зрительным образам, к живописи. С другой стороны, и живопись может быть “литературной” (русская живопись второй половины XIX века).

Между тем и живопись, и поэзия, и музыка до сих пор обычно изучаются как изолированные, замкнутые в себе ряды. Попытки истолковать аналогичные процессы, происходящие в различных искусствах, редко выходят за пределы идеалистической схематизации. Искусственные сопоставления отдельных формальных элементов, изолированных от конкретных живописных, музыкальных и литературных произведений и от социального контекста эпохи, далеки от научного объяснения.

Сравнительное изучение пространственных и временных искусств возможно только в историческом и социологическом плане. В процессе развития разных искусств на определенном историческом этапе нужно учитывать сходные тенденции, моменты взаимодействия, объясняющиеся общей социальной установкой поэтов, живописцев, композиторов.

Едва ли в истории искусства можно найти моменты, когда поэзия и живопись настолько соприкасались между собой, как это было в период возникновения так называемого кубофутуризма в России.

Развитие поэтического метода Владимира Маяковского не может быть понято вне учета исторической обусловленности этого явления, в котором молодой Маяковский играл одну из главных ролей.

Задача настоящей работы — показать частный случай взаимодействия живописи и поэзии на примере художественной практики раннего Маяковского.

Для постановки этого вопроса потребовалось привлечение обильного исторического материала, впервые здесь собранного и систематизированного.

Первая глава производственной биографии Маяковского

Склонность Маяковского к живописи определилась чрезвычайно рано. По свидетельству двоюродного брата поэта, М. Киселева, первые рисовальные успехи Маяковского относятся к “периоду японской войны”: уже в то время двенадцатилетний художник уверенно и быстро набрасывал шаржированные портреты знакомых¹.

Первоначально Маяковский готовился стать профессиональным живописцем. Осенью 1908 года он поступил в подготовительный класс Строгановского художественно-промышленного училища². В январе 1909 года Маяков-

ский был арестован. Тюремное заключение продолжалось около полутора месяца. Сохранилось письмо Маяковского к сестре, посланное из тюрьмы, с просьбой прислать 1-й том “Капитала” Маркса, ряд учебников, сочинения классиков, а также “Историю искусства” Гнедича и “Историю живописи XIX столетия” Мутера. В постскриптуме он сообщает: “Сейчас говорил со зрителем. Разрешил принести краски и рисовать...”

Таким образом, и в тюремном заключении Маяковский не только не прекращал подготовки к экзаменам (“за 5 классов по общеобразовательным предметам”), но и занимался рисованием.

Художественное образование Маяковского прерывалось из-за арестов. 2 июня того же года его снова арестовали. Это был третий арест, наиболее длительный. Из Бутырской тюрьмы Маяковский вышел в январе 1910 года. Вскоре он начал обучаться живописи в частных студиях — сначала у пейзажиста С. Жуковского (около четырех месяцев), а затем у портретиста П. Келина.

Накануне учебного года, 3 августа 1910 года Маяковский подал в Училище живописи, ваяния и зодчества прошение о допущении “к конкурсному экзамену для поступления вольным посетителем в начальный класс”.

Экзамена Маяковский не выдержал и поэтому продолжал учиться в студии Келина еще один год. В августе 1911 года Маяковский подал прошение в Петербургскую Академию художеств о допущении к конкурсному экзамену. Однако канцелярия московского градоначальника отказалась выдать ему свидетельство о “благонадежности”. Маяковский снова держал экзамен в Училище живописи, на сей раз — успешно. В начале сентября он был принят в фигурный класс Училища³ — “единственное место, куда приняли без свидетельства о благонадежности”⁴.

Встреча с молодыми художниками и особенно знакомство с одновременно поступившим в Училище художником и поэтом Д. Бурлюком в значительной мере предо-

пределили дальнейшее художественное развитие Маяковского.

По свидетельству Маяковского, его дружеские отношения с Д. Бурлюком начались в феврале 1912 года, через пять месяцев после их знакомства. Д. Бурлюк вспоминал в 1920 году, что в первый период их знакомства Маяковский (почитатель произведений В. Серова) преследовал его “шутками и остротами, как кубиста”⁵.

Ученик Московского Училища живописи Д. Бурлюк был уже профессиональным живописцем, неоднократно принимавшим участие в выставках новых группировок: “Стэфанос”, М., 1907–1908; “Венок”, СПб., 1908; “Современные течения в искусстве”, СПб., 1908; “Салон”, СПб., 1909; “Венок–Стэфанос”, СПб., 1909; “Салон” В. Издебского, 1909–1910; “Треугольник — Венок–Стэфанос”, СПб., 1910; “Союз молодежи”, 1910 (Рига), 1911 (СПб.); “Бубновый валет”, М., 1910–1911; “Neue Künstlervereinigung”, Мюнхен, 1910–1911; “Der blaue Reiter”, Мюнхен-Берлин, 1911–1912 и др.

В то же время Д. Бурлюк выдвинулся как организатор группы “будетлян”, окончательно оформившейся в 1912 году и объединившей молодых поэтов и живописцев. Возглавителем нового направления в поэзии был Велимир Хлебников, но по своим личным качествам он не мог стать фактическим руководителем группы. Первый коллективный сборник будетлян “Садок судей” (Хлебников, Елена Гуро, В. Каменский, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк и другие) вышел в Петербурге в апреле 1910 года.

Получив экземпляры сборника “Садок судей”, Д. Бурлюк в начале мая 1910 года писал “издателю” М. Матюшину: “Первое впечатление было не в пользу их — но теперь мне они даже начинают нравиться. Во всяком случае, это ком и даже очень ...”⁶

Уже в 1909–1911 годах Д. Бурлюк пропагандировал новое направление в искусстве не только в обеих столицах, но и в провинциальных городах. В феврале 1912 года

Д. Бурлюк прочел два доклада о кубизме на диспутах о современном искусстве, устроенных московским обществом художников “Бубновый валет”⁷. По свидетельству А. Крученых, на втором диспуте (25 февраля) он и Маяковский выступали в качестве назначенных оппонентов. К сожалению, их выступления не были отмечены ни в одном из газетных отчетов о диспуте. Тогда же Д. Бурлюк сговорился с руководителями общества “Бубновый валет” об издании первого боевого сборника. В этом сборнике решено было поместить наряду с полемическими статьями о живописи, о поэзии и театре и произведения поэтов В. Хлебникова, Д. и Н. Бурлюков, А. Крученых, Б. Лившица.

О готовившемся в течение всего лета 1912 года сборнике “Бубнового валета” Д. Бурлюк писал художнику Н. Кульбину⁸. Привожу отрывок из письма от 10 апреля, посланного Д. Бурлюком накануне поездки за границу (в Германию, Францию, Швейцарию, Италию): “Требуется полемический материал, острый, резкий, в ноябре при моем участии ближайшем “Бубновый валет” печатает книгу. Прошу вас, объедините и привлечите, если в Питере что-либо и кто-либо кроме вас есть ...”

Во втором письме — от 9 июня — посланном Д. Бурлюком по возвращении в Россию, есть любопытные подробности: “Этот наступающий сезон будет нечто выходящее из ряда вон по важности и буре: 1) выставка в Москве, 2) выставка в Питере — диспуты. В.В. Кандинский ... будет в Москве зимой; готовьтесь к зиме ... Напишите яркие полемические статьи для сборника “Бубнового валета” ... Хорошо бы о театре. Памфлеты! Нужны! Не может ли Мейерхольд или этот другой, что монодрама <Н. Евреинов>⁹. Эту зиму вы должны издать: о себе и сборник! В Питере! Мы издаем в Москве”.

Третье письмо датировано 14 июня 1912 года: “Голова наполнена невыполненными планами различных трудов, теоретических и практических по живописи и по поэзии ...

Осенью “Бубновый валет” издает сборник статей ярко полемического характера, мы можем напечатать то, что другие — никто! — не напечатают ... Готовьте к октябрю ...”¹⁰

В сентябре 1912 года Д. Бурлюк приехал в Москву, чтобы осуществить издание сборника. Однако руководители общества художников “Бубновый валет” от совместного печатного выступления отказались. Объясняется это тем, что первые печатные выступления В. Хлебникова и А. Крученых были осуществлены при сотрудничестве Ларионова и Гончаровой, лидеров враждебной “Бубновому валету” художественной группировки.

Сентябрь 1912 года — знаменательнейшая дата в творческой биографии Маяковского.

Как мне сообщил ранний друг поэта С. Долинский, летом 1912 года Маяковский написал несколько стихотворений, тогда же им уничтоженных.

По приезде Д. Бурлюка в Москву Маяковский впервые рискнул ему прочесть один из своих поэтических опытов, оставшийся, по свидетельству автора, ненапечатанным (ранее Д. Бурлюк считал Маяковского “только любителем и знатоком чужой поэзии”). Восторженное одобрение, вызванное этим опытом, заставило Маяковского “уйти в стихи”, и вскоре он прочел своему старшему другу “первое профессиональное” стихотворение “Ночь”, а затем первое экспериментальное — “Утро”.

После отказа “Бубнового валета” Маяковскому удалось найти “издателя” — летчика Г. Кузьмина. Его младший брат, скульптор Леонид Кузьмин, был одним из ближайших друзей Маяковского. Георгий Кузьмин согласился издать первый декларативный сборник “будетлян”. 19 октября 1912 года Д. Бурлюк известил Б. Лившица, что их сборник “на днях сдается в печать”¹¹.

С этого момента Д. Бурлюк и Маяковский с большой энергией начали пропагандировать новое искусство. Их первые совместные выступления состоялись в Петербурге.

27 октября 1912 года один из руководителей петербургского общества художников “Союз молодежи” И. Школьник писал Л. Жевержееву (председателю): “Вчера мною получено письмо от Д.Д. Бурлюка с предложением нашему обществу устроить в Петербурге доклад или диспут, для которого он предлагает 40–50 уже готовых снимков для волшебного фонаря, читать он будет с футуристах, французах, русских — старых и новых. Все это он предлагает сделать совершенно безвозмездно ...”¹²

Полученное И. Школьником письмо Д. Бурлюка не сохранилось. По всей вероятности, в этом письме упоминаний о Маяковском не было. Зато в письме, посланном “Союзу молодежи” за несколько дней до своего выступления, Д. Бурлюк (уже оценивший ораторские способности своего юного соратника) советует пригласить его в качестве докладчика: “Через Владимира Владимировича Маяковского передаю диапозитивы. Получить их можете у него немедленно — Соляной городок, выставка “Художественной ассоциации”. Пригласите его в качестве лектора — спросите об условиях — он хорошо говорит. У них <то есть в Художественно-артистической ассоциации> читаю то, что читал в Москве — “Эволюция понятий красоты в живописи” (без полемического элемента)¹³. ... У вас постараюсь произнести речь — свести старые счета с петербуржцами и т.п. ... Если переведете деньги на дорогу..., то с расчетом, чтобы 15 ноября я их здесь получил. ... Вчера мной отослана программа (подробная) доклада. Маяковский сегодня выехал в Питер...”¹⁴

Второе письмо секретаря “Союза молодежи” И. Школьника к Л. Жевержееву позволяет уточнить дату первой поездки Маяковского в Петербург. 13 ноября И. Школьник писал: “Приехал из Москвы молодой поэт и художник, имеющий отношение к “Бубновому валету”, приятель Бурлюка, желающий также выступить с самостоятельным докладом 20-го (вторник), предлагает бесплатно свои услуги. Необходимо сегодня с ним поговорить и выслушать его сегодня,

чтобы успеть кое-что предпринять. Если имеете возможность, очень прошу в 7 часов заехать сегодня к Спандикову, там буду я, он (Маяковский) и Матвей, вероятно”¹⁵. Встреча Маяковского с руководителями “Союза молодежи” Л. Жервержеевым, Э. Спандиковым, И. Школьником и В. Матвеем (Марковым) состоялась, и его предложение было принято.

Здесь я должен исправить одну фактическую ошибку в производственной биографии Маяковского. Все биографы Маяковского датируют его художественный дебют 4 декабря 1911 года. Ошибка объясняется неточной формулировкой в каталоге выставки “Союз молодежи”: “с 4 декабря по 10 января 1912 г.” следует читать: “с 4 декабря 1912 г. по 10 января 1913 г.” В 1911 году очередная выставка “Союза молодежи” состоялась не в декабре, а в апреле (Маяковский тогда еще не был учеником Училища живописи)¹⁶.

Маяковский участвовал в выставке “Союза молодежи” в декабре 1912 года (вместе с Д. Бурлюком, В. Бурлюком, М. Ларионовым, Н. Гончаровой, К. Малевичем, В. Татлиным, О. Розановой, И. Пуни, М. Матюшиным, А. Шевченко, С. Нагубниковым, К. Дыдышко, Э. Спандиковым, И. Школьником и другими). Выставленный Маяковским холст (портрет актрисы Р.П. Каган) упомянут в заметке о выставке, напечатанной в журнале “Новая студия” 24 декабря 1912 года.

Участие в выставке “Союза молодежи” было, однако, не первым выступлением Маяковского-художника, а вторым. Его первое выступление, как мне удалось установить, состоялось почти одновременно на “Первой выставке картин и этюдов Художественно-артистической ассоциации”, открывшейся в Петербурге 5 ноября 1912 года.

На этой выставке экспонировались произведения молодых художников — “независимо от направлений” (600 №№)¹⁷. В числе экспонентов было много учеников Московского Училища живописи. Д. Бурлюк выставил десять пейзажей, друг Маяковского, шестнадцатилетний В. Чекры-

гин — два пейзажа. Пейзажный этюд (“Волга”) выставил и Маяковский. Название другого этюда Маяковского в каталоге выставки не указано. Не подлежит сомнению, что этюд “Волга” был написан летом 1910 года, во время поездки Маяковского в Саратов.

Одновременно с художественным дебютом Маяковского на той же выставке впервые выставили свои работы график Л. Лисицкий (учившийся в Германии) и скульптор О. Цадкин (приславший свои работы из Парижа)¹⁸.

Выставка закрылась 1 декабря, за два дня до открытия выставки “Союза молодежи”.

20 ноября 1912 года Маяковский и Д. Бурлюк выступили на вечере “Союза молодежи” в Троицком театре. После лекции Д. Бурлюка “Что такое кубизм?” Маяковский перед многочисленной аудиторией прочел доклад “О новейшей русской поэзии”, в котором отметил аналогии между развитием поэзии и живописи.

Среди присутствовавших были “попутчики” кубофутуристов — режиссер и драматург Н. Евреинов, художник Н. Кульбин, а также художественные деятели старшего поколения — А. Бенуа и Н. Врангель (ожесточенно полемизировавшие с новаторскими группировками), М. Добужинский, Я. Ционглинский, С. Волконский и другие.

В своем “художественном письме” (в “Речи”) А. Бенуа, который, по собственному признанию, “досидеть до конца не мог”, полуиронически отмечает, что Д. Бурлюк “с большой отвагой громил авторитеты и выставлял одно положение “страшнее” другого”, “воспел русскую вывеску, сравнив ее с народной поэзией и горячо защищал идею “национального музея” вывесок ...”¹⁹

Наибольшее негодование аудитории вызвали полемические выпады Маяковского, возвестившего, что в живописи, как и во всех искусствах, необходимо быть “сапожником” и что “слово требует сперматизации”.

Вечеру “Союза молодежи” предшествовало выступление Д. Бурлюка и Маяковского в артистическом подвале

“Бродячая собака” (16 или 17 ноября), где девятнадцатилетний поэт прочел свои стихи, через месяц напечатанные в сборнике “Пощечина общественному вкусу”. Петербургская богема, впоследствии охарактеризованная Маяковским как “общество изысканно остроумных и талантливых людей”, шумно приветствовало новое “большое поэтическое дарование”²⁰.

Привожу отрывок из записанных мною воспоминаний М. Матюшина, где даны наиболее подробные сведения об этом первом публичном выступлении поэта: “После Д. Бурлюка, с чтением стихов выступил Владимир Маяковский. Юный поэт заявил во всеуслышание, что он только вступил на путь новаторства и еще не вполне освободился от влияния Бальмонта. Очевидно, Маяковский еще не был уверен в том, что владеет словом по-новому. Но свои стихи он прочел превосходно и произвел большое впечатление”.

Таким образом, в ноябре 1912 года в Петербурге состоялось первое публичное выступление Маяковского и как художника, и как поэта, и как пропагандиста нового направления в искусстве.

11 или 12 декабря Маяковский и Д. Бурлюк вернулись в Москву, а через неделю сборник, подготовленный ими к печати в конце октября, был издан.

О своем литературном дебюте Маяковский вспоминал через десять лет в автобиографии “Я сам”: “Из Маячки вернулись ... После нескольких ночей лирики родили совместный манифест. Давид собирал, переписывал, вдвоем дали имя и выпустили “Пощечину общественному вкусу”.

Сведения эти оказались не вполне точными. По собственному признанию Маяковского, в литературной автобиографии он “свободно плавает по своей хронологии”. Сборник “Пощечина общественному вкусу” был издан не после возвращения Маяковского и Д. Бурлюка из Новой Маячки, а до этой поездки. После выхода сборника

они и уехали “на рождество” в Новую Маячку (точнее, в Чернянку).

Дата напечатания сборника может быть точно установлена на основании письма Д. Бурлюка к М. Матюшину от 17 декабря 1912 года. Это письмо является ответом на предложение М. Матюшина и Елены Гуро издать второй сборник “Садок судей”, Д. Бурлюк писал: “Дело решенное. Мы высылаем материал. Участие Елены Генриховны обязательно. Ваше. С нашей стороны — В. Хлебников, 2 Бурлюка, возможны: Кандинский, Крученых. Рисунки (литография) Ваши и Владимира Бурлюка. Сейчас еду через Киев в Херсон. Новая Маячка Таврической губернии. “Пощечина общественному вкусу” — завтра готово 500 экземпляров”²¹.

Первый боевой сборник “будетлян” был издан 18 декабря 1912 года.

В письме, посланном из Москвы, вероятно, 13 декабря 1912 года, Хлебников сообщает родным: “Книжка моя уже в печати ... Она зовется “Пощечина общественному мнению”. Хлебников с достаточным основанием мог писать о “Пощечине общественному вкусу” как о своей книге: половина сборника заполнена его произведениями. Кроме словотворческих опытов и числовой таблицы исторических судеб (“Взор на 1917 год”) здесь напечатаны пьеса “Девий бог” и поэма “И и Э”, а также ряд стихотворений.

Маяковский дебютировал двумя стихотворениями — “Ночь” и “Утро”. В сборнике напечатаны стихи Н. Бурлюка, Б. Лившица, А. Крученых, Д. Бурлюка и его же статья о кубизме.

Несколько неожиданно присутствие на титульном листе имени лидера немецких художников-экспрессионистов В. Кандинского, еще в конце XIX века переселившегося в Германию, но периодически совершавшего поездки на родину. В сборнике помещены четыре стихотворения в прозе из его книги “Klänge”, переведенные на русский

язык, вероятно, Д. Бурлюком. Судя по письму Кандинского в редакцию газеты “Русское слово” (1913, 4 мая), это было для него неожиданностью. Однако за полгода до выхода “Пощечины общественному вкусу” Кандинский вел переговоры с Д. Бурлюком о совместных выступлениях. 24 июня 1912 года Кандинский писал композитору Ф.А. Гартману: “Кульбин мне пишет о куче всяких начинаний (много уже в ходу, многие еще в чреве) ... Были здесь Бурлюк и Кончаловский. Оба полны планов и очень жалуются, что ты не любишь “Бубнового валета”. Entre nous: Бурлюк мне сделал разные предложения. Поздней осенью надеюсь лично участвовать в разных предприятиях в Москве”²².

В манифесте, давшем название сборнику, Хлебников, Маяковский, Д. Бурлюк, А. Крученых прокламировали ниспровержение всех авторитетов литературы — классиков XIX века и виднейших писателей старшего поколения.

Появление “Пощечины общественному вкусу” произвело эффект, вполне соответствующий заглавию сборника. Желтая пресса оправдала предвидение авторов манифеста, которые обещали “стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования”.

С наибольшей яростью накинулись на “Пощечину” два небезызвестных критика — “нововременец” В. Буренин и “либерал” А. Измайлов, которые в начале XX века с подобной же “полемикой” выступали против К. Бальмонта, В. Брюсова и их литературных соратников.



Вступив в группу кубофутуристов, Маяковский, подобно Д. Бурлюку, продолжал свои “академические” занятия в Московском Училище живописи.

О пребывании Маяковского в Училище ценные воспоминания написаны художником Л. Жегиным: “В школе живописи Маяковский мало занимался живописью ... Ма-

яковский сам, вероятно, сознавал, что живопись — не его призвание. Он писал маслом, ярко расцвечивал холст, достигая внешнего эффекта. Наши профессора — Милорадович и Касаткин, считавшийся “грозою” учеников, требовавший точного рисунка и анатомии, — делали вид, что не замечают новаторских попыток Маяковского, или даже похваливали его за колорит и ставили ему удовлетворительные отметки, кажется, немного его побаиваясь... Маяковский как живописец проявился позднее в другой смежной области: он стал ярким плакатистом, создав свой собственный, вполне самостоятельный стиль политической карикатуры для “Окон Роста”. Впрочем, дарование Маяковского как карикатуриста стало проявляться еще в школе живописи...”²³

О молодом Маяковском — рисовальщике и карикатуристе — вспоминал и Д. Бурлюк: “У него были большие способности к рисунку: он хорошо схватывал характер. Прекрасно делал шаржи...”²⁴

Любопытно, что зимой 1913/14 года Маяковский участвовал в XXXV (юбилейной) выставке учащихся Училища живописи именно в качестве карикатуриста. Он выставил два “дружеских” шаржа “Футуристы” и “Ослиный хвост”, а также “Автошарж”, которые, к сожалению, не сохранились. Это была единственная ученическая выставка, в которой он участвовал.

Кроме Маяковского в этой выставке участвовали Д. Бурлюк (ряд пейзажей) и автор рисунков к первому сборнику стихов Маяковского В. Чекрыгин, выставивший замечательные натюрморты и портреты²⁵.

На вернисаж, к неудовольствию администрации, Маяковский явился в желтой белополосой кофте.

Незадолго до открытия юбилейной ученической выставки, в начале декабря 1913 года, администрация Училища живописи запретила ученикам выступать в качестве лекторов и участвовать в диспутах. В сущности, это суровое мероприятие было направлено против двух учени-

ков — Маяковского и Д. Бурлюка, пропагандировавших новое искусство на диспутах в Москве и Петербурге²⁶.

В ответ на постановление совета преподавателей Маяковский и Д. Бурлюк отправились в свое знаменитое турне по России. Тогда администрация решила применить репрессивные меры. На заседании 21 февраля 1914 года совет преподавателей под председательством директора Училища князя А.Е. Львова постановил “учеников Бурлюка и Маяковского считать выбывшими из училища”²⁷. Среди членов совета у Маяковского и Д. Бурлюка не нашлось ни одного защитника²⁸. И, несмотря на это, профессора сочли возможным дать исключенным ученикам весьма положительную оценку: “Поступив в Училище живописи, Бурлюк и Маяковский не стремились создавать там свои “теории”, а наоборот — занимались даже очень усердно. Бурлюк занимался в натурном классе, под наблюдением проф. Пастернака и проф. Архипова. Маяковский работал в фигурном классе под руководством профессоров Касаткина и Милорадовича. Преподаватели Училища в общем ими были довольны. О Маяковском преподаватели, например, говорят: “Человек не без дарования. Рисует недурно”. В фигурном классе Маяковский “сидел” третий год. Это “сидение” было допущено с согласия преподавателей”²⁹.

В связи с исключением из Училища Д. Бурлюк поместил в московской газете “Новь” (1914, 1 марта) статью, направленную против администрации Училища и преподавателей: “За что же исключили? Плохо писал? Плохо рисовал? Не хуже других “гениев” окружавших меня в классе. “Профессорам” нравился. И все же, задержанный в натурном классе два с половиной года, исключен. За что? За “вредную” деятельность вне стен училища, за свободомыслие. Коровину не нравилось, как “думаю”... Коровин приходил в мастерскую и темой беседы с учениками избирал “неприличное поведение новаторов-молокососов...” Два с половиной года притворялись терпимыми, а потом мах-

нули на все — и на устав Училища (относительно Маяковского) и выгнали”.

С еще более резкой критикой обезличивающей педагогической системы Училища живописи выступил Маяковский: “... ежегодная чистка училища от сколько-нибудь проявляющих самостоятельность учеников сделала ученические картины или робкими классными этюдами с натурщика, или более или менее добросовестной копией с профессора. Рассматривать их можно только по группам: вот группа под К. Коровина, вот — под А. Васнецова” (“Бегом через вернисажи”, 1914).

В другой статье Маяковского (“Как бы Москве не остаться без художников”) зашифрован каламбуром чрезвычайно язвительный выпад против одного из наиболее “маститых” преподавателей Училища живописи Л.О. Пастернака: “Прилагая же критерий “красиво”, вместо “верно”, преподаватели вкладывают в еще беззубый рот ученику свой пережеванный вкус, совершенно не заботясь о том, не покажется ли после этого несчастному даже радостная вкусная весна *коричневой* и горькой, как *пастернак!*” (курсив мой. — Н.Х.).

С такой же резкостью Маяковский высказывается в своих статьях против обучения молодых русских художников в иностранных, преимущественно немецких, академических студиях, против рабского подражания канонам “мюнхенской школы”.

По поводу исключения Маяковского и Д. Бурлюка, которое с большим удовлетворением было отмечено столичной и провинциальной прессой, наиболее меткое высказывание принадлежит Наталии Гончаровой: “Я вообще не понимаю, зачем они сидели в училище. Ведь они ругали старое и в то же время учились старому, им давно нужно было уйти”³⁰.

Ко времени своего исключения из Училища живописи Маяковский был автором ряда стихотворений, сборника стихов “Я!” и трагедии “Владимир Маяковский”.



Стремительное развитие поэтической деятельности Маяковского не сразу его отвлекло от занятий станковой живописью.

По свидетельству Л. Жегина, осенью 1913 года Маяковский написал “лучистый” этюд, предназначенный для выставки группы Ларионова “№ 4”. Однако художественное качество этой работы Маяковский признал неполноценным, и поэтому она не была показана на выставке.

23 марта 1915 года Маяковский принял участие в московской выставке “1915 год”, которую можно назвать парадом формального экспериментаторства того времени³¹. На выставке экспонировались работы представителей всех авангардистских группировок Москвы: контррельефы Татлина, алогические картины Малевича и Моргунова, беспредметные композиции Кандинского, пластический лучизм Ларионова, а также произведения Н. Гончаровой, Г. Якулова, М. Шагала, В. Бурлюка, Д. Бурлюка, А. Лентулова, И. Машкова, Р. Фалька, А. Куприна, П. Кончаловского, А. Мильмана, А. Грищенко и других.

Маяковский выставил футуристическую картину (“Рулетка”), тогда же приобретенную художником Павлом Кузнецовым³², и эпатажный “Самопортрет”: половина цилиндра и черная перчатка, прибитые или приклеенные к стене, выкрашенной черными полосами.

Эпатажное выступление Маяковского на выставке “1915 год” имело такой же скандальный успех, как алогические композиции Малевича и Моргунова, контррельефы Татлина, “кинетическая” конструкция Ларионова и “настенная композиция” с мышеловкой и живой мышью — пародирование натуралистических тенденций в искусстве.

О футуристическом холсте Маяковского не было ни одного газетного отзыва. Зато “Самопортрет” вызвал издевательские нападки не только со стороны “вульгарной”

критики, но и со стороны квалифицированных знатоков искусства.

Так, например, Я. Тугендхольд писал: “Маяковский ... являет *urbī et orbī* части своего гардероба — цилиндр и перчатку, как ценности “самопортретные”, так же, как в своем “стихотворении” он назвал себя “облаком в штанах”³³.

“Самопортрет” напоминал об эстрадном вызывающе дерзком облике поэта (цилиндр, полосатая кофта, перчатки). Каждое выступление Маяковского того периода было своеобразной “черной перчаткой”, бросаемой защитникам “ходячего вкуса”. Не случайно, что один из своих докладов 1913 года Маяковский так и назвал: “Перчатка”.

Чрезвычайно был запутан вопрос о втором и последнем выступлении Маяковского-станковиста. Еще в 1940 году художник А. Нюренберг опубликовал свои воспоминания “Маяковский с художниками”, которые содержат в себе весьма неточные сведения о какой-то выставке в московском “Художественном салоне”. По свидетельству мемуариста, Маяковский выставил три небольших, по вертикали скомпонованных полотен. Их объединяла общая тема “город и люди”: “падающие”, деформированные динамическим смещением дома и уплощенные фигуры прохожих³⁴.

В беседе с мемуаристом мне удалось установить, что три картины Маяковского он видел в Москве весной 1918 года. В то время в “Художественном салоне” была только одна выставка, в которой мог участвовать Маяковский, — “Первая выставка Профессионального союза художников-живописцев в Москве”, открывшаяся 26 мая 1918 года (по 12 июля). 10 июля 1917 года Маяковский вступил в этот профессиональный союз.

Одна из трех выставленных Маяковским картин — так называемый “Автопортрет в желтой кофте” — была обнаружена мною в конце 30-х годов и тогда же приобретена Л.Ю. Брик: это схематично упрощенная фигура мужчины в

желтой чернополосой кофте, как бы стиснутая накренившимися, сталкивающимися и пресекающимися домами, — динамическое изображение городского пейзажа³⁵. Местонахождение двух других картин Маяковского неизвестно. Однако мне удалось обнаружить миниатюрный фотоснимок урбанистической композиции (“Улица”), на оборотной стороне которого рукой Хлебникова написано: “Живопись Маяковского” (весной 1918 года, одновременно с Маяковским, Хлебников был в Москве). А. Нюрнберг удостоверил, что это одна из композиций Маяковского, выставленных в “Художественном салоне” весной 1918 года.

“Автопортрет в желтой кофте” — живописная параллель к сборнику “Кофта фата”, который был подготовлен Маяковским к изданию в 1918 году. Почти одновременно с выставкой профессионального союза художников, 1 мая, Маяковский читал стихи из книги “Кофта фата” на литературном вечере.

1918 годом датируется ряд разнообразных работ Маяковского-художника. По свидетельству Л.Ю. Брик, Маяковский занимался живописью и по возвращении в Петроград, летом 1918 года. Он писал пейзажи (в Левашове)³⁶ и “спрашивал, делает ли успехи в живописи”. Кроме обычных портретных набросков (карандашных и перовых), Маяковский сделал обложку революционной хрестоматии футуристов “Ржаное слово”, афишу первого представления и обложку первого издания “Мистерии-буфф”, киноплакаты “Закованная фильмой” и “Не для денег родившийся”. Кажется, до сих пор не было отмечено, что на плакате к фильму по роману Джека Лондона Маяковский изобразил себя в позе Лаокоона. Пародийное использование прославленного произведения античного искусства заострено лубочно-аллегорической трактовкой образа змеи (“власть золота”), с которой вступил в единоборство “поэт Иван Нов”; исполинская змея вся обклеена сорокарублевыми “керенками”, и даже из ее пасти вместо жала торчит ассигнация.

Как известно, Маяковский сохранил живой интерес к изобразительному искусству и в последующий период. В апреле 1919 года Маяковский принял участие в “Первой государственной свободной выставке произведений искусства” (в Зимнем дворце), где выставил эскизы декораций и костюмов к “Мистерии-буфф”. Следует отметить, что на этих эскизах сказалось сильное воздействие К. Малевича, оформителя первой постановки пьесы Маяковского (1918). Осенью 1919 года Маяковский иллюстрировал изданную им литографским способом “Советскую азбуку”, а вскоре началась наиболее плодотворная работа Маяковского-художника — в качестве карикатуриста и плакатиста (плакаты и рисунки для “Окон Роста”).

Особый интерес представляет обнаруженное мною и относящееся к этому же периоду рукописное “издание” поэмы “Флейта-позвоночник”. Уникальная рукописная книга, датированная 21 ноября 1919 года, с тонким мастерством “разрисована” Маяковским: обложка и четыре иллюстрации (акварель)³⁷.

Этой непрерывающейся связью с живописью и графикой объясняются не только теоретические высказывания Маяковского по вопросам искусства, но и многие особенности его поэтического стиля.

Формирование кубофутуризма

Живопись и поэзия впервые
сознали свою свободу.

Маяковский (1912)

Большинство русских поэтов-футуристов пришло к поэзии от живописи. Кроме Маяковского и Д. Бурлюка можно указать на А. Крученых, Елену Гуро, а из представителей других футуристических группировок³⁸ — на Хрисанфа (Лев Зак) и С. Боброва. Занимались также живописью

Хлебников, В. Каменский, Божидар (Богдан Гордеев), К. Большаков, Д. Петровский, рисовали Н. Бурлюк и И. Терентьев³⁹.

В своих неопубликованных мемуарах А. Крученых рассказывает: “Когда я окончил херсонскую школу и мне предстояло выбрать специальность, я решительно повернул к живописи ... Для “будетлян” в этой тяге к живописи было нечто “роковое”... Как известно, почти все кубофутуристы были сперва художниками...”

Не менее любопытно и знаменательно обратное явление: тяготение левых живописцев к литературе и, в частности, их стихотворные опыты.

О. Розанова обратилась к поэтической практике под воздействием А. Крученых, высоко ценившего ее опыты “заумной поэзии”. В одном из писем к Крученых эта наиболее известная после Гончаровой представительница русского авангардизма писала: “Моя поэзия завела меня так далеко, что я начинаю опасаться за свою живопись ... А что, если я вдруг с живописи перейду на поэзию?”⁴⁰ Этого, конечно, не случилось, но она писала экспериментальные стихи (“построенные на игре тождественных корней и слогов”) до конца своей недолгой жизни.

Кроме Розановой, стихи писали Ларионов, Филонов⁴¹, Чекрыгин, Шагал, В. Барт, А. Лентулов, Малевич, которому принадлежит и теоретическая статья “О поэзии”⁴².

Аналогичные процессы происходили и во французском искусстве XX века.

В группе поэтов и художников, возглавлявшейся Гийомом Аполлинером, мы видим то же взаимодействие живописи и поэзии. Поэты, например, сам Аполлинер, Андре Сальмон, Блез Сандрар, Макс Жакоб, Жан Кокто, Пьер-Альбер Биро, Леон-Поль Фарг, Жорж Рибмон-Дессень и представители младшего поколения — Поль Элюар и Тристан Тзара, известны и как художники.

Многие художники-новаторы выступали в печати со стихами и прозой. Назовем хотя бы Вламинка, Руо, Ле-

же⁴³, Пикабия, Марселя Дюшана (Франция), Соффичи, де Кирико (Италия), Кандинского, Клее, Кокошку, Майдне-ра, Георга Гросса, Рауля Хаусманна, Арпа, Швиттерса, Макса Эрнста (Германия). Писали стихи Анри Руссо, Ут-рилло, Лорансен, Модильяни и Пабло Пикассо.

Чрезвычайно интенсивную работу вели поэты по пропаганде кубистической живописи. Первым апологе-том кубизма во Франции был тот же Гийом Аполлинер⁴⁴. В защиту новой живописи писали поэты Андре Сальмон, Блез Сандрар, Роже Аллар, Франсис Карко, Александр Мерсеро, Макс Жакоб, Жан Кокто, Пьер Реверди и другие.

В России с докладами и статьями о живописи высту-пили поэты Владимир Маяковский, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Каменский, И. Зданевич, И. Аксенов, Н. Асеев, С. Бобров, И. Игнатъев, В. Шершеневич, то есть представители всех футуристических течений в поэзии⁴⁵.

Это пересечение и взаимодействие поэтических и живописных течений в России и во Франции можно объ-яснить только общностью социальных условий возникно-вения нового искусства.

Движение кубизма зародилось в среде художествен-ной богемы, антагонистически настроенной против эсте-тических канонов буржуазного “украшательского” искус-ства.

Анархический бунт, ниспровержение всех авторите-тов, практика эпатажа и скандалов, профессионализм и технизм — все эти признаки в одинаковой степени свойственны как французскому, так и русскому течению.

Характерно, что почти все представители русского кубофутуризма были выходцами из непривилегирован-ных слоев общества. Братья Бурлюки, М. Ларионов, Ле-Дантю, К. Малевич и В. Каменский по происхождению принадлежали к мещанскому сословию, П. Филонов — из семьи крестьянского происхождения, А. Крученых — сын крестьянина, Маяковский вышел из семейства, принадле-жащего к мелкому чиновному дворянству.

Описание психологии и быта французских поэтов и художников-кубистов: Аполлинера, Жакоба, Пикассо, Брака, Сандрара, Сальмона и других (в многочисленных мемуарах) — перекликается с воспоминаниями А. Крученых, Д. Бурлюка, М. Ларионова, К. Малевича, В. Каменского, М. Матюшина, Б. Лившица, А. Фонвизина, А. Моргунова, А. Лентулова и других.

Оппозиционное отношение к правящим общественным классам и к их идеологии проявилось в русских кубофутуристических декларациях (как и в декларациях французских живописцев и поэтов-кубистов) лозунгами самоценного искусства, автономного от утилитарных задач.

Во всех теоретических статьях и выступлениях русские футуристы подчеркивали свое презрение к эстетическим вкусам буржуазии. Так, например, Д. Бурлюк в программной статье о кубизме (1912) писал: “Вчера мы не имели искусства — сегодня у нас есть искусство. Вчера оно было средством, сегодня оно стало целью. Живопись стала преследовать лишь живописные задачи. Она стала жить для себя. Жирные буржуа оставили художника своим позорным вниманием...”⁴⁶

Аналогичные высказывания о “тупых буржуа” и о “буржуазной спячке” мы можем найти и в сборнике группы художников “Ослиный хвост и Мишень” (М., 1913), и в декларации И. Игнатьева “Эго-футуризм” (СПб., 1913), и в многочисленных устных выступлениях Маяковского, М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Крученых, К. Малевича, В. Гнедова и других.

Самой характерной чертой в формировании новых художественных течений, начиная с постимпрессионизма, является необычайно повышенный интерес к теоретическим и профессионально-техническим проблемам, развившийся в том, что почти все крупные представители этих группировок одновременно выступали и как теоретики, писавшие по вопросам искусства.

Не говоря о такой общеизвестной книге, как работа А. Глеза и Ж. Меценже “О кубизме” (1912)⁴⁷, мы должны отметить статьи Матисса, Ван-Донгена, Ле-Фоконье, Леже, Делоне, Грися, Лота, Сюрважа (Франция), Боччони, Карра, Северини, Соффичи (Италия), Марка, Кандинского, Клее, Макке (Германия), Мондриана, Тео ван Дусбурга (Голландия), Уиндгема Льюиса (Англия).

В России с теоретическими манифестами и полемическими статьями выступали художники М. Ларионов, Н. Гончарова, Д. Бурлюк, В. Барт, К. Малевич, В. Татлин, П. Филонов, В. Чекрыгин, А. Шевченко, В. Марков, М. Матюшин, С. Грищенко, Г. Якулов, О. Розанова, И. Пуни, Н. Кульбин и другие.

Для дальнейшего анализа борьбы новых течений, определившей художественное развитие раннего Маяковского, необходимо рассмотреть крайне запутанный вопрос о возникновении левого искусства в России.

Обобщающий термин “кубофутуризм”, возникший на страницах критических статей, объясняется тем, что поэты-футуристы выступали в тесном контакте с художниками-кубистами.

В России футуристической живописи, в сущности, не было, если не считать отдельных опытов К. Малевича (“Точильщик” — “принцип мелькания”), Наталии Гончаровой (“Аэроплан над поездом”, “Велосипедист”, “Динамо-машина”), М. Ларионова (“Город”, “Прогулка”), Ольги Розановой (“Пожар в городе”). Зато кубизм почти с самого момента возникновения оказал непосредственное воздействие на молодых русских художников.

Уже в начале XX века Москва была обладательницей двух лучших в мире, непрерывно пополняемых собраний новой французской живописи (С. Щукина и И. Морозова). Впоследствии один из “лефовских” соратников Маяковского Н. Тарабукин вспоминал (1948): “По воскресеньям С.И. Щукин позволял каждому желающему осмотреть свое собрание. Набиралось к 12 часам человек 25–30 и сам

хозяин, заикаясь, косноязычно, но фанатически-убежденно пояснял картины своего собрания. До 1914 года, ежегодно бывая в Париже, он приобретал все, что в то время составляло “последнее слово” современного искусства. В его московском особняке за десять лет была собрана лучшая в Европе картинная галерея из Матисса, Пикассо и “фовистов”. Для художников, вкусивших от западного плода, собрание Щукина стало новой школой искусства”.

По инициативе М. Ларионова на двух выставках “Золотое руно” в 1908 и 1909 годах экспонировались работы виднейших представителей нового французского искусства (Дега, Писсарро, Ренуар, Сислей, Тулуз-Лотрек, Сезанн, Ван Гог, Гоген, Матисс, Руо, Боннар, Вьюар, Дени, Валлотон, Редон, Синьяк, Дерен, Ле-Фоконье, Вламинк, Фриез, Марке, Ван-Донген, Брак, Глез, Меценже и другие)⁴⁸.

Интерес молодых русских художников к французской живописной культуре не привел их на путь эпигонского подражания. В своих исканиях они являлись прямыми наследниками двух русских художников, чья деятельность преждевременно оборвалась в самом начале XX века. Устроители второй выставки “Золотое руно” в предисловии к каталогу писали: “Приглашая французских художников к участию на выставке, группа “Золотого руна” преследовала двоякую цель: с одной стороны, путем сопоставления русских и западных исканий ярче осветить особенности развития молодой русской живописи и ее новые задачи; с другой — подчеркнуть черты развития, общие русскому и западному искусству, так как при всем различии национальных психологии (французы — более сенсуалисты, у русских художников больше одухотворенности) новые искания ... имеют некоторые общие психологические основы. Здесь — преодоление эстетизма и историзма, там — реакция против неоакадемизма, в которой выродился импрессионизм. Если родоначальниками этого движения во Франции были Сезанн, Гоген и Ван-Гог, то первый толчок в России был дан Врубелем и Борисовым-Мусатовым”.

В начале декабря 1909 года скульптором-модернистом В. Издебским, участником мюнхенского “Нового общества художников”, возглавлявшегося В. Кандинским, была организована “Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюр и рисунков” (“Салон”). С 4 декабря по 7 июля 1910 года состоялись четыре выставки — в Одессе, Киеве, Петербурге и Риге. Несмотря на эстетическую беспринципность и сомнительный вкус устроителя “Салона”, отразившиеся на качественном отборе вещей, новые направления были представлены на этой выставке достаточно широко. Здесь кроме работ русских художников В. Борисова-Мусатова, М. Ларионова, Н. Гончаровой, Д. Бурлюка, В. Бурлюка, А. Лентулова, И. Машкова, М. Матюшина, А. Экстер и детских рисунков экспонировались работы французов: Боннара, Вуйара, Дени, Руо, Брака, Глеза, Ван-Донгена, Вламинка, Лорансен, Матисса, Мещенже, Марке, Мангена, Руссо, Синьяка, Ле-Фоконье, Фриеза, а также произведения Джакомо Баллы, Кандинского, Явленского и других.

Привожу характерное высказывание Д. Бурлюка о первой выставке “Салон” (в письме к Н. Кульбину, посланном, вероятно, в начале декабря 1909 года): “Сейчас я и Вл. Д. <В. Бурлюк> приехали с выставки “Салон” в Одессе (устраиваемой В.А. Издебским). Выставка очень интересна — так много милых французов — прекрасный Ван-Донген, Брак, Руссо, Вламинк, Манген и мн. др. ... Приехали в деревню поработать до января — ужасно хочется (после французов) ... 2–6 января будем в Питере и надеемся устраивать под нашим руководством “импрессионистов” (группы “Венок” и “△”) ...”⁴⁹

В первой половине апреля 1910 года Д. и В. Бурлюки впервые ознакомились с обоими московскими собраниями новой французской живописи. Последствия этого посещения Д. Бурлюк лаконично, но выразительно охарактеризовал в письме к М. Матюшину: “В Москве видели две коллекции французов С.И. Щукина и И.А. Морозова — это

то, без чего я не рискнул бы начать работу. Дома мы третий день — все старое пошло на сломку, и ах как трудно и весело начать все сначала...”⁵⁰

15 января 1912 года в Петербурге открылась ретроспективная выставка “Сто лет французской живописи (1812–1912)”, на которой, кроме известнейших мастеров первой половины XIX века, экспонировались произведения Будена, Ионкинда, Мане, Моне, Ренуара, Моризо, Сислея, Писсаро, Дега, Тулуз-Лотрека, Форена, Боннара, Вюйара, Серюзье, Мангена, Марке, Сейра, Синьяка, Монтичелли, Редона, Гогена, Сезанна, Вламинка, Фриеза и других. Выставка “Сто лет французской живописи”, имевшая огромный успех, была открыта в течение двух месяцев. Эту выставку посетило множество экскурсантов — учащихся Москвы, Киева и других городов России.

Через год, 1 января 1913 года в Москве состоялось открытие французской выставки “Современное искусство”⁵¹, где было показано свыше двухсот произведений “наби”, фовистов и кубистов. Молодые русские художники увидели работы Рауля Дюфи и Хуана Гриси, впервые экспонировавшиеся в России, рисунки Пикассо, картины Деллафрене и Маркусси и такой образчик кубистической живописи, как “Женщина в голубом” Фернана Леже.

Было бы неправильным видеть в русском кубизме только имитацию французских образцов. Рассматривая русский кубизм сравнительно с французским, мы должны отметить в работах русских художников: 1) тенденции к полихромии и даже к декоративности⁵², что несомненно связано с одновременным воздействием французского постимпрессионизма и фовизма и русского и восточного примитива; 2) уклон в сторону алогизма (наиболее яркий пример — алогическая композиция Малевича, сталкивающая две формы: “Корова и скрипка”)⁵³.

Не следует забывать и о том, что русские живописцы (Н. Гончарова, М. Ларионов, В. и Д. Бурлюки, К. Малевич, Г. Якулов и другие) выступали на выставках новой немец-

кой живописи “Der Sturm” и “Der blaue Reiter” и что в первом программном сборнике экспрессионизма “Der blaue Reiter” (München, 1912), изданном по инициативе Кандинского и Франца Марка, приняли активное участие в качестве художников и авторов В. и Д. Бурлюки, Н. Кульбин и Н. Гончарова. В этом же сборнике помещены репродукции русских лубков, чрезвычайно ценимых Кандинским.

19 июля 1911 года Кандинский, возглавлявший группу молодых немецких художников, писал Н. Кульбину (из Мурнау): “Весь поименованный кружок вообще тяготеет к России и считает русское искусство себе близким”⁵⁴.

Моменты взаимодействия и взаимообмена национальных живописных культур в процессе формирования нового искусства не подлежат сомнению, и если живопись русских новаторов в значительной степени сложилась под влиянием французской постимпрессионистской живописи, то при анализе возникновения немецкого экспрессионизма необходимо учитывать обратное воздействие русского искусства.

Маяковский в борьбе новаторских группировок

... Сегодняшний день — день мощного интереса к искусству и публики, и самих художников.

Маяковский. Живопись сегодняшнего дня (1914)

В то время когда Маяковский впервые выступил как агитатор за новое искусство, соотношение новаторских художественных группировок в России было чрезвычайно сложным и напряженным.

Судя по тезисам полемического доклада о живописи “Бабушкам академий” (1913), Маяковский предполагал охарактеризовать все “группировки художественных сил в России”.

Три основных новаторских объединения — “Союз молодежи”, “Бубновый валет” и группа Ларионова — не только вели борьбу со старыми художественными школами, но и полемизировали между собой.

Петербургское общество художников “Союз молодежи” было основано в начале ноября 1909 года по инициативе М. Матюшина, Елены Гуро и нескольких молодых художников, ранее примыкавших к группе Н. Кульбина “Треугольник”.

Кульбин — характерная фигура переходного периода. Статский советник и приват-доцент Военно-медицинской академии, художник-дилетант и модернист 90-х годов, он выступил против гегемонии группы “Мир искусства” и возглавил группу петербургских художников, пытавшихся разрабатывать новые приемы живописной выразительности.

В то же время Н. Кульбин был сторонником “художественного соглашательства” и, по верному замечанию Д. Бурлюка, “верил, что новое искусство и академистов можно связать вместе”⁵⁵. Не случайно поэтому, что на первой организованной Н. Кульбиным (при участии А. Лентулова и Д. Бурлюка) выставке — “Современные течения в искусстве”, открывшейся 25 апреля 1908 года, были представлены и “группа академических течений”, и “группа неореализма”, и “архитектурная группа”, и “группа прекрасной линии” (Л. Бакст, А. Бенуа, И. Билибин, А. Остроумова-Лебедева), и московская авангардистская группа участников выставки “Стэфанос” (“Венок”), устроенной М. Ларионовым (В. Бурлюк, Д. Бурлюк, А. Лентулов, Людмила Бурлюк), и, наконец, “художественно-психологическая группа”, возглавляемая самим организатором выставки.

Д. Бурлюк, принимавший участие в устройстве этой выставки, 3 апреля 1908 года писал Ларионову: “... В Питере “выставка свободных групп”, там будет и наш “Венок”. ... Вышлите Ваши работы и Наталии Сергеевны Гончаро-

вой... Приглашайте еще... Дайте Фонвизина. ... Хорошо бы Якулова”⁵⁶. Однако Ларионов от участия в кульбинской выставке “всех направлений” отказался.

Через год Н. Кульбин организовал отдельную выставку своей группы — “Импрессионисты”. С большим основанием Кульбина и “кульбинистов” можно было назвать “неоимпрессионистами” (дивизионистами). Кроме его ближайших соратников — Э. Спандикова, И. Школьника, С. Шлейфера и других — в выставке участвовали Елена Гуро, М. Матюшин, А. Балльер, з. Мостова, Л. Баранов (впоследствии Россине), Е. Сагайдачный, Б. Григорьев и будущие поэты-футуристы В. Каменский и А. Крученых⁵⁷.

Привожу отрывок из записанных мною воспоминаний одного из основателей “Союза молодежи” М. Матюшина: “Уже в конце 1909 г. произошла дифференцировка, отделившая от группы Н. Кульбина наиболее активных участников. Разрыв был вызван несогласием с эклектичностью, декадентством и “врубелизмом” лидера. Мы сделали попытку организовать кружок с целью устройства выставок. У нас, на Лицейской <в квартире Елены Гуро и М. Матюшина> состоялось общее собрание, на котором было решено организовать общество художников “Союз молодежи”. На Карповке была найдена мастерская, и дело как будто бы наладилось, но когда мы стали просматривать поступавший материал, то оказалось, что он чрезвычайно слаб. Выступить с такими произведениями было невозможно. Некоторые из наших “союзников” только формально, а не по существу разделяли наши замыслы и убеждения. Когда эти художники начали требовать во что бы то ни стало открытия выставки, то нам, инициаторам, пришлось отказаться от нашей затеи, чтобы не нанести вреда тому, что мы желали выявить во всей чистоте”.

Расход в новой группировке произошел в начале 1910 года. Матюшин, Гуро и Р. Воинов вышли из состава комитета, во главе которого остались бывшие “кульбинисты” Э. Спандиков, И. Школьник и С. Шлейфер, пригласившие

в качестве мецената Л. Жевержеева (он стал председателем комитета). 16 февраля общество художников “Союз молодежи” было внесено в реестр, а 1 марта открылась первая выставка. Состав “Союза молодежи” был достаточно случаен. Большинству представителей этой группировки не удалось преодолеть ни эклектизма, ни эстетского модернизма (исключение — П. Филонов и О. Розанова, вступившая в “Союз молодежи” в 1911 году).

Меткая характеристика “Союза молодежи” дана в письме В. Маркова (Матвея) к участнику первой выставки М. Ларионову (1910): “Вы чертовски дело двигаете тем, что поддерживаете нас, этим самым двигаете вперед новое искусство ... Благодаря Вас, мы как-то уверенно пошли по дороге, указанной нам москвичами. Мы не фанатики, мы не маэстро, мы как-то выезжаем на красотах других ...”⁵⁸

По всей вероятности, инициатива приглашения московских живописцев-новаторов М. Ларионова, Н. Гончаровой и И. Машкова принадлежали В. Маркову, одному из просвещеннейших деятелей “Союза молодежи”, впоследствии выступившему с теоретическими работами о новом искусстве⁵⁹. 19 февраля 1910 года В. Марков писал Ларионову: “... 1 марта открывается здесь выставка “Союза молодежи”. Участвуют Львов, я и другие. Приглашают Вас, и если это Вас интересует, могу сообщить подробности. Конечно, Вам представляется “carte blanche”.

Благодаря участию “москвичей” первая выставка “Союза молодежи” была крупным событием в художественной жизни Петербурга. Произведения Н. Гончаровой экспонировались в Петербурге впервые.

Почти одновременно с выставкой “Союза молодежи” 19 марта 1910 года состоялось открытие третьей (оказавшейся и последней) выставки группы Н. Кульбина. Не рассчитывая на то, что самостоятельная выставка группы эклектиков-“импрессионистов” будет иметь успех⁶⁰, Н. Кульбин блокировался с группой “Венок-Стефанос”, организованной Д. Бурлюком (В. Бурлюк, К. Дыдышко, А. Экс-

тер и, в качестве экспонентов, недавние члены комитета “Союза молодежи” Е. Гуро и М. Матюшин). Характерно, что вместе с произведениями группы “Венок-Стефанос” экспонировалась живопись самоучки — крестьянина Павла Коваленко, которого братья Бурлюки называли “вторым Анри Руссо”. К открытию этой выставки (“Треугольник — Венок—Стефанос”) было приурочено издание сборника “Студия импрессионистов” (под редакцией Н. Кульбина), где наряду с полудилетантскими произведениями эпигонов художественного и литературного модернизма впервые напечатаны стихи В. Хлебникова, Д. Бурлюка и Н. Бурлюка.

Через девять месяцев после первой выставки “Союза молодежи” состоялось открытие большой выставки московских авангардистов, ранее участвовавших в выставках группы “Золотое руно”. Эта группа, основное ядро которой состояло из художников-символистов (П. Кузнецова, П. Уткин, В. Милиоти, И. Кнабе и другие), весной 1910 года прекратила свое существование.

О подготовке выставки “молодых” в Москве конфиденциально сообщил Ларионову Д. Бурлюк (поступивший вольнослушателем в Одесское художественное училище). В то время Д. Бурлюк и Ларионов были художественными соратниками. Еще в декабре 1907 года Д. Бурлюк вместе с Г. Якуловым принимал активнейшее участие в устройстве первой выставки молодых художников, объединившихся вокруг Ларионова: “Стефанос” (А. Фонвизин, П. Бромирский, Н. Гончарова, В. Бурлюк, Людмила Бурлюк, Л. Штюрцваге (Сюрваж), А. Лентулов, В. Рождественский, а также П. Уткин, Н. Сапунов, Н. Крымов).

16 сентября 1910 года Д. Бурлюк со свойственной ему зоркостью и оперативностью писал Ларионову: “Лентулов устраивает выставку: у него есть помещение ... и Лобачев..., следовательно, деньги даст на выставку. Но сами они, ни Якулов ничего не сделают, и все это пропадет. Возьмитесь за это дело, при некоем искусстве с Лентуло-

вым нетрудно сойтись и выставка будет — я уверен — очень хороша. Мне жаль, что эта комбинация пропадет, а мне сейчас никак уехать отсюда”⁶¹. По совету Д. Бурлюка Ларионов вместе с А. Лентуловым и меценатом С. Лобачевым “взялся за это дело”. 10 декабря 1910 года была открыта выставка, названная Ларионовым “Бубновый валет”⁶².

Кроме устроителей, в этой выставке, объединившей “буйную ватагу новых живописцев”⁶³, участвовали Н. Гончарова, И. Машков, П. Кончаловский, Р. Фальк, А. Куприн, А. Фонвизин, Д. Бурлюк, В. Бурлюк, А. Экстер, А. Моргунов, К. Малевич, В. Барт, Штюцваге (Л. Сюрваж), И. Скуйе, Б. Такке, французские живописцы Ле-Фоконье, А. Глез, Л.А. Моро и немецкая группа: В. Кандинский, А. Явленский, Г. Мюнтер, М. Веревкина и другие⁶⁴.

Члены петербургского общества художников “Союз молодежи” в этой выставке не участвовали: Ларионов, по всей вероятности преднамеренно, известил их слишком поздно.

По свидетельству М. Волошина, “Бубновый валет” еще до открытия выставки вызвал “единодушное негодование ценителей искусства”⁶⁵. После вернисажа желтая пресса объявила яркую лапидарную живопись “бубновалетцев” искусством новых “варваров”. О необычайно сильном мажорном звучании выставки вспоминал один из участников “Бубнового вале́та” А. Моргунов: “... это была победа над тусклыми, серыми, монотонными выставками, которые были до этого, победа над шаблонными эстетическими воззрениями, над мещанским вкусом. Правда, победу эту чувствовали только участники выставки и небольшая горсть им сочувствующих”⁶⁶.

Большинство участников выставки “Бубновый валет” (А. Лентулов, П. Кончаловский, И. Машков, Р. Фальк, А. Куприн и другие) популяризировали главным образом достижения новой французской живописной культуры (Сезанн, Ван Гог, Матисс, Дерен). Особое место среди “бубновалетцев” занимали Михаил Ларионов, Наталия

Гончарова и небольшая группа художников, совмещавшие тяготение к крайним течениям западной живописи с ориентацией на вывесочный примитив, крестьянское искусство, древнерусскую живопись и искусство Востока.

Первый конфликт произошел уже во время выставки. А. Моргунов вспоминает: “В один прекрасный день пришли молодые художники с Ларионовым во главе и начали снимать со стен свои картины. Скандал уладили — было устроено заседание, и Лентулов что-то доказывал и в чем-то оправдывался”. После закрытия выставки “Бубновый валет” М. Ларионов решил устроить выставку своей группы под эпатажным названием “Ослиный хвост”.

Уже 14 марта 1911 года В. Кандинский писал Н. Гончаровой (из Мюнхена): “Будучи ненасытным, я жалуюсь Вам, что так и не получил ни от кого каталога “Валета” ... Что вы подделываете? Много ли работаете? ... А Михаил Федорович Ларионов? Мне Бурлюк писал, что Михаила Федоровича заедает военщина. Но ведь он все же работает? О своих изданиях он писал мне лишь вскользь, а так бы хотелось знать, что это ... И в чем заключается общество “Ослиного хвоста”⁶⁷.

Это название объясняется чрезвычайно популярной в журналах того времени анекдотической историей о мистификации нескольких молодых французских художников и поэтов, заставивших осла “написать” жидкими красками “картину”, привязав к его хвосту кисть. Картина эта была затем выставлена в парижском “Салоне независимых” (1910) как произведение художника-дебютанта. Сохранился набросок анонса о первом выступлении группы “Ослиный хвост” (1911), в котором эта история рассказана менее анекдотично: “... в Париже в прошлом году была выставлена картина, не обратившая на себя особого внимания. После выставки в парижских газетах было объявлено, что картина эта написана ослиным хвостом. Желтая пресса подняла шум вокруг этого инцидента. Теперь мы поднимаем перчатку. Публика думает, что мы пишем ос-

линым хвостом, так пусть мы будем для нее ослиным хвостом”⁶⁸.

В новую группировку кроме примкнувших к Ларионову участников выставки “Бубновый валет” В. Барта, К. Малевича, А. Моргунова и А. Скуйе, вошли В. Татлин и А. Шевченко, а в конце 1911 года — отколовшиеся от “Союза молодежи” М. Ле-Дантю и Е. Сагайдачный.

Выставку “Ослиный хвост” Ларионов предполагал открыть в январе 1912 года, о чем известил своего соратника В. Барта (тогда учившегося в Академии художеств). В том же письме, посланном в начале ноября, Ларионов писал: “О Сагайдачном и Ле-Дантю я слышал. Очень благодарен Вам, что Вы их пригласили на выставку. Этих художников хорошо знает В.Е. Татлин... Следующая выставка будет называться “Мишень” — это то, во что целятся при стрельбе... На днях мы выпускаем манифест... Сущность манифеста будет все то, о чем мы с Вами говорили — это делается для того, чтобы определенно выделить себя от всех Бурлюков, Машковых, Кончаловских и т.д., а также и от “Союза русских художников”, “Мир искусства” и других”⁶⁹.

Для устройства выставки были нужны материальные средства, а о поддержке богатых меценатов группа “Ослиный хвост” не могла и помышлять. О трудностях, связанных с подготовкой выставки, Ларионов писал во второй половине ноября 1911 года В. Барту, которому поручил написать манифест “Ослиного хвоста”: “В “Эстетике” будет обзор моей художественной деятельности, если я там продам, то часть денег на “Ослиный хвост”...”

Далее Ларионов пишет о том, что понятие “красоты” относительно и субъективно и что у разных народов оно различно: “Вы говорите, что нужно, чтобы ценили и понимали, а иначе мы шпагоглотатели и шарлатаны. Я Вам скажу на это: а ну-ка спросите Вы ваших профессоров ... как им нравится мексиканское искусство ацтеков, что они Вам скажут? А ведь это было не шпагоглотание, а искусство-

во, которым целый народ жил века ... А попробуйте показать Рафаэля Санцио из Урбино неграм, они Вам из него сошьют сапоги, чтобы ходить на охоту, благо холст хорошо промаслен. Нет абсолютного понимания, нет, и понимать, так же как творить, может не всякий. Понимание тоже творчество, только другого порядка”⁷⁰.

Упомянутый в письме Ларионова “обзор его художественной деятельности” — это однодневная выставка его произведений, состоявшаяся 8 декабря 1911 года в Обществе свободной эстетики. На выставке, которая являлась творческим “отчетом” за десятилетие, экспонировались 124 произведения — от импрессионистского периода до “солдатского цикла”. Среди посетителей выставки был и ученик Училища живописи Владимир Маяковский⁷¹.

Под названием “Ослиный хвост” группа Ларионова впервые выступила на третьей выставке “Союза молодежи”, открывшейся 4 января 1912 года.

Вскоре после своей персональной выставки лидер “ослинохвостцев” вступил в переговоры с “Союзом молодежи” об устройстве совместной выставки в Москве. 14 декабря 1911 года И. Школьник писал Л. Жевержееву: “Только что получил письмо от Ларионова, которое посылаю вам, — условия его, кажется, вполне приемлемы для нас. Единственно, что неприятно — это название “Ослиный хвост”, хотя у нас и будет другое название, но все же в одном помещении”⁷². Члены “Союза молодежи” получили возможность показать свои произведения на уже анонсированной выставке “Ослиный хвост”.

К этому блоку некоторые члены группы Ларионова, считавшие основное ядро “Союза молодежи” (Спандикова, Школьника, Шлейфера и других) эпигонами мюнхенского модернизма, отнеслись весьма отрицательно. В знак протеста В. Барт и молодые “ослинохвостцы” М. Ле-Дантю и Е. Сагайдачный отказались дать свои произведения на выставку “Союза молодежи”. Наиболее непримиримую позицию занимал М. Ле-Дантю. Узнав о том, что Ларионов

решил допустить художников “Союза молодежи” к участию в выставке “Ослиный хвост”, Ле-Дантю писал В. Барту (в Москву): “... пишу потому, что преисполнен крайнего недоумения. Сегодня узнал от Жевержеева, что ... состоялось ... нечто вроде очень дружественного союза между ними и “Ослиным хвостом”, одним словом “услуга за услугу” ... Представьте Спандикова, Школьника, Шлейфера и т.д. на выставке “Ослиного хвоста”?!! Да ведь тогда на самом деле выставка оправдывает свое название в самом прямом смысле перед буржуазией и художниками ... Я бы ни за что не поверил, если бы не видел в руках у Школьника ларионовских писем. Про нынешнюю выставку “Союза молодежи” я слышал от людей незаинтересованных, даже не живописцев, такое мнение: “Как не стыдно “Ослиному хвосту” путаться со всякими этими петербуржцами”, ведь это хуже чем “компромисс” ... И неужели же в Москве будет то же самое?!”⁷³

Не подлежит сомнению, что отношение Ларионова к художественной практике “Союза молодежи” совпадало с отрицательными высказываниями Барта, Ле-Дантю и Сагайдачного. Но лидеру “Ослиного хвоста” нужен был “филиал” в Петербурге. Отказ же от совместных выступлений с “Союзом молодежи” мог бы привести к блоку “петербуржцев” с “Бубновым валетом”, преобразованным в общество художников с официально утвержденным уставом. Поэтому, сообщая в конце января 1912 года И. Школьникову о том, что выставка “Ослиный хвост” откладывается до марта, Ларионов подчеркивает бесповоротность своего разрыва с “Бубновым валетом” и дает чрезвычайно резкую оценку деятельности Д. Бурлюка: “... в Питере ходят слухи о нашем соединении с обществом “Бубновый валет”. Это чистейшая провокация. На таких типов, как Бурлюк, у нас просто тюкают, — везде пришиваются на вторые роли, то к одной группе, то к другой...”⁷⁴

Первая выставка общества художников “Бубновый валет”, устроенная Кончаловским, Лентуловым и Фальком,

открылась 23 января 1912 года. Кроме членов общества (Машков, Куприн, Грищенко, Мильман, Федоров, Экстер и другие) и экспонентов (Д. Бурлюк, В. Бурлюк, Н. Кульбин) в выставке участвовали французские художники Ле-Фоконье, Фриез, Леже, Глез, ван Донген, Камуэн и немецкая группа, возглавляемая Кандинским (Марк, Макке, Мюнтер, Хеккель, Кирхнер, Пехштейн). Выставлены были и три рисунка Матисса из московских частных собраний.

12 февраля состоялся диспут “Бубнового валета” о современном искусстве. По сообщению одного из газетных отчетов, большая аудитория Политехнического музея “была переполнена и на дверях висел аншлаг”.

В качестве докладчиков выступали Н. Кульбин (“Свободное искусство как основа жизни”) и Д. Бурлюк (“О кубизме и других направлениях в живописи”). Кроме того, был прочтен трактат отсутствовавшего Кандинского “О духовном в искусстве”, присланный автором Н. Кульбину в конце 1911 года⁷⁵. Официальным оппонентом был поэт-символист и художественный критик М. Волошин. Выступившие в качестве неофициальных оппонентов Н. Гончарова и М. Ларионов в резкой форме заявили о своем расхождении с обществом художников “Бубновый валет”. Ларионов обвинил их в консерватизме и назвал “своими эпигонами”⁷⁶. Н. Гончаровой свою краткую речь на диспуте удалось напечатать в газете “Столичная молва” (20 февраля): “Я, участник выставки “Ослиный хвост” — Н. Гончарова, первая в России работала в манере кубистов и от этих работ не отказываюсь, хотя и не считаю их своим последним достижением. Я только не имею ничего общего с доморощенным кубизмом и не-кубизмом “Бубнового валета”.

Так как неофициальным оппонентам предусмотрено “давалось на возражения не более пяти минут”, Н. Гончарова обратилась в редакцию газеты “Русское слово” с просьбой напечатать полный текст ее речи. Это письмо, в котором Гончарова изложила свой взгляд на задачи

искусства, а также на кубизм, осталось ненапечатанным. Отрывки из него (с некоторыми изменениями) были опубликованы в книге Э. Эганбюри (И. Зданевича) о Гончаровой и Ларионове — в 1913 году. Из книги Зданевича эти отрывки попали в мемуары Бенедикта Лившица (“Полутораглазый стрелец”, 1933), ошибочно принявшего их за высказывания Гончаровой на диспуте (на котором мемуарист не присутствовал). Привожу полностью кусок из письма Гончаровой, направленный против “Бубнового валета”: “... никак не могу взять на свою совесть родство с дряблым “Бубновым валетом”. Членам этого почтенного учреждения кажется, что достаточно прописаться в поборники нового искусства, в том числе и кубизма, чтобы стать художником нового направления, не имея тона в краске, не обладая наблюдательностью или художественной памятью, обладая до жалости вялой линией, фактурой, о которой нельзя говорить, так как, судя по их картинам, они никогда над ней не работали и не думали ...”⁷⁷

Взаимоотношения Ларионова и Гончаровой с обществом художников “Бубновый валет” и с Д. Бурлюком произвольно истолкованы во второй главе воспоминаний Б. Лившица. В тех же воспоминаниях Д. Бурлюку ошибочно приписана роль “центральной фигуры” “Бубнового валета”. По уставу “Бубнового валета” Д. Бурлюк, как ученик Училища живописи, не мог состоять членом этого общества. На выставках “Бубнового валета” он выступал в качестве экспонента⁷⁸.

О принципиальных расхождениях группы Ларионова с обществом “Бубновый валет” вспоминает в неопубликованной автобиографии К. Малевич: “Круг нашего искусства начинался с античного через икону, крестьянское искусство до современных крестьян ... Н. Гончарова и я больше работали в крестьянском плане. Всякое наше произведение носило в себе содержание, люди наши, хотя и в примитивных формах выражены, носили социальный

план. В этом было большое принципиальное расхождение с “Бубновым валетом”, линия которого шла к Сезанну ...”

Действительно, в период 1909–1911 годов Ларионов и Гончарова, первые оценившие стихийную силу народного творчества и обратившиеся к искусству крестьян, к живописи вывесок и казарм, создали ряд композиций, основанных на народной бытовой тематике. Привожу характерные название жанров “мужицких” картин Гончаровой и “солдатских” картин Ларионова: “Мытье холста”, “Покос”, “Дровосеки”, “Прачки”, “Крестьяне, собирающие яблоки”, “Косарь”, “Жатва”, “Купанье лошадей”, “Утро рабочего”, “Месильщики теста”, “Солдаты”, “Отдыхающий солдат”, “Голова солдата”, “Развод караула”, “Утро в казармах”.

На выставке “Ослиный хвост” с аналогичными работами выступил и К. Малевич: “Похороны крестьянина”, “Уборка ржи”, “Человек с мешком”, “Садовник”, “Работа на мельнице”, “Крестьянские девушки”, “Прачка”, “Головы крестьян” и другие.

Выставка “Ослиный хвост” открылась 11 марта 1912 года (в помещении московского Училища живописи).

Не буду здесь приводить высказывания газетной и журнальной “критики”, чрезвычайно однообразной в своих издевательских выпадах. Привожу только один отзыв — критика-эстета М. Волошина, с снобистским высокомерием осудившего грубый “ультрареализм” и живописную “неряшливость” Ларионова и его последователей: “... у всех участников “Ослиного хвоста” наблюдается особое пристрастие к изображениям солдатской жизни, лагерей, парикмахеров, проституток и мозольных операторов. Краски свои они явно стараются заимствовать от предметов, ими изображаемых: парикмахеров они пишут розовой губной помадой, фиксатурами, бриллиантинами и жидкостями для рощения волос, солдат — дегтем, грязью, нефтью и т.д. Этим им удастся передать аромат изображаемых предметов”⁷⁹.

Буржуазная публика, переполнившая в день открытия выставки новый выставочный зал Училища живописи, была, по словам М. Волошина, “разочарована” и порицала молодых художников за то, что они “не на высоте своего имени”.

Этой ищущей развлечений публике некоторое удовлетворение доставило неожиданное вмешательство цензора, распорядившегося о снятии ряда монументально-декоративных композиций Наталии Гончаровой (“Четыре евангелиста” и др.). Художнице, выставившей изображения “святых” под знаком “Ослиного хвоста”, было предъявлено обвинение в “кошунстве”.

На выставке “Ослиный хвост” экспонировались и работы членов “Союза молодежи” (О. Розанова, П. Филонов, С. Нагубников, К. Дыдышко, В. Марков, В. Бубнова, П. Потипака, И. Школьник, Э. Спандиков, П. Львов и другие) в качестве самостоятельного отдела с отдельным каталогом — единственное выступление петербургской группировки в Москве.



В 1912 году Ларионов разработал принцип “лучистой” живописи, которая должна была сменить кубизм и футуризм. С теорией лучизма связан наиболее экспериментальный период в художественной эволюции Ларионова и Гончаровой.

“Лучизм” представляет собой одну из вариаций того технологического подхода к задачам и приемам живописи, который возник еще во второй половине XIX века (начиная с импрессионизма).

Основной тезис “лучизма” дан в виде эпитафии к брошюре Ларионова “Лучизм” (1913): “Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волей художника”.

И дальше в тексте следует пояснение: “Луч условно изображается на плоскости цветной линией... Те предметы, которые мы видим в жизни, не играют здесь никакой роли, то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть выявлено — комбинация цвета, его насыщенность, отношение цветовых масс, углубленность, фактура”. По словам самого Ларионова, в основу его живописной теории было положено “Учение об излучаемости (радиоактивность)”.

За исключением работ самого Ларионова и Н. Гончаровой теория лучизма, прокламировавшая освобождение живописной формы от обычной трактовки предметности, не дала почти никаких ощутительных результатов и не развилась в течение⁸⁰, в отличие от супрематизма, созданного К. Малевичем в 1915 году.

Все же “лучистые” картины Ларионова и Гончаровой можно признать первым в России опытом беспредметной живописи.

Одновременно на Западе появились “орфические” картины Р. Делоне и Ф. Пикабиа, а несколько раньше — беспредметные композиции В. Кандинского⁸¹.

Знаменательно, что апологет французского кубизма Гийом Аполлинер считал лучизм новым достижением не только русской, но и европейской живописи⁸².

Первое упоминание о лучизме мы находим в письме Ларионова к Л. Жевержееву, датированном 20 сентября 1912 года: “Прилагаю для вас статью о лучизме — новом течении в живописи, начатом мной”⁸³. В этом же письме Ларионов предлагает устроить в Петербурге выставку “Ослиного хвоста” (подобно выставке “Союза молодежи”, которая была устроена Ларионовым в Москве). Отдельная выставка “Ослиного хвоста” в Петербурге не состоялась, но “лучистские” холсты Ларионова были впервые показаны на четвертой выставке “Союза молодежи” в декабре 1912 года.

В начале января 1913 года комитет “Союза молодежи” предложил Ларионову принять участие в публичных дис-

путах о новом искусстве, которые предполагалось устроить 27 февраля и 1 марта. Для чтения докладов на диспуте “О новейшей русской литературе” были приглашены Маяковский, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк и А. Крученых. Ларионов дал согласие выступить на первом диспуте и прочесть доклад “О новейшей русской живописи”, то есть о лучизме. Тезисы своего доклада Ларионов послал М. Матюшину, незадолго до того вновь вступившему в “Союз молодежи” и ставшему одним из его руководителей. Ларионов писал: “Вчера у меня был Маяковский и просил Вам или Школьнику выслать программу моей лекции о лучизме ... Посылаю Вам эту программу... Это конспект. Все, что здесь значится, прошу полностью поставить в афишу. Это для того, чтобы публика была более осведомлена, да и вообще более подробная программа больше привлекает. Стекла для фонаря будут посланы позднее вместе с другими, т.е. с Бурлюком и Маяковским, так как они будут служить иллюстрацией у литераторов. Очень приятно, что “Садок судей” будет больше форматом, чем раньше...”⁸⁴ В своем письме Ларионов упоминает о сборнике “Садок судей” II, готовившемся к изданию М. Матюшиным и Еленой Гуро (сборник вышел в конце февраля). Наряду со стихами и прозой “будетлян” в сборнике воспроизведены рисунки В. Бурлюка, Е. Гуро, Д. Бурлюка, М. Ларионова и Н. Гончаровой. Это было последнее выступление лидеров “Ослиного хвоста” в издании поэтов-“будетлян”.

Стремясь к еще более тесному сотрудничеству с Ларионовым, комитет “Союза молодежи” предложил ему и участникам “Ослиного хвоста” вступить в петербургское общество художников для устройства совместных выставок в обеих столицах. В то же время (3 января 1913 года) общим собранием “Союза молодежи” были избраны новые члены — “москвичи”: отколовшиеся от группы Ларионова Татлин и Моргунов и уже близкий к разрыву с нею Малевич. На этом же собрании было решено Розанову, Матюшину, Школьника, Спандикова, Нагубникова и По-

типаку послать в Москву, чтобы устроить объединенное заседание представителей группы Ларионова, “Бубнового валета” и “Союза молодежи”. 12 января посланцы “Союза молодежи” приехали в Москву, но переговоры трех группировок не состоялись.

Блок Ларионова с петербургским обществом художников становился все менее и менее прочным. В одном из писем к М. Матюшину (от 8 февраля) Ларионов подчеркивает свои принципиальные расхождения и с “Союзом молодежи”, и с Д. Бурлюком (предложившим свое участие в диспуте “Союза молодежи” о живописи): “Лекцию я буду читать сам, или вместо меня кто-нибудь прочтет, и я ее полностью напишу и привезу. Точек общих с Д.Д. Бурлюком у меня нет⁸⁵, так как то, что Д.Д. говорил, туда не входит, а лучизм представляет из себя совершенно новое и исключительно мне пока подлежащее явление. Относительно вступления мы можем поговорить, но только оно также не имеет, насколько мне кажется, общих точек — и потом мое выступление я прошу отнести на последний диспут в конец, так сказать, по порядку развития и появления современных течений в искусстве”⁸⁶.

Диспут “Союза молодежи” о современной живописи 27 февраля не состоялся. Диспуты были перенесены сперва на 1 и 2, а затем на 23 и 24 марта. Дальнейшие события способствовали разрыву Ларионова с “Союзом молодежи”.

6 марта группа “Гилея”⁸⁷ вошла в контакт с “Союзом молодежи” для совместной работы “в журналах, на диспутах и выставках”⁸⁸. В качестве автономной поэтической секции при обществе художников поэты-“будетляне” получили возможность помещать свои произведения в журнале “Союза молодежи” — этом первом органе русских художников-авангардистов⁸⁹.

После перенесения диспутов на конец марта Ларионов послал Матюшину письмо с полускрытым отказом от выступления: “Мне передавал Давид Давидович <Бурлюк>, что ваши диспуты отложены до 4-ой недели — буду

ли я в это время еще в Москве, так как собираюсь уезжать на юг ... В Москве предполагаются два диспута с моим участием, но вряд ли я буду выступать, — как то все это мне очень надоело, в особенности после жеваной соломы “Бубнового валета”⁹⁰.

Переговоры о блоке двух художественных группировок были прерваны, и лекция Ларионова о лучизме на диспуте “Союза молодежи” не состоялась.

В письме к Михаилу Ле-Дантю Ларионов уже “объявляет войну” “Союзу молодежи”: “Я от диспута и лекции о лучизме отказался, но моя покорнейшая просьба к Вам — быть на диспуте, и если там будет поднят об этом разговор, то вы дайте им поговорить сначала о лучизме, а после выступите с поправками по своему собственному усмотрению. Это же передайте и Илье Михайловичу <Зданевичу>. Он о лучизме почти все знает, я ему рассказывал, да он вообще великолепно может развить всякую мысль ... А я у них вообще читать не буду никогда. И вот объявляется война. Покорнейше прошу с первого же диспута “Союза молодежи” начинать действия”⁹¹.

Публичные диспуты “Союза молодежи” при участии поэтов-“будетлян” состоялись в Петербурге в помещении Троицкого театра 23 и 24 марта 1913 года.

Накануне диспутов был издан третий сборник “Союза молодежи” — со стихами, прозой и статьями Хлебникова, Д. Бурлюка, Е. Гуро, Н. Бурлюка, А. Крученых, Б. Лившица. Маяковский в этом сборнике не участвовал, так как “поздно был извещен”. В кратком предисловии к сборнику группа поэтов “Гилея” возвестила о том, что “настало время совместного труда — живописи и поэзии для единения и выявления их ценных различий”.

На первом диспуте — “О современной живописи” — с докладом выступили Д. Бурлюк (“Искусство новаторов и академическое искусство XIX и XX века”) и К. Малевич (о “Бубновом валете” и “Ослином хвосте”)⁹². На диспуте был также прочитан манифест “Союза молодежи”, написан-

ный Ольгой Розановой. Резко полемическая направленность этой декларации, перекликающейся с манифестом “Пощечины общественному вкусу”, несравненно больше соответствовала творческим устремлениям самого автора, чем умеренному новаторству других членов “Союза молодежи”⁹³.

Поводом для доклада Д. Бурлюка послужил инцидент с картиной Репина “Иван Грозный и его сын”, изрезанной в январе 1913 года психически больным А. Балашовым⁹⁴. Желтая пресса поспешила истолковать это происшествие как акт вандализма футуристов, и Д. Бурлюк вынужден был публично опровергать эту инсинуацию. Через четырнадцать лет Репин заявил, что футуристы не имели никакого отношения к А. Балашову (приведенному в состоянии аффекта иллюзорным изображением сгустков крови).

Первое выступление Д. Бурлюка по поводу инцидента с картиной Репина состоялось в Москве 12 февраля на диспуте о современном искусстве, устроенном обществом художников “Бубновый валет”. С резкой оценкой картины Репина выступил М. Волошин. На этом же диспуте выступил И. Репин и другие⁹⁵.

На втором диспуте о современном искусстве, устроенном “Бубновым валетом” 24 февраля (под председательством П. Кончаловского), в прениях по докладам И. Аксенова “О современном искусстве” и Д. Бурлюка “Новое искусство в России и отношение к нему художественной критики” выступал и Маяковский.

Об этом выступлении, о “разъяренных речах” своей и Д. Бурлюка, Маяковский вспоминал в литературной автобиографии “Я сам”.

В газете “Русские ведомости” выступление Маяковского передано следующим образом: “Первым заявил о желании говорить Маяковский, но председатель желал дать в первую очередь слово тем, которые значились на афише в качестве оппонентов. Маяковский обратился к аудитории за защитой. И с этого момента в аудитории во-

царился хаос, не прекращавшийся до конца. Публика требовала предоставить слово Маяковскому... Последний заявил, что... “Бубновый валет” даже скандала не сумел устроить... М. Волошина оратор обозвал лакеем “Бубнового валета”...”⁹⁶

В другом газетном отчете зафиксирована одна любопытная подробность: “По каким-то причинам выступление Маяковского было, очевидно, не на руку организаторам диспута ... Футурист зычно апеллировал к аудитории: “Господа, прошу вашей защиты от произвола кучки, размазывающей слюни по студню искусства”. Аудитория, конечно, стала на сторону футуриста”.

В своей речи Маяковский резко напал на “Бубновый валет”, обвиняя его в консерватизме.

Полемика Маяковского с “Бубновым валетом” объясняется тем, что это общество художников отказалось издать первый полемический сборник группы “будетлян”. После разрыва с “Бубновым валетом” кубофутуристы и блокировались с обществом художников “Союз молодежи”.

Возвращаясь к мартовским диспутам “Союза молодежи”.

На втором диспуте — “О новейшей русской литературе” — 24 марта 1913 года с докладами выступили Н. Бурлюк (“Сказка-миф”), Маяковский (“Пришедший сам”), Д. Бурлюк (“Изобразительные элементы российской фонетики”) и А. Крученых (“Разоблачение нового искусства”).

Название доклада Маяковского является полемической перефразировкой заглавия книги Мережковского “Грядущий хам” (1906). Впервые это заглавие было использовано в полемических целях Александром Бенуа в одном из его “художественных писем” о новом искусстве (1912)⁹⁷. Вскоре после диспутов “Союза молодежи” А. Бенуа с еще большей резкостью повторил свой выпад: “Знаете ли что возводят “они” <то есть футуристы> в свои кумиры? Машинность! — иначе говоря, один из видов смер-

ти, один из признаков грядущего хама”⁹⁸. Любопытно, что эти статьи А. Бенуа подсажали озаглавить статью о футуризме “Еще шаг грядущего хама” самому Мережковскому (1914).

Общность теоретических высказываний Маяковского со всей группой кубофутуристов раскрывается сравнением с докладами Д. Бурлюка о новейшей поэзии и живописи и с футуристическими манифестами.

Сравните, например, тезисы первого раздела (“Слово — самоцель поэзии”) с манифестом, напечатанным в “Садке судей” II, или обвинение дофутуристической поэзии в литературности с аналогичными высказываниями художников-кубистов о старой живописи.

Тезисы “Слово — самоцель поэзии” основаны на формалистическом представлении о самостоятельном развитии искусства, но уже в 1914 году (в статье “Не бабочки, а Александр Македонский”) Маяковский объясняет поэтическое новаторство необходимостью выразить новые идеи.

Тезис “Возрождение истинной роли слова (народная песня)” перекликается с тезисом доклада Д. Бурлюка “Что такое кубизм?” (1912): “Народное русское искусство. Русская вывеска (народная русская песнь)”. Высказывания Д. Бурлюка и Маяковского, направленные против художественного и поэтического западничества, восходят к полемической статье В. Хлебникова “Учитель и ученик” (1912), где поэзии символистов противопоставлена народная песня, утверждающая радость жизни⁹⁹.

Сотрудничество поэтов-“будетлян” с “Союзом молодежи” оказалось весьма кратковременным. В декабре 1913 года после организованных “Союзом молодежи” постановок трагедии Маяковского “Владимир Маяковский” и оперы А. Крученых “Победа над солнцем” блок этот распался¹⁰⁰. Вслед за этим прекратил свое существование и “Союз молодежи”. Выставка “Союза молодежи” с 10 ноября 1913 года по 10 января 1914 года была последней. В этой

выставке члены группы Ларионова участия не принимали. Посылая свои работы на эту выставку, К. Малевич писал И. Школьнику: “Ларионов и Гончарова не будут участвовать. Они говорят, что нарочно, ради шутки, у вас просили приглашения ...”¹⁰¹

Любопытно, что уже после разрыва “Ослиного хвоста” с петербургской группировкой ее руководители пытались привлечь Ларионова и Гончарову к участию в четвертом сборнике “Союза молодежи” (издание не состоялось). Ответное письмо Ларионова к И. Школьнику, датированное апрелем 1913 года, содержало в себе решительный отказ: “Относительно рисунков для сборника “Союза молодежи” должен сообщить вам следующее: у нас выходит очень обширный сборник “Ослиный хвост и Мишень”, куда войдет весь материал по деятельности литературной и художественной за два года. Ввиду выхода в свет нашего сборника и массы иллюстраций нам нет никакой возможности участвовать в вашем № 4, тем более что мы ... единогласно решили всей группой выпускать только свои сборники и книги”¹⁰².



Одновременно с диспутом “Союза молодежи” в Петербурге состоялся диспут в Москве (“Восток, национальность и Запад”), организованный М. Ларионовым 23 марта 1913 года, накануне открытия выставки “Мишень”. С докладами выступали Ларионов (“Лучизм Ларионова”) и И. Зданевич (“Футуризм Маринетти”). Демонстрируя модные мужские башмаки, Зданевич доказывал, что они “прекраснее Венеры Милосской”. Диспут этот, как и многие последующие футуристические диспуты, закончился скандалом, вмешательством полиции и вызовом Ларионова в суд¹⁰³.

Выставка “Мишень” была открыта с 24 марта по 7 апреля. На этой выставке кроме произведений Ларионова, Гончаровой, К. Малевича, М. Ле-Дантю, В. Барта, Ивана

Ларионова, А. Шевченко, М. Шагала и других экспонировались иконописные подлинники, русские и восточные лубки¹⁰⁴, образцы восточной малой скульптуры, орнаментики и керамики, “рисунки неизвестных авторов” (современный примитив) и детские рисунки.

Критик-эстет Россций (А. Эфрос), обвинивший Ларионова и его соратников в “намеренном художественном дебоше и профессиональном озорстве”, писал: “То, что собрано на выставке этого года, имело бы, пожалуй, большее право именоваться “Ослиным хвостом”, а название “Мишени” скорее приличествовало бы более скромной прошлогодней выставке”¹⁰⁵. Знаменательно, что тот же критик не отметил ни одной из выставленных работ, а на “Мишени” экспонировались такие произведения, как “Времена года”, “Еврейская Венера”, “Провинциальная девушка”, “Голова быка”, “Стекло”, “Скумбрия и колбаса” (лучизм) Ларионова, “Город ночью”, “Зеркало”, “Дровосек”, “Фабрика”, “Евреи”, “Продавщицы хлеба”, “Кошка” (лучизм) Гончаровой, “Улица в деревне”, “Женщина с ведрами”, “Косарь”, “Бабы в поле”, “Точильщик” Малевича, “Кавказский цикл” Ле-Дантю и другие.

В предисловии к каталогу выставки М. Ларионов выступил с тезисами, развертывающими новую программу группы:

“... 4) Признание всех стилей, которые были до нас и созданных теперь, как-то — кубизма, футуризма, орфеизма¹⁰⁶; провозглашаем всевозможные комбинации и смешение стилей¹⁰⁷.

Нами создан собственный стиль “лучизм”, имеющий в виду пространственные формы и делающий живопись самодовлеющей и живущей только по своим законам.

5) Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство¹⁰⁸.

6) Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему...”

Декларация Ларионова является попыткой оттолкнуться от западноевропейских традиций.

Выступая против “западного эпигонства”, Ларионов тогда же доказывал зависимость всего нового европейского искусства от восточных форм, в полемическом азарте, несомненно, упрощая сложные факты взаимодействия различных национальных систем искусства: “Импрессионисты от японцев. Синтетика, Гоген — Индия, испорченная ранним Возрождением. От островов Таити он кроме реального женского типа ничего не воспринял. Матисс — китайская живопись. Кубисты — негры (Мадагаскар), ацтеки ... Что из себя представляет романский стиль, как не следующую стадию развития византийского, а этот последний огреченные восточные и грузино-армянские образцы ... Достаточно посмотреть на изображения арабские и индийские, чтобы установить происхождение наших икон и искусства, которое до сих пор живет в народе”¹⁰⁹.

В изданном в июле 1913 года группой Ларионова сборнике “Ослиный хвост и Мишень” был опубликован манифест “Лучисты и будущники”, среди тезисов которого особенно характерны следующие: “Да здравствует прекрасный Восток! Мы объединяемся с современными восточными художниками для совместной работы. Да здравствует национальность! Мы идем об руку с малярами...”

Действительно, на выставке “Мишень” были выставлены шесть работ “Второй артели живописцев вывесок”, а также картины фельдфебеля Богомазова и бывшего шахтера Павлюченко и четыре картины Нико Пиросманавили, тогда еще никому не известного живописца вывесок. Это было единственное прижизненное выступление народного грузинского художника, и оно имело большой успех. Клеенки этого “искусника стеной живописи” “открыл” в тбилисских духанах весной 1912 года талантливейший из учеников Ларионова Михаил Ле-Дантю¹¹⁰.

После закрытия выставки “Мишень” “пропагандист” ларионовской группы И. Зданевич (он был превосходным оратором) прочел в Петербурге полемический доклад “О футуризме”, в котором единственными подлинными футуристами в России были объявлены Ларионов и Гончарова: “У нас ни в “Бубновом валете”, ни в “Союзе молодежи” футуризма не существует, и осуществляют его только Гончарова и Ларионов, основатель лучизма. Необходимо освободиться от подчинения внешнему миру. Вещи должны быть только темой, откуда право на дивизионизм (разделение на части). В лучизме живопись свободна ... импрессионизм дал цвет, кубизм — третье измерение, футуризм нашел стиль движения, а лучизм все это синтезировал ...”¹¹

Сборник “Ослиный хвост и Мишень” содержит в себе резкую полемику с другими художественными и поэтическими объединениями новаторов. Достаточно привести хотя бы такой выпад, направленный одновременно против всех соперников: “Мы, художники будущих путей искусства ... выражаем полное презрение так называемым эгофутуристам и неофутуристам¹², бездарным пошлякам — таким же самым, как “Валеты”, “Пощечники” и “Союз молодежи” (манифест)”.

Главными противниками Ларионова были художники-“бубнововалетцы”. И на публичных диспутах, и в печати Ларионов упрекал их в том, что они повторяют пройденные им этапы (см. все статьи сборника “Ослиный хвост и Мишень”).

Полемические выпады “бубнововалетцев” были не менее резки. Достаточно привести из статьи Р. (художника В. Рождественского), напечатанной в “Сборнике статей по искусству” общества художников “Бубновый валет” (1913): “Не новы, а просто циничны работы Ларионова и Гончаровой. Эти два новатора, надоевшие своими трюками, все стараются открыть что-то небывалое”.

Тенденции Ларионова к непрерывному новаторству проявились и в последней устроенной им выставке “№ 4”

(март 1914 года), на которой были показаны образцы нового преломления лучистской теории — “пневмо-лучизма”.

В предисловии к каталогу этой выставки Ларионов снова подчеркнул свой тезис о том, что его группа старается переработать все существовавшие до сих пор стили искусства как абстрактно-живописные манеры: “Искусство приемлется нами во всех формах — без условных рамок. Каждая из устроенных выставок, в том числе и настоящая, вызвана необходимостью, так как представляет из себя не отчет в работе, не художественный рынок, а развитие тех живописных задач, которыми живет искусство последних дней России”¹³.

На выставке “№ 4” (футуристы, лучисты, примитив) Ларионов выступил с группой молодых художников, среди которых первое место принадлежало В. Чекрыгину. К этому времени из числа участников выставки “Ослиный хвост” в группе Ларионова, кроме Гончаровой, остались только три художника — Ле-Дантю, А. Шевченко и К. Зданевич.

Группа Ларионова обнаружила тенденцию распространить свою работу за пределы живописи, создать школу лучизма и в поэзии.

В сборнике “Ослиный хвост и Мишень” подвергаются резкой критике вещи Хлебникова и других поэтов-футуристов, и в качестве образца подлинного поэтического новаторства выдвигаются заумные стихи Антона Лотова из его сборника “Рекорд” (1913) и графико-словесные эксперименты трех молодых поэтов-лучистов, ничем не проявивших себя в дальнейшем. Мне удалось установить, что псевдоним Антон Лотов принадлежит К. Большакову, прикнувшему весной 1913 года к группе Ларионова¹⁴.

Автор полемической статьи в сборнике “Ослиный хвост и Мишень” (подписанной псевдонимом С. Худаков) выделяет из группы футуристов “Гилея” только Маяковского и А. Крученых: “... Маяковский и Крученых, представшие к группе позднее, являются хотя более непосредственными и одаренными, но все же мало общего имею-

щими с современными задачами поэзии. Первый из них, на мой взгляд, более яркий и стремящийся искренно к чисто современным достижениям, другой — проявляющий себя как инициатор. Очень жаль, что он вносит лишнюю путаницу в свою декларацию слова ..., слишком очевидны заимствования из “лучизма” Ларионова (фразы “является скользкий”, “слово как таковое”)¹¹⁵.

На этот полемический выпад А. Крученых ответил в своей статье “Новые пути слова” (1913): “Здесь не лишним будет указать на молодцов из “Мишени”, на днях выступивших в печати и заимствующих нашу речь то из одних гласных, то из согласных, то разбросанность букв и слов и заматающих свои следы ссылкой на 1912 год, как время написания (!?) своих подражаний”¹¹⁶.

В начале сентября 1913 года К. Большаков издал поэму “Le future”. Это литографированное издание с иллюстрациями Гончаровой и эпатажными иллюстрациями Ларионова было конфисковано цензурой. Тогда же Ларионов выступил с проектом футуристического театра, где предполагал поставить пьесу Большакова “Пляска улиц”. Проект Ларионова, вероятно, из-за технической сложности постановки остался неосуществленным.

Создать самостоятельную поэтическую группировку лучистов Ларионову не удалось. Не состоялось и издание анонсированного сборника “Лучистая поэзия”.

Любопытно, что разрыв с “Союзом молодежи” и Д. Бурлюком не помешал Ларионову (вероятно, при содействии К. Большакова) выступить совместно с Маяковским, которого он высоко ценил как поэта¹¹⁷. Одно из самых шумных выступлений Ларионова и Гончаровой произошло при непосредственном участии Маяковского на вечере открытия кабаре “Розовый фонарь” 19 октября 1913 года. С ними выступал и К. Большаков. Поэты и художники получили предложение выступить на нескольких вечерах. В программе вечера было сообщено о том, что в антрактах Гончарова и Ларионов (прокламировавшие “втор-

жение искусства в жизнь”) “по желанию публики будут раскрашивать лица”¹¹⁸.

Футуристический грим ввел Ларионов, впервые продемонстрировавший его в сентябре 1913 года (эпатажная прогулка с К. Большаковым по Кузнецкому мосту)¹¹⁹. В конце того же года Ларионов и И. Зданевич опубликовали манифест “Почему мы раскрашиваемся?”: “Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединения мастеров мы громко позвали жизнь — и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь ... Раскраска — новые драгоценности народные ... Золото ценилось как украшение и стало дорогим. Мы же свергаем золото и камень с пьедестала и объявляем бесценными. Берегитесь, собирающие их и хранители, — вскоре будете нищими. Татуировка раз навсегда. Мы... раскрашиваемся на час, и измена переживаний зовет измену раскраски...”¹²⁰ Футуристический грим был своеобразным протестом против буржуазно-мещанского этикета.

Сенсационная программа и “гримировальная живопись” привлекли к кабаре “Розовый фонарь” многочисленных посетителей. Лицо Ларионова было раскрашено черной краской.

Присутствовавший на вечере К. Бальмонт неожиданно обратился к художнику с приветствием.

Маяковский, выступавший в желтой кофте, впервые прочел свой первый стихотворный памфлет “Нате!”, в котором есть чрезвычайно резкие выпады против буржуа, завсегдатаев кабаре и ресторанов. Стихотворение вызвало яростный протест публики. Выступление Маяковского, Ларионова, Гончаровой и Большакова закончилось грандиозным скандалом, в результате которого кабаре “Розовый фонарь” было закрыто полицией¹²¹.

Напечатанный в футуристическом сборнике “Рыкающий Парнас” стихотворный памфлет Маяковского подвергся цензурному гонению. Арест, наложенный на сборник Комитетом по делам печати (за рисунки П. Филонова,

В. Бурлюка и Д. Бурлюка), был оставлен в силе определением Окружного суда, особо отметившего “явно неблагопристойные выражения”.

Вскоре после скандального выступления в “Розовом фонаре”, в вечернем выпуске газеты “Биржевые ведомости” (9 ноября) был помещен чрезвычайно любопытный “Отзыв К. Бальмонта о футуристах”. Прославленный поэт-символист заявил: “... те футуристы, которых я видел в Москве, хотя мне лично во многом были неприятны, однако интереснее той грубой публики, которая собирается исключительно для потехи над живым человеком. Два, три молодых поэта-футуриста (имен их я не назову) мне положительно понравились своей искренней юностью и стремлением достичь чего-то...” В “отзыве” есть прямой намек на “неприятные” для Бальмонта выступления Маяковского (7 мая и 1 ноября 1913 года). Но, несмотря на это, не подлежит сомнению, что “два молодых поэта-футуриста” — Владимир Маяковский и Константин Бальшаков.

Весь 1913 год прошел под знаком ожесточенной полемики между новаторскими группировками и консервативной буржуазной аудиторией. В этой полемике двадцатилетний Маяковский принимал самое активное участие.

Выступления Маяковского в первый период его литературной деятельности различались по своей установке в зависимости от характера аудитории.

Выступая перед многочисленными слушателями (в Москве, Петербурге, а затем и в провинции), доказывая историческую закономерность и художественную ценность новаторских произведений, Маяковский всегда стремился подробно и ясно обосновать принципы новой поэзии и живописи.

Многие газетные рецензенты (особенно в провинции) с некоторым удивлением писали о том, что Маяковский, за которым закрепилась репутация скандалиста, выступал с логически обоснованной речью и с большим мас-

терством читал стихи свои и своих литературных соратников.

В качестве примера привожу отзыв о лекции Маяковского и Д. Бурлюка, напечатанный 21 марта 1914 года в газете “Саратовский вестник”: “... то что говорили они об эволюции искусства и задачах футуризма — надо сознаться — оказалось очень далеким от того, что принято думать о них среди широкой публики ... Речь Маяковского, сказанная с большим ораторским мастерством, красиво построенная, ясная и содержательная, произвела впечатление на слушателей, и они покрыли ее дружными и продолжительными аплодисментами... Хорошим оратором оказался и Бурлюк. Речь его, посвященная, в сущности, развитию того, о чем говорил Маяковский ..., свидетельствует об эрудиции лектора, особенно в области живописи...”

Репутацией скандалиста Маяковский был обязан своим выступлением в других аудиториях — не массовых, а камерных, состоящих преимущественно из буржуазной публики. Эта публика приходила на выступления поэтов-футуристов не для того, чтобы понять их творчество, а для веселого времяпрепровождения.

Именно к этой буржуазно-мещанской аудитории обращены первые памфлетные стихотворения Маяковского.

С середины 1913 года начались выступления Маяковского в качестве агитатора за новое искусство и в печати.

Вскоре после исключения из Училища живописи он напечатал статью “Живопись сегодняшнего дня”¹²², где дал полемически заостренный обзор тогдашних группировок русской живописи, разбив их по условным рубрикам: “вульгарный реализм” (“передвижники”), “импрессионизм” (“Союз русских художников”, “Мир искусства”) и “неореализм” (“Бубновый валет” и выставки группы Ларионова).

Статья эта свидетельствует не только о глубокой заинтересованности Маяковского проблемами развития со-

временной живописи, но и о его чрезвычайно точной ориентировке в соотношении сил.

Основная мысль статьи — утверждение, что ни одно из течений русской живописи, не исключая даже крайних (Ларионов), не выражает современности и не дает чисто живописных достижений.

Вся статья написана в тоне памфлета. Здесь мы встречаем выпады против представителей всех художественных группировок: передвижники — “люди умершего времени”, члены “Союза русских художников” — “в самом своем основании... те же передвижники-фотографы — только голубые”¹²³, графические стилизации “Мира искусства” характеризуются как выставка “художественных фотографий и печатного дела”, представители “Бубнового валета” обвиняются в чрезмерном пристрастии к натюрмортам (“всё бутылки, бутылки и пивные бутылки”).

Большой интерес представляет мнение Маяковского о Гончаровой и Ларионове: “Более всего говорили о своей новизне, кажется, Гончарова и Ларионов, они же и самые признанные; первая добросовестно пользуется и краской, и линией, и формой, как средством, и дает лапоть передвижников только более лубочно, а поэтому современно. Ларионов же каждый день придумывает новые и новые направления, оставаясь талантливейшим импрессионером...”¹²⁴

Это высказывание о Ларионове объясняется не только тем, что в ранний период своей работы художник был крупнейшим в России представителем импрессионизма (см., например, находящиеся в Русском музее его работы “Розовый куст после дождя”, “Рыбы под заходящим солнцем” и “Весна”)¹²⁵, но и тем, что в ларионовском “лучизме” Маяковский видел абстрактивистскую интерпретацию импрессионизма.

Три другие статьи Маяковского о живописи — “Вравшим кистью”, “Как бы Москве не остаться без художников” и “Бегом через вернисажи” — написаны уже во время Первой мировой войны, в конце 1914 года.

В этих статьях, написанных в стиле полемических речей (они гораздо ближе к жанру ораторской прозы, чем к жанру газетных статей), Маяковский использует военную тематику для утверждения превосходства нового урбанистического искусства над старыми эстетическими системами.

В отличие от ранних кубофутуристических деклараций, утверждавших автономность художественных форм, в основу статьи “Вравшим кистью” положен тезис о том, что искусство должно быть адекватным выразителем динамики современной жизни.

Поэзия и живопись

...Дворцы угрюмого Дадона
Письма Наташи Гончаровой.

В. Хлебников (1915)

Аналогии между развитием живописи и поэзии настойчиво повторяются Маяковским и его литературными соратниками в их теоретических статьях, манифестах и докладах.

В декларативной статье 1912 года Хлебников писал: “Мы хотим чтобы слово смело пошло за живописью...”

По свидетельству проф. Б.П. Денике, встретившего в том же году Хлебникова и Маяковского в Щукинской галерее, Хлебников находил аналогию между своими формальными исканиями в области поэтического языка и системой новейшей французской живописи.

В первом докладе Маяковского “О новейшей русской поэзии”, прочитанном на диспуте “Союза молодежи” (20 ноября 1912 года), знаменательны следующие тезисы: “... 3) Аналогичность путей, ведущих к построению художественной истины у живописи и поэзии. 4) Цвет, линия, плоскость — самоцель живописи — живописная концеп-

ция; слово, его начертание, его фоническая сторона, миф, символ — поэтическая концепция”.

В следующем докладе Маяковского “Пришедший сам” (24 марта 1913 года) мы находим очень точную формулировку: “Кубизм в слове. Футуризм в слове”.

В брошюре А. Крученых “Слово как таковое” (1913) сопоставляются достижения и общие тенденции кубофутуристической живописи и поэзии: “1) чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро, в живописи В. Бурлюк и О. Розанова); 2) чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостинной (множество узлов, связок и петель и заплат, занозистая поверхность, сильно шероховатая. В поэзии Д. Бурлюк, В. Маяковский, Н. Бурлюк ... В живописи Д. Бурлюк, К. Малевич)”¹²⁶.

Чрезвычайно показательно здесь метафорическое использование производственной терминологии живописи для оценки звуковой формы поэзии (ср. классификацию живописных поверхностей в статье Д. Бурлюка “Кубизм” (1912): “крючковатая, занозистая, раковистая поверхность” и т.п.).

Так же, как кубисты, разрабатывая фактуру, боролись против гладкой, зализанной поверхности академической живописи, русские поэты-кубофутуристы, борясь против плавной мелодической фонетики символистов, выдвигали новую тугую “фактуру слова”, основанную на повторах и подчеркнутом скоплении согласных шумового тембра (см. в произведениях Маяковского раннего периода многочисленные аллитерации и концентрированные повторы необычных в поэзии фонем: фрикативных — ж, ш, х и африкатов — ч, ц).

В противовес символистской теории соответствий между гласными фонемами и цветом, основанной на зыбко эмоциональных ассоциациях, футуристы выдвинули

тезис о том, что носителями цвета в поэзии являются согласные (усиление роли консонантизма в стихе за счет гармонии вокализма).

Ср. тезисы доклада Д. Бурлюка “Изобразительные элементы российской фонетики” (1913): “... б) согласные — носители цвета, понятий фактуры, в) гласные — время, пространство, понятие о плоскости”¹²⁷.

О роли согласных как носителей “значения” и “цвета” Д. Бурлюк писал и в стихах (сб. “Стрелец”, 1915):

Пространство — гласных,
Гласных — время!
Бесцветность общая и вдруг
Согласный звук, горящий муж —
Цветного бременя темя!
... Согласный звук обсеменитель,
Носитель смыслов, живость дня...

В своей статье о кубизме Д. Бурлюк проводит параллель между свободными формами новой живописи и раскрепощением ритмики от силлаботонизма в новой поэзии: “Рисунки Владимира Бурлюка, портреты П. Кончаловского и И. Машкова, “солдатские” картины М. Ларионова, являются лучшими примерами свободного рисунка ... В поэзии аналогией является *vers libre*, единственным и прекраснейшим представителем которого в современной поэзии является Виктор Хлебников”.

Наконец, в сборнике группы Ларионова “Ослиный хвост и Мишень” (1913) мы находим такое указание: “... возникает какая-то зависимость искусства литературного от искусства живописного. Последние направления, начиная с футуризма, выдвигают задачи, общие всем искусствам” (с. 144).

Разумеется, здесь не было одностороннего давления изобразительного искусства на словесное. Процесс происходил в более сложной форме взаимодействия функцио-

нальных и причинно-следственных связей, и можно назвать случаи, когда поэзия опережала живопись и диктовала ей новые задачи.

Простейший пример представляют собой живописные произведения, написанные на темы определенных стихотворений¹²⁸.

Таковы, например, работы Д. Бурлюка “Le fou” — реализация сюжета стихотворения М. Роллина и “Храм Януса” — интерпретация его собственного стихотворения “Вновь”, напечатанного в сборнике “Весеннее контрагентство муз” (1915)¹²⁹.

Более сложные случаи представляют собой кубистические иллюстрации к футуристическим стихотворениям. Задачей этих иллюстраций (в отличие от обычной книжной графики, основанной на изображении предметов, описываемых в словесном произведении) являлось нахождение адекватных словесной динамике графических построений.

В заметке С. Боброва “О новой иллюстрации” (1913)¹³⁰ эти задачи формулируются следующим образом: “Два слова о самом методе работы нового иллюстратора. Образы поэта остаются неприкосновенными. Цепь поперечных и продольных линий, введенных в живопись футуристами и развитых лучизмом Ларионова, дает подобие лирических движений в поэме. Повторяемость контуров и плоскостей — о том же. И центр нового в том, что аналогичность устремлений и разъяснение рисунков поэмы достигаются не литературными, а живописными средствами”.

В результате взаимодействия новых теорий живописного и словесного искусства возникло своеобразное явление в поэтической практике кубофутуристов: одновременно с установкой на звуковую форму слова (на его артикуляционно-произносительную сторону) чрезвычайно повысилась и роль графико-моторных элементов поэтического языка.

Утонченное ощущение графической формы вообще более свойственно поэзии по сравнению с прозой (ср. расположение строк в канонических строфических формах, роль отступов, абзацев и заглавных букв), но в новейшей поэзии с особенной силой проявилась тенденция к использованию оптических эффектов оформления текста (здесь частично были воскрешены традиции древней и средневековой поэзии: александрийцы, римские поэты — Авсоний, Пентадий, Порфирий, готические поэты, Рабле и др.).

Заново были осознаны орнаментальные и эмоциональные функции авторского почерка. Известно, что еще в 1887 году Малларме издал сборник своих стихов (“Poésies complètes”), сфотографированных с рукописных оригиналов. Здесь можно видеть, с одной стороны, факт эпатажной автоканонизации (издание собственных вещей как автографов “классика”) и, с другой стороны, то же внимание к зрительной форме стиха. Малларме принадлежит и первая в новейшей поэзии попытка конструктивного использования монтажа различных шрифтов (поэма “Un coup de dès jamais n’abolira le hasard”, 1897).

Наиболее полную реализацию этих тенденций мы видим в поэтической деятельности Гийома Аполлинера, исходившего в своих опытах стихового кубизма от синтаксических построений и усложненной семантики А. Рембо и “проклятых поэтов”, но одновременно опиравшегося и на графические формы александрийцев и на созданную живописцем Р. Делоне (при участии русского художника Г. Якулова) теорию симультанизма¹³¹.

Первым опытом симультанизма в поэзии нужно считать поэму Блеза Сандра “La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France” (1913), изданную в художественном оформлении С. Делоне (жены Р. Делоне)¹³². Здесь, по словам Аполлинера, они “... ont fait une première tentative de simultanéité écrite où des contrastes de couleurs habituaient l’œil à lire d’un seul regard l’ensemble d’un poème,

comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche"¹³³.

Поэма Сандрара была издана в виде двухметрового складня (в количестве 150 экземпляров).

Яркие цветовые ритмы С. Делоне “струятся” сверху вниз во всю длину складня, по его левой полосе, а в менее интенсивную по цвету композицию правой полосы вмонтировано сложное шрифтовое построение текста Сандрара.

В сентябре 1913 года “первая симультанистская книга” экспонировалась на выставке “Erster Deutscher Herbstsalon”, устроенной в Берлине Хервартом Вальденом.

Оформлению симультанистской книги была посвящена и статья в русском журнале “Телиос”, издававшемся в то время в Париже: “... Поэма напечатана так, что каждое слово читается на фоне особого цвета: совместная инспирация идей и краски. Конечно, те слова, что о поезде в сибирских пустынях зимней ночью, и те, что о Монмартре, вызывают у художника каждый раз особые цветовые ощущения”¹³⁴.

В монтаже текста своих симультанистских стихотворений Аполлинер пытался дать графический эквивалент словесных образов. Таковы многие из его “Idéogrammes” (1914–1917), например, скелет дома и дерева в инфантильном “Paysage animé”, арабески “Cœur couronné et miroir” и др.¹³⁵

Цикл своих визуальных стихотворений, впоследствии собранных в сборнике “Calligrammes” (1918), Аполлинер предполагал издать еще в 1914 году под характерным заглавием: “Et moi, aussi, je suis peintre (album d'idéogrammes liriques et colorés)”¹³⁶.

Во всех этих произведениях уже стираются границы между поэзией и графикой — идеограммы Аполлинера могут не только читаться как литературные вещи, но и рассматриваться как идеографические картины или (в не-

которых случаях) как орнамент (центробежные построения по кругам и спиральям и т.п.)¹³⁷.

Наряду с графико-словесными конструкциями следует отметить многочисленные эксперименты футуристов над усилением экспрессивности типографского оформления текста.

В манифестах и произведениях итальянских футуристов монтаж различных шрифтов был выдвинут с иллюзионистской мотивировкой: для передачи динамики современной жизни¹³⁸. Здесь футуристами были широко использованы возможности и достижения урбанистической “бытовой” идеографики: сигнальные шрифты афиш, прейскурантов, реклам, вывесок и т.п., а также внесловесные эквиваленты текста — математические и другие научные символы.

Ценность графических элементов в стихе осознали и русские кубофутуристы.

В программной статье “Поэтические начала” (1914) Николай Бурлюк писал: “О роли шрифта я не стану говорить, так как это для всех очевидно. Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле. Это прекрасно понимали такие утонченные александрийцы как Аполлоний Родосский и Каллимах, располагавшие написанное в виде лир, ваз, мечей и т.п. ... Сколько знаков нотных, математических, картографических и прочих в пыли библиотек. Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни всех этих \int , ∞ , $+$, \S , \times , φ , δ , $\sqrt{\quad}$, $=$, $>$, Δ и т.д. и т.д.”¹³⁹.

Любопытно, что Н. Бурлюк упоминает и одну из последних, но малоизвестных статей Н. Федорова, который еще в эпоху символизма “тщетно указывал” на эстетическую роль “письмен”. Эта статья была напечатана в журнале “Весы” вскоре после смерти философа (“Письмена”).

О возможности создания новой стиховой графики, основанной на соединении в одном знаке различных букв,

а также о стихах из чисел писал Хлебникову в феврале 1914 года Р. Якобсон (в то время примыкавший к левому крылу кубофутуризма): “Помните, Виктор Владимирович, говорили Вы мне, что наша азбука слишком бедна для поэзии и как бы с буквенными стихами не зайти в тупик. Я все больше убеждаюсь, что вы ошибались. Ныне пришел я к любопытной новинке, почему и пишу вам. Эта новизна сплеты букв, некоторая аналогия музыкальным аккордам. Здесь достигается одновременность двух или более букв и, кроме того, разнообразие начертательных комбинаций, устанавливающее различные взаимоотношения букв. Все это богатит стихи и открывает новые пути ... Когда я спросил Вас, к чему пришли Вы, ответ был — к числу. Знаете, Виктор Владимирович, мне кажутся осуществимыми стихи из чисел. Число — двуострый меч — крайне конкретно и крайне отвлеченно, произвольно и фатально точно, логично и бессмысленно, ограничено и бесконечно. Извиняюсь за риторичность. Вам ведомы числа, а потому, если Вы поэзию числа признаете хотя бы неприемлемым парадоксом, но острым, попытайтесь, пожалуйста, дать мне хоть небольшой образчик таких стихов”. В письме Р. Якобсона даны и образчики его произносимых, “буквенных” стихов. О своем письме к Хлебникову Якобсон известил Алексея Крученых, с просьбой ознакомиться с “буквенными” стихами и сообщить свое мнение¹⁴⁰.

В 1915 году А. Крученых (судя по ответному письму О. Розановой) написал “поэму цифр”. Эта поэма, над оформлением которой должна была работать Розанова, не сохранилась. По поводу “рассматривания поэзии как чистой графики” Розанова писала тому же адресату в августе 1916 года: “Мне кажется это интересно как частный случай, одна из сторон поэзии, но не все это искусство в целом, т.к. поэзия не только созерцается, но и читается вслух...”¹⁴¹

Аналогию опытам Аполлинера и итальянских футуристов мы находим в “железобетонных поэмах” В. Камен-

ского¹⁴². Поэма “Полет Василия Каменского на аэроплане в Варшаве” построена по принципу удлинённого треугольника, завершающегося буквой “и с точкой” (указание автора: “читать снизу вверх”). Это построение мотивировано темой взлёта — перспективным сокращением аэроплана, превращающегося постепенно в точку.

В других “железобетонных поэмах” В. Каменского — “Скетинг-ринг”, “Цирк”, “Картиния-дворец С.И. Щукина”, “Бани” — применён принцип расчленения страницы на различные геометрические фигуры, в пределах которых располагаются ассоциативно связанные группы слов.

Одновременно границы плоскостей и монтаж различных шрифтов разрывают слова на части, выделяя в них и сопоставляя основы и формальные принадлежности.

В. Каменский писал: “Подчеркнутость выделенных слов, букв, введение в стихи (жирным шрифтом) цифр и разных математических знаков и линий — делают вещь динамической для восприятия, легче запоминаемой (читаешь как по нотам, с экспрессией обозначенного удара). Я уже не говорю о том, что можно одними буквами дать графическую картину слова...”¹⁴³

Синкретическая конструкция “железобетонных поэм” В. Каменского объясняет факт экспонирования их наряду с живописными произведениями на выставке группы Ларионова “№ 4” (1914).

Широкое распространение получил орнаментальный монтаж шрифтов в изданиях группы “заумной поэзии” (А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев)¹⁴⁴. Шрифтовые эксперименты А. Крученых в его сборниках, изданных ещё в 1913 году (“Возропщем”, “Черт и речетворцы” и др.)¹⁴⁵, предвосхищают полиграфическое новаторство Эль Лисицкого и других художников-конструктивистов. Одним из самых смелых опытов орнаментального применения различных шрифтов для оформления стихового текста было издание трагедии Маяковского “Владимир Маяковский” (М., 1914): работа Д. и В. Бурлюков.

В оформлении своих стихотворений Д. Бурлюк не пошел дальше подчеркивания жирным шрифтом наиболее значимых слов (“лейтслова”) и звуковых повторов¹⁴⁶.

Совершенно особое и специфически русское явление представляли собой литографированные сборники стихов русских футуристов.

Несомненно, что эти издания объясняются не техническими причинами (например, трудностью найти издателя для футуристических произведений), а принципиальной установкой группы русских футуристов, противопоставлявших “кустарную” внешность своих сборников эстетской внешности любительских изданий, имитирующих старинные образцы типографического искусства.

Первые изданные литографским способом сборники стихов В. Хлебникова и А. Крученых были иллюстрированы рисунками М. Ларионова и Н. Гончаровой (“Игра в аду”, “Старинная любовь”, “Мирсконца” и др.). Это свидетельствует о том, что поэты-футуристы ориентировались на самых крайних живописцев-новаторов.

Ларионов и Гончарова создали новый тип поэтической книги — целиком литографированной, с текстом, написанным самим автором или художником (“самописанием”)¹⁴⁷.

Кубофутуристы сознавали принципиальность этих изданий, как явствует из манифеста, напечатанного в сборнике “Садок судей” II: “а) считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания, в) в почерке полагая составляющую поэтического импульса, с) в Москве поэтому нами выпущены книги авторографов (“самописма”)¹⁴⁸.

О роли авторского почерка говорили В. Хлебников и А. Крученых в декларации 1913 года:

“Есть два положения: 1) настроение изменяет почерк во время написания; 2) почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю независимо от слов.

Листы черновика суть подмостки, где буквы, по черк — лицедеи, а смысл букв — их речи.

Понятно, необязательно, чтобы речар был бы и писцом книги саморунной, пожалуй, лучше, если бы сей поручил это художнику. Но таких книг еще не было. Впервые даны они бюджетянами... Странно, ни Бальмонт, ни Блок ... не догадались вручить свое детище не наборщику, а художнику...”¹⁴⁹

Задача иллюстраций Ларионова и Гончаровой — разъяснение поэтического произведения не литературными, а живописными средствами. Этим объясняется и обращение художников к литографской технике — ее специфические особенности не стесняли свободы чисто живописных решений. Подобно их станковым произведениям того времени, книжные литографии Ларионова и Гончаровой основаны преимущественно на принципах лубочного или инфантильного примитива, но есть среди них и опыты кубистической, футуристической и “лучистской” графики. Иллюстрации Ларионова и Гончаровой отличались не только гротескной деформацией реальных объектов, но и тенденциями к запретным (эротическим и “кошунственным”) темам.

С наибольшей изобразительной силой и остротой декоративное мастерство Гончаровой проявилось в иллюстрациях к бурлескно-фантастической поэме Хлебникова и Крученых “Игра в аду”, этой, по определению второго автора, “сделанной под лубок издевки над архаическим чертом”. Построенные по вертикали, вкомпонованные в узкое, уплощенное пространство, однофигурные иллюстрации Гончаровой представляют собой своеобразную автопародию на монументальные декоративные композиции “Евангелисты”. Велимир Хлебников дал высокую оценку “остроумной внешности” издания, а в одном из своих прозаических произведений упомянул “чертей в понимании Гончаровой”. Одновременно с поэмой “Игра в аду” (в августе 1912 года) Крученых издал свой полупаро-

дыйный лирический цикл “Старинная любовь”. Контраст противоположных стиливых планов ощущается в этих стихотворениях настолько слабо, что позволяет воспринимать их как традиционный жанр любовной лирики и в аспекте авторской иронии. Сам автор в неопубликованном письме к Елене Гуро охарактеризовал “Старинную любовь” как “книгу воздушной грусти”. Вероятно, поэтому Ларионов иллюстрировал стихотворения этого цикла как образцы “чистой лирики”. Лирическая напряженность образов, созданных Ларионовым, и богатство его художественного языка позволяют отнести “Старинную любовь” к числу наиболее замечательных по оформлению стихотворных сборников XX века. В двух иллюстрациях (на отдельных листах) Ларионов впервые применил принципы лучизма.

В отличие от иллюстраций Гончаровой, предпочитавшей работать литографским карандашом, вся иллюстративная серия Ларионова 1912–1913 годов, кроме первой книги (“Старинная любовь”), сделана литографской тушью. Это был отказ от трехмерных пространственных построений и переход к схематичным плоскостным решениям. С помощью нового принципа Ларионов достиг полного единства книжной архитектоники.

Первая книга стихов Маяковского “Я!” (М., 1913), оформленная художниками В. Чекрыгиным, Л.Ш. (Жегинным) и самим Маяковским, находится в длинном ряду футуристических книг, изданных способом “самописьма” (1912–1914). Тексты стихотворений Маяковского написаны Чекрыгиным. Обложка сборника свидетельствует о воздействии Ларионова на Маяковского-художника. В своем первом опыте книжного оформления Маяковский варьирует обложку Ларионова к поэме А. Крученых “Полуживой” — ее композиционный ритм, соотношение линий и пятен, игру черно-белых контрастов.

После разрыва “Ослиного хвоста” с “Союзом молодежи” Ларионов и Гончарова в качестве оформителей и иллюстраторов участвовали в оформлении альманаха “Современник” (1914).

люстраторов издания поэтов-“будетлян” уже не выступали. С этого времени “будетлянские” сборники оформлялись и иллюстрировались В. и Д. Бурлюками, В. Чекрыгиным, В. Татлиным, К. Малевичем, О. Розановой, П. Филоновым, И. Пуни и другими¹⁵⁰.

Наибольшее число футуристических сборников оформлено О. Розановой, которая в своих первых работах является прямой последовательницей Н. Гончаровой (см., например, ее иллюстрации ко 2-му изданию поэмы “Игра в аду”).

Вскоре, однако, О. Розанова отказалась от литографского карандаша и начала применять различные способы “цветного самописьма”. От единственного опыта многоцветного гектографированного издания (сборник Хлебникова и Крученых “Тэ ли лэ”, 1914)¹⁵¹ она перешла к цветной линогравюре (две серии иллюстраций к сборникам А. Крученых “Заумная гнига”, 1915, и “Война”, 1916) — эксперимент для того времени достаточно смелый. 20 июля 1915 года О. Розанова писала А. Шемшурину, предложившему издать ее гравюры и гравированные тексты стихов А. Крученых в виде альбома: “Хорошо бы для разнообразия военные гравюры печатать — некоторые рисунки — в 3 и 2 краски... Ручной способ печати обладает, к сожалению, тем недостатком, что некоторые снимки отпечатываются неряшливо, а достоинство способа то, что он дает исключительную фактуру... Приятно распространить способ печатания лаконический и не тривиальный”¹⁵². Это издание (альбом “Война”) Розанова справедливо считала высшим своим достижением в “печатном творчестве”.

В 1915 году Розанова создала серию беспредметных композиций из цветной бумаги различной плотности (чем было достигнуто и разнообразие фактуры). Цветные наклейки (collage) Розановой послужили образцом для аналогичных работ А. Крученых, издавшему в январе 1916 года альбом “Вселенская война”: 12 наклеек с заумными

текстами. В предисловии к альбому Крученых сопоставляет беспредметные произведения Розановой, Малевича, Пуни с заумной поэзией: “Заумный язык ... подает руку заумной живописи”. А. Шемшурин в письме к Крученых (4 июля 1916 года) дал его наклейкам следующую оценку: “Помимо форм, альбом интересен еще и тем, что это очень практическое развитие футуристических изданий ... В отношении издания Вы делаете шаг вперед. У Гончаровой футурист всецело зависит от типографии ... У Розановой — типография уже изгнана, но механическое все еще есть, так как краска набивается на один и тот же шаблон. У Вас же — из механики остались только ножницы”¹⁵³.

Правильная историческая оценка тенденций и форм раннего русского футуризма невозможна при рассмотрении произведений Маяковского, Хлебникова и других в полных собраниях сочинений, а не в контексте футуристических изданий. Дело в том, что стихи, рисованные для литографского воспроизведения поэтом или художником, не только вызвали колеблющуюся иллюзию авторского почерка, но и давали возможность тесного вхождения иллюстраций в текст.

Поэтические и графические построения футуристов неотделимы друг от друга.

В этом смысле очень характерны показания тех современников, которые пытались осмыслить принципы кубофутуризма: “Литературный футуризм пользуется сдвигом так же, как и живописный, — писал А. Шемшурин в книге “Футуризм в стихах В. Брюсова” (1913). — Начать с того, что литераторы-футуристы применяют простейший зрительный вид сдвига, то есть тот самый, который бывает в типографской работе. Затем строчки и каждое отдельное слово в футуристических книгах не всегда печатаются буквами одинакового шрифта и не всегда придерживаются прямых линий... Наружность некоторых книг футуристов такова, что в них все как бы сдвинулось... Кроме этого

чисто механического употребления, новые поэты пользуются сдвигом уже и как специально литературным приемом. Например:

У-
лица.
Лица
У”.

В достаточно путаной книге Г. Тастевена “Футуризм” (1914) мы все же находим следующее верное наблюдение: “Между словами стиха в стихах футуристов происходит такое же взаимодействие, как в футуристских картинах” (с. 26).

Еще точнее сформулировал это явление А. Крученых в книге “Слово как таковое” (1913): “Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)¹⁵⁴. Этим достигается наибольшая выразительность. И этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык”.

Приведенные положения наглядно иллюстрируются всеми ранними стихотворениями Маяковского.

В группе кубофутуристов Маяковский был основным представителем урбанизма. К моменту возникновения русского футуризма критика неоднократно отмечала несоответствие между проповедью новой, городской эстетики в теоретических манифестах и поэтической практикой группы “Гилея” (архаизм Хлебникова, интимизм Гуро, фольклорность Каменского).

Между тем уже в первых вещах Маяковского (1912–1913), напечатанных в “Пощечине общественному вкусу”, “Садке судей” II, “Требнике троих” и “Дохлой луне”, мы видим урбанистические пейзажи, в которых элементы живописного кубизма транспонированы в систему поэтических образов:

... а сквозь меня на лунном сельде
скакала крашенная буква.
(“Уличное”, 1913)

... Город вывернулся вдруг:
Пьяный на шляпы полез.
Вывески разинули испуг.
Выплювывали
то “О”,
то “S”.
(“В авто”, 1913?)

... с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы.
... Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни.
(“Из улицы в улицу”, 1913)

... Автомобиль подкрасил губы
у блеклой женщины Карьера ...
(“Театры”, 1913)

В истории литературы трудно найти примеры более непосредственного воздействия живописи на поэзию. Синкретическая природа поэтики Маяковского обнажается в двух первых отрывках, где поэт переводит на язык словесного искусства излюбленный мастерами-кубистами метод вписывания букв в предметную композицию¹⁵⁵.

Здесь дело не только в том, что материалом поэтических образов являются зрительные признаки предметов. В самом построении сюжета применены принципы кубистической и футуристической живописи: динамическое смещение предметов и их взаимопроницаемость (ср. произведения Пикассо, Брака, Малевича).

Аналогичные конструктивные принципы мы находим и во французской кубистической поэзии, наиболее яркими представителями которой являются Гийом Аполлинер, Макс Жакоб, Блез Сандра, Жан Кокто и Пьер Реверди.

См. заключительные строки “Оды к Пикассо” Жана Кокто¹⁵⁶:

... et les objets
suivent Orphée
jusqu'ou il veut.
Dame de carreau
BASS
losange rouge ...

Сюжетом “Оды” Кокто является описание элементов кубистических натюрмортов Пикассо. Так, например, слово “Bass”¹⁵⁷ вписано в композицию Пикассо “Le guitare” (1913) и в другой натюрморт, относящийся к тому же периоду (“скульпто-живопись”).

Привожу полностью стихотворение П. Реверди “Nature morte — portrait”¹⁵⁸, представляющее собой интерпретацию работы Андре Дерена:

Le Nil, le calendrier et la blague à tabac:
Nature
Comme doit être la peinture
Morte.
Et la littérature!
Une tete sans chevelure,
Des yeux en trait,
Un virgule,
Un nez plat, un meplat
Au front
Mon portrait.
Mon cœur bat
Et c'est la pendule ...

Dans la glace je suis en pied
Ma tête fume.

Аналогичный пример — стихотворение Хлебникова “Татлин, тайновидец лопастей...”, представляющее собой своеобразный “микрорутеводитель” по двум выставкам (1915 и 1916 годов), где экспонировались живописные рельефы и угловые контррельефы основоположника конструктивизма:

Татлин, тайновидец лопастей
И винта певец суровый,
Из отряда солнцеловов.
Паутинный дол снастей
Он железною подковой
Рукой мертвой завязал.
В тайновиденье щипцы
Смотрят, что он показал,
Онемевшие слепцы.
Так неслыханны и вещи
Жестяные кистью вещи.

Вероятно, в конце 1913 года П. Филонов написал портрет Хлебникова. Местонахождение этого портрета неизвестно, но о нем отчасти можно судить по стиховому “воспроизведению” в незавершенной поэме Хлебникова “Жуть лесная” (1914):

Я со стены письма Филонова
Смотрю, как конь усталый до конца.
И много муки в письме у оного...

Хлебников в одной строке охарактеризовал художественное мастерство Филонова, с мучительной настойчивостью стремившегося к “абсолютной сделанности”, которая, по утверждению художника, и является “высшим содержанием картины”.

Чрезвычайно точная характеристика различных живописных манер в картинах Д. Бурлюка дана Хлебниковым в стихотворении “Бурлюк” (1921):

...Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты.
Другие ходили бутрами, как черные овцы, волнуясь
Своей поверхностью шероховатой, неровной, —
В них блестели кусочки зеркал и железа.
Краску запекшейся крови
Кисть отлагала холмами, оспой цветною,
То была выставка приемов и способов письма...

Ср. двухстрочный стиховой “натюрморт” Эзры Паунда “Искусство”, помещенный в первом декларативном сборнике английских поэтов и художников “вортицистов” — “Blast” (1914):

Green arsenic smeared on an egg-white cloth,
Crushed strawberries! Come, let us feast our eyes.

Ряд стихотворений Блеза Сандрара, вошедших в его сборник “Dix-neuf roèmes élastiques” (1919), навеян произведениями художников Р. Делоне, Р. Делафрене, Ф. Леже, М. Шагала и скульптора А. Архипенко. Привожу отрывок из стихотворения, посвященного Шагалу (“Atelier”):

... La fenêtre est un almanach
Quand les grues gigantesques des éclaires vident les péniches
du ciel à grand fracas et déverent des bannes de tonnère
Il en tombe
Pèle-mêle
Des cosaques le Christ un soleil en décomposition
Des toits
Des somnambules des chèvres...

Поэзия Сандрара особенно близка к стилевой системе молодого Маяковского — динамическим синтаксисом, обуславливающим быструю смену различных интонаций,

и структурой образов, основанных на сдвигах и на частом использовании живописных представлений¹⁵⁹.

Эта стилевая общность, разумеется, не может быть объяснена при помощи теории заимствований и влияний — она обусловлена одинаковым процессом развития новой французской и русской поэзии, идущих от конструктивных принципов новых живописных систем.

Декларативным для молодого Маяковского является стихотворение с характерным заглавием “Вывескам” (ср. “вывесочный” примитив в живописи):

Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
полезут копченые сиги
и золотокудрые брюквы.

Первоначальный текст этого стихотворения (в сборнике стихов и рисунков “Требник троих”) иллюстрирован двумя “вывесочными” натюрмортами — В. Татлина и самого Маяковского (литографии).

О том, как создавались ранние вещи Маяковского, вспоминает Д. Бурлюк в своей статье “Маяковский и его современники”: “Его интересовали городские натюрморты... Весь первый период стихотворчества прошел на бульварах, на улицах”¹⁶⁰.

Любопытно, что в первом напечатанном стихотворении Маяковского “Ночь” (1912) наступление ночи в городе изображено посредством смены цветowych эпитетов и метафор:

Багровый и белый отброшен и скомкан
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Интереснейшие параллели мы находим в стихотворении Гийома Аполлинера “Les fenêtrés”:

Du rouge au vert tout le jaune se meurt...
... La fenêtre s'ouvre comme une orange...
(*"Calligrammes"*)

Тема и образы "Les fenêtres" восходят к одноименной картине Р. Делоне, написанной в 1912 году¹⁶¹. Стихотворение было впервые опубликовано в альбоме-каталоге выставки Делоне в январе 1913 года.

Некоторые стихотворения раннего Маяковского также можно считать переводом отдельных произведений живописи на язык поэзии.

О взаимосвязи зрительных и словесных образов в творчестве Маяковского говорит Л. Жегин в своих воспоминаниях: "В связи со стихами "В небе жирафий рисунок готов выпестрить ржавые чубы" ("Из улицы в улицу", 1913) я вспоминаю, что Маяковский испещрял в ту пору изображениями жирафов любой кусок бумаги, случайно попавшей ему под руку".

Относительно стихотворения "Ничего не понимают" (1913), основанного на гротескно-фантастическом сюжете, очень любопытное разъяснение дано А. Крученых в книге "Стихи В. Маяковского" (1914): "Это не стихи, а ремесленная подпись к картине М. Ларионова "Парикмахер"¹⁶².

Однако не только тематика и отдельные основанные на зрительно-предметных представлениях образы Маяковского восходят к практике живописцев. В его стихах можно обнаружить значительно более сложные случаи перенесения принципов кубизма на самую "фактуру стиха" — на его фонетику, синтаксис и морфологию:

у-
лица.
Лица
у
догов
годов

рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы ...
(“Из улицы в улицу”, 1913)

По мнению К. Малевича, высказанному в частной беседе, это стихотворение может считаться наиболее удачным опытом “стихотворного кубизма”.

Любопытно, что именно это стихотворение Маяковского было объектом особенно яростных издевательств со стороны газетных рецензентов и вызвало появление множества малоудачных пародий. Ср. стихотворение “Мы”, напечатанное в сборнике “Дохлая луна” (1913):

Ле-
зем
зем-
ле
выколоть бельма пустынь...
... Дорога —
рог
ада —
пьяни грузовозов храпы!

Разложение слов на слоговые единицы (аналогичное развертыванию объемов и пересечению их плоскостями в картинах кубистов) и непрерывность повторов (ср. прием протекающей раскраски в живописи) создают совершенно своеобразные эффекты сдвига смысловых планов.

Мы видим здесь, что импульсы поэтической работы Маяковскому давала живопись.

В своей дальнейшей работе Маяковский отказался от “самоцельных” построений в стиле кубизма, что объясня-

ется непрерывно возраставшей публицистической направленностью его поэзии.

Весомость новой тематики и установка на аудиторию, определившие собой ораторскую интонацию Маяковского, проявляются уже в ранних его вещах:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?
(“А вы могли бы?”, 1913)

... А я вам открыл столько стихов шкатулок,
я — бесценных слов мот и транжир.
(“Name!”, 1913)

Война 1914 года и работа над бытовой сатирой в журнале “Новый Сатирикон” (1915–1916) чрезвычайно изменили поэтический метод Маяковского.

Социальная тематика совершенно вытеснила самоцельные урбанистические пейзажи. Однако элементы, найденные в период экспериментальной работы над словом, не могли быть совсем утрачены Маяковским.

Зрительные образы и столкновения и смещения смысловых и эмоциональных планов, возникшие в раннем “живописном” периоде, проходят сквозь все главнейшие вещи Маяковского 1915–1917 годов.

“Весомое, грубое, зримое” слово Маяковского не могло быть подчинено принципам абстрактно-кубистических построений. Элементы этих конструкций, включенные в систему ораторского стиха, в систему политической лирики, приобрели новую функцию, подчинялись новой социальной целеустановке.

“Веселый год” Маяковского

В литературной автобиографии “Я сам”, в главке “Веселый год”, Маяковский писал: “Ездили Россией. Вечера. Лекции. Губернаторство настораживалось... Часто обрывались полицией на полуслове доклада”.

Необходимость широкой пропаганды теории и практики нового течения была обусловлена бойкотом со стороны издателей, отказывавшихся печатать книги поэтов-футуристов¹. Между тем тиражи футуристических сборников, издававшихся самими поэтами, не превышали тысячи экземпляров. В большинстве же случаев книги футуристов издавались в количестве 300–500 экземпляров. Поэтому знакомство провинциальных читателей с кубофутуризмом было основано исключительно на информации желтой прессы.

В декабре 1913 года Маяковский, Давид Бурлюк и Василий Каменский предприняли турне по России². Этой поездке предшествовали многочисленные выступления Маяковского и его литературных соратников в Москве и Петербурге.

Во время турне Маяковский читал лекцию “Достижения футуризма”, впервые прочитанную в Москве 11 ноября 1913 года. Привожу тезисы:

1. Квазимодо-критика. Вульгарность.
2. Мы — в микроскопах науки.
3. Взаимоотношение сил жизни.
4. Город-дирижер.
5. Группировки художественных сект.
6. Задача завтрашнего дня.
7. Достижение футуризма сегодня.
8. Русские футуристы: Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, Хлебников, Василий Каменский, Крученых, Лившиц.
9. Различие в достижениях, позволяющее говорить о силе каждого.
10. Идея футуризма как ценный вклад в идущую историю человечества³.

Первый тезис лекции Маяковского (“Квазимодо-критика”) представляет собой сатирическое использование имени персонажа романа В. Гюго “Собор Парижской богоматери”. Однако Маяковский здесь имеет в виду героя другого романа того же автора — “Человек, который смеется”. Это подтверждается одним из газетных отчетов о данной лекции: “... критика стала, по словам лектора, мажской смежа”⁴.

Лекцию “Кубизм и футуризм”, посвященную новейшим течениям в живописи Франции, Италии и России, Д. Бурлюк неоднократно читал на диспутах 1912–1913 годов (с демонстрацией картин на экране):

1. Причина непонимания зрителем современной живописи. Критика.
2. Что такое (искусство) живопись?
3. Европа. Краткий обзор живописи XIX в. Ложно-классицизм. Барбизонцы. Курбэ.

4. Россия. Образцы: Брюлов, Репин, Врубель.
5. Импрессионизм.
6. Ван-Гог, Сезанн. Монтичелли.
7. Линия. Поверхность. Краска.
8. Понятие “фактуры”.
9. Кубизм как учение о поверхности.
10. Рондизм (искусство последних дней). Футуристы.
11. “Бубновый валет”, “Союз молодежи”, “Ослиный хвост”.

Программа полемического доклада В. Каменского — “Смехачам наш ответ” — чрезвычайно близка к тезисам лекций Маяковского (“Достижения футуризма”)⁵ и Д. Бурлюка (“Пушкин и Хлебников”)⁶, прочитанных 11 ноября 1913 года в Москве:

1. Что такое разные Чуковские, Брюсовы, Измайловы?
2. Умышленная клевета на футуристов критиков литературного хвоста.
3. Невежественные толкования газет о наших выступлениях.
4. Отсюда — предубежденное отношение большинства публики к исканиям футуристов.
5. Причины непонимания задач искусства.
6. Слово утешения к тем, кто свистит нам — возвестникам будущего.
7. Наши достижения в творчестве.
8. Напрасные обвинения в скандалах — мы только поэты.

Турне началось поездкой в Харьков. Выступление трех поэтов-футуристов состоялось 14 декабря в Общественной библиотеке.

Среди многочисленных, преимущественно издательских отчетов об этом вечере⁷, наиболее беспристрастный был помещен в газете “Утро”⁸: “В половине девятого появились на эстраде лектора и еще некто четвертый, не упомянутый на афише и, как потом оказалось, взятый для

декламирования их стихов⁹. Трое из них Д. Бурлюк, Каменский и неизвестный — с разрисованными лицами... У каждого в петлице странные длинные цветы. Привлекла внимание публики и знаменитая “желтая кофта” Маяковского. “Желтая кофта” оказалась обыкновенной блузой без пояса, типа парижских рабочих блуз, с отложным воротником и галстуком... Блуза оказалась в широких черных и оранжево-желтых полосах. На красивом смуглом и высоком юноше блуза производила очень приятное впечатление”¹⁰.

Первым выступил В. Каменский: “Он сравнил роль критиков в искусстве с ролью якорей, цепей, тормозов и канатов. Референт очень обижен критиками, задерживающими, по его мнению, ход развития искусства... Докладчик сравнивал их с людьми, держащимися за хвост бегущего коня и не отпускающими хвоста, чтобы забежать вперед и взглянуть в солнечный его лик, лик искусства... Докладчик устанавливает три элемента футуристического творчества: 1) интуитивное начало, 2) личную свободу и 3) абстрактное творчество и утверждает, что... слово — самоцель поэзии. “Поэзия есть праздник бракосочетания слов”...”¹¹ Заканчивает докладчик тем, что муза скоро убежит из наших музеев в футуристические города будущего”.

Декларативная часть доклада В. Каменского совпадает с тезисами кубофутуристических манифестов 1912–1913 годов.

Д. Бурлюк, выступавший вторым, посвятил свой доклад установлению связи кубизма и футуризма со старым искусством. По словам рецензента, “это был трактат по истории живописи, сопровождавшийся демонстрацией лучших живописных образцов от Рафаэля до футуристов при помощи волшебного фонаря”. Когда Д. Бурлюк приступил к демонстрированию своих картин, публика начала с чрезмерным шумом аплодировать. Но “лектор сразу водворил порядок, покрыв шум зычным призывом: “Будем заниматься делом!”

Маяковский начал свой доклад полемикой с критиками русского кубофутуризма: "... Он <Маяковский> призывает к научному мышлению, в частности — к диалектическому пониманию истории и эстетики... В эстетике, больше чем где-либо, держится метафизический взгляд, что эстетические нормы неизменны... Критики футуризма ненаучны. Лектор только жаловался на язык, которым А. Измайлов и другие критики пишут о футуристах".

Известный в дореволюционной России критик и пародист А. Измайлов был одним из наиболее активных противников нового искусства с момента его возникновения¹². Фельетоны А. Измайлова, печатавшиеся в "Биржевых ведомостях", полны издевательских нападок на кубофутуристов, в особенности на Маяковского и Хлебникова. Привожу заглавия двух наиболее известных статей А. Измайлова о футуристах: "Рыцари ослиного хвоста" и "Рыцари зеленого осла"¹³. В своих докладах 1913–1914 годов Маяковский всегда упоминал его статьи среди "образцов вульгарной критики", и не случайно, что монтаж этих образцов, помещенный в "Первом журнале русских футуристов" под заглавием "Позорный столб российской критики", открывается статьей А. Измайлова.

Большая часть доклада Маяковского содержала в себе выпады, направленные против поэтов старшего поколения. Так, например, Маяковский продемонстрировал применение инерционных ритмико-синтаксических формул в стихах Валерия Брюсова, включив в середину его стихотворения четыре строки из поэмы Пушкина "Евгений Онегин"¹⁴. Далее Маяковский противопоставил раннюю экспериментальную вещь Хлебникова "Заклятие смехом", построенную на многочисленных производных от "смех" и "смеяться", стихотворению К. Бальмонта "Хвалите", где заклинательная интонация достигнута тавтологическим повторением императива¹⁵. В отличие от Бальмонта, который "со своей любовью только топчется, по

мнению лектора, на одном месте”, и от Леонида Андреева, “веявшего на публику могильным холодом”, Хлебников “брызнул целым фонтаном задорного смеха”.

Привожу описание заключительной части доклада Маяковского: “Прочитав ряд стихотворений Бурлюка, Северянина, Каменского и своих и установив, что те же элементы были в стихах и прежних поэтов, он говорит, что могут спросить: если все это было и раньше, то в чем же ваша заслуга? И он отвечает: “И египтяне, глядя шерсть сухих черных кошек, умели извлекать электричество, но мы все же не им приписываем честь открытия электричества...”¹⁶ В заключение состоялось отделение декламации. Все четверо декламировали стихотворения свои и своих отсутствующих товарищей... Заинтересованная публика задержала лекторов после лекции и в вестибюле, ведя с ними долгие и оживленные прения”.

Следующее выступление кубофутуристов состоялось в Симферополе¹⁷. Вместе с Маяковским и Д. Бурлюком выступал Игорь Северянин.



По сообщению Игоря Северянина, турне по Крыму было ему предложено его подражателем, малозначительным поэтом Вадимом Баяном (Сидоровым), жительствовавшим в Симферополе. Игорь Северянин дал согласие “под условием выступления Маяковского, Бурлюка и Игнатьева”¹⁸.

Еще в конце 1912 года Игорь Северянин отошел от возглавлявшейся им группы эгофутуристов и через год примкнул к “будетлянам”. В результате этого блока стихи бывшего лидера эгофутуристов были напечатаны в кубофутуристических сборниках, вышедших в начале 1914 года — “Молоко кобылиц” и “Рыкающий Парнас”. Игорь Северянин подписал групповой манифест в сборнике “Рыкающий Парнас”, направленный против всех враждебных

кубофутуризму группировок, не исключая петербургских и московских эгофутуристов.

По приезду в Симферополь Маяковский и Игорь Северянин присутствовали в Театре Таврического дворянства на встрече нового 1914 года. Когда Маяковский, явившийся в желтой чернополосой кофте, взшел на трибуну, приветственные возгласы сменились криками “долой!”. Зычный голос поэта удалось заглушить только громыханием оркестра, который спешно переместили на эстраду¹⁹.

5 января Д. Бурлюк писал из Екатеринослава В. Каменскому, находившемуся в Москве, где он был занят подготовкой к изданию “Первого журнала русских футуристов”: “... Еду в Симферополь (по приглашению Маяковского). Скоро буду в Москве. Высланы рисунки трагедии”²⁰.

Выступление Маяковского, Д. Бурлюка, Игоря Северянина и Вадима Баяна, “устроителя” вечера в Театре Таврического дворянства, состоялось 7 января (все билеты были распроданы)²¹. На этом вечере, названном Маяковским “Олимпиадой футуризма”, должен был читать доклад и глава петербургских эгофутуристов Иван Игнатьев (“О вселенском футуризме”). Однако личные обстоятельства заставили его отказаться от поездки (вскоре он кончил жизнь самоубийством).

С чтением докладов выступили Д. Бурлюк и Маяковский (“Футуризм в живописи” и “Футуризм в литературе”). Выступление завершилось “Олимпиадой”. Сохранился автограф Маяковского — программа “Первой олимпиады российского футуризма” (с подзаголовком “Поведеет состояющихся Владимир Маяковский”):

I. Мы.

Новые гунны.

О меди и мясе.

Гений без костюма.

Зачем узоры и галстуки из аршина весны?²²

Если есть Давид Бурлюк, значит, стальные грузные чудовища²³ нужнее Онегина, а если пришел Игорь Северянин, значит, Creme de Violettes²⁴ глубже Достоевского. Я какой?

II. Состязаются

Вадим Баян (стихи)

Игорь Северянин (поэзы)

Давид Бурлюк (стихи)

Владимир Маяковский (стихи и куски трагедии. Шла в Петербурге, Театр Комиссаржевской)²⁵.

По сообщению одной из газет, Маяковский вышел читать свои стихи “с хлыстом в руке”.

9 января состоялся “поззоконцерт” в Севастополе (зал Общественного собрания)²⁶. По газетному сообщению, Маяковский “читал очень красиво и толково”, а многочисленная публика “была очень внимательна”.

В качестве образцов “вселенского футуризма” Д. Бурлюк прочел заумные стихи Алексея Крученых. Маяковский прочел “Заклятие смехом” Хлебникова. Наибольший успех имели “музыкальные стихи” Игоря Северянина.

Из Севастополя поэты отправились в Керчь. Накануне выступления они посетили Зимний театр, где была поставлена “Принцесса Греза” Э. Ростана. Маяковский и Д. Бурлюк с футуристической разрисовкой на лицах сидели в ложе, возле которой толпилась публика²⁷.

Вечер футуристов состоялся 13 января в Зимнем театре. В одном из газетных отчетов есть следующие подробности: “Немногочисленная публика (театр был более чем наполовину пуст), слушая футуристическую поэзию, все время смеялась”, а Маяковскому, назвавшему “лучших русских критиков бараньими головами, шикала и свистала”²⁸.

В Керчи между участниками турне произошел конфликт. Впоследствии Северянин объяснил ссору тем, что Маяковский и Бурлюк отказались выполнить его требова-

ние: выступать без эпатажного грима и в “обыкновенных костюмах”. Привожу отрывок из неопубликованных воспоминаний Игоря Северянина: “... в Керчи... Маяковский облачился в оранжевую кофту, а Бурлюк в вишневый фрак при зеленой бархатной жилетке. Это явилось для меня полной неожиданностью. Я вспылил, меня с трудом уговорили выступить, но зато сразу же после вечера я укатил в Питер”.

После разрыва бывший вождь эгофутуристов принял самостоятельную поездку по городам России.

В интервью с сотрудником одесской газеты Игорь Северянин дал чрезвычайно резкую оценку эпатажному эксцентризму и поэтической практике своих недавних союзников, заявив, что “между эгофутуристами и кубофутуристами нет никаких точек соприкосновения”²⁹.



15 января в газете “Одесские новости” появилось сообщение о том, что на лекции футуристов “будет дежурить усиленный наряд полиции”.

Одесские выступления Маяковского, Д. Бурлюка и вновь присоединившегося к своим литературным соратникам В. Каменского привлекли многочисленную аудиторию: “Уже давно вестибюль Русского театра не видал такого оживления, какое там царит со дня приезда футуристов. Здесь можно встретить представителей всех слоев общества: тут и приказчик, и офицер, и чиновник, особенно мелькают студенческие фуражки. За кассой сидит футуристическая дама с позолоченным носом и губами. Щеки разрисованы какими-то кабалистическими фигурами”³⁰.

О первом вечере, состоявшемся 16 января в Русском театре, вспоминал Василий Каменский: “... Едва я коснулся литературной богадельни седых творцов, кумиров и жрецов, как в партере зашикали, загалдели, а на галерке

захлопали. Замечательно, что каждый город защищает какого-нибудь одного из писателей, которого никак трогать нельзя. В Одессе таким оказался Леонид Андреев... Я было “тронул” Андреева за убийственный пессимизм, но меня затюкали. С таким же “успехом” выступил и Маяковский, остроумно “наподдевавший” малокровных символистов... Коньком Маяковского явился Бальмонт... Маяковскому свистали.

Он заявил:

— Если вы воображаете, что вы соловьи, то чирикайте Бальмонту, а я больше люблю свистки фабрик и паровозов.

Галерка, молодежь аплодировали³¹.

К столу, за которым сидели поэты, был привязан зеленый воздушный шар.

Маяковский, выступавший в розовом смокинге, прочел “Заключение смехом” Хлебникова и ряд своих стихотворений: “Из улицы в улицу”, “А вы могли бы?”, “Несколько слов обо мне самом”, “Ничего не понимают”, “Адище города” и др. Кроме того, он читал вещи Северянина (“Шампанский полонез”, “Это было у моря” и др.), пародируя северянинскую манеру монотонного распевания стихов³².

Любопытно, что на одном из вечеров кубофутуристов Маяковский заявил, что поэты Игоря Северянина “надо петь, как шансонетки”. Маяковский продолжал читать с эстрады вещи Северянина и после конфликта с ним, так как считал его “стихи-шансонетки” типичными для “поэзии города”³³.

Вместе с кубофутуристами в одесском театре выступил критик П. Пильский, с которым В. Каменский познакомился еще в 1908 году. В своем вступительном докладе (“Футуризм и футуристы”) П. Пильский попытался дать характеристику нового течения с “нефутуристической точки зрения”³⁴. Местные газеты стали упрекать П. Пильского в принадлежности к футуризму. В ответ на эти обвинения П. Пильский поместил в газете “Одесские новости” письмо

в редакцию (“Футурист ли я?”), где доказывал социальную обусловленность и закономерность футуристических экспериментов в искусстве: “... Я не футурист. Но если бы вы меня спросили: верю ли я в достижения этого нового... и теперь уже неотвратимого движения, я сказал бы... да, верю! Верю и буду верить... в искания новых ритмов, новых рифм, ... в дерзкое новаторство... Мир движется... революционизмом. В основе футуризма, в самом методе таится глубоко заложенная правда — необходимость, предвестие, пророчество... Бурлюк, Маяковский, Крученых или Гуро оспоримы. Но то, чему они служат, — бесспорно. Сейчас растет уже не только число их, но и их серьезность, их вдумчивость... Победа будет одержана”³⁵.

19 января в Одессе состоялся второй вечер кубофутуристов (в Русском театре). Каждый из участников произносил стихи на фоне ширмы-панно, разрисованной им самим³⁶. Наконец 20 января в Одесском литературно-художественном кружке выступил Д. Бурлюк, который прочел свое стихотворение “Незаконнорожденные”. Построенное на сниженных образах и вульгарной лексике, оно вызвало бурный отклик у аудитории³⁷.

21 января кубофутуристы приехали в Кишинев, где “в течение дня служили предметом внимания публики на главной улице”. Вечером Маяковский, Д. Бурлюк и В. Каменский выступили с докладами и чтением стихов в Театре благородного собрания. Вступительное слово “в защиту футуристов” снова произнес П. Пильский.

По сообщению одной из местных газет, П. Пильский говорил “дельно, убедительно”, а выступлению Маяковского дана восторженная оценка: “яркий, внушительный мастер слова”, которого проводили “аплодисменты гулкие, долгие, яростные”³⁸.

Следующее выступление состоялось 24 января в Николаеве (театр Шеффера)³⁹: “В день футуристического вечера все билеты были заранее распроданы. Публика большими массами ходила за футуристами, и немало трудов

стоило полицейской власти разогнать толпу... Во время вечера наряд полиции дежурил в театре, не допуская скандала...”⁴⁰

В литературной автобиографии Маяковского отмечено, что в Николаеве кубофутуристам было предложено “не касаться ни начальства, ни Пушкина”.

Среди многочисленных газетных отчетов о докладах Маяковского в провинции наиболее точное изложение его речи мы находим в статье сотрудника Николаевской “Трудовой газеты” В. Нежданова, личного знакомого Д. Бурлюка, которого он называет “одним из интереснейших и образованнейших людей в сфере искусства”. Здесь переданы не только основные мысли Маяковского, агитатора за новое урбанистическое искусство, но и стилистические особенности его речи, богатой поэтическими гиперболами и эпитетами: “... Мы... хотим дать теоретическое обоснование футуризма. Те, кто полагает, что им придется участвовать в скандале и работать руками, должны разочароваться: им придется работать мозгами... Поэзия футуризма — это поэзия города, современного города. Город обогатил наши переживания и впечатления новыми городскими элементами, которых не знали поэты прошлого. Весь современный культурный мир обращается в огромный исполинский город. Город заменяет природу и стихию. Город сам становится стихией, в недрах которой рождается новый городской человек. Телефоны, аэропланы, экспрессы, лифты, ротационные машины, тротуары, фабричные трубы, каменные громады домов, копоть и дым — вот элементы красоты в новой городской природе. Электрический фонарь мы чаще видим, чем старую романтическую луну. Мы, горожане, не знаем лесов, полей, цветов — нам знакомы туннели улиц с их движениями, шумом, грохотом, мельканием, вечным круговращением. А самое главное, — изменился ритм жизни. Все стало молниеносно, быстротечно, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешащие ритмы старой поэзии

не соответствуют психике современного горожанина. Лихорадочность — вот что символизирует темп современности. В городе нет плавных, размеренных, округлых линий, углы, изломы, зигзаги — вот что характеризует картину города. Поэзия... должна соответствовать новым элементам психики современного города. Кроме того, футуристы утверждают самодовлеющее значение слова в поэзии. Слово не должно описывать, а выражать само по себе. Слово имеет свой аромат, цвет, душу, слово — организм живой, а не только значок для определения какого-нибудь понятия. Слово способно к бесконечной каденции, как музыкальная гамма⁴¹.

25 января В. Каменский писал приятельнице своей и Маяковского — В.Ф. Шехтель: “Приветствую Вас из Николаева. Приехали из Одессы. Едем в Киев. И в Москву. Гастроли и успех надоели. Надо успокоиться...”⁴²

26 января поэты приехали в Киев, где в тот же вечер, в эпатажном гриме, посетили театр оперетты⁴³.

Первое выступление в Киеве состоялось 28 января (во Втором городском театре).

Три поэта выступали на фоне ярких футуристических декораций, а над эстрадой покачивалось подвешенное к потолку пианино⁴⁴. Маяковский выступал в красной кофте.

Желтой прессе Киева принадлежат едва ли не самые развязные отзывы о выступлениях кубофутуристов. Достаточно привести отрывок из отчета, где Маяковскому, Д. Бурлюку и В. Каменскому дана такая характеристика: “... У футуристов лица самых обыкновенных вырожденцев... И костюмы футуристов, — все эти красные пиджаки, — украдены у фокусников... И клейма на лицах заимствованы у типов уголовных”⁴⁵.

На следующий день в киевских газетах появился анонс о второй и “последней стихобойне футуристов”, с лаконичными автохарактеристиками поэтов — строками из их стихотворений: “В. Каменский. Я! Танго с коровами.

Вл. Маяковский. Я! На флейтах водосточных труб. Д. Бурлюк. Я! Доитель изнуренных жаб⁴⁶.

“Стихобойня” состоялась 31 января, но, по сообщению репортера, успеха не имела: “публики было очень мало”.

30 января Д. Бурлюк писал Н. Кульбину (в Петербург): ... “После 9 декабря не был в Москве... — теперь еду в Москву издавать 1-й № журнала — жду от вас материал”⁴⁷.

Издание “Первого журнала русских футуристов” было задумано Д. Бурлюком в начале того же 1914 года⁴⁸. Предполагалось, что журнал станет органом объединенных группировок русского футуризма.

3 февраля Д. Бурлюк, Маяковский и В. Каменский вернулись в Москву⁴⁹. На следующий день Д. Бурлюк писал М.В. Матюшину, приславшему статью для “Первого журнала русских футуристов”⁵⁰: “... Благодарю вас за статью — она получена и сегодня будет сдана в типографию. Я приехал лишь вчера. 13-го буду снова здесь”⁵¹.

На 13 февраля была объявлена последняя (четвертая) лекция главы итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти.



Целью приезда Маринетти в Москву было установление дружественной связи с русскими футуристическими группировками.

Социологический анализ русского футуризма был затруднен некритическим смешением принципиально различных явлений: русского кубофутуризма и итальянского футуризма. Социально-экономические основы возникновения итальянского футуризма с его воинствующей империалистической программой и прославлением технического прогресса могут быть определены совершенно точно. Итальянский футуризм сформировался как идеология технической интеллигенции, примыкавшей к крупной фи-

нансовой и промышленной буржуазии. Политической программой этих социальных слоев было возрождение Италии в качестве империалистической державы.

Эстетическим кодексом их было создание достойного этой страны нового искусства, свободного от классических традиций и наиболее интенсивно выражающего ощущение современности. Именно этими установками объясняется яростный пафос манифестов Маринетти, бичевавшего Италию музеев и туристов и противопоставлявшего ей новую концепцию государственности, в которой легко различимы эмбрионы фашизма.

Достаточно привести несколько выдержек из “Программы футуристической политики”, опубликованной Маринетти в октябре 1913 года:

... Италия — верховная властительница. Слово Италия должно преобладать над словом свобода.

... Более могущественный флот и более могущественная армия; народ... для войны, единственной гигиены мира и величия Италии, интенсивно земледельческой, промышленной и торговой.

... Циническая, макиавеллевская и агрессивная внешняя политика. Колониальное распространение. Свобода торговли.

... Антисоциализм.

Насильственная модернизация пассаестических городов (Рим, Венеция, Флоренция и проч.).

Начиная с 1910 года Маринетти был активнейшим пропагандистом идей итальянской экспансии. Он выступал с политическими докладами в Париже и Лондоне, призывая к борьбе с пангерманизмом, а накануне первой мировой войны совершил “агитационную” поездку в Россию.

Первые сведения об итальянском футуризме проникли в русскую печать уже в 1909 году⁵², а в ноябре 1911 года Игорь Северянин объявил себя основателем нового по-

этического течения — эгофутуризма⁵³. В 1912 году группа поэтов-новаторов, возглавлявшаяся Велимиром Хлебниковым, в отличие от эгофутуристов называла себя литературной компанией футуристов (в широкой прессе за ними укрепилось название кубофутуристов из-за их тесной связи с живописцами-кубистами).

С самого начала своей деятельности кубофутуристы в многочисленных устных и печатных высказываниях настойчиво подчеркивали самостоятельность возникновения русского футуризма⁵⁴.

В полемических целях ими была выдвинута фиктивная дата издания первого сборника русских “будетлян”, “Садок судей”, вышедшего в апреле 1910 года. Так, например, в листовке “Пощечина общественному вкусу (1913)” Д. Бурлюк писал: “В 1908 г. вышел “Садок судей”. В нем гений — великий поэт современности Велимир Хлебников впервые выступил в печати”.

Фиктивную дату издания сборника “Садок судей” Д. Бурлюк приурочил ко времени литературного дебюта Хлебникова. Экспериментальная словотворческая вещь Хлебникова “Искушение грешника”, типичная для его ранних новаторских тенденций, была напечатана на четыре месяца раньше, чем первый футуристический манифест Маринетти⁵⁵.

Незадолго до приезда Маринетти, 11 ноября 1913 года, Маяковский прочел в Москве доклад “Достижения футуризма”, где в резкой форме отстаивал полную автономию русского футуризма⁵⁶.

Привожу тезисы доклада Маяковского, отрицательно характеризующие иллюзионистскую систему итальянских футуристов и их агрессивные меры воздействия:

Литературный параллелизм. Запад и мы,
Маринетти. Толстый роман. Звукоподражание.
Самостоятельность русского футуризма.
Люди кулака, драки. Наше презрение к ним⁵⁷.

Тезис “Толстый роман. Звукоподражание” направлен против прокламированной Маринетти теории “беспроволочного воображения” и “слов на свободе” (март 1913). Практическим осуществлением этой теории является основанная на звукоподражаниях репортажная поэма Маринетти “Zang-tumb-tumb (Assedio di Adrianopoli). Parole in libertà”.

Любопытно, что выступление Маяковского стало известно Маринетти и вызвало его ответ, опубликованный в газете “Русские ведомости”. В своем письме Маринетти снова пытался хронологически обосновать преемственность русского футуризма от итальянского: “... Не может быть спора, что слово футуризм (футуристы, футуристский) появилось в России после того, как был напечатан в “Figaro” мой первый манифест, переведенный важнейшими газетами всего мира и, конечно, газетами и журналами русскими... Столь же бесспорно, что футуристская теория, созданная мною и моими итальянскими друзьями, с громадной быстротой распространилась в России благодаря литературному успеху моей книги “Le futurisme”, которая, как мне только что сообщил мой издатель Sansot, расходуется в России больше, чем во всех других частях мира...”⁵⁸

Характерно, что идеи Маринетти и итальянских футуристов не встретили сочувствия не только среди молодых русских новаторов, но и среди французских поэтов и художников-кубистов.

Французский кубизм возник в среде деклассированной богемы, в значительной своей части состоявшей из представителей разных национальностей, богемы — анархически непримиримой и демонстративно превозносящей аполитизм как основу своей идеологии.

Основным принципом кубизма было утверждение автономности искусства от других рядов культуры. Кубисты прокламировали право художника и поэта на изобретательство, на построение художественного произведения

как замкнутого в себе индивидуального мира: "... Пусть картина не копирует ничего, пусть она только утверждает себя, — писали живописцы Глез и Метценже в своей теоретической работе "О кубизме". — Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере в настоящее время. Нельзя же сразу возносить искусство до полного исчезновения конкретности"⁵⁹.

Эти тенденции перешли от живописи и на поэзию французских новаторов — Аполлинера, Жакоба, Сандра-ра, Сальмона, Реверди, Кокто и др., которых принято называть поэтами-кубистами.

Футуризм в русской поэзии также развивался параллельно росту живописного кубизма⁶⁰.

Лозунг автономности художественного творчества и враждебное отношение к академическим традициям в равной степени свойственны как французским кубистам (живописцам и поэтам), так и русским кубофутуристам.

Близость идеологических установок французского кубизма и русского кубофутуризма можно объяснить только общностью социальной основы этих течений.



Лидер итальянских футуристов был приглашен в Москву делегатом общества "Les grandes conferences" Генрихом Тастевеном (бывшим сотрудником журнала "Золотое руно").

Г. Тастевен встретился с Маринетти в Париже. Во второй половине июня 1913 года Г. Тастевен писал из Парижа своему другу, писателю-символисту Георгию Чулкову⁶¹: "... Я очень близко познакомился со многими писателями, между прочим, с Маринетти, который оказался чрезвычайно милым и очаровательно легкомысленным итальянцем. Я проектирую ряд лекций о новой литературе, причем лекции будут прочтены рядом французских писателей и ху-

дожников (Поль Фор⁶², Хан Рюнер, Mercereau). О живописи, может быть, прочтет Пикассо, с которым хочу списаться (он сейчас живет в Пиренеях)”.

В письме к Г. Чулкову от 14 сентября 1913 года Тастевен, снова совершивший поездку в Париж, сообщает, что он “заручился согласием” двух писателей — Лорана Тайада и Маринетти, который прочтет в Москве лекцию о футуризме.

Чтобы подготовить московскую аудиторию к восприятию идей Маринетти, Г. Тастевен 13 декабря 1913 года прочел в “Художественном салоне” лекцию “Футуризм, как эстетика и мироотношение”⁶³. В конце января 1914 года эта лекция вышла отдельным изданием.

Наиболее подробные сведения о поездке Маринетти в Россию даны в письме Г. Тастевена к Г. Чулкову, относящемся, по всей вероятности, к концу 1913 года: “... только что получил телеграммы из Милана от Маринетти, ... он предлагает мне устроить его лекцию в Москве в конце января от имени общества “Les grandes conferences”. Поэтому я полагаю, что после Москвы лучше бы устроить лекцию Маринетти в Петербурге... Нельзя ли было бы устроить диспут в какой-нибудь большой аудитории, так, чтобы Маринетти получил 300 рублей, а остальные деньги поделить между участниками диспута?.. Тогда можно было бы прислать Маринетти к вам, в “Бродячую собаку”.



Маринетти “задержался на два дня в Милане” и 24 января (как было анонсировано) в Москву не приехал⁶⁴.

Лидер левого крыла московских художников Михаил Ларионов воспользовался газетными анонсами для остроумнейшей мистификации. 24 января Ларионов дал сведения о приезде Маринетти сотруднику газеты “Голос Москвы” В.П. Маку. На следующий день в газете появилась заметка “Праздник футуристов”. По сообщению Мака (то

есть Ларионова), “... с приездом Маринетти произошел курьез. Вместо того, чтобы попасть к футуристам, он очутился в компании людей, ничего общего с футуризмом не имеющих... Любопытно, что московские профессиональные футуристы отнеслись к приезду Маринетти очень холодно. Они заявляют, что не ждут от него ничего нового, что все, что он скажет, им давно уже известно, ... и что ему следовало бы явиться, по крайней мере, двумя годами раньше”.

Доверчивый журналист был исключен из числа сотрудников газеты⁶⁵, но мистификация Ларионова оказалась чрезвычайно правдоподобной.

Маринетти приехал в Москву 26 января 1914 года. Его приезд совпал с пятилетием со дня выхода первого футуристического манифеста⁶⁶.

Главные представители “московского” кубофутуризма отсутствовали: Маяковский, Д. Бурлюк и В. Каменский совершали свое турне, а Хлебников и А. Крученых находились в Петербурге. Разумеется, ни Ларионов, ни его соратники на перрон Александровского вокзала не явились.

Лидера итальянских футуристов встретили Г. Тастевен, А.Н. Толстой (неожиданно объявивший себя апологетом футуризма)⁶⁷ и два поэта-футуриста, бывшие участники “умеренной” группы “Мезонин поэзии”, Константин Большаков и Вадим Шершеневич, в то время блокировавшиеся с кубофутуристами. Принявших участие в церемонии “встречи” было не больше сорока человек. Весьма саркастическое описание встречи “пророка новой эпохи” помещено в “Московской газете”: “Встретили Маринетти не авантажно... Футуристов на вокзале находилось не больше, чем приведенных к Бонапарту “московских бояр”.

После кратких приветственных речей, произнесенных Г. Тастевеном и В. Шершеневичем, который вручил гостю изданный в переводе на русский язык сборник итальянских футуристических манифестов, Маринетти сказал⁶⁸: “— Я рад приехать в Россию. О России совершенно

превратное представление. Я думал попасть в страну снегов, но теперь вижу, что это вулкан под легким слоем пепла, готовый вспыхнуть... Условия развития футуризма в России благодарнее... Здесь нет давящего гнета пассаеизма, с которым мы горячо и энергично боремся...”⁶⁹

В беседе с сотрудником “Московской газеты”, состоявшейся в день приезда, Маринетти заявил: “— Я недостаточно знаком с русским футуризмом... Не знаю оснований, на которых он существует. Не посвящен в детали его развития. Но я счел себя обязанным приехать и войти в общение с русскими футуристами. Каждый пункт на земном шаре, где вспыхивает футуристическое движение — крайне важный для меня симптом. Значит брошенные мною идеи жизненны, значит им предстоит расти и развиваться. В частности, московский футуризм имеет для меня особенное значение. Здесь он проявляется чрезвычайно интенсивно, выливается в острых формах... Что касается до групп и кружков, на которые разбились московские и вообще русские футуристы, то это обычный для молодого движения признак”.

Однако все попытки Маринетти установить контакт с “московским футуризмом” оказались безуспешными.



Еще накануне приезда Маринетти Ларионов обвинил его в измене принципам футуризма, “не знающего никаких определенных рамок, не носящего никакого сектантского характера”. Вместо “торжественной встречи” Ларионов предлагал устроить обструкцию: “... На лекцию явится всякий, кому дорог футуризм, как вечное движение вперед, и мы забросаем этого ренегата тухлыми яйцами, оболем кислым молоком. Пусть знает, что Россия не Италия, она умеет мстить изменникам”⁷⁰.

Свой агрессивный монолог Ларионов дополнил следующими высказываниями: “Маринетти — футурист уже

не первой свежести... Я лично не предполагаю забрасывать Маринетти тухлыми яйцами, не предполагаю и подносить ему букетов. В него уже достаточно бросали яйцами. Но если другие сделают это, то будет нормально”⁷¹.

Эти выпады, в которых было “фигурально выражено идейное отношение” Ларионова к Маринетти, вызвали протест со стороны одного из “встречавших”, В. Шершеневича: он обвинил художника в “явном некультурстве”. Кроме Шершеневича против устроителя выставок “Ослиный хвост” и “Мишень” неожиданно выступил его бывший соратник Казимир Малевич, заявивший, что “группа русских художников-футуристов с лучистом Ларионовым ничего общего не имеет и ограждает себя от такого главы”⁷².

Ларионов немедленно откликнулся⁷³. Но, метко разоблачая псевдоноваторство Шершеневича, он с чисто полемическим пристрастием охарактеризовал Малевича как художника, находящегося вне магистрали нового русского искусства: “... искренно думаю, что Маринетти от настоящих современных футуристов заслуживает тухлых яиц и что ему аплодируют только русские филистеры... Замечательно, что те, кто его выписали, встречали и теперь пишут письма в его защиту, даже не являются футуристами в том понимании футуризма, какое проповедует Маринетти. Свидетельство тому — декадентски сантиментальные стихи Шершеневича и книжка Тастевена, где футуризм трактуется, как новый символизм”⁷⁴.

В ответ на отмежевывающегося Малевича могу сказать, что я никогда и не был с ним соединен общностью художественных взглядов и удивляюсь, что и он причисляет себя к футуристам”.

Свои выступления в печати, направленные против Маринетти, Ларионов закончил следующим письмом, где сформулировал свой взгляд на “футуризм” Маринетти и “сочувствующих”: “В ответ на все направленные против меня письма, заявления и упреки заявляю совершенно оп-

ределенно: г-н Маринетти, проповедующий старую дребедень — банален и пошл; годен только для средней аудитории и ограниченных последователей”⁷⁵.



Первая лекция Маринетти в Москве состоялась 27 января 1914 года в большой аудитории Политехнического музея. Программа лекции “О футуризме” содержала в себе пять пунктов: “1) Происхождение футуристского движения. 2) Футуристская поэзия (*vers libre* и освобожденные слова). 3) Футуристская живопись и скульптура. 4) Футуристская музыка. 5) Искусство шумов”.

Маринетти появился на эстраде, сопровождаемый Г. Тастевеном и А.Н. Толстым⁷⁶.

Аудитория, неоднократно проявлявшая самое нетерпимое отношение к выступлениям Маяковского и его литературных соратников, устроила Маринетти овацию.

Успех Маринетти был весьма сочувственно отмечен художественным критиком-эстетом Я. Тугендхольдом, неоднократно выступавшим против кубофутуристов: “Пришел, увидел, победил”. Вот общее впечатление вчерашнего первого выступления Маринетти. Но победил не сущностью своей речи, а своим южным темпераментом, своей ртутной подвижностью, своей латинской жизнерадостностью... Маринетти... верит в свое дело и чужд русской фракционности...”⁷⁷

Имея весьма туманное представление о взаимоотношениях русских новаторских группировок, Маринетти объяснял их разногласия распрями личного характера, препятствующими “идти сплоченно”.

Значительную часть своей лекции Маринетти посвятил главной проблеме итальянских художников-футуристов — “пластическому динамизму”. Между прочим, Маринетти яростно опровергал утверждение, будто бы он заимствовал идею пластического динамизма из кинематографа:

“— Мы стремимся изобразить предмет сразу во всех положениях, а не по моментам...”⁷⁸

Здесь, не называя имени русского художника, Маринетти полемизирует с выпадами Ларионова: “... Футуризм Маринетти в живописи — это смесь импрессионизма с кубизмом... Попытки футуристов зафиксировать на полотне движение гораздо раньше и совершеннее были достигнуты в кинематографе. Откуда Маринетти и футуристы его, выражаясь мягко, и позаимствовали”⁷⁹.

После лекции Маринетти прочел образец “футуристической корреспонденции с театра балканской войны”. Он декламировал с таким темпераментом, что внезапно “потерял голос”. Чтение было прервано. Маринетти покинул эстраду, сопровождаемый “долгими аплодисментами”⁸⁰.

28 января Маринетти осматривал достопримечательности Москвы⁸¹, посетил Кремль, где ему особенно понравилась древнерусская живопись (уже получившая восторженную оценку Матисса).

Вечером состоялось его второе выступление (в Малом зале консерватории)⁸². Вторая лекция была посвящена преимущественно изложению принципов “освобожденного слова”. Затем Маринетти прочел “три отрывка”, написанные “словами на свободе”. Наибольший успех имело чтение “Train des soldats malades”. Характеризуя произведения свои и своих литературных соратников, Маринетти сказал: “У футуристов нет рифмы... Наш лиризм — это стремительность слова, сила выражения, в которых и мы умеем дать нюансы “полутонов”...”

После чтения стихов Маринетти перешел к изложению идеологии итальянского футуризма и, в частности, к обоснованию тезиса “долгой женщин”.

По поводу неприязненного отношения русских футуристов он заявил, что приехал в Москву для общения с ними, а не для того, “чтобы давать им урок”⁸³.

И на первом и на втором выступлениях Маринетти “воинствующие” московские футуристы отсутствовали⁸⁴.

30 января в Малом зале Консерватории состоялась третья лекция Маринетти, которая была анонсирована как “последняя”. Наиболее подробный и точный отчет об этом выступлении помещен в газете “Русское слово” (31 января): “На этот раз вождь итальянского футуризма ограничился чтением стихотворений и довольно коротенькой речью, представлявшей своего рода подстрочные примечания к его первым двум conferences.

... Маринетти, во-первых, прочел две футуристические поэмы на итальянском языке — “Гимн новой поэзии” Паоло Буцци и “Больной фонтан” Альдо Палацески. Во-вторых, свой собственный “Беговой автомобиль”, написанный свободным стихом, еще до периода “слов на свободе”.

В последовавшей за чтением речи Маринетти защищал футуризм от обвинений в том, что он создан исключительно pour epater les bourgeois.

— Конечно, — говорил Маринетти, — футуризм не может не пугать отсталое мещанство, но ведь мещанство вообще враждебно относится ко всему новому. В ответ на это враждебное отношение футуристы иногда ведут себя весьма дико, но вовсе не в этом сущность футуризма.

В заключение Маринетти благодарил так тепло встретившую его Москву, но оговорился, что он далеко не обольщает себя надеждами, будто ему удалось обратить Москву в футуристическую веру.

— Я знаю, — говорил Маринетти, — аплодисменты, раздававшиеся на моих лекциях, относились больше к словам, чем к идеям. Вам нравится оратор, а не идеолог...”

На третьей лекции Маринетти присутствовали Михаил Ларионов, Наталия Гончарова и участники их группы⁸⁵.

После лекции Маринетти посетил Литературно-художественный кружок. Там же (в Обществе свободной эстетики) случайно оказался Ларионов. По просьбе Ларионова их представили друг другу. Беседа началась “в крайне повышенном тоне”. Переводчик едва успевал переводить “горячие тирады” спорщиков. Но вскоре их столкновение

приняло более мирный характер. Публика с большим интересом следила за словесным поединком футуристов⁸⁶.

На следующий день Маринетти уехал в Петербург.

По возвращении в Москву он предполагал устроить собрание русских футуристов всех направлений, “с целью выяснения пунктов, в коих они расходятся с футуризмом итальянским, и выработки общей программы”.

1 февраля, сопровождаемый Г. Тастевеном, Маринетти приехал в столицу России, где был встречен Н. Кульбиным, принимавшим активнейшее участие в устройстве его петербургских выступлений.

Н. Кульбин — характерная фигура дофутуристического “переходного” периода.

Приват-доцент Военно-Медицинской академии, художник-дилетант и модернист, он был организатором трех петербургских выставок нового искусства 1908–1910 годов и инициатором литературно-художественного сборника “Студия импрессионистов” (1910). И в выставках, и в сборнике Н. Кульбина принимали участие не только модернисты, но и будущие кубофутуристы. На этом роль Н. Кульбина как лидера “молодых” кончается. После разрыва с ним молодые авангардисты Петербурга объединились в общество художников “Союз молодежи” (1910).

Однако весной 1913 года, благодаря сотрудничеству с представителем левого крыла кубофутуризма Алексеем Крученых, Н. Кульбин как бы примкнул к группе новаторов. Совместно с Н. Кульбиным А. Крученых выпустил декларативную листовку “Слово как таковое” (1913). С помощью и при участии Н. Кульбина им же были изданы и два сборника: “Взорваль” (1913) и “Тэ ли лэ” (1914).

В 1909–1914 годах Н. Кульбин читал лекции в Петербурге, в Москве и в провинциальных городах, популяризируя западноевропейские художественные новации.

Кроме Н. Кульбина, на вокзал для встречи с Маринетти явилось “много петербургских футуристов” (в газетных сообщениях их имена отсутствуют)⁸⁷.

По всей вероятности, на перроне присутствовали А. Крученых, О. Розанова, Н. Бурлюк, композитор А. Лурье, а также некоторые из участников уже распавшегося общества художников “Союз молодежи” и уже прекратившей свое существование поэтической группировки эгофутуристов.



Солидарность с Н. Кульбиным едва не привела “петербургских” кубофутуристов к разрыву с их вождем Велимиром Хлебниковым, который занял самую непримиримую позицию.

К приезду “гостя” вождь “будетлян” издал листовку, в которой резко отмежевался от итальянского футуризма и прокламировал самостоятельность и своеобразие нового русского искусства: “Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести...”

Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается.

Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!

Кружева холопства на баранах гостеприимства”.

В своем памфлете Хлебников разоблачает “иных туземцев”, то есть Кульбина и его “гостеприимных” сторонников. Для заострения полемических выпадов Хлебников использовал образы “поэмы” Гоголя “Мертвые души”. Заключительная фраза листовки восходит к XI главе “поэмы”, где повествуется о таможенной деятельности Чичикова, способствовавшего контрабандному провозу кружев из-за границы: “... читатель, без всякого сомнения, слышал так часто повторяемую историю об остроумном путешествии испанских баранов, которые, совершив переход через границу в двойных тулупчиках, пронесли под тулупчиками на миллион брабантских кружев”.

Листовка Хлебникова была подписана и Б. Лившицем: совместное выступление вождя “будетлян” с “западником” и пропагандистом французской поэтической культуры! Этот чрезвычайно странный союз объясняется главным образом отсутствием принципиальной позиции у Б. Лившица, случайного “попутчика” кубофутуристов.

За месяц до приезда Маринетти Б. Лившиц и другой “попутчик” и “западник”, композитор А. Лурье, подписали манифест художника Г. Якулова, который, кстати, не имел отношения ни к одной из футуристических группировок.

В своем манифесте Г. Якулов противопоставлял “территориальному” искусству Западной Европы новое русское искусство, строящееся “на космических элементах”.

Не подлежит сомнению, что якуловский манифест “Мы и Запад”, изданный в Петербурге 1 января 1914 года, получил полное одобрение Хлебникова. Отсюда его контакт с Б. Лившицем и вторая подпись на листовке, направленной против Маринетти.

1 февраля многочисленная публика заполнила большой концертный зал Калашниковской биржи, где состоялось выступление Маринетти. На вечере присутствовал Александр Блок⁸⁸.

Итальянский гость был очевидцем столкновения Хлебникова с Н. Кульбиным. Когда вождь “будетлян” раздавал публике свою листовку, Н. Кульбин безуспешно пытался оказать ему противодействие. Между ними произошло чрезвычайно резкое объяснение. Хлебников пришел в ярость и, вызвав Н. Кульбина на дуэль, демонстративно покинул зал⁸⁹.

На следующий день Хлебников прочел в газете “Биржевые ведомости” (№ 13984) отчет о лекции Маринетти, “с большим внешним блеском” изложившего основные эстетические принципы футуризма. В том же отчете был полностью перепечатан и текст листовки Хлебникова со следующим издательским “предисловием”: “Инцидентов, против ожидания, не было, кроме того, что два петербургских

футуриста (из них один считается в своей среде чуть-ли не “гением”) пустили по рукам (в печатном виде) следующую безвкусную и бездарную заметку...”

Газетный отчет вызвал вторую еще более резкую отповедь Хлебникова. Сохранился черновик его письма, обращенного к “бездарному болтуну” Маринетти:

“... эта беседа (№ 13984) — монолог из Грибоедова (французик из Бордо).

Вы, приятель, опоздали приехать в Россию. Вам нужно было приехать в 1814 <году>. Сто лет ошибки в рождении человека будущего.

Бешеный бег жизни заключается не в том, чтобы французик из Бордо выскакивал каждое столетие.

Итак, прибегая к языку, к которому прибег ваш раин⁹⁰ Кульбин, вы подлец и негодяй. Так чувствует новейшего французика из Бордо Будетлянин. До свидания, овощ!

Я уверен, что некогда мы встретимся при пушечных выстрелах в поединке между итало-германским союзом и славянами на берегах Далмации”⁹¹.

Успех Маринетти у столичных любителей западноевропейских “новинок” Хлебников с блистательным сарказмом уподобляет успеху грибоедовского “французика из Бордо” (монолог Чацкого, завершающий III действие комедии “Горе от ума”):

В той комнате незначащая встреча:
Французик из Бордо, надсаживая грудь,
Собрал вокруг себя род веча
И сказывал, как снаряжался в путь
В Россию, к варварам, со страхом, со слезами;
Приехал и нашел, что ласкам нет конца ...
Своя провинция. Посмотришь вечерком
Он чувствует себя здесь маленьким царьком.

Шаржированный “портрет” Маринетти — “овоща” заставляет вспомнить гоголевские метафоры, выполняющие функцию сатирической оценки персонажей.

Так в союзе с Гоголем и Грибоедовым вождь русских “будетлян” бросил “вызов надменному Западу”.

Несмотря на то, что Маринетти энергично призывал к борьбе с пангерманизмом, Хлебников со свойственной ему исторической прозорливостью предсказал, что агрессивная политика приведет Италию к союзу с Германией, а затем и к поражению.



После скандального столкновения с Хлебниковым на вечере в Калашниковской бирже Н. Кульбин и его друзья чествовали итальянского гостя в артистическом подвале “Бродячая собака”⁹² (посещаемом Маринетти почти ежедневно). 2 февраля у того же Кульбина состоялся “дружеский ужин”, где в числе гостей был и Бенедикт Лившиц, единственный из “петербургских” футуристов, подписавший листовку Хлебникова. Через двадцать лет сам Лившиц счел нужным сознаться в своей “измене” вождю “будетлян”⁹³.

4 февраля в Калашниковской бирже состоялась вторая и последняя лекция Маринетти о футуристической живописи и скульптуре, о “пластическом динамизме”⁹⁴: “За этим последовало чтение (искусное, хотя монотонное по приемам) поэмы “*Train des soldats malades*”, где, по уверению Маринетти, можно было прочувствовать в звуках не только грохот паровоза, стоны раненых, отзвуки сражения, но даже борьбу и победу микробов (дизентерийных), от которых умирали солдаты...

В заключение оратор снова обрушился с проклятиями на “слуг пассаизма” — историков, археологов, комментаторов и заявил себя горячим итальянским патриотом... Но ему дорога не нынешняя раса Италии, а будущая раса, полная оптимизма, мощная от традиции...

Из России Маринетти увозит убеждение в том, что у нас есть футуристы и есть почва для футуризма”⁹⁵.

На следующий день после второго выступления Маринетти в Петербурге, в московской газете “Новь” появилась декларация, подписанная группой кубофутуристов: “... Так как для нас было очевидным, что все писавшие о выступлениях футуриста от Италии в полном недоумении, — где же “русские футуристы”, каково их отношение к “платформе” г-на Маринетти ..., мы ... считаем ... нашим долгом заявить, что еще ... во II “Садке судей” нами было указано, что мы с итальянским футуризмом ничего общего кроме клички не имеем⁹⁶, ибо в живописи Италия является страной, где плачевность положения — вне меры и сравнения с высоким напряженным пульсом русской художественной жизни последнего пятилетия. А в поэзии наши пути, пути молодой русской литературы, продиктованы исторически обособленным строем русского языка, развивающегося вне какой-либо зависимости от галльских русл. О подражательности нашей итальянцам (или же наоборот) не может быть и речи... Относительно “темперамента” симпатии или антипатии к нашему гостю (Маринетти), то, конечно, полная свобода каждому по его склонности (“перонный букет” или же “тухлые яйца”)... Основная мысль этого письма была неоднократно подписана именами (смотрите “Садок судей” II): Бурлюки, В. Каменский, Маяковский, Матюшин, Крученых, Лившиц, Низен, Велимир Хлебников”.

Авторами “группового письма” оказались двое из подписавших: Д. Бурлюк и В. Каменский (об этом позднее сообщил Маяковский).

Не подлежит сомнению, что московская декларация была написана после того, как Д. Бурлюк и В. Каменский ознакомились с текстом листовки Хлебникова и с сообщением о его столкновении с Н. Кульбиным.

Группа кубофутуристов, находившихся в контакте с Н. Кульбиным, Б. Лившиц, А. Крученых, Н. Бурлюк, М. Матюшин, свое участие в составлении “оскорбительного для Маринетти письма” опровергла⁹⁷.

9 февраля Маринетти вернулся в Москву. Поэтому он не мог присутствовать на объявленном на 11 февраля выступлении кубофутуристов “Наш ответ Маринетти”, с декларативно-полемическими докладами Бенедикта Лившица и композитора Артура Лурье: “Итальянский и русский футуризм в их взаимоотношении” и “Музыка итальянского футуризма”⁹⁸.

Есть основание предполагать, что Б. Лившиц вынужден был выступить с “ответом Маринетти” под воздействием Хлебникова, несомненно порицавшего своего случайного “соавтора” за неустойчивое поведение.

На вечере председательствовал (вместо отказавшегося быть председателем известного лингвиста И. Бодуэна де Куртене) Н. Кульбин.

Перешедший в наступление Б. Лившиц объявил Маринетти “презентистом, находящимся всецело во власти сегодняшнего дня”, а его произведения — “бесформенным нагромождением аморфных слов, — вещами, лежащими за пределами искусства”.

По газетному сообщению, “горячий призыв сбросить с себя ярмо Европы (европейское искусство архаично и нового искусства в Европе нет и не может быть, так как последнее строится на космических элементах) пришелся, по-видимому, по вкусу аудитории, которая наградила докладчика аплодисментами”.

Председатель диспута Н. Кульбин дал отрицательную оценку “односторонним” и “производящим тягостное впечатление” докладам Б. Лившица и А. Лурье (подвергнувшего резкой критике “Art des bruits” итальянских футуристов). Причиной неудачного, по его мнению, “ответа Маринетти” Н. Кульбин считал отсутствие “дорогого гостя”.

На диспуте присутствовали представители итальянской “колонии” Петербурга, которые и должны были сообщить Маринетти о полемических высказываниях докладчиков⁹⁹.



Вернувшись в Москву, Маринетти в тот же день посетил выставку произведений В. Серова. Хотя Маринетти и не одобрил “формы исполнения”, он признал Серова “большим художником”. Наиболее высокую оценку получили поздние произведения Серова — “Похищение Европы” — и декоративные мотивы, навеянные поездкой в Грецию и модернистической архаикой Бакста.

12 февраля Маринетти осматривал галереи Щукина и Морозова¹⁰⁰. Тогда же он посетил выставку общества художников “Бубновый валет”, где экспонировались произведения А. Лентулова, И. Машкова, Р. Фалька, П. Кончаловского, К. Малевича, А. Моргунова, А. Куприна, В. Рождественского, А. Мильмана, Н. Удальцовой, Л. Поповой, А. Экстер и др. Во второй половине февраля А. Лентулов писал своему другу Н. Кульбину¹⁰¹: “... Маринетти в бытность свою в Москве (обратно из Петербурга) был у нас на выставке и отметил мои вещи, как нечто самобытное...”



Возвращение Маринетти в Москву совпало с отъездом Маяковского и Д. Бурлюка в Минск. Маяковский приехал в Минск 8 февраля. В тот же день он посетил редакцию “Минской газеты — копейки”, а вечером присутствовал в местном театре, “обратив на себя внимание своим оригинальным костюмом” и таким карнавальным способом рекламируя предстоящее выступление¹⁰².

Доклады Маяковского и Д. Бурлюка состоялись 11 февраля в зале Купеческого собрания. В. Каменский был болен и поэтому не выступал¹⁰³.

Минская пресса оказалась достаточно благожелательной к кубофутуристам. Два сочувственных отзыва об их выступлении было помещено в одном номере газеты “Северо-западная жизнь”¹⁰⁴.

Один из рецензентов писал: "... Зал был переполнен любопытствующими. После третьего звонка на эстраде появились Маяковский и Бурлюк. Первый в красиво сшитой открытой ситцевой блузе, на черном фоне которой виднелись прекрасные розы. Второй в обыкновенной сюртучной паре, но зато щеки и лоб его были расписаны синей и красной красками... Первым говорил Маяковский, и, слушая его, нельзя было отказать ему в талантливости оратора и в логической последовательности развития мысли".

После чтения докладов Маяковский и Д. Бурлюк прочли ряд стихотворений своих, а также Хлебникова, В. Каменского, А. Крученых, Игоря Северянина, К. Большакова, Б. Лившица, В. Шершеневича.

Наибольшее внимания заслуживает статья "Революционеры", напечатанная в газете "Минский голос"¹⁰⁵.

Автор этой статьи (Д. Бохан), обращаясь к историко-литературным аналогиям (выступление романтиков), пытался осмыслить тенденции и особенности русского кубофутуризма: "... Я... хочу поделиться с читателями... своими впечатлениями. Они благоприятны для футуристов... Публика стала смеяться, когда В. Маяковский заявил, что он поэт нового направления и человек очень умный; но он был вправе сказать это, ибо он не только большой умница, но и, несомненно, очень талантливый человек. Его продолжительная речь-лекция, произнесенная с большим подъемом и чувством, произвела на публику ошарашивающее действие: все было так ново, так оригинально, так любопытно...

Я, как человек несколько подготовленный чтением к восприятию футуристической теории искусства, понял вместе с меньшинством зала, что это... настоящая революция в области как пластического искусства, так и поэзии".

Далее рецензент излагает речь Маяковского, провозгласившего автономию слова от внесловесных рядов, и заканчивает статью утверждением, что "будущее за футуристами".

На следующий день Маяковский и Д. Бурлюк вернулись в Москву и выступили в качестве оппонентов на диспуте “Общество и молодежь (искусство, пластика, музыка, танго, театр, футуризм)” в аудитории Политехнического музея.

Участовавший в диспуте бульварный беллетрист Марк Криницкий “сравнил футуризм с деревенским хулиганством”. Ответ Маяковского был бессловесным. Одетый в желтую кофту, поэт молча положил на стол хлыст, а Д. Бурлюк назвал М. Криницкого “дикарем, пишущим рассказы по пятачку за строку”.

Это вызвало грандиозный скандал. “Среди всеобщего смятения” председатель диспута объявил собрание закрытым¹⁰⁶.



13 февраля, в небольшой комнате Общества свободной эстетики состоялось последнее выступление Маринетти. Подробное описание вечера дано в “Московской газете”¹⁰⁷: “Внешняя картина была такова: на стене висели два больших портрета — Байрона и Шекспира. Под Шекспиром стоял Бурлюк в сюртуке... и с лорнетом, лицо его было расписано черной тушью: на левой щеке изображение верблюда работы Сарьяна, а на правой — какие-то неведомые кабалистические знаки...”

А под Байроном высилась здоровенная фигура Маяковского в ярко-красном смокинге, с черными реверами ...

Посредине между двумя московскими футуристами стоял и распинался за свои идеи Маринетти ..., то и дело потирая платком свою типично итальянскую лысину. Крахмальным воротником его совсем вымок и превратился в вялую, помятую тряпку.

Поодаль от Маринетти стоял маленький Зданевич, автор известной декларации о том, что американский башмак прекраснее Венеры Милосской... Зданевич разма-

зал чернилами свой стоячий воротник и нарисовал на нем какие-то буквы и иероглифы”.

Среди присутствовавших: московские меценаты Носовы, Гиршманы, Манташев, художники Г. Якулов, Сарьян, С. Дымшиц-Толстая, второстепенные поэты-символисты С. Рубанович и С. Кречетов, “художественная” молодежь, а также “скучающие дамы, англазированные эстеты из банкирских контор и снобы, снобы, снобы”.

После выступления Маринетти Илья Зданевич прочел на французском языке манифест, извещавший о том, что “группа московских футуристов расписывается в солидарности с Маринетти”. Маринетти пожал ему руку и заявил о своей солидарности с Ларионовым, Гончаровой и И. Зданевичем, которых признал “истинными футуристами”¹⁰⁸.

Илья Зданевич выступил в качестве представителя группы Ларионова, неожиданно изменившего свое первоначальное отношение к Маринетти¹⁰⁹. Однако церемония дружеского “рукопожатия”¹¹⁰ вряд ли имела серьезное значение. Через день после отъезда Маринетти из России тот же И. Зданевич писал А. Шемшурину: “Во время последнего моего пребывания в Москве, весьма недолгого, пришлось познакомиться с Маринетти. Он очень симпатичен, но много болтает без толку. К тому же буржуазен и плохо разбирается в искусстве”¹¹¹.

Последнее выступление Маринетти в Москве было самым бурным. Воспользовавшись “моментами затишья”, Маринетти выступил с критикой русского футуризма. Он заявил о своем отрицательном отношении к русским поэтам-футуристам, которые, в отличие от итальянских новаторов, либо “пессимистичны”, либо “романтичны”, либо “археологичны”¹¹².

Первый выпад, вероятно, направлен против автора трагедии “Владимир Маяковский”, второй выпад — против московской эгофутуристической группировки “Мезонин поэзии” (К. Большаков, Хрисанф, В. Шершеневич),

третий выпад, несомненно, направлен против Велимира Хлебникова. Имея в виду Хлебникова и Крученых, Маринетти назвал русский кубофутуризм “соважизмом”¹¹³.

Обвинение в “эстетическом атавизме” объясняется полным незнакомством Маринетти с отношением Хлебникова к литературному времени: для Хлебникова характерно не возвращение к прошлому, а самое неожиданное переплетение разновременных моментов. Полемиические выпады Маринетти, по всей вероятности, основаны на поверхностной и тенденциозной информации случайного и неверного союзника кубофутуристов, В. Шершеневича. Это предположение вполне подтверждается рецензией В. Шершеневича на первый сборник стихов Маяковского (“Я!”), в которой Хлебников назван “воскресшим троглодитом”, а Крученых — “истеричным дикарем”.

Руководители Общества свободной эстетики приняли меры к тому, чтобы Маяковский и Д. Бурлюк не могли участвовать в прениях.

Желающим полемизировать с Маринетти было предложено говорить только на французском языке, что совершенно противоречило предварительному сообщению о последней лекции Маринетти: “прения будут вестись с помощью переводчика”¹¹⁴.

Маяковский и Д. Бурлюк заявили о необходимости соблюдать “равноправие языков”. Получив отказ, Маяковский сказал: “— Требование вести диспут на французском языке — это публичное надевание намордника на русских футуристов! В Обществе Свободной эстетики можно получать свободно только кушанья по карточке”¹¹⁵.

Выпад Маяковского вызвал “громкие протесты”, и председатель диспута (известный меценат Гиршман) поспешил объявить заседание закрытым. В этот момент кто-то объявил, что в соседнем зале “критикуют футуристов”. Маяковский и Д. Бурлюк перешли в большой зал Литературно-художественного кружка, где критик Сергей Глаголь (Голоушев) читал доклад “Новейшие течения совре-

менной живописи”. Подобно другим противникам кубо-футуризма, С. Глаголь сопоставлял произведения новаторов с рисунками психопатов и детей.

Первым выступил Д. Бурлюк. Его выступление было чрезвычайно эпатажным и вызвало бурное негодование аудитории. Он сравнил старое искусство с лоханью, “где плавают огрызки огурцов и арбузные корки” (тут он назвал ряд известных русских художников XIX века).

Д. Бурлюка сменил на кафедре Маяковский.

Вступительная часть его речи зафиксирована в газете “Раннее утро”: “— Я рад бы <сказал Маяковский> протянуть руку такому человеку, как Маринетти, потому что в Италии он был оплеван и освистан за искусство, так же, как мы в России. Но у нас привыкли преклоняться перед иностранными мастерами и травить свое талантливое и даровитое”.

Речь Маяковского была прервана неожиданным эпатажным выступлением Михаила Ларионова. Обращаясь к эстраде, Ларионов закричал: “— Дурак в красном и дураки в черном.

После этого художник показал присутствующим “нос”, сделал в воздухе ногой антраша и засвистал.

... Председателю с трудом удалось восстановить порядок.

Маяковский продолжал свою речь.

На требование дежурного директора удалиться из “кружка”, Ларионов ответил отказом. Дирекция была вынуждена обратиться к помощи полиции...

... Маяковский заканчивал свою речь, обращаясь к публике с такими словами:

— Вы еще не раз услышите треск футуристических пощечин!”¹⁶

Через день в газете “Новь” было помещено письмо Маяковского, К. Большакова и В. Шершеневича¹⁷, где они отрицали “всякую преемственность от итало-футуристов”.



17 февраля Маринетти уехал из России.

По сообщению газеты “Новь”, на вокзал Александровской железной дороги явились “почти все представители искусства будущего”. К сожалению, ни в одной из московских газет не названы имена ни провожавших, ни отсутствовавших¹¹⁸.

Устроить собрание русских футуристов всех направлений “с целью выработки общей программы” Маринетти так и не удалось.

Встречи и столкновения с кубофутуристами убедили Маринетти в том, что русский футуризм вырастает из совершенно особых социальных условий и что его теория и практика не совпадают с программой итальянцев.

Покидая Россию, Маринетти вынужден был признать, что у русских и итальянских футуристов общее — только кличка и борьба с культом прошлого.

В одной из бесед с Н. Кульбиным Маринетти заявил, что русские футуристы слишком *отвлечены* в отличие от очень *земных* итальянских футуристов¹¹⁹.

Эти определения свидетельствуют о том, что он подметил тенденцию русских футуристов к абстрактным “самовитым” построениям.

“Очень земной” вождь итальянских футуристов отталкивал русских новаторов-богемцев своей “буржуазностью”. Характеристика Маринетти, сделанная И. Зданевичем, может быть дополнена разоблачительным сообщением Георгия Якулова (в письме к Н. Кульбину): “... Несколько удивлен его отношением к русским художникам. Мне кажется, что ему следовало б нанести нам визит и познакомиться с живописью каждого, вместо усиленных посещений московской плутократии, чем он главным образом занимался”¹²⁰.

По возвращении в Рим Маринетти выступил с докладом¹²¹, в котором объявил русских новаторов “лже-футу-

ристами, искажающими истинный смысл великой религии обновления мира при помощи футуризма”.



После отъезда Маринетти, вечером 17 февраля Маяковский и Д. Бурлюк участвовали в прениях по докладу А.Н. Лепковской “Сказки и правда о женщине” (аудитория Политехнического музея): “... Появление В. Маяковского во время доклада вызвало инцидент. Когда он показался на эстраде в пестрой кофте турецкого рисунка и с хлыстом в руке, легкий смех прошел по рядам аудитории. Устроительница незаметно пригласила Маяковского в комнату за эстрадой; туда же направился представитель полиции. В. Маяковскому было предложено переодеться. Маяковский поехал домой и через полчаса появился в аудитории в пиджаке апельсинового цвета... Общественное мнение, к которому взывала докладчица, он обозвал парфюмерно-будуарной логикой мещан”¹²².

Затем Маяковский, Д. Бурлюк и В. Каменский снова отправились в турне. 20 февраля состоялось весьма успешное выступление в Казани. В. Каменский вспоминал: “... В огромном зале “Дворянского собрания” казанские студенты, запрудившие проходы и окна, так нас горячо приветствовали, что полицеймейстер шесть раз прерывал наше выступление... Желтая кофта Маяковского не внушала никакого доверия полиции”. В казанских газетах наряду с обвинениями в “шарлатанстве” было отмечено, что “людям будущего” нельзя отказать ни в “оригинальности”, ни в “талантливости”, ни в “красоте изложения”¹²³.

Из Казани Маяковский вернулся в Москву, а Д. Бурлюк отправился в Пензу, где уже появились анонсы о выступлении кубофутуристов.

23 февраля в московской прессе было оповещено об исключении Маяковского и Д. Бурлюка из Училища живописи. Это чрезвычайно усложнило переговоры Д. Бурлюка

с пензенской администрацией. Свой первоначальный отказ полицеймейстер мотивировал тем, что оба лектора-футуриста исключены из Училища и их дурно аттестует “вся печать”¹²⁴. Получив, наконец, разрешение, Д. Бурлюк 28 февраля телеграфировал В. Каменскому: “Позаботься выездом Маяковского в Пензу. Тебе удивляюсь”¹²⁵.

Вечер Маяковского и Д. Бурлюка в Пензе состоялся 3 марта (зал Соединенного собрания). В. Каменский не выступал. Полицией были приняты меры, чтобы поэты выступали без “маскарадных костюмов” и без футуристического грима¹²⁶.

Сохранилось письмо Д. Бурлюка, посланное Н. Кульбину в день выступления в Пензе: “Мне в Пензу привезли ваше письмо... Очень жаль, что не дали ничего для журнала. Выходит большой и боевой... Привет вам от Васи Каменского. Маяковскому говорил. Он ведь добрый малый, а его темперамент и молодость — чисто физическая, многое ему прощают...”¹²⁷

Из Пензы три соратника вернулись в Москву, где, наконец, вышел “Первый журнал русских футуристов”.

2 и 4 марта поэты кубофутуристы предполагали выступить в городах Гродно и Белостоке. 21 февраля гродненский губернатор послал московскому градоначальнику запрос о политической благонадежности футуристов. К ответу была приложена справка о Маяковском из Охранного отделения, и поэтому “поззоконцерты” в Гродно и Белостоке не состоялись¹²⁸.

8 марта состоялся вечер Д. Бурлюка и В. Каменского в Самаре (Маяковский не выступил)¹²⁹. В одной из местных газет есть любопытные сведения о их выступлении в Городском театре: “... По непредвиденным обстоятельствам лекция прерывается... Полиция не разрешила далее пяти часов. Целый наряд городских направляется на сцену”¹³⁰.

13 марта Д. Бурлюк и Маяковский приехали в Ростов-на-Дону¹³¹. Отсюда Д. Бурлюк 16 марта писал Б. Лившицу: “Последние лекции дают убыток. Пресса относится ужас-

но — замалчивает... Пришлось печатание поручить Шершеневичу и — мальчишеское самолюбие — 1-2 № журнала вышел вздор!”¹³²

Вечер Маяковского и Д. Бурлюка, состоявшийся в Ростове-на-Дону 17 марта (в Большом Машонкинском театре), по словам фельетониста, “привлек очень много публики и полиции”. Вместе с поэтами выступала в качестве танцовщицы Н. Эльснер (Н.В. Николаева, приятельница Н. Гончаровой, В. Хлебникова и Д. Бурлюка)¹³³.

Из Ростова-на-Дону Маяковский и Д. Бурлюк приехали в Саратов¹³⁴, где выступили 19 марта в “наполовину пустом” зале консерватории.

В саратовской прессе их выступление получило весьма положительную оценку: “... оба лектора, особенно Маяковский, оказались прекрасными ораторами, быстро овладевшими вниманием публики. И то, что говорили они об эволюции искусства и задачах футуризма ..., оказалось очень далеким от того, что принято думать о них среди широкой публики... Футуристы... в области искусства вырабатывают новые формы и способы. ... Раньше искусство было статическим, ... теперь оно должно стать динамическим... А так как город является тем местом, где новые формы жизни выражены с наибольшей яркостью, то футуристы являются урбанистами по преимуществу. Правда, и до них были поэты, воспевавшие города — Верхарн, а у нас Брюсов. Но они подходили к темам с неврастенической стороны, в их произведениях слышалась боль, тоска, разочарование, меланхолия. Футуристы приветствуют зарождение новой жизни и воспевают сегодняшний день во имя будущего. Они поэты жизни, борьбы и в этом их отличие от урбанистов предшествующего периода”¹³⁵.

В другой саратовской газете есть интересные подробности о лекции Д. Бурлюка: “... Д. Бурлюк сравнил футуристов с солдатами, завоевывающими новые недоступные области, куда потом уже, по удобному рельсовому пути, спокойно устремятся массы. Жестоко досталось “т-же Кри-

тике”, являющейся, по словам Бурлюка, паразитом на творчестве новаторов”¹³⁶.

Из Саратова Маяковский, Д. Бурлюк и В. Каменский совершили поездку на Кавказ. 27 марта состоялось их выступление в Тифлисе (Казенный театр).

Поэты “при поднятии занавеса сидели за длинным столом. В середине — Маяковский в желтой кофте, по одну сторону — Каменский в черном плаще с блестящими звездами, по другую сторону — Бурлюк в грязно-розовом пиджаке... Перед Маяковским большой колокол для водворения в публике тишины и порядка”¹³⁷.

Об этом выступлении Маяковского Д. Бурлюк вспоминал в 1920 году: “... Когда весной 1914 г. мы, делая с ним и Василием Каменским лекционное турне, посетили Тифлис, я помню то удивление, кое было вызвано среди грузин приветственным словом, с каким Маяковский обратился на лекции к местному населению. Маяковский сказал его по-грузински”¹³⁸.

29 марта 1914 года три поэта выступили в Баку (театр братьев Маиловых)¹³⁹.

Незадолго до их приезда лекцию о футуризме прочел в Баку Н. Кульбин (“Грядущий день и искусство будущего”)¹⁴⁰.

Эпатажный грим футуристов и их “театрализованное” выступление описаны подробно в газетном отчете, озаглавленном “Современные варвары”: “... Уже с утра они ходили по городу с размалеванными физиономиями. На сцене они восседали в театральных креслах с высокими спинками за большим столом. Лица причудливо расписаны, а Д. Бурлюк, кроме этого, написал у себя на лбу: “я Бурлюк”... В.В. Маяковский нарядился в желтую ситцевую кофту и красную феску; кроме того, они прикрепили на груди по пучку редиса и навесили редис на пуговицы...”¹⁴¹

Выступлением в Баку турне кубофутуристов закончилось¹⁴². В течение 3 1/2 месяцев они посетили 15 городов¹⁴³.

Во время турне звучащее слово Маяковского имело наибольший социальный резонанс. Успех Маяковского в качестве пропагандиста теории и практики кубофутуризма отмечен даже в издевательских фельетонах желтой прессы. Властный голос двадцатилетнего поэта побеждал шум “моря негодования”. Однако это объясняется не только огромным ораторским талантом Маяковского, но и публицистической устремленностью его “голосового” стиха и связанным с нею образом поэта-трибуна. Образ этот становится центральным уже в вещах 1913 года¹⁴⁴, непосредственно обращенных к аудитории.



Поэтика раннего Маяковского

В то время когда Маяковский и его соратники впервые выступили со своими манифестами и произведениями, литература и искусство в России были подвержены общей социальной депрессии.

Время политической реакции, наступившей в 1906–1907 годах, было не только временем окончательного укрепления символизма, завоевавшего признание в толстых журналах, но и периодом постепенного распада этого течения.

Условно можно наметить три линии расхождения бывших соратников и главнейших представителей поэзии символистов: религиозно-философское направление во главе с Вячеславом Ивановым, линия “чистой поэзии”, идеологом которой был Брюсов, и, наконец, “демократическое” ответвление, пытавшееся приблизиться к современности (самым ярким выразителем его был Андрей Белый).

Вячеслав Иванов в статье “Заветы символизма” так формулировал сущность этого течения: “Символизм в но-

вой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, усвоивших некогда словам всенародного языка особенное таинственное значение, им одним открытое в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта... Новое осознание поэзии самими поэтами как “символизма” было воспоминанием о стародавнем “языке богов”...”

И дальше: “Символизм кажется учреждением той гипотетически мыслимой собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две отдельных речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, — иератическую речь, пророчествования. ...Символизм не хотел и не мог быть “только искусством””.

В переводе с теургического языка Вячеслава Иванова эти положения означают, что одна группа символистов пыталась оправдать свою словесную систему как некое мистическое постижение мира.

Слово развоплощалось, теряло свою связь с реальными предметами, становилось зыбким эмоциональным сигналом явлений какой-то высшей, потусторонней реальности.

Вячеслава Иванова поддержал Александр Блок, утверждавший, что “символист уже изначала *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие...”².

Против этих утверждений резко выступил Валерий Брюсов, отстаивавший понимание символизма как автономной эстетической и только эстетической системы: “Символизм есть *метод* искусства, осознанный в той школе, которая получила название “символической”. Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике.

Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. Когда же можно будет не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной! Неужели, после того как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии!”³.

Эта дискуссия показательна как попытка самих символистов осмыслить культуру утонченного спиритуализованного стихотворного слова, развивавшегося в русской поэзии с конца XIX века.

К высказываниям Вяч. Иванова и Блока присоединился и Андрей Белый, заявивший, что русский символизм “не только литературная школа”, но и “проповедь нового мироощущения” и что “символизм, понимаемый как метод литературной школы, обречен на гибель”⁴. Однако в своей поэтической практике он наметил новую линию. Он не был ни чистым теургом, как Вячеслав Иванов, ни чистым эстетом, как Валерий Брюсов. Начав свою литературную деятельность с “эзотерической” книги стихов “Золото в лазури” (1904), Белый во втором своем сборнике “Пепел” (1909) попытался расширить диапазон своей поэзии за пределы типичных для символизма мистических и эротических тем.

В чрезвычайно любопытном предисловии к этому сборнику, посвященному памяти Некрасова, Андрей Белый пишет: “Да, и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества. Жемчужная заря не выше кабака, потому что и то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности... Капитализм еще не создал у нас таких центров в городах, как на Западе, но уже разлагает сельскую общину; и потому-то картина растущих оврагов с бурьянами, деревеньками — живой символ разрушения и смерти патриархального быта. Эта смерть и это разрушение широкой волной подмывают села, усадьбы; а в городах вырастает бред капиталистической культуры”.

Стихотворения, собранные в “Пепле”, вызвали со стороны ультраэстетически настроенных поэтов и критиков нападки на автора за его “народничество” и подражание Некрасову. Несомненно, однако, что для развития русской поэзии того времени эта книга имела большое прогрессивное значение.

С нее начинается новая линия “демократической” лирики, построенной на социальной тематике и широко использующей неканоничные жанры (мещанский романс, песня, частушка, куплеты) и элементы живого разговорного языка.

Среди символистов, кроме Андрея Белого, эта линия была отчасти намечена у Блока (цикл “Мещанское житье” в сб. “Земля в снегу”, 1908).

Сравним два отрывка:

...В руке ромашек связка.
Под шалью узел кос.
Букетиками баска —
Букетиками роз.

...Жеманница срывает
То злак, то василек.
Идет. Над ней порхает
Капустный мотылек.

Над пыльною листвою
Наряден, вымыт, чист, —
Коломенской верстою
Торчит семинарист.
(Белый. “Поповна”, 1906)

...Твои глаза еще невинны,
Как цветик голубой,
И эти косы слишком длинны
Для шляпки городской.

Но ты гуляешь с красным бантом
И семечки лущишь,
Телеграфисту с желтым кантом
Букетики даришь.

(Блок. "Мещанке", 1906)

В "Пепле" Андрей Белый впервые подошел к темам, выдвинутым самой современностью.

Приведем свидетельство современника, поэта С. Соловьева, подчеркивающего необычную (для символизма) роль социального момента в книге Андрея Белого: "Так противопоставлены в сознании поэта эти два мира: мир городского пролетариата и крестьянства, где среди бесконечного страдания вспыхивает пламя действительной жизни со страстями и радостями, и мир аристократии и капитализма, где жизнь давно уже умерла... Россия с ее разложившимся прошлым и нерожденным будущим, Россия, какой она стала после японской войны и подавленной революции, — вот широкая тема трепещущей современностью книги Андрея Белого"⁵.

Социальная направленность стихов А. Белого является наиболее ярким выражением того сдвига, который произошел в поэзии символистов в результате подъема революционного движения в России в начале XX века. Революция 1905 года в той или иной степени отразилась в поэзии большинства символистов (вспомним революционные стихи К. Бальмонта "Песни мстителя", сборник Ф. Сологуба "Родине", отдельные стихи Блока: "Митинг", "Фабрика", "Шли на приступ...").

Последовавший вслед за подавлением революции период социальной депрессии обусловил характерную пессимистическую окраску социальных мотивов.

Тематика стихов А. Белого, собранных в книге "Пепел" в отдельные циклы, полностью определяется самими заглавиями: "Телеграфист", "В вагоне", "Станция", "Каторжник", "Арестанты", "Убийство", "В городке". "В дерев-

не”, “Виселица”, “Поджог”, “На площади”, “Поповна”, “Город”, “Работа”, “Хулиганская песенка” и т.п.

Эти произведения никоим образом нельзя сравнивать с известными стихотворениями Брюсова, написанными в стиле нового городского фольклора (“Фабричные” и “Солдатская” песни). Для эстетической установки Брюсова типичны поиски новых жанров: его вещи — чисто формальные стилизации частушек и “шарманочных” песен. У Андрея Белого мы встречаем тенденцию обновить самый строй и направленность высокой лирики введением и заострением нового социального материала.

А. Белый перестраивает свой словарный арсенал, вводит в стих нелитературные, вульгарные слова и обороты речи (вплоть до босяцкого и мещанского арго):

Красною струею прыснул
Красной крови ток.
Ножик хряснул, ножик свистнул —
В грудь, в живот и в бок.
(“Убийство”)

Ей, откуда, ей — узнай-ка —
Заявился я?
Трынды-трынды, балалайка,
Трыкалка моя!
(“В городке”)

Не терпится кокетке.
(Семь бед — один ответ.)
Пришпилила к жилетке
Ему ромашкин цвет.
(“Поповна”)

Из ритмических новшеств Андрея Белого в “Пепле” надо отметить его “Песенку комаринскую” и особенно стихотворение “Веселие на Руси” (построенное на ритмах русских плясок). Здесь впервые использован прием фонетической записи интонации, впоследствии широко при-

менявшийся футуристами (песни и пляски Асеева, марши Маяковского), конструктивистами и левовцами (Сельвинский, Кирсанов):

Д'накачался —

Я.

Д'наплясался —

Я.

...Трепаком-паком размашисто пошли —

Трепаком, душа, ходи-валяй-вали...

Первая и вторая книги стихов Андрея Белого были в лагере самих символистов восприняты как новаторские явления.

Брюсов писал в рецензии на сборник “Золото в лазури” с оттенком некоторого раздражения: “Белый, со своей необузданностью, порывает резко с обычными приемами стихотворчества, смешивает все размеры, пишет стих в одно слово, упивается еще неиспробованными рифмами...”⁶

О новшествах Андрея Белого еще резче отозвался С. Соловьев в уже цитированной рецензии на “Пепел”: “Недостатков в книге Белого много. Он неумеренно пользуется слишком звонкими рифмами, аллитерациями. Слишком часто встречаются: *лапоть — окапать; росах — посох; утонешь — Воронез; сырости — вырасти; Киев — змиев; бродили — лилий; окол — стекол; мифом — лифом (!?!), погibli — библий* и т.д. Бесплодно хочет стать рифмой созвучие: *столицу — виселицу...*”⁷

Все эти рифмы не нравятся С. Соловьеву не потому, что они плохи по своей звуковой форме, а потому, что они недопустимы в традиционной лирике по своему смысловому тону. Большинство этих примеров представляет собой столкновение слов очень отдаленных смысловых планов. Наиболее контрастное сочетание (*мифом — лифом*) казалось и наиболее неприемлемым.

В области ритмики и фоники в своих двух первых книгах Андрей Белый действительно дал очень много нового.

В ряде стихотворений он культивирует переменные метрические формы, непривычные в поэзии XIX века, — “вольные” анапесты (“Бальмонт”, “Золотое руно”), вольные амфибрахии (“Золотое руно” II), вольные дактили (“Образ вечности”) и др.

Не веришь, что ясен так день,
что прежнее счастье возможно.
С востока приблизилась тень
тревожно.

(“Поэт облетающий лес...”)

Улыбнулись меж солнечных роз,
в жемчугах ясных струй...
Ветерок нам принес
поцелуй.

(“Смерть”)

Ритмико-синтаксическая структура стихов усложнена графической композицией: применением строчных букв в начале строки, несущей в себе часть синтаксического целого, и разбивкой строк по интонационным отрезкам.

Молчит сиротинка
Да чинит
Свой лапоть
Над склоном зеленым.

Согнется поклоном, —
И хочет
Его молодая осинка
Слезами своими окапать.

(“Осинка”)

Семейство,
чтя русский
обычай, вело генерала для винного действия
к закуске.

(“Отставной военный”)

В последнем отрывке слоговая неравномерность строк и необычайно резкий случай enjambement, разрывающего определяемое и определение, обуславливают разговорную интонацию. Одна из основных тенденций молодого Белого — отрыв от традиционных форм мелодического стиха и приближение к разговорному стиху, “verso parlato”, как называли его итальянские футуристы.

От сатирико-гротескных и пародийных стихов Андрея Белого из цикла “Прежде и теперь” (в сб. “Золото в лазури”) легко намечается путь к стихам “сатириконцев” (особенно Саши Черного и П. Потемкина). Таким образом, можно говорить и об отраженном воздействии системы А. Белого на Маяковского через “сатириконскую поэзию”.

Однако вполне реальна и более непосредственная зависимость раннего Маяковского от поэтических систем А. Белого и Блока.

О своем знакомстве с поэзией символистов, относящемся к долитературному периоду (1909–1911), Маяковский с характерным для него лаконизмом говорит в автобиографии: “Перечел все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни”.

Для поэтики раннего Маяковского очень типичны два конструктивных принципа, несомненно восходящих к Андрею Белому: ритмическое акцентирование слов, выделенных в отдельную строку, и общая приподнятость интонации, основанной на контрастных столкновениях трагического пафоса, иронии и лирики⁸.

Не менее показательны и параллели отдельных мотивов. Один из основных лирических сюжетов А. Белого — поэт как трагический шут и осмеянный пророк:

В небе гас золотистый пожар.
Я смеялся фонарным огням.
Запрудив вокруг меня тротуар,
удивленно внимали речам,

Хохотали они надо мной,
над безумно-смешным лжехристом!
Капля крови огнистой слезой
застывала, дрожа над челом.

...Яркогазовым залит лучом,
я поник, зарыдав как дитя.
Потащили в смирительный дом,
погоняя пинками меня...

(“Вечный зов”)

Этот трагикомический образ поэта — площадного пророка — арлекина — сумасшедшего перешел непосредственно от А. Белого к футуристам: Елене Гуро и Маяковскому.

У Маяковского этот мотив встречается уже в первых его стихах и варьируется, разрастаясь в сюжет целой трагедии “Владимир Маяковский”. Приведем один пример:

Солнце!
Отец мой!
Сжался хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней.
Это душа моя
ключьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни!

(“Несколько слов обо мне самом”, 1913)

В этом стихотворении крепнущий голос Маяковского уже пересиливает истерическую патетику Белого. Здесь имеет решающее значение не общность отдельных мотивов, а новая система гиперболизации образов и смещения предметных связей, созданная Маяковским вне зависимости от Белого. Весь этот отрывок держится на реализованных аналогиях (*душа — туча, кровь — закат*).

В циклах “демократических” и “урбанистических” стихов А. Белого и Блока можно обнаружить отдельные

элементы, которые впоследствии, сочетаясь с другими приемами и подчиняясь иной целеустановке, образуют новую, качественно отличную от символизма поэтическую систему. Не случайно, что системы этих двух поэтов, наиболее гибкие и эластичные во всем русском символизме, оказались наиболее способными к прогрессивному развитию и впоследствии испытали на себе обратное воздействие со стороны русского футуризма (“Двенадцать” Блока и поздние поэмы А. Белого).

Впервые в стихах Блока и А. Белого укрепляется новый поэтический сюжет — урбанистический пейзаж.

Сквозь пыльные, желтые клубы
Бегу, распустивши свой зонт.
И дымом фабричные трубы
Плюют в огневой горизонт.
(А. Белый. “На улице”)

Нищий поднял дрожащий фонарь:
Афиша на мокром столбе...
Ступила на светлый тротуар,
Исчезла в толпе...
(Блок. “Блеснуло в глазах...”)

У Блока есть стихотворения, целиком построенные на фабуле, типичной для газетной хроники происшествий. Таково, например, стихотворение “Повесть”:

В окнах, занавешенных сетью мокрой пыли,
Темный профиль женщины наклонился вниз.
Серые прохожие усердно проносили
Груз вечерних сплетен, усталых стертых лиц.

...Светлый и упорный, луч упал бессменный —
И мгновенно женщина, ночных веселий дочь,
Бешено ударилась головой о стену,
С криком иступленья, уронив ребенка в ночь...

И столпились серые виденья мокрой скуки.
Кто-то громко ахал, качая головой.
А она лежала на спине, раскинув руки,
В грязно-красном платье, на кровавой мостовой.

Эти стихотворения отличаются от каноничных символистских стихов тех же авторов своей грубой фактурой: словарь их упрощен до степени прозаического языка (иногда даже с полным отсутствием поэтических эпитетов и с намеренным накоплением вульгаризмов).

А сегодня безобразно повисли складки рубашки,
И на линиях тела был серый налет.
Углами торчала мебель. Валялись окурки, бумажки.
Всех ужасней в комнате был красный комод.
(Блок. "Последний день". Первопеч. текст)

Очень важной конструктивной тенденцией, проявившейся в "урбанистических" вещах Блока и А. Белого (особенно у первого), является расшатывание традиционной, силлаботонической системы. Новая тематика и новый демократизированный стихотворный язык потребовали иной, более подвижной интонации, а следовательно, и более свободных ритмико-синтаксических конфигураций, не связанных метрической схемой. Отсюда такие явления, как вольные размеры и "рваная строка" у А. Белого, опыты Блока и Брюсова в области свободного стиха ("дольники") и деканонизация точной рифмы (блоковские ассонансы).

Все эти моменты предопределили возможность создания новаторской системы Маяковского. Здесь, как и во всякой литературной революции, важен момент диалектического скачка — превращения количественного накопления признаков в новое качество.

Стихи раннего периода Маяковского (первых двух лет его поэтической работы) в некоторых своих частностях, возможно, даже более традиционны, чем стихи "передо-

вых” символистов (А. Белого, Блока). Недаром некоторые поэты-футуристы упрекали Маяковского за “однообразие ритма” и за “отсутствие новых рифм и ассонансов” (В. Шершеневич, С. Бобров).

Действительно, целая серия ранних стихотворений Маяковского написана каноничными, “классическими” метрами: “Порт”, “Уличное”, “Театры”, “Кое-что про Петербург”; “А вы могли бы” — четырехударный ямб; “Ночь” и “Вывескам” — амфибрахий; “За женщиной” — четырехударный ямб с цезурной каталектикой.

Отметим, что это почти исключительно пейзажные стихотворения.

Близким прообразом их являются такие пейзажи Блока:

...Блещут искристые гривы
Золотых, как жар, коней,
Мчатся бешеные дива
Жадных облачных грудей,

Красный дворник плещет ведра
С пьяно-алою водой,
Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной,

И на башне колокольной
В гулкий пляс и медный зык
Кажет колокол раздольный
Окровавленный язык.

(Из цикла “Город”, 1904)

Иногда образы раннего Маяковского оказываются чрезвычайно близкими к образам Блока.

В первом напечатанном стихотворении Маяковского “Ночь” (1912) мы находим развернутое сравнение:

...а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Ср. у Блока в стихотворении 1912 года:

...Вон, точно карты, полукругом

Расходятся огни.

(*“Болотистым пустынным лугом...”*)

Процесс становления поэтической системы Маяковского, освобождения ее от символистских элементов и образования новых форм можно проследить на всех конструктивных деталях.

Очень рано Маяковский начал экспериментировать над новыми ритмическими формами. Первоначально это были вольные размеры, принципиально не отличающиеся от вольных трехдольников А. Белого, но одновременно возникали переходные, гибридные формы, в которых живая интонация боролась с инерцией классических размеров.

Таковы, например, все стихи из цикла “Я!” (1913), в которых ямбическая или хореическая схема нарушается резкими ритмическими сдвигами. В стихотворении “Несколько слов обо мне самом” хореическое вступление неожиданно сменяется амфибрахическим ходом, перебиваемым нарушениями метрической инерции (добавкой и выпадением слогов).

В некоторых стихотворениях этого периода еще господствует силлаботоническая канва, но в других уже выкристаллизовываются формы новой тонической системы Маяковского (четырёхударного и трёхударного строя). И наконец в стихах 1914–1915 годов впервые появляются ритмические формы, свободные от метрической инерции и соотносительности слогов.

Создание системы тонического (или акцентного) стиха, дающего простор разнообразным интонациям, является индивидуальным достижением Маяковского и фактом огромного исторического значения.



Формирование поэтического стиля молодого Маяковского определялось не только предшествовавшей стадией развития русской поэзии (демократическая линия символизма), но и опиралось на целый пласт иноязычной поэтической культуры.

Темы “Бодлер и Маяковский” или “Рембо и Маяковский” могут на первый взгляд показаться неожиданными прежде всего потому, что Маяковский не владел ни одним из иностранных языков.

Каждое новое поэтическое течение ассимилирует нужные ему элементы не только в национальной поэзии, но и зачастую в литературах иных языков.

Русские кубофутуристы ориентировались на французскую поэтическую и художественную культуру. Им удалось заново прочесть и по-новому усвоить поэтическое наследие французских “проклятых поэтов”, недооцененных русскими символистами. Поэтическая система русского кубофутуризма впитала в себя многие элементы поэтики Бодлера и его последователей: Малларме, Корбьера, Рембо, Ш. Кро, Лафорга и других.

С произведениями “проклятых поэтов” Маяковского познакомил Д. Бурлюк, сыгравший большую роль в начале его поэтической деятельности. Сам Маяковский так характеризует Бурлюка в литературной автобиографии “Я сам”: “Мой действительный учитель. Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев...” Приводим отрывок из неопубликованного стихотворного “послания” Д. Бурлюка, написанного в феврале 1914 года:

...Здесь текут столетья-миги,
Но секунды как года:
Малларме, Корбьера книги
Между пальцами всегда.

Первым переводчиком и пропагандистом французских “проклятых поэтов” в России был Иннокентий Аннен-

ский⁹. После Анненского лучшим русским переводчиком “проклятых” должен быть признан Бенедикт Лившиц. В начале 1911 года вышла первая (дофутуристическая) книга его стихов “Флейта Марсия”, куда он включил и ряд переводов из Корбьера, Рембо, Роллина.

Эстетический кодекс *poetes maudits*, в значительной степени обусловленный принципом “эпатирования буржуа”, строился на отрицании привычных эстетических и моральных норм.

В стихах Бодлера не только разворачиваются запретные для высокой лирики аморальные, кощунственные и гиньольные темы, но и весь арсенал поэтических приемов перестроен так, чтобы нарушить привычные представления об “уродливом” и “прекрасном”.

Знаменитое стихотворение Бодлера “Падаль” является наиболее ярким примером сопряжения контрастных смысловых и эмоциональных планов (вид падали вызывает непристойное сравнение и тянет за собой сложную сеть эротических ассоциаций и одновременно размышлений о смерти, о том, что и любимая тоже станет трупом). Это стихотворение представляет собой образец “возвышения”, поэтизации низкой, внелитературной темы.

Другим распространенным приемом Бодлера и его школы является снижение тем и предметов, за которыми условно закреплена высокая эмоциональная окраска.

...Все небо язвами багровыми светилось.

(“Маленькие старушки”, пер. Эллы)

Здесь тысячекратно воспетые звезды переводятся метафорой в “низкий” смысловой ряд, превращаются в сифилитические язвы.

У каждого из “проклятых поэтов” можно найти огромное количество столь же резких образов.

Приведем несколько случайных примеров.

У Лафорга (пер. В. Шершеневича):

Даже луна (этот друг) брызжет слюною,
И слезы текут из глаз воспаленных средь гноя.

(“Феерический собор”)

Солнце бледное, словно в кабаке плевков...
...И как гланда, вырванная изо рта,
Оно лежит и дрожит.

(“Приближение зимы”)

У Корбьера (пер. Б. Лившица):

Зловонное болото, где глотает
Больших червей голодная луна...

(“Скверный пейзаж”)

О, все они горды!.. как на коросте вши!

(“Гидальго”)

У него же:

Crois-tu que le soleil frit dont pour tout le monde
Ces gras grtaillons grouillants qu'on torrent d'or inonde?
Non, le bouillon de chien tombe sur nous du ciel.

Этот пример приводим в подлиннике, чтобы показать систему форсированных звуковых повторов, типичную для стиля Корбьера.

Ср. перевод И. Анненского:

Не думаешь ли, брат, что, растопив червонцы,
Журчаще-жаркий жир для всех готовит солнце?
Собачьей мы и той похлебки подождем.

(“Париж днем”)

У Рембо (пер. В. Брюсова):

...Ты слышишь, как стучат их черные ресницы
Благоуханные; по звуку узнаешь.

Когда в неясной мгле всей этой небылицы
Под ногтем царственным вдруг громко хрустнет вошь.
(*“Ищущие в волосах”*)

Любопытно, что в 1913 году, то есть в период наибольшей активности русских кубофутуристов, Валерий Брюсов заявил, что по многим причинам Рембо можно назвать “первым футуристом”¹⁰.

Стилистическая система Рембо действительно дала отправные точки для разработки новых поэтических приемов как французским поэтам-кубистам, так и русским кубофутуристам. Рембо широко пользуется смещением смысловых и эмоциональных планов, играет на переборах в одном стихотворении самых различных интонаций — от интимно-лирической до пророческой и саркастической, применяет неожиданные гиперболы, сложные звуковые построения и т.п.¹¹

Для развития новейшей европейской поэзии большое значение имел и Жюль Лафорг, один из создателей французского свободного стиха.

В России первым ценителем его произведений был Иван Коневский, который еще в 1897 году написал замечательную статью “Стихи Лафорга”. Позднее пропагандировал Лафорга В. Шершеневич, издавший свои переводы под общим заглавием “Феерический собор” (1914).

Подобно Корбьеру, которого он высоко ценил, Лафорг ввел в высокую лирику язык улицы, парижский жаргон.

Колесания трагической и иронической интонации, типичные для системы Лафорга, несомненно оказали воздействие на формирование стиля Маяковского. Приведем примеры из трех стихотворений в переводе В. Шершеневича:

...О, слышал всегда
Я плотские вскрипы животных сближений!
О, сколько грязи для трехмиговых достижений!
Будьте жеманными, дамы, и корректными, господа!
(*“Для книги любви”*)

...О храбрая праздная женщина! Лужицы ваших очей
И ресницы вокруг — камыши,
Возвратите же мне скорей
Новолунье моей прекрасной души!
Упивается томно мое сердце простое,
Вот уже скоро два часа,
Вашей строгостью злою
С видом покорным ньюфаундлендского пса.
(“Перекличка нескольких Пьеро”)

...Берите! Вот мое тело!
Изнемогая,
Мы сами кричим им: “Ко мне! Я тебя обожаю!”
(“Холостяк”)

Эффективность приема снижения высоких планов была рано осознана русскими футуристами. А. Крученых писал: “Раньше был месяц — золотое сомbrero и луна — серебряная раковина... Потом стала медной, а ночь железной. Но наконец стало дурным тоном говорить о ней в таком тоне, и вот читаем: месяц корявый, черный (т.е. деревянный), луна как мочевого пузырь (Лафорг), наконец, большая и дохлая”¹².

В своей поэтической практике Д. Бурлюк доводит до предела принципы этой “эстетики наоборот”:

...Пускай судьба лишь горькая издевка,
Душа — кабак, а небо — рвань,
Поэзия — *истрепанная девка*,
А красота кощунственная дрянь.

—
Зима цветок средь белых пристаней
Роженица раскрывшая живот
Законное собрание огней
Мороз кинжал помет...¹³

Многочисленные пейзажи Д. Бурлюка пронизаны антиэстетическими ассоциациями:

...Ржавые травы
 вонючие воды
 неба прогнившего
 своды.
(“Плаксивый железнодорожный пейзаж”)

Снижение привычных поэтических аксессуаров является излюбленным приемом Д. Бурлюка. Небесный пейзаж у него всегда показан в стадии умирания или разложения:

Небо — труп! не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом...
(“Мертвое небо”)

Луна скользит как с корабля мертвец
Я за решеткою в тюрьме
Молюсь обглоданной зиме
Ей палачу живых сердец.
(“Зима”)

Селена, труп твой проплывет лазури¹⁴
Селеньями определенных гурий.

В последнем примере — сознательная игра на разных тональностях, на сочетании мрачного основного образа с античными реминисценциями (Селена) и штампами высокой лирики (гурии, лазурь).

В борьбе с декоративным языком символистской поэзии, эпигонизировавшей в стихах В. Эльснера, Юрия Сидорова, В. Бородаевского и других, футуристы выдвинули принцип необычного слова, еще не существовавшего в стихах.

Этому требованию отвечали в равной мере и “архаизирующие неологизмы” Хлебникова, и украинизмы Асеева и Божидара, и “слова с перепутанными брюхами” Крученых, и инфантилизмы Елены Гуро, и экзотизмы Каменского, и, наконец, вульгарная и “циническая” лексика Давида Бурлюка.



Владимир Маяковский и Леонид Кузьмин, 1912 г. Собрание А. Васильева, Париж

Книжная полка.

Вниманию администрации.

Воспользовавшись отсутствием сторожа и редакционного мальчишки, почтально оставил нам посланья из Москвы две книжки: «Игра в аду»



Портрет асторфа.

(поэма двух авторов) и «Старинная любовь» (поэма без автора)... Къ книжкамъ приложена открытка—портреты авторов. Предполагаю, что все прислано—штука одного изъ больницы московской психиатрической лечебницы, ускользнувшего отъ внимания врачей (ахъ, какъ невнимательны наши доктора, бюрократически воспитанные), мы предлагаемъ желающимъ найти автора обихъ книжекъ. Примѣны слѣдующія: Портретъ автора, работы М. Ларионова, небезызвестнаго организатора выставки «Осенний хвостъ» (работа типоинт. В. Рихтеръ, Москва).

Обложка поэмы «Игра в аду» (рис. Н. Гончаровой).
Иллюстрація къ поэмы «Старинная любовь» (работа М. Ларионова).
Нѣсколько строкъ изъ обихъ поэмы. Изъ второй:

Изъ глаза красотки дивы
Жизнью жертвуетъ всякъ смѣло
Какъ за рай.
Какъ трусишка, рабъ, колодникъ
Ей будь преданнѣйшій есодникъ
И не лѣй.

Еще:
Дать поцѣлуй послѣдній
Коварствомъ преданнѣйшій моимъ,
И унести въ подзвондѣ
Смердящимъ и пизгамъ.

Изъ первой. Описание ада:
Здѣсь клатвы знаютъ лица на златѣ,
Пробитый дождо здѣсь пиналъ,
Одежды странны: на запястьи
Надежды лучъ протрететалъ.
Любимецъ вѣдѣлъ, вѣнцы красы,
Подъ помят. тоскливой подвесены,
Ничкомъ гасилъ очи на еси
И чубъ бѣлый, чѣмъ лѣтъ.



Обложка поэмы «Игра в аду».

И осьъ разрушилъ онъ и стружки.
Какъ змычки въ соуду дрожатъ,
Таки змычки шерушки
Лѣта сожженныхъ свѣтятъ.
Лобосницъ горь, отравы съма,
Надъ мертвыхъ долге хохоталъ,



Иллюстрація изъ книжки.

И—окуса злость—алого темъ
Изъ коготъ звероко сжрастель...
Лица, опредѣливше мѣстопробываніе и болѣзн. авторовъ, могутъ въ прѣмѣе часы получить въ нашей редакціи соотвѣствующее вознагражденіе. Ветѣ днаровъ просимъ не яляться.

Арк. Буховъ.

Амфитеатровъ.—Паутина, романъ.

Сочно, ярко и остро,
Словно муравъ-трава...
Что за бойкое перо
У Амфитеатрова.

В. Разумовскій.

Продолженіе редакціонной части на стр. 16.

Вышелъ въ свѣтъ и поступилъ въ продажу специальный номеръ

„1812 годъ“

№ 36 ————— Сатириконъ! ————— № 36

Требуйте у всѣхъ газетчиковъ, въ кіоскахъ и на станц. жел. дор.

ВЫШЕЛЪ ВЪ СВѢТЪ И ПОСТУПИЛЪ ВЪ ПРОДАЖУ АЛЬМАНАХЪ „САТИРИКОНА“

„ПАУКИ ВЪ БАНКЪ.“

Цѣна 50 коп.

Выпущена изъ склада книгоиздательства М. Г. КОРИНЪ въ С.-П. Фонтанка, 89 за номеръ 11, не плататъ.



Страшійте свою голову

отъ выпаденія волосъ, перхоти и боли. Мойте голову не менѣе раза въ недѣлю обещириваннѣмъ „Шампонецъ-Шварцкопфа“. Помимо укрѣпленія луковичъ волосъ, совершеннаго уничтоженія перхоти—„Шампонецъ“ одороловелетъ кожу головы, дѣлаетъ волосы шелковистыми, содѣйствуетъ изъ росту и придаетъ прекраснѣйшій ароматъ живыхъ фиалокъ. Когда кожа головы погѣетъ и волосы загрязняются мыломъ—необходимо возможно чаще мыть голову „Шампонецъ“. Требуйте въ аптекахъ и аптекар. магазинахъ.

„Шампонецъ-Шварцкопфа“ съ черной головой.

Цѣна пакета 20 коп.

Всего 20 коп. въ нѣдѣлю

Страница из «Синего журнала» (СПб., 1912. № 36) с сатирической заметкой Арк. Бухова о книгах А. Крученых и В. Хлебникова

Обложка «Синего журнала» (СПб., 1912. № 38) с фрагментами литографии Н. Гончаровой (в номере – фельетон Арк. Бухова в связи с выходом серии открыток А. Крученых)

СИНИЙ СОХАКЪ



Доклад Владимира Маяковского:
(о символизме)

~~О~~ Бабушкам академий.

- 1) Вчерашний, сегодняшний и сегодняшний день
- 2) Путешествия художественных сил в Россию
- 3) „Будничная Валера“ (перевод на алфавит)
- 4) Тонгарова, Марионов (ба-ба-ба-ба)
- 5) Союз Молодежи
- 6) Знакомые иностранцы
- 7) Намисе, Тикассо, в очель
- 8) Слова о русских модернах
- 9) Параллелизм в искусстве
- 10) Завтрашний день - будущее!



... О ³мой мамѣ.

→ мнѣ вѣстѣ мама, на васильковыхъ обложкѣ
А я гуляю в пестрыхъ павлахъ
Вихрѣ стѣя ромашки шагоми.

Мѣся

Музу
Заниграетъ вечеръ на гобояхъ

Ржавыхъ
Подхожу къ окошку Вѣрѣ я

Что опять увижу
Сѣвную

На домъ

Музу

7

ГРИМАСЫ ВЪ ИСКУССТВЪ.

Къ проекту театра футуристовъ.

(Снимки сдѣланы специально для журнала „Театръ въ каррикатурахъ“.

Эскизы лучистыхъ декораций Н. С. Гончаровой.

Проектъ М. Ф. Ларионова для сцены въ футуристическомъ театрѣ къ пьесѣ Лотова: „Пыль улицы пылъ“.

Сцена представляетъ три-четыре и не болѣе пяти, слѣдующихъ одна за другой, картинъ. Причемъ въ ихъ взаимной комбинаціи возможны два случая. Первый, когда одна картина, слѣдъ за другой, реально дополняютъ одна другую и, въ конечномъ результатѣ, образуютъ одну цѣльную картину. Приянитъ реального раздѣленія сцены на нѣсколько сценъ одной общей картины, на ея элементы и въ результатѣ—общее ощущеніе реального единства.

Другое дѣло единство психологическое оно должно имѣть иное построеніе и достигается другого рода эффектами.

Сцены такъ же идутъ одна за другой, но задача ихъ совершенно другая. Напримѣръ, на первомъ планѣ модная гостиница и разговаривающія дамы (свѣтскія сплетни и злобы дня). За гостиницей видна улица (движеніе, ея жизнь и музыка). Слѣдующая сцена квартира любовника одной изъ дамъ (хозяйки), сидящей въ гостиницѣ. Дѣйствіе происходитъ на всѣхъ трехъ сценахъ сразу; декораций проецируются одна сквозь другую. Въ воздухѣ виситъ надъ всѣмъ общая музыка мыслей, являющаяся доминирующимъ мотивомъ сѣти мыслей. Хозяйка гостиницы играетъ: мысли о любовникѣ, мысли о портикахъ и салонный разговоръ. Ея любовникъ на слѣдующей сценѣ играетъ: себя, мысли о портикахъ и мысли о недостаткѣ денегъ. (Любовь понимается и воспроизводится въ чисто физиологической плоскости). Въ промежутки слышится музыка улицы. Слова и фразы сложныя. Они состоятъ изъ четырехъ элементовъ: элементъ



одной мысли, элементъ встрѣчной мысли, элементъ тенденціи автора въ пьесѣ, элементъ живого слова.

Такъ же составлены и фразы.

Въ отдѣльномъ либретто будутъ отпечатаны тѣ слова, изъ которыхъ составилось новое слово—театральное.

Дѣйствіе будетъ кончатся по осужденіи психологическаго момента, когда онъ будетъ играть до конца и наступитъ время придти второму моменту. Между ними устраивается антрактъ, въ который даются отдыхъ и зрителямъ и актерамъ. Слѣдующее дѣйствіе будетъ открываться новымъ психологическимъ моментомъ.

Смѣна же реальныхъ декораций будетъ происходить при зрителѣ слѣдующимъ образомъ: они будутъ двигаться съ одной стороны и вытѣснять въ другую сторону старую декорацию. Происходитъ это будетъ не сразу, а постепенно, такъ что будутъ моменты, когда на сценѣ будутъ двѣ тройныхъ или четверныхъ декораций, скрещенныхъ между собой. И слова, говоримыя въ это время, будутъ двойного содержанія—скрещеннаго (ихъ содержаніе изъ четырехъ элементовъ—будетъ помножено на 2. Постепенная смѣна декораций будетъ происходить такъ: сначала на одной сторонѣ, скажемъ, гостиницѣ, появится кинематографически-рельефная часть слѣдующей сцены и вернется въ общую жизнь того, что уже происходитъ въ гостиницѣ.

За ними будетъ слѣдовать реальная сцена съ реальными людьми.

Одно время на сценѣ будутъ—реальная часть одной сцены, призрачная пластикофона и реальная—другой.

Затѣмъ вступитъ въ свои права новая декорация и вытѣснитъ постепенно старую и пластикофонную. Соответственно съ этимъ и слова перестанутъ помножаться, а будутъ только четырехъ-элементныя или пятиэлементныя сложенія.



Проектъ М. Ларионова для сцены в футуристическом театре к пьесе Антона Лотова «Пыль – улицы пылъ». Эскизы лучистых декораций Н. Гончаровой (журн. «Театр в карикатурах». М., 1913. № 4)



**Одна изъ москвичекъ-«лю-
бительницъ», расписанная
футуристами.**

«Москвичка-любительница» (А.Д. Привалова), расписанная Ларионо-
вым (журн. «Огонек». СПб., 1913. № 43)



ей безразличны.
держиваетъ кри-
по по отношенію къ
бріэль получается
мь существомъ, не
енщины и потому
ается впечатлѣніе
ой картины. Крас-
можности. Осталь-
росить излишнюю
, достаточно жиз-
правдивы и воз-
такой утѣривки
получается сумбур-
ли къ этому доба-
бесы и отсутствіе
можно поздравить
пріобрѣтеніемъ для
бесы у насъ ослаб-
омическій элементъ
чтоженъ. Комиче-
значительно была
какъ ее поручили
, которая совер-
полнять никакихъ
о самому характе-
то ясно, что всё
еу, должны были
случаемъ сказать,
екаю г-жу Калан-
что можно было
хъ условіяхъ, но
распредѣленіи ро-
сь требованіями и
удачно поручили
бродѣтельной жен-
къ семейному оча-

Футуристы въ Харьковѣ.

Наконецъ, и Харьковъ удостоится лиде-
рѣть столь напугавшихъ въ столицахъ
футуристовъ: пріѣзжаютъ Давидъ Бур-
люкъ, Василій Каменскій и Влад. Маяков-
скій. Въ субботу, 14-го декабря, въ залѣ
общественной бібліотеки состоится ихъ
вечеръ, посвященный живописи, литера-
турѣ и музыкѣ. Подробную программу на-
печатаемъ, а пока можемъ сообщить, что
г. Давидъ Бурлюкъ прочтетъ докладъ о
«Кубизмъ и футуризмъ въ живописи».

В. Каменскій тоже «докладъ», «Смѣ-
хамъ нашъ отвѣтъ», который, кстати ска-
зать, посвященъ критикамъ литературнаго
хвоста (sic.): К. Чуковскому, В. Брюсову,
Измайловымъ разнымъ... Есть «слово
убѣжденія тѣмъ, кто свиститъ намъ, про-
рокамъ будущаго»...

В. Маяковскій о «Достиженіи футури-
зма»—о томъ, что «весь завтрашній день
въ футуризмъ»...

Затѣмъ прочтутъ свои стихи Давидъ и
Владиміръ Бурлюки, В. Хлѣбниковъ, В.
Каменскій, В. Маяковскій.

Будутъ показаны и снимки съ кар-
тинъ...

Однимъ словомъ, все будетъ...

Русское народное творчество.

Въ сегодняшнемъ иллюстрированномъ
прибавленіи мы помѣщаемъ снимки съ эк-



Харьковское «Утро» от 1 декабря 1913 г. о намеченном на 14 декабря
вечере футуристов

ВЕЧЕРЪ.

Билеты прод. въ кондит. Аджитова отъ 12—8 и 5—7 и Чернышевская, № 5. Подробн. въ афишахъ.

ФУТУРИСТЫ. Залъ Общ. Библиотеки. Суббота, 14 декабря, въ 8 час. веч.
 1-й докл. прочт. Давидъ Бурлюкъ „КУБИЗМЪ И ФУТУРИЗМЪ“.
 2-й „ „ „ Вл. Маяковский „ДОСТИЖЕНІЯ ФУТУРИЗМА“.
 3-й „ „ „ Паскаль Камежескій „СМѢХАЧАМЪ НАШЪ ОТВѢТЪ“.

Билеты отъ 60 к. до 3 р. прод. заблаговрем. въ Обществ. Библиотекѣхъ отъ 10—2 ч. и отъ 4—7 час.

Общ. физич. восп. и защ. дѣтей. Въ воскресенье 15-го декабря, въ залѣ общества трудящихся женщинъ

ДѢТСКІЙ ПРАЗДНИКЪ.

1. Дѣтская опера „Веселыя марионетки“ подъ управл. В. К. Парнагова, 2. Сказка „Бѣло-

Трудовая Газета.

№ 1416.

ТЕАТРЪ ШЕФФЕРА.

Только Одинъ Вечеръ.

Въ Пятницѣ, 24 Января

ВЕЧЕРЪ ФУТУРИСТОВЪ

знаменитые представители кубизма изъ Москвы

Сильій КамЕнскій прочтеть „СМѢХАЧАМЪ НАШЪ ОТВѢТЪ“.

Билеты

Давидъ БуРлюкъ „КубИзмъ и футуризмъ“.

Владиміръ МайкоВскій „ДостиженіЕ футуризма“. **ПРОДАЮТ**

Театръ Я. Я. Шеффера. Въ субботу, 25-го января, Въ воскресенье, 26-го января, представлено будетъ

ГРЕЧЕСКАЯ ЛЮЧІЯ ФАУСТЪ

(Ламермиръ)

Въ понедѣльникъ, 27 января

ОПЕРА.

опера въ 3 хъ дѣйств., 60ч. Довѣсти.

Хоръ женскій и мужскій 35 чел. Орк. 30 человекъ.

Дирекція И. Пасхалиди.

Дѣйствующія лица: Г-жа Моналати, г-жа Халджикристо, г-да Моранти, Икономли, Пулудати, Петропуло, Капеллатани.

Начало въ 8 1/2 ч. веч. Билеты продаются въ кассѣ театра отъ 10 ч. ут.

Импер. Русск. Музык. О-во Николаевское Отдѣленіе. Музыкальнаго Училища. Въ понедѣльникъ, 27 января, 1914 года, состоится

КОНЦЕРТЪ

(въ камерномъ собраніи)

АЛЬФРЕДА МЕРОВИЧА

Начало ровно въ 8 1/2 часовъ вечера.

Билеты продаются въ музык. магазинѣ И. Николаева (Сборная ул.).

говорить объ унизкѣ противъ Вейсса. Однако, Шрагманъ настаивалъ, что унизкѣ противъ Вейсса нѣтъ, и что все дѣло кончилось оскалками.

Далѣ Замисловскій передалъ, что сотрудникъ „Нового Времени“ Замировичъ это—тотъ-же самый Савелко, членъ Госуд. Думы и сотрудникъ „Киевлянина“.

— Когда я спросилъ Савелко, отчего онъ не пишетъ такъ-же сво болно въ „Киевлянинѣ“ о дѣлѣ Вейсса, Савелко отвѣтилъ, что тамъ открытъ какаришъ заводъ.

Прочуроръ. Какъ вы поменя звать отъѣтъ? Дамисловскій. Я поменя такъ,

Средѣ мѣстныхъ сербовъ, прои- тиле убожаміе бытъ гово- вавшигъ въ Петербургѣ, партъ выхду въ Сербію по примку- овалое возбужденіе. Они уже погу вавію.

Въ тиши кабинета.

Самыякъ выхдѣ, развавшію: въ большомъ магазинѣ краскѣ, и въ великомъ уродливыхъ посавилахъ арматурахъ нагуду.

Передъ нимъ въ полубоковой оубъ оеодѣтѣ неопредѣленныхъ хдѣ зовутъ отъѣтъ? въ заповѣдникѣхъ, вивѣ, чепоткахъ, хдѣтъ и бы

набуръ 2—8 мѣсяца—и унѣ подмѣтитъ: хдѣба хоту! А ему хдѣба, такъ помятъ и отравлено съ голоду смеретъ это немцы выдвѣла, тѣ оны вырхъ изъ градѣ Савецк-Певѣ дозавіе въ заповѣдникѣхъ, вивѣ, чепоткахъ, хдѣтъ и бы

Анонсы выступлений футуристовъ в Харьковѣ (Утро. 14 декабря 1913 г.) и Николаевѣ (Трудовая газета. 23 января 1914 г.)

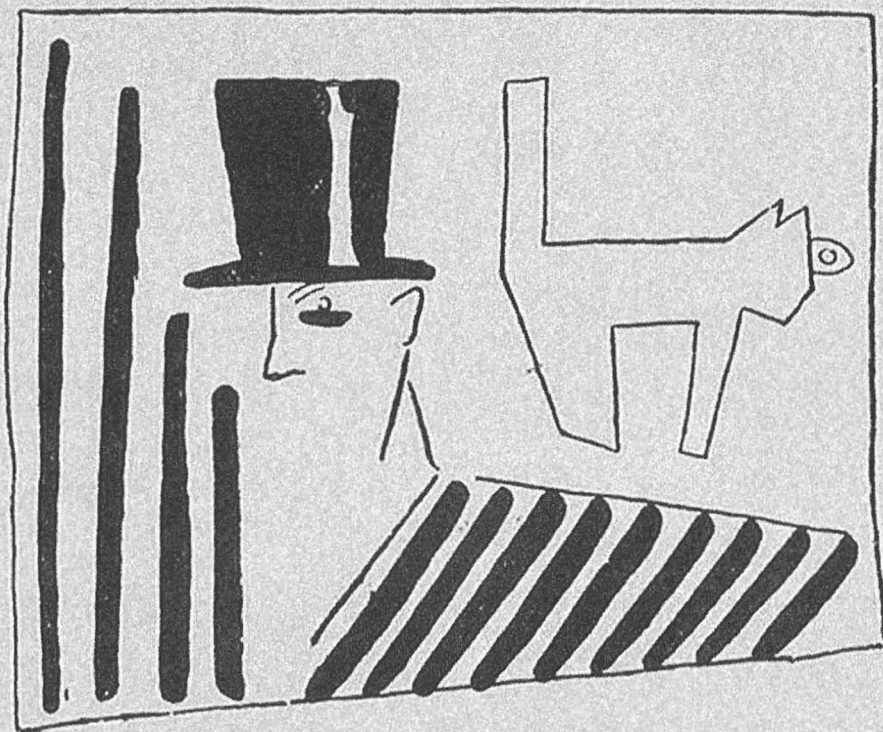


В. Каменский, В. Маяковский и Д. Бурлюк в Тифлисе, март 1914 г.
Архив ГММ, Москва



В. Маяковский, 1915 г. (из кн.: В. Маяковский. Избранные произведения /
Под ред. В. Тренина и Н. Харджиева. М.-Л., 1940)





В. Бурлюк. Иллюстрация в кн. В. Маяковского
«Владимир Маяковский. Трагедия» (М., 1914)

Рекламы футуристов в книге Б. Лившица
«Волчье солнце» (М., 1914) – с. 60–63



Издательство

(Литературной Компаніи Футуристовъ)
„ГИЛЕЯ“

Дохлая луна (огранич. количество —
осталось — — — — 1 р. 50 к.

Молоко кобылицъ (Мирістель:)

Каменскій, Маяковскій, Игорь-Съверянинъ,
Бурлюки, Хлѣбниковъ, Крученныхъ, Лив-
шицъ, Экстеръ. Стихи, статьи, рисунки, ли-
тографіи.

Сборникъ рисунковъ: печатается
Бурлюки; Давидъ Владиміръ
Предисловіе Николай Бурлюкъ.

Склады изданій:

Москва. „Современныя проблемы“ Никитск. ул.
Петербургъ. Невскій проспектъ „Поповъ“.
Москва. — Карбасниковъ — Моховая ул.

Художественное Бюро

Надежды Евсеѣвны Добычиной.

С.-П.-Бургъ Мойка 63.

== Картины Русскихъ Футуристовъ. ==

В ы с т а в к и

Ф у т у р и с т о в ъ

Берлинъ „Sturm“

„Potsdamerstasse. 134“

С.-ПЕТЕРБУРГЪ И МОСКВА.

О-во художн. „Союзъ Молодежи“

ОТКРЫВАЕТСЯ Студія ДАВИДА
Бурлюка.

Живопись. Рисунковъ.

Анатомія. Истор. иск.

Съ Сентября 1914 года — Москва,

Хлѣбниковъ „Творенія“ т. I. 1 р.

Владиміръ Маяковскій трагедія „Вл-
диміръ Маяковскій“ — 1 р.

1-й № „Первый Журналъ Русскихъ Ф-
туристовъ“ издатель Д. Бурлюкъ реда-
торъ В. Каменскій.

В. Маяковскій И. Съверянинъ Хлѣбни-
ковъ, В. Каменскій, Б. Лившицъ, Давид
Владиміръ и Николай Бурлюки. А. Экстеръ
Васильева.

Б. Лившицъ. II-я книга стиховъ „Волч-
солнце“ рисунки цвѣтныя репрс
Экстеръ. Васильева. I-я книга „Фле-
та Марсія“.

Издательство Журавель

Садокъ Судей, I сборникъ (распродано) оставші
въ не большомъ количествѣ продаются у
Митюрникова по 50 р. СПБ. Литейный.

Садокъ Судей II сборникъ.

Садокъ Судей III сбор. (печатается)

Осеній Сонъ — Е. Гуро (†)

Шарманка ея-же

„Трое“ — ц. 1 р. Гуро. Хлѣбниковъ. Малевичъ
Крученны

„Рыкающій Парнасъ“ — — 1 р. 50

ИЗД. БУТКОВСКОЙ.

Студія импрессионистовъ, цѣна 1 р. 50 к.
Свободная музыка, цѣна 2 руб.

ИЗД. ОБЩ. ИНТИМНОГО ТЕАТРА:

Кульбинъ, цѣна 50 к.

РЕВОЛЮЦІЯ ДУХА.

Давидъ Бурлюкъ.

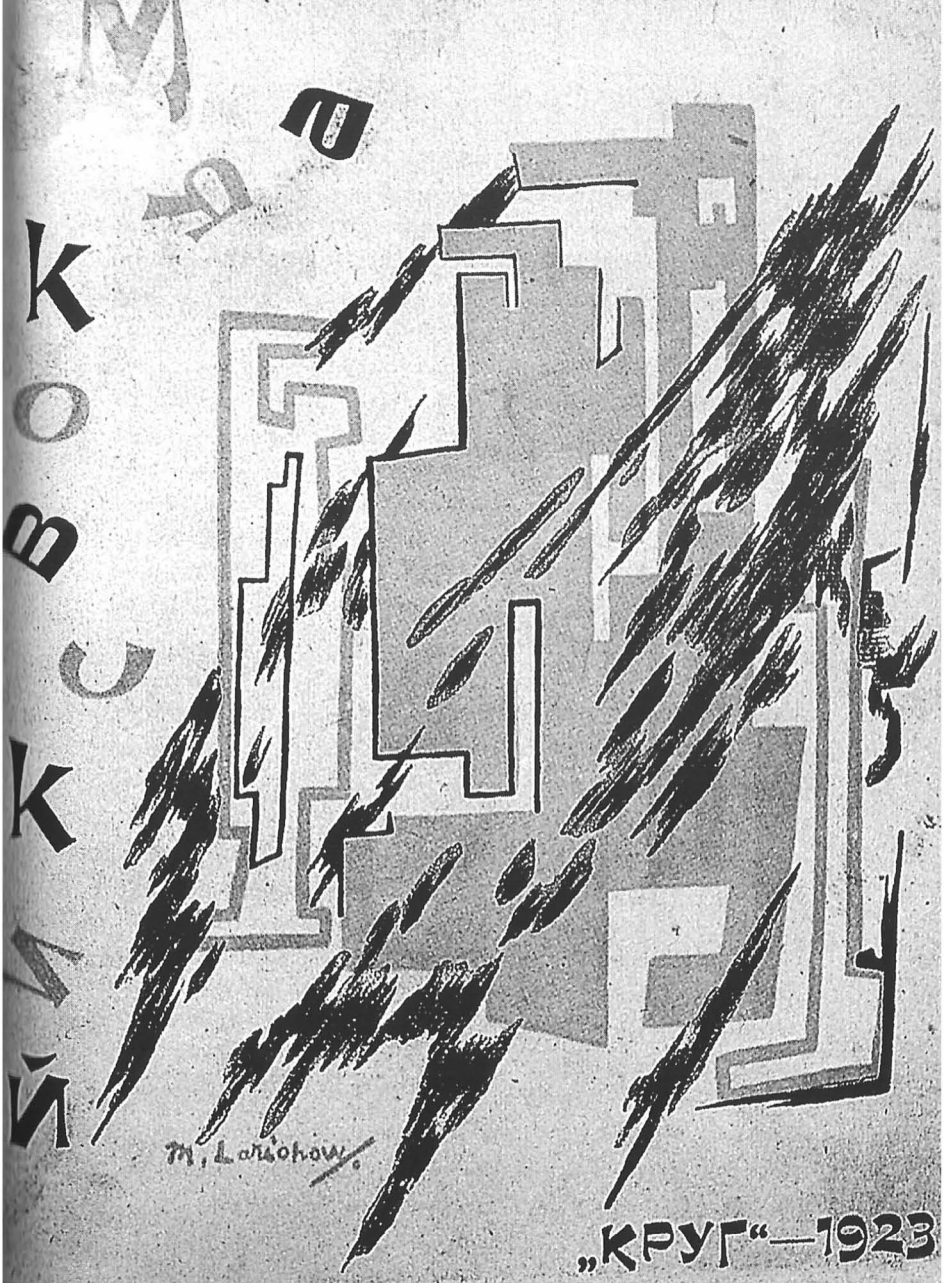
ЛЫСЪЮЩІЙ ХВОСТЪ

избранные стихи
(1907—18 г.)

авторъ




ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ.
МОСКВА.



М. Ларионов. Обложка кн. В. Маяковского «Солнце» (М., 1923)

Обращаюсь к Вам, как к старейшему товарищу революционеру - лефовцу: в Ленинграде удалось заварить бойню вокруг моего "РЕВИЗОРА". Вся критика профессоров, доцентов и прилебателей (революционеров в роде Лавренива) кого и чего угодно, организовано повели кампанию с целью закрыть Театр и ликвидировать на культурном фронте всю нашу группу в Ленинграде. Мы в своей работе не допустили ни малейшей халтуры, ни малейшего компромисса, работая 6 мес. над постановкой "РЕВИЗОРА". Публика принимает спектакль /исключая премьеры, где собралось 99% недоброжелателей/ так, швышш как они принимала Вас, т.е. истерически. Каждый спектакль не обходится без того, чтобы кто либо начав смеяться, не выскочил из зала в корридор, что бы там схватиться за голову и продолжать ржать. Я думаю, что одного этого достаточно Вам, чтобы вспомнить 13 год. Политическая установка "РЕВИЗОРА" в течении 6 мес. выверялась с целым рядом партийных работников, имеющих вес, темперамент и крепкую уверенность в нашем деле. Даже партийная цензура в лице Воскресенского стаив во главе многочисленной группы рабкоров на нашу защиту. Часть ЛАПП"овцев об"единяется для отпора мещанской критики. Ленинградская организация ЛЕФ"ов /5 человек/ написала статью и готовы выступить на диспуте. ВУЗ"овская и вообще вся молодежь горячится за спектакль и за Театр в целом. О замыслах "РЕВИЗОРА" я рассказывал Бухарину /2 мес. тому назад/, когда он приезжал в Ленинград и был у нас в Доме Печати. Бухарин отпелся с большим интересом и обещал посмотреть спектакль. Правление Дома Печати послало ему письмо похожее на то, что я пишу Вам. Враждебные силы очень велики: вся советская реакция, которая с презрением упоминает 21-й год и млеет от европейски - американского налета на своих мордах и гадах. Вся бюрократия, желающая превратить Дом Печати в седалище клубной интеллигенции - для ужина, фокстрота и возрождения времен передвижников. Вернулся весь 13 год - и Ваше появление в Ленинграде теперь еще нужнее;

 Письмо Игоря Терентьева к Маяковскому, 14 апреля 1927 г. («Вернулся весь 13 год – и Ваше появление в Ленинграде теперь еще нужнее, чем это было в 13 году. Тогда была репетиция, теперь будет спектакль...») Частное собрание, Москва

Одно из стихотворений Д. Бурлюка “Осенние утешения” представляет собой полемическую пародию на особенно ценимое символистами стихотворение Верлена “Осенняя песня”:

Серые дни
Осенний насос
Мы одни
Отпадает нос
Серые дни
Листья — хром¹⁵
Мы одни
Я хром
Серые дни
Увядание крас
Мы одни
Вытекает глаз.

Здесь использовано несоответствие ритмико-мелодической канвы и развернутого на ней смыслового узора.

Еще более эффектный пример механизмирующей старье приемы пародии представляет собой другое стихотворение Д. Бурлюка:

Ты нюхал облака *потливую подмышку*
Мой старый ворон пес
Лилово скорбный нос
Гробовую завистливую крышку
Дела и дни и обольщенья
И вечный сумерек вопрос
Корсеты полосатых ос
Достойны вечного презренья
И скорбны тайны заповеди брэнной
Разрушится как глиняный колосс
Затерян свалочный отброс
Своей улыбкою надменной.

Это стихотворение демонстрирует окаменелые ритмико-синтаксические фигуры классического ямба. Здесь

происходит почти полное обесмысливание архаических стиховых формул, сочетаемых с образами низкого эмоционального тона.

Путь к созданию новой формы, как всегда в поэзии, шел через пародирование, переосмысление и передвижку функций прежних конструктивных элементов.

Улиц грязных долбили снег
Розовой пяткой вешних нег
Лица как змеи
Кружились аллеи
Но пали лазури блистая лучи
. замолчи!
Наддомной волною мы снова полны
Насыщены потом *подмышек* весны.
(В сб. "Затычка", 1913)

Уже первая часть этого стихотворения Д. Бурлюка построена на противоречивых сочетаниях слов различных лексических ореолов ("розовая пятка вешних нег"), а во второй части ассоциации, связанные с мотивами аллеи и лазури, неожиданно разрушаются заключительным смысловым взрывом. Чрезвычайно резкий эротический образ окрашивает собою весь пейзаж.

На этом фоне становятся совершенно понятными истоки "площадных" образов раннего Маяковского:

Лысый фонарь
сладострастно снимает
с улицы
черный чулок.
(*"Из улицы в улицу"*)

Пусть земля кричит, в покое обабившись:
"Ты зеленые вёсны идешь насиловать!"
(*"Колта фата"*)

И тогда уже — скомкав фонарей одеяла —
ночь излюбилась, похабна и пьяна,
а за солнцами улиц где-то ковыляла
никому не нужная, дряблая луна.

(“Адище города”)

...Если б вы так, как я, любили.
вы бы убили любовь
или лобное место нашли
и растлили б
шершавое потное небо
и молочно-невинные звезды.
...Тучи отдаются небу,
рыхлы и гадки.

(Трагедия “Владимир Маяковский”)

В трагедии “Владимир Маяковский” есть строки, находящиеся в прямой зависимости от эпатажного стихотворения А. Крученых, — интереснейший пример изменения эмоциональной окраски образа.

В стихотворении “Я жрец...” (напечатанном в начале 1913 года):

...в покои неги удалился
лежу и греюсь близ свиньи
На теплой глине
испарь свинины.

У Маяковского:

...Лягу
светлый
в одеждах из лени
на мягкое ложе из настоящего навоза...

Характерная для Крученых гротескная окраска низких образов сменилась в “трагедии” высокой патетикой.

В ноябре 1913 года, выступая в качестве оппонента на лекции К. Чуковского “Искусство грядущего дня. (Русские

поэты-футуристы)”, Маяковский заявил, что он “любит “грязную” поэзию Алексея Крученых”.

Каламбурные рифмы были известны молодому Маяковскому не только по юмористической “сатириконской” поэзии. В отличие от поэтов-сатириконцев старшие современники Маяковского — Хлебников и Игорь Северянин — иногда применяли каламбурную рифму в лирической функции. К этому времени каламбурная рифма была уже достаточно типична для новаторских течений западноевропейской (главным образом французской) поэзии. Андрей Белый так характеризует рифму Бодлера: “...Бодлер с мучительной трудностью подбирал редкие рифмы, что влияло, по мнению Cassagn’a¹⁶, на обилие контрастов, неожиданных сопоставлений в поэзии Бодлера; так, Бодлер употребляет слова, где несколько слогов полностью рифмуются друг с другом (*clavicules — ridicules*), пользуется звуковым богатством слова (*archer — marcher*), рифмует *pous avons* с *pous savons* и даже рифмует слова, оканчивающиеся разными согласными, что вовсе запрещалось многими теоретиками (*d’or* и *s’endort*)”¹⁷.

Более острые примеры каламбурных рифм мы можем найти у Малларме (*désir, Idées — des iridées, s’y lance — silence; hormis l’y taire — militaire* и т.п.).

Приводим строфу из стихотворения Рембо, целиком построенную на омонимических рифмах:

Les nénéphars froissés soupirent autour d’elle;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d’où s’échappe un petit frisson d’aile:
Un chant mystérieux tombe des astres d’or.
(“Ophélie”)

Тенденция каламбуризма была форсирована поэтами-кубистами (Аполлинер, Сальмон, Жакоб, Кокто), так как каламбур является простейшим, основанным на фонической близости слов случаем смещения (“кубистического сдвига”) смысловых планов. При этом если раньше

каламбур имел целью произвести чисто комический эффект, то в новейшей поэзии он применяется для создания боковых ассоциаций, колеблющихся на грани иронии и лирики.

Tu voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu
trouves belle et qui est laide
Elle doit se marier avec un etudiant Leyde.
(Apollinaire. "Zone")

Un seul bouleau crepusculaire
Pâlit au seuil de l'horizon
On fuit la mesure angulaire
Du cœur à l'âme et la raison.
(Apollinaire. "Reconnaissance")

Anges calvinistes en dolmans de tourlourous
D'avant-guerre
Le pieux journal ne ne vend guère.
(Andre Salmon. "L'Age de l'humanité")

O Saint-André pêcheur accompagner de cygnes
J'ai plus de sept foi reconnu et honoré le signe.
(Andre Salmon. "Saint-Andre")

Comme un bateau le poète est âgé
Ainsi qu'un dahlia, le poème étagé
Dahlia! Dahlia, que Dalila lia.
(Max Jacob)

On vous accorde
L'Asile de nuit et la corde.
(Max Jacob. "Le kamichi")

Dans les salives de la mer
Que suce avidement la rive,
Reconnaissez votre salive,
Revenant d'un varech amer.

Un souvenir de Saint-Omer
N'a pas de couleur plus naïve...
(Jean Cocteau "Ode à la pipe")

Здесь необходимо упомянуть об одном малоизвестном литературном современнике молодого Маяковского, поэте Хрисанфе, примыкавшем к футуристической группе "Мезонин поэзии".

Воспитанный на французской стиховой культуре, поэт и художник Лев Зак, писавший под псевдонимом Хрисанф, строил свои лирические вещи целиком на каламбурной рифме:

Пир! Негр мимо
Провозит за трупом труп.
Отчаянье, пир не громи мой
Медью литавр и труб.
(*"Как бы интродукция"*,
альм. "Пир во время чумы", 1913)

Отчаянье! Повернися лицом,
Возьми мое сердце за руки!
К виселицам его, к виселицам
Сквозь пытки и арки.
(*Там же*)

Фосфор,
Из поцелуев и роз сформируй мою камеру!
Хитрыми сердце руками рой,
Лирика и страсть.
(*"В сумрак опустим..."*,
альм. "Крематорий здравомыслия", 1913)

Я люблю вас, все нежности
Берегу на беду мою...
Скуку во сне ж нести
Суждено мне, я думаю.
(*Журн. "Музы". 1914. № 2*)

Нет необходимости приводить здесь аналогичные примеры из поэм Маяковского — они общеизвестны.

Подобно другим крупным поэтам в первый период их поэтической деятельности, Маяковский подвергался последовательно (а иногда и одновременно) воздействию различных чужих систем.

Мы уже наметили основные линии: урбанистическое ответвление символизма, кубистическая живопись, французские “проклятые поэты” (через посредство Д. Бурлюка) и “сатириконцы”.

Существует мнение, что на Маяковского оказал влияние Уитмен. Степень этого воздействия не следует преувеличивать (в чем можно упрекнуть переводчика произведений Уитмена К.И. Чуковского).

“Уитменовские” образы у Маяковского впервые были отмечены молодым поэтом С. Буданцевым в его интереснейшей рецензии на поэму “Облако в штанах”¹⁸.

Факт тяготения Маяковского к великому американскому поэту объясняется прежде всего тем, что Уитмен был вдохновителем новейшей поэзии всего мира. “Агрессивность” его поэтики¹⁹ одинаково высоко ценили и француз Аполлинер, и итальянец Маринетти, и русский Хлебников. В мировой поэзии XIX века Уитмен был первым новатором, который сумел порвать сразу со всеми поэтическими традициями, отбросить все канонические поэтические формы (метрику, строфику, рифму, условный поэтический язык) и тем не менее создать лирические произведения, необычайные по интонационному диапазону, смысловой насыщенности и эмоциональной энергии.

Маяковскому был ценен литературный образ Уитмена — демократического поэта-трибуна и человека новой эры²⁰.

Мы бегло проследили основные линии становления поэтики Маяковского. Если вообще допустимы хронологические приурочения этого процесса, то мы можем ус-

ловно определить период ученичества в один-полтора года (то есть он относится к 1912–1913 годам).

Переходным стихотворением Маяковского, в котором он нащупал свою индивидуальную поэтическую форму, можно признать “А все-таки”, написанное в конце 1913 года:

Улица провалилась, как нос сифилитика.
Река — сладострастье, растекшееся в слюни.
Отбросив белье до последнего листика,
сады похабно развалились в июне.

Я вышел на площадь,
выжженный квартал
надел на голову, как рыжий парик.
Людам страшно — у меня изо рта
шевелит ногами непрожеванный крик.

Но меня не осудят, но меня не облают,
как пророку, цветами устелят мне след.
Все эти, провалившиеся носами, знают:
я — ваш поэт.

Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!
Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут богу в свое оправдание.

И бог заплачет над моею книжкой!
Не слова — судороги, слипшиеся комом;
и побежит по небу с моими стихами подмышкой
и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым.

В отличие от эстетизированного бодлеризма и корбьеризма Д. Бурлюка здесь все элементы целенаправленны. Маяковский сумел найти выход из эстетической замкнутости в публицистическую лирику. В этой памфлетной конструкции ругательные вульгаризмы и непристойные образы, бывшие раньше эстетическим орнаментом, при-

обрели боевую полемическую функцию (ср. роль вульгаризмов в политических памфлетах Свифта).

Маяковский сформировался как поэт чрезвычайно рано. Намеченные здесь элементы его стиля окончательно закрепились в поэмах “Облако в штанах” и “Флейта-позвоночник” и в “сатириконских” стихах. К этому периоду и политическое самосознание Маяковского приобрело более законченные формы, и в этих вещах он выступил уже с осознанным протестом против буржуазного строя и культуры.

Маяковский и “сатириконская” поэзия

Ю.Н. Тынянову

В истории искусства известно много случаев, когда новаторство и комизм тесно переплетаются между собой.

Очень часто новаторская вещь, необычная по своим стилистическим признакам, воспринимается читателем как комическая по своему заданию. Так воспринимались дореволюционной критикой многие произведения Хлебникова, так воспринимала французская буржуазия первые работы художников фовистов и кубистов, так воспринимались ранние вещи Стравинского и Прокофьева¹.

На этом юмористическом восприятии новаторских конструкций основан, между прочим, факт пародирования. Пародии, которыми встречаются все новые течения в искусстве, имеют целью закрепить и подчеркнуть комическое осмысление необычных стилистических элементов. Характерны в этом смысле стихотворные пародии на символистов, принадлежащие Владимиру Соловьеву:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,

Как мечты полужеркальные
В лавровишневых лесах.

Здесь доведено до комической несообразности, до “благозвучной бессмыслицы” встречающееся в ранних стихах Брюсова и Бальмонта сочетание “фантастических” и “экзотических” эпитетов.

Возьмем иной пример:

В прозрачно-обессиленном тумане ночи
Умерли страстные колыхания складок алькова.
Застывшая пена узорных кружев,
Мешаясь с голубым шелком, скатилась с твоего плеча.
Божество с пепельными, разметавшимися волосами...
Остановившиеся мгновения бледно-палевого восторга
страсти...

Синие жилки на нежном мраморе тела,
Аромат Stephanotis и Bouquet Amor mio,
Ножка с узенькой пяткой Психеи Кановы...
Вспоминаете вы Villa Carlotti на Lago di Como?
Дыхание магнолий и блеск желтых и красных роз,
Кусок синей воды в раме смуглой зелени?
Плутиска мизинчик меланхолической ножки,
Робко прижавшийся к четырем своим братьям
с розовыми ноготками...
Божество с пепельными, разметавшимися волосами!
Возьми красный трепет моих поцелуев своими
истомленными губками.

Современному читателю может показаться, что это стихотворение представляет собой перевод произведения какого-нибудь французского поэта начала XX века.

Между тем это стихотворение (“Ночь”) написано в 1895 году графом Алексисом Жасминовым (В. Бурениным) и является пародией на переводные стихотворения русских символистов. Как всякая полемическая пародия, это стихотворение имело первоначально комическую ус-

тановку, в настоящее время почти неощутимую. Это объясняется, во-первых, сменой различных поэтических стилей в последующие десятилетия, приучившей читателя к гораздо более эксцентричным метафорам и эпитетам, чем те, которые находятся в пародии Буренина, и, во-вторых, структурой самого стихотворения, в котором необычные (новаторские) элементы вступили в конфликт с комическим заданием.

В то время когда В. Буренин писал свою пародию, ряд конструктивных особенностей стихотворения был рассчитан на комический эффект. Однако сейчас здесь перевешивают новаторские элементы: сочетание эстетизированных описаний с интимно-эротическими мотивами, настойчивое повторение синтаксических параллелизмов и сама ритмическая форма свободного безрифменного стиха: накопление длинных неравносложных строк с четырьмя, пятью и даже семью ударениями. В наше время после многочисленных опытов свободного стиха в европейской поэзии с этих приемов снят комический ореол.

Связь и взаимодействие комизма и новаторства легко проследить на материале литературы любого народа. Приведем два примера.

Новаторская поэзия Некрасова, опрокинувшая классические каноны пушкинского стиха, выросла из низких жанров: она несомненно связана с его работой над водевилями, которые Некрасов писал под псевдонимами Перепельского и Белопяткина, с комическими куплетами, фольклорными прибаутками и раешниками.

Другой пример — из области новой немецкой поэзии. Гротескные стихи Кристиана Моргенштерна (“Galgenlieder”) возникли из игры — из пародии на молитвы и заклинания тайных мистических ритуалов. Построенные на поэтических этимологиях, зауми и различных технических трюках, эти стихи через двадцать лет после своего появления были выдвинуты молодыми немецкими поэтами как образцы подлинного новаторства.

Но наиболее близкий и наглядный пример переплетения “комического” генезиса и комической функции новаторства мы можем увидеть в развитии поэтического метода Маяковского.



Маяковский начал свою поэтическую работу в группе молодых поэтов и художников, которые объявили новаторство во всех видах искусства своей программой.

Ранние вещи Маяковского, экспериментальные по своей установке, нередко воспринимались буржуазной аудиторией и критикой как комические курьезы или как сознательное издевательство над поэзией и читателем.

Впервые Маяковскому удалось пробиться сквозь читательское непонимание благодаря своему выступлению со стихами в журнале “Новый Сатириконтон” в 1915 году².

Из массы издававшихся в то время журналов “Новый Сатириконтон” был единственным, который привлек Маяковского к постоянному сотрудничеству (по инициативе карикатуриста А. Радакова).

Для самого Маяковского этап его работы в “Новом Сатириконтоне” имел чрезвычайно большое значение. Многие особенности его поэтического метода возникли и окрепли в процессе этой работы.

В ранних стихах Маяковского (1912–1914) преобладала тематика анархического бунта поэта против окружающей среды (цикл “Я!” и трагедия “Владимир Маяковский”) или урбанистические пейзажи (“Адище города”, “Кое-что про Петербург”, “Вывескам” и т.д.). Новаторские элементы поэтического метода Маяковского, определившиеся еще в футуристический период его деятельности, — “демократическая”, уличная лексика, гиперболизм образов, столкновение высоких и низких смысловых планов, разговорные” ораторские интонации, сложные рифмы и ассонансы и т.п. перешли и в его “сатириконтонские” стихи, но благода-

ря контексту журнала сделались более доступными для читательского восприятия. Здесь мы видим, какую роль играет заданность комического воздействия. В лирических стихах Маяковского все эти элементы воспринимались как недопустимые в “высокой поэзии” и производили отрицательно-комический эффект. В сатирических стихах Маяковского они приобретали положительно-комическую функцию, так как ассимилировались с общей карикатурной и гротесковой семантикой сатириконтского материала.

Поэтический отдел журналов “Сатирикон” и “Новый Сатирикон” был обширен и по количеству авторов и по амплитуде жанров. Наиболее значительным и качественным весомым материалом журнала была бытовая сатира.

В первые годы издания “Сатириконт” положение поэтического лидера занимал в нем Саша Черный, а с 1912 года его сменил Петр Потемкин. Позже всех — в 1913 году — дебютировал в “Сатириконт” Валентин Горянский и уже в “Новом Сатириконт”, основанном в середине 1913 года, занял первое место.

По уровню поэтической культуры представителей сатириконтской поэзии можно считать наследниками лучшего сатирического журнала XIX века “Искра”. Однако момент общественно-политической сатиры в обоих “Сатириконт” был по сравнению с “Искрой” значительно ослаблен³.

С поэтами “Искры” (В. Курочкиным, Д. Минаевым, Г. Жулевым и другими) поэтов “Сатириконт” (Сашу Черного, П. Потемкина, Валентина Горянского и других) связывала и культура застольных экспромтов, каламбурно-игривого стиха. Так же как “искровцы”, устраивавшие собрания в петербургских ресторанах, “сатириконтцы” собирались для турниров стихотворного остроумия в ресторане “Вена” и в артистическом подвале “Бродячая собака”.

В сборнике “Десятилетие ресторана “Вена” (СПб., 1913) воспроизведены страницы ресторанного альбома с

шуточными записями “сатириконцев”. Среди них, между прочим, есть образец панторифмы, принадлежащей Потемкину:

В “Вене”, две девицы —
Veni, vidi, vici.

Такие же “трюковые” стихотворения Потемкина и других авторов печатались на страницах “Сатирикона” и “Нового Сатирикона” под характерными заглавиями “Рифмы ради” или “Стихи на заданные рифмы”.

Известно, что и в последние годы своей жизни Маяковский часто читал вслух строфу стихотворения Евгения Венского (одного из второстепенных сатириконцев):

Часто снился Вару ус.
Глупый был у Вари ум.
Некий архивариус
Варю свел в “Аквариум”.
(“Круговорот”)⁴

По многочисленным устным показаниям современников работа над рифмой, над звуковыми сопоставлениями отдаленных по смыслу слов не прекращалась у Маяковского никогда, и в течение целого дня между разговорами он бормотал отдельные рифмы и каламбуры. Эта напряженная работа над поэтическими “заготовками” (см. статью Маяковского “Как делать стихи”) прорывалась многочисленными экспромтами. Некоторые из них приводятся в трех сборниках “Живой Маяковский” (1930), составленных А. Крученых, и в его же сборнике “Литературные шушуки” (1928), например⁵:

Не слышал про спичи лось,
Да сказать приспичилось.

—

Бегемот в реку шнырял.
Обалдев от Кушнера.

Сравните знаменитые стихотворные экспромты “ис-
кровцев”, например Минаева:

За здоровье Боткина,
Немец, рюмку водки на.

Или Мея:

Вот-с, господин Аскоченский,
Извольте-с, вам наточен-с кий.

Можно сказать с полной уверенностью, что составные рифмы Маяковского, сравнительно редкие в стихах ранне-го периода и необычайно возрастающие количественно и усложняющиеся по конструкции в поэмах 1916–1917 годов (“Флейта-позвоночник”, “Человек” и особенно “Война и мир”), берут свое начало именно в этой культуре трюкового каламбурного стиха.

Сотрудничество Маяковского в “Новом Сатириконе” было подготовлено его тяготением к комическому и сатирическому жанрам. Еще в свой “долитературный” период Маяковский был усердным читателем “Сатирикона”.

В литературной автобиографии в главке “Начало мастерства” Маяковский говорит: “Поэт почитаемый — Са-ша Черный. Радовал его антиэстетизм”.

Эта автобиографическая справка подкрепляется воспоминаниями Давида Бурлюка: “Маяковский в осенние бульварные туманы 11–12 года, гуляя со мной, поражал меня знанием Александра Блока и Саши Черного”⁶. См. также свидетельство К. Чуковского в его статье “Маяковский в пятнадцатом”: “Память у него была такая, что он мог декламировать целые книги стихов в порядке расположения страниц — третий том Блока, “Сатиры” Саши Черного, стихи Алексея К. Толстого...”⁷

В этом ряду имен кажется на первый взгляд странным только упоминание об Алексее Толстом. Однако если вспомнить о многочисленных пародийных и сатирических опытах А.К. Толстого (“Прутков”), то и здесь можно про-

следить связь Маяковского с культурой русского сатирического стиха (прутковцы — искровцы — сатириконтцы).

Среди поэтов “Сатириконт” Саша Черный выделялся принципиальностью своей публицистической установки. В окружении поэтов-юмористов он был единственным представителем бытовой и политической сатиры.

Злободневная ориентация большинства его стихотворений в настоящее время требует подробного комментария к тексту, расшифровывающего имеющиеся в нем намеки на реальные события.

Амплитуда жанров Саши Черного простирается от фельетонов до эпиграмм и пародий, в которых канонические стиховые формы романсов и элегического пентаметра используются для полемических выпадов или для бытовой сатиры.

Еще в 1909 году, за год до выхода книги Саши Черного “Сатиры”, он был признан даже в органе эстетов-модернистов “Золотое руно” “королем поэтов “Сатириконт”⁸.

В 1911 году вышла его вторая книга — “Сатиры и лирика”⁹, которой в журнале “Аполлон” была дана следующая оценка: “Для грядущих времен его книга будет драгоценным пособием при изучении интеллигентской полосы русской жизни. Для современников она — сборник всего, что наиболее ненавистно... русской культуре”¹⁰.

Кроме стихотворений, типичных для Саши Черного, в сборнике “Сатиры и лирика” были напечатаны переводы из Гейне и цикл “немецких” стихов, ориентирующихся на гейневские формы.

Все эти признаки приближают Сашу Черного к традициям сатирической поэзии 60-х годов XIX века. Публицистической направленностью объясняются не только тематика и жанры Саши Черного, но и демократическая сниженность его образной и языковой системы.

Одним из многочисленных примеров может служить следующее сравнение, переводящее банальную лирическую тему в план политического памфлета:

Твои глаза
(Перехожу на ты!),
Как брюк жандармских бирюза,
Всегда чисты.
(“Единственному в своем роде”)

Для Саши Черного характерна установка на максимальное наполнение стиха внепоэтической лексикой. Интеллигентский жаргон и газетная терминология являются основными его элементами. Нагнетание подобных элементов и столкновение их с вульгаризмами мы можем видеть в стихотворении “Кумысные вирши”:

А там, в углу, перед крыльцом
Сосет рябой котенок суку.
Сей факт с сияющим лицом
Вношу как ценный вклад в науку.

Иногда комические эффекты создаются сочетанием “высоких” поэтических тем со словами противоположной лексической окраски.

Поэт поник. Поэт исполнен горя:
Он думал из “Восходов” сшить штаны!
“Вот здесь еще “Ночная песня моря”,
А здесь — “Дыханье северной весны”.

...Бей, ветер, их в лицо, дуй за сорочку —
Надуй им жабу, тиф и дифтерит!
Пусть не продают души в рассрочку,
Пусть душа их без штанов парит...
(“В редакции толстого журнала”)

Представляется вполне вероятным, что Маяковский строил некоторые свои эксцентрические образы на основе произведений Саши Черного (ср. здесь заглавие поэмы “Облако в штанах” или строку “Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего”).

При стилистических тенденциях Саши Черного естественно, что цитаты из классических произведений применяются им исключительно в иронической или пародийной функции:

...Зеленый шум... Я поражен;
“Как много дум наводит он!”
(“Пробуждение весны”)

...Над самой головой насвистывает чижик
(Хоть птичка божия не кушала с утра)...
(“Обстановочка”)

Пыльно-потная фигура
Напружает зверски грудь:
“Ну тащися, сивка, шкура!
Надо ж лопать что-нибудь”
(“Пицца”)

Ср. у Маяковского:

Стоит император Петр Великий,
думает:
“Запирую на просторе я!” —
а рядом
под пьяные клики
строится гостиница “Астория”.
(“Последняя петербургская сказка”)

Или:

Под копны волос проникнет ли удар?
Мысль
одна под волосища вложена:
“Причесываться? Зачем же!
На время не стоит труда,
а вечно
причесанным быть
невозможно”.
(“Братья-писатели”)

Стиль Саши Черного характеризуется разговорной свободой, фамильярностью обращений, во многих случаях предвосхищающими Маяковского:

...Газетной бумагой закрою пропасть окна,
Не буду смотреть на грязь небосвода!
Извините меня, дорогая природа, —
Сварю яиц, заварю толокна.
(“Северные сумерки”)

Сравните также экспрессивные аграмматические обороты вульгарной “уличной речи”:

...Она целовала меня,
И я ее тоже — обратно...
(“Прекрасный Иосиф”)

Сбежались. Я тоже сбежался.
Кричали. Я тоже кричал...
(“Культурная работа”)

Многочисленные пейзажи Саши Черного строятся всегда на развертывании “антиэстетических” (термин Маяковского) образов:

Фонари горят, как бельма.
(“Окраина Петербурга”)

...Лужи блестят, как старцев-покойников плечи.
Апрель? Неужели же это апрель?

Вокруг огорода пьяный, беззубый забор.
Там, где закат, узкая ниточка желчи.
Страх все растет, гигантский, дикий и волчий...
В темной душе запутанный темный узор.
(“Северные сумерки”)

...Бронхитное небо слезится опять,
И дачники, бросив сырые кочевья,
Бегут, ошалевшие, вспять.
(“Опять”)

...На улице сморкался дождь слюнявый.
Смеркалось... Ветер. Тусклый, дальний гул.
Поэт с “Ночною песней” взял направо,
А беллетрист налево повернул.
(“В редакции толстого журнала”)

Все эти тенденции к снижению высоких лирических тем оказались близки Маяковскому именно потому, что они соответствовали деэстетизаторской поэтике русского кубофутуризма.

В ранних произведениях Маяковского легко найти и убедительные совпадения с вещами Саши Черного.

Сравните отрывок из стихотворения “Санкт-Петербург” Саши Черного со стихотворением Маяковского “Еще Петербург”.

Саша Черный:

...В конце переулка желтый огонь...
Плывет отравленный пьяный,
Бросил в глаза проклятую брань
И скрылся, качаясь — нелепый, ничтожный и рваный.
Сверху сочится какая-то дрянь...

Маяковский:

В ушах обрывки теплого бала,
а с севера — снега седей —
туман, с кровожадным лицом каннибала,
жевал невкусных людей.

Часы нависали, как грубая брань,
за пятым навис шестой.
А с неба смотрела какая-то дрянь
величественно, как Лев Толстой.

Здесь совпадает не только тематическая установка, но и заглавие и даже в одном случае — рифмы. Тем более необходимо установить функциональные различия внешне столь близких стиховых систем.

У Саши Черного стихотворение строится на предметных смыслах, развернутых в одной плоскости. Отрывок — однотонный по своей эмоциональной окраске. Словесный комплекс “какая-то дрянь” нивелируется в контексте.

У Маяковского семантическая конструкция гораздо сложнее. Оба зарифмованных слова являются элементами образного построения. Последняя строка — своего рода *pointe* стихового сюжета. Неожиданное и грандиозное сравнение, введенное в последней строке, перестраивает всю конструкцию. Происходит перераспределение смысловых высот. Эмоциональная окраска заключительного образа распространяется на все предшествующие и придает им оттенок монументальности. Здесь уже определяется поэтический метод Маяковского.

Образы Д. Бурлюка были действенны неравенством объекта и субъекта (условно “высокое” сравнивалось с “низким”, “прекрасное” с “отвратительным”). Функция этих семантических приемов — снижение, деканонизация лирического арсенала. Сходны по своей установке и приемы Саши Черного с той только разницей, что у него метафоры не так резки по своему эмоциональному тону.

Маяковский достигает прямо противоположного эффекта.

Он сталкивает низкую тематику, вульгарную лексику с гиперболизированными, “космическими” образами.

Образы эти действуют как огромной силы смысловые рычаги, переводящие тему в высокий план.

Последовательное применение метода сталкивающихся планов мы видим в первой поэме Маяковского “Облако в штанах”.

...Гром из-за тучи, зверя, вылез,
громадные ноздри задорно высморкал,
и небе лицо секунду кривилось
суровой гримасой железного Бисмарка.

В первой части строфы вульгарная персонификация грома вовсе не ощущается как снижение, а, напротив, как бы усиливает грандиозность образа.

Здесь чрезвычайно существенную роль играет эпитет “громадные”. Благодаря своей выделенности инерцией четырехударного стиха и благодаря своему положению в начале ритмического ряда он связывается не только по горизонтали со словом “ноздри”, но и по вертикали со словом “гром”. (Здесь можно видеть семантическое взаимодействие: слово “громадные” как бы возводится к основе “гром”, а “гром”, в свою очередь, окрашивается признаками эпитета.)

Здесь же уместно подчеркнуть характерную особенность метафоризма Маяковского, отличающую его от других футуристов (Хлебникова, Пастернака). При всей отдаленности связываемых смысловых рядов Маяковский всегда дает с одинаковой отчетливостью и объект, и субъект образа. Образы его неожиданны, но всегда тематически ясны. Между тем Хлебников нередко контаминирует разные смысловые ряды, создавая чисто орнаментальную семантику, а Пастернак благодаря быстрой смене метафорических и реальных планов разбивает объект на части.



Если Саша Черный продолжал традицию “обличительной” фельетонной поэзии В. Курочкина и В. Буренина, то Потемкин принадлежит к другой линии “искровцев” — “бытовых” юмористов и куплетистов — Г. Жулева и отчасти Д. Минаева.

На эту связь впервые указал А. Амфитеатров, перепечатавший в сборнике “Забытый смех” (1914) многие стихотворения Г. Жулева:

“Одна из причин, по которой я решил дать Жулеву вслед за Курочкиным самое большое место в этой книге, заключается в том, что этого забытого поэта едва ли не

следует считать родоначальником и предком целой серии нынешних поэтов-юмористов, порожденных новой петербургскою улицею, воспевающих почти исключительно ее явления и движение и идущих в стихе и рифме вслед за частушкою, фабричным и т.п. демократическим творчеством. Таковы, например, Потемкин, Князев и многие другие в “Сатириконе”. У них много неудачного, но вместе с тем самая попытка создать новую полуинтеллигентную музу, усвоив и облагородив ходовые и любимые массою манеры стиха, заслуживает всякого внимания и в конце концов может дать очень хорошие и нужные результаты”.

К сожалению, в дальнейшем А. Амфитеатров допускает большую неточность, связывая с Жулевым не Потемкина, а именно Сашу Черного.

Куплетные и частушечные конструкции и неожиданные по смысловым сближениям каламбурные рифмы типичны для многих вещей Потемкина. Такие его рифмы, как, например, “Троеручица — пучится”, были встречены резкими нападками рецензентов.

Уже в год основания “Сатирикона” Петр Потемкин был известен как автор книги “Смешная любовь” (СПб., 1908). Книга эта была сочувственно встречена Иннокентием Анненским и Александром Блоком.

В отличие от Сашы Черного в первой своей книге Потемкин замкнут в кругу гривуазных бытовых сюжетов и условно-литературных тем. Потемкин тесно связан с символистской поэтикой (особенно с Блоком и Кузминым). Полуподражания Блоку, полупародии на него встречаются во многих стихотворениях первой книги.

Я бродил по улицам крикливым,
я искал в вечерней желтизне
чьих-то глаз молящих о весне,
чьих-то глаз с серебряным отливом.
(Из цикла “Петербург”)

Целый цикл стихотворений, озаглавленный “Парикмахерская кукла”, пародирует блоковскую тему “Незнакомки”:

Я каждый вечер в час обычный
иду туда, где на углу
у вывески “Ломбард столичный”
могу припасть лицом к стеклу.
...И там в окне, обвита шелком,
на тонкой ножке, холодна,
спиною к выставочным полкам,
меня манит к себе она.
(“Она”)

Ориентация на стилизованный словарь и куплетные конструкции Кузмина отчетлива, например, в стихотворении “В бильярдной (Гобелен)”:

Ее корсаж привычно узок,
движений фижмы не стеснят,
милей, нежней небесных музык
ее слова ему звучат.

В такой же мере связаны с практикой Кузмина и опыты Потемкина в усвоении и пародировании восточных форм (газеллы) в его втором сборнике (“Герань”, СПб., 1912).

В “сатириконских” стихотворениях, вошедших в “Герань”¹¹, Потемкин пародирует “фабричные” песни Валерия Брюсова:

Скоро глянет месяц бледный
В милу горенку твою, —
Одинешенек я, бедный,
В палисадничке стою.
Невтерпеж мне дух жасмину,
Хоть всегда я вижу в нем
Безусловную причину,
Что я в Катеньку влюблен.

Под жасминовым кусточком
Мы видались первый раз,
Ты цвела совсем цветочком
Для моих влюбленных глаз.
Ты клялась, что не обманешь,
Фотографию дала —
А теперь ты и не взглянешь
На несчастного меня...
(“Влюбленный парикмахер”)

Эта вещь (как и другие аналогичные стихотворения Потемкина) как бы балансирует на грани между литературной пародией и пародией на альбомные романсы стихотворцев-дилетантов.

Отметим исключительный пример “бытовой” мотивировки дефективной “бедной” рифмы: “в нем — влюблен” и особенно: “дала — меня”. Так же как и словарь и синтаксис всей песни, эти рифмы поддерживаются речевой характеристикой героя (парикмахера, пишущего любовные стишки).

Настоящей пародией является стихотворение “Добродетель торжествует”, в котором ритмико-синтаксические формулы Пушкина (“Сказка о царе Салтане”) используются для бойкой скороговорки:

...Но, увы, все в мире бренно!
Моньку сцапали мгновенно.
Фенька воет, Монька лют —
Моньку дворники ведут...
Так наказывают власти
Неумеренные страсти.

Особый цикл — “Герань мишурная” — составлен из стихотворений, пародирующих бутафорскую экзотику символистов (см. стихотворения “Арлекин и негритьянка”, “Апаш и актриса” и особенно “Ванька клюшник и египтянка” — может быть, лучший в русской поэзии XX века опыт использования переменных форм фольклорного стиха).

Сюда же относятся опыты фольклорных песен (“По грибы”, “Акулина” и др.), перекликающиеся с аналогичными стихотворениями Валентина Горянского.

Все эти виды пародированных песенных и частушечных конструкций предсказывают “Двенадцать” Блока.

Уже в первой книге Потемкина преобладают стихи, проникнутые новаторскими тенденциями.

Своеобразно даже внешнее графическое оформление стихов. Строки выровнены не с левой стороны, а с правой, и каждая строка, не отделенная точкой от предыдущей, печатается не с прописной буквы, как обычно, а со строчной¹². Эта графическая форма не является причудой автора, но имеет целью подчеркнуть ритмические особенности его стихов. В отличие от Саши Черного, пользовавшегося преимущественно каноничными метрами, Потемкин экспериментирует над различными ритмическими конструкциями.

Типичны для него перебои метра, нередко отмечающие финал стихотворения:

Окно окутал иней...
Бежит узор теней...
Барышня в шляпке синей
не будет моей!
(“В конке”)

Иногда стихотворение начинается традиционным метром, который затем переламинается на “дольники” и даже “раешный” стих.

Потемкин играет на неравенстве значимых словесных единиц в ритмическом ряду:

Ах, смешнее на свете нет!
Весь оброс он нечесаной гривой
и закутался, точно поэт,
альмавивой.
(“Парикмахерская кукла”)

Такие примеры ритмического подчеркивания отдельного слова (“ритмическая разрядка”) уже предвосхищают Маяковского¹³. Сравните в поэме “Облако в штанах”:

Вот и вечер
в ночную жуть
ушел от окон,
хмурый,
декабрь.
В дряхлую спину хохочут и ржут
канделябры.

Последняя строка благодаря воздействию предыдущей, несущей на себе четыре акцента, осуществляется в значительно более замедленном темпе и увеличивает свою смысловую весомость.

Потемкин — поэт выделенных, интенсифицированных слов.

В стихе Потемкина постоянно происходит клочкование, раздергивание синтаксиса рифмами.

...Впереди
шляпа с цветочками,
боа на груди.
Он сам не свой:
“Пойдем со мной!
Угощу мадерой с почками!”
(“Пьяница”)

Ритмика Потемкина разрушает каноничную четырехстрочную строфу с перекрестной рифмовкой и расширяет амплитуду рифмы иногда до четырех и пяти строк.

В более поздних вещах Потемкина система ритмических и рифмовых акцентов создает совершенно своеобразные условия для развития непринужденной повествовательной интонации.

В “Кафе де Пари”
За столиком
Сидело три
Дамы
Из “Ямы”.
У одной шляпка была
С кроликом,
У другой было боа
Роликом,
А третья была —
Алкоголиком.
(“Обыкновенно”)

Интересно здесь сравнить “сатириконское” стихотворение Маяковского “Вот так я сделался собакой”, в котором разговорная интонация достигается противоположным приемом — распадением строфы на отдельные куски с почти неощутимыми рифмами.

Что это за безобразия?
Сплю я, что ли?
Ощупал себя:
такой же, как был,
лицо такое же, к какому привык.
Тронул губу,
а у меня из-под губы
клык.



Маяковскому была близка в поэзии Саши Черного публицистическая установка и сниженная “непоэтическая” фразеология, но тенденции к обновлению поэтической техники гораздо теснее сближают Маяковского с Потемкиным и с третьим из главных сатириконских поэтов — Валентином Горянским.

Валентин Горянский занимает среднее место между Сашей Черным и Потемкиным. Он — автор многих сатирических стихов с бытовой тематикой, и в то же время для него характерно тяготение к интимным темам с эротической окраской и к игровым фольклорным жанрам (“сказки” и “песни”).

Первая книга Горянского — “Крылом по земле”, заполненная главным образом лирическими и “фольклорными” стихотворениями (также отчасти печатавшимися в “Новом Сатириконе”), была издана в 1915 году. Вторая книга — “Мои дураки. (Лиро-сатиры)”, в которой собраны исключительно “сатириконские” стихи, вышла в начале 1916 года в издании “Дешевой библиотеки Нового Сатирикона”¹⁴.

В отличие от Потемкина Горянский пользуется пародией сравнительно редко. Как один из немногих, но любопытных примеров можно отметить стихотворение “Летнее утро”, развертывающее эротическую “купальную” тему в формах символической поэзии (ср. балладу Брюсова “Раб” и лирические стихи Блока):

...Сошла на влажные ступени,
Высоко платье подобрал;
Еще река в рассветной лени,
Еще роса на стеблях трав...

...Слежу и жду. Боюсь дышать я...
Расстегнут непослушный лиф,
Легко к ногам упали платья,
Овалы теплых плеч раскрыв.

Ты отошла к воде холодной
В разливе молодого дня...
(“Летнее утро”)

Пример интимно-лирического пейзажа:

Листья падали с печалью,
Золотой шумел поток,

Ты ловила их вуалью
И плела себе венки.
(“Желтые листья”)

Значительно больший интерес представляет цикл стихотворений Горянского “Мещанские скорби”, начавшийся печатанием еще в “Новом Сатириконе” 1913 года и вошедший в книгу “Мои дураки”.

Тоня вышла за виолончелиста,
Презирает теперь мою гитару семиструнную.
— Я, говорит, как жена артиста,
Серьезную музыку люблю и умную;

Я, говорит, люблю Баха и Грига,
А не романсы какие-нибудь грязные,
Мир звуков для меня — раскрытая книга.
И вообще мы с тобой люди разные.

Каждый сверчок — знай свой шесток, —
Согласись, что это верно сказано,
Ты беден просто потому, что — недалеко,
А Володей для меня в 100 рублей пальто заказано...
(“Тоня-изменница”, 1914)

В этом отрывке помимо общей сатирической установки, пародирующей путаный синтаксис, вульгарный стиль и алогизм “мещанской” речи (своеобразный “Зощенко в стихах”), заслуживает особого внимания ритмическая форма “свободного” стиха.

Здесь Горянский порывает с традиционной метрикой и достигает особых интонационных эффектов, вдвигая в ритмическую конструкцию четырехударника стандартные формулы бытовой речи (см. особенно последнюю строку). Любопытно отметить, что в благожелательном отзыве о книге “Крылом по земле” рецензент “Летописи” (1916. № 2)

упрекает Горянского именно за эти эксперименты, расценивая их как “аритмическую прозу”.

В области ритмики и синтаксиса Горянский является не только большим новатором, чем Потемкин, но, возможно, даже предвращает пути развития “свободного” четырехударного стиха Маяковского.

Достаточно привести для сравнения два отрывка из “сатириконских” вещей Маяковского, близких к Горянскому и тематически:

Отец, в разговорах вспоминая родословные,
любил поспорить о правах материнства.
Такое воспитание, светское и салонное,
оберегало мальчика от уклона в свинство.
(“Гимн критику”)

Сидит все ночи. Солнце из-за домишки
опять ослабилось на людские безобразия,
а внизу по тротуарам опять пригостишки
деятельно ходят в гимназии...
(“Гимн ученому”)

Уже в ранних стихах Горянского мы встречаем и примеры эмфатического синтаксиса, имитирующего взволнованный разговор, с почти ощутимыми убеждающими жестами, паузами и скачками интонаций (ср. сходные конструкции во многих стихах Маяковского, например, в стихотворении “Послушайте!”):

Пожалуйста, пожалуйста, не верьте;
Я прошу вас очень — не надо!..
Посудите сами: разве боятся смерти
Сатир, например, или дриада?
(“Мой сатир”)

Таким образом, Горянский, развивая свою работу в области “лиро-сатиры” в течение 1913–1915 годов, как бы

подготавливает для Маяковского возможность выступления в “Новом Сатириконе”.

Впоследствии сатириконские стихи Маяковского оказали обратное воздействие и на принципы поэтической техники самого Горянского.

Начиная с 1915 года количество лирических и “народных” стихов Горянского резко уменьшается, и пропорционально возрастают сатирические стихи.

Многие из них чрезвычайно близки по фактуре стиха к Маяковскому. Приведем два примера¹⁵:

...Репин — гений! Этакий ведь пущен слух...
Одеколончиком потрите-ка вы виски
Да посмотрите лучше, сколько мух
У хлебопекарни живет на вывеске.

Потому что у Пчелкина ситный хлеб
Изобразен до последней, так сказать, реальности...
Любуйся, любуйся, кто не ослеп,
Ей-богу, надо ему медаль поднести!..
(“Живописец Пчелкин”)

...Много женщин красивых на свете есть ведь,
По кафе, квартирам, среди идущих мимо,
Но моя незнакомка лучше раз в десять
Каждой из них: она же любима!

...И казалось мне, что я в суть новых вещей вник,
Что город — храм, шум городской — брачная слава.
А сам я — молодой уличный священник, —
Благословлять любовь имеющий право...
(“На улице”)

Укажем на ряд соответствий: обращения к читателю как к слушателю, использование разговорных словесных формул, патетические повторения и антитезы на общем фоне сниженной, сатирической речи, ритмическая конструкция свободного стиха и каламбурные рифмы. В пер-

вом отрывке все эти признаки усиливаются еще тематической близостью (“футуристический” выпад против Репина).

В приведенных отрывках отсутствует только система гиперболических образов, типичная для стиля Маяковского, но среди стихотворений Горянского есть и целиком построенные на гиперболах.

Следует отметить, что для Горянского последовательное применение каламбурных (составных) рифм вообще не типично, и в стихотворении, наиболее близком к Маяковскому, они совершенно отсутствуют.

Ваши страсти мелкомонетны,
У вашей ненависти вершковый рост,
А я призываю кратер Этны
Зарядить миллиардом бесполезных звезд!

Что эти звезды? В честь их довольно
Семиструнить на гитаре пошлый романс,
Уже довольно вздыхать бемольно,
В марто-кошачий впадая транс.

Стреляйте из Этны и будьте грозны,
Звезды достойная человека картечь.
Или вы до сих пор вено-склерозны
И нужен вам случая предательский меч?

Месячный серп я вижу на тверди,
Не все же служить ему рифмой для верб,—
Прикрепите его к необыкновенной жерди,
Пусть косою смертельной станет месячный серп.

(“Призыв”)¹⁶

Публицистическая направленность этого стихотворения Горянского совершенно совпадает с общей установкой сатириконских (противообывательских) стихов Маяковского. Неожиданно-грандиозные сравнения и метафоры и ритмическая акцентировка составных эпитетов чрезвы-

чайно близки к поэме Маяковского “Облако в штанах”, к тому времени уже опубликованной в отрывках (“Журнал журналов” и “Стрелец”).

Здесь Валентин Горянский, отчасти предопределивший развитие Маяковского, проявляет себя как его спутник и последователь.



Анализ взаимодействия поэзии Маяковского и поэзии “сатириконцев” был бы неполон, если бы мы не отметили стихов сатириконского карикатуриста А. Радакова. Карикатуры Радакова, помещенные в журнале, часто сопровождались стихотворным текстом самого художника.

Стихи Радакова, естественно, представляют собой дилетантские опыты, далеко уступающие по технике стихам главных сатириконцев, но тем не менее в этих стихах есть ряд очень любопытных элементов.

Общая установка этих стихов: протест против сытого, обывательского быта. Эта установка типична для всей группы поэтов-богемцев, объединившихся вокруг редакции “Нового Сатирикона”. Таковы стихотворения Радакова “Домашнее”, “Весеннее”, “Жирный”, “Схема” и др.

Все эти стихотворения характеризуются чрезвычайно близкой к разговорному языку сниженной лексикой и вульгарными образами.

В некоторых стихотворениях Радакова заметна даже тенденция приблизиться к ритмическим формам свободного стиха. Наиболее показательна в этом смысле вторая часть стихотворения “Жирный”¹⁷:

...Для тебя твое брюхо — центр вселенной,
Солнце имеет честь над ним подниматься.
Звери, птицы, рыбы — жратвой отменной
Только и мечтают в твое брюхо пробраться!
Я, чердачный поэт, лучше откажусь от мира,

От стихов, лучше все несчастья приемлю,
Чем видеть, как эти тупые комья жира
Поганят нашу святую землю!

Не только тематически, но и по окраске отдельных мотивов это стихотворение перекликается со стихами Маяковского “Гимн обеду” и “Мое к этому отношение”, напечатанными позднее в “Новом Сатириконе” (1915):

Желудок в панаме! Тебя ль заразят
величием смерти для новой эры?!
Желудку ничем болеть нельзя,
кроме аппендицита и холеры!
(“Гимн обеду”)

Внизу суетятся рабочие,
нищий у тумбы виден,
а у этого брюхо и все прочее —
лежит себе сыт, как Сыгин.
(“Мое к этому отношение”)

Заданность темы подтверждается на примере двух стихотворений Маяковского — “Гимн взятке” и “Внимательное отношение к взяточникам”, напечатанных в номере журнала, специально посвященном взятке.

Наряду с этими стихотворениями, тема которых определялась установкой редакции, Маяковскому принадлежит в “Новом Сатириконе” ряд стихотворных памфлетов, направленных не только против косности мещанского быта, но и против основ буржуазного строя.

Одно из самых замечательных сатирических стихотворений Маяковского (первое напечатанное им в “Новом Сатириконе”), “Гимн судье” представляет собой выпад против буржуазной законности, очень искусно замаскированный формой экзотического гротеска (“Но вот неизвестно зачем и откуда на Перу наперли судьи”...).

Сюда же нужно отнести и стихотворения “Вот так я сделался собакой”, “Кое-что по поводу дирижера”, “Чудовищные похороны”.

К чисто игровым, каламбурным стихотворениям относятся только две сатириконские вещи Маяковского: “Пустяк у Оки” и “Лунная ночь”. Что же касается стихотворения “Военно-морская любовь”, построенного на каламбурно-сказочном сюжете о несчастном романе миноносца с миноноской, то этот сюжет неожиданно завершается антимилитаристским выпадом: “И чего это несносен нам / мир в семействе миноносином?”.

Два других “военных” стихотворения Маяковского, напечатанных в “Новом Сатириконе” — “Великолепные нелепости” (1915) и “Хвои” (1916) — продолжают антимилитаристскую линию, начатую Маяковским в стихотворении “Мама и убитый немцами вечер” (1914). В этих стихотворениях мы видим любопытный пример того, как необычная форма выражения и комическое задание дают возможность продвинуть установку, противоречащую господствующей идеологии (сравните с “эзоповым языком” политических басен и памфлетов).

Никто не убит!
Просто — не выстоял.
Лег от Сены до Рейна.
Оттого что цветет,
одуряет желтолистая
на клумбах из убитых гангрена.
(“Великолепные нелепости”)

В этих фантастических образах уже находятся в эмбриональном состоянии элементы грандиозной антивоенной поэмы Маяковского “Война и мир” (1915–1916).

Работа в “Новом Сатириконе” была для Маяковского первым опытом применения арсенала новаторских приемов к социальному заданию. Это был выход из групповой замкнутости к работе, рассчитанной на широкую чита-

тельскую аудиторию, к поэзии большого социального резонанса. Здесь берет начало линия публицистики и сатиры, непрерывно развивающаяся до самого конца поэтической работы Маяковского (“Окна РОСТА”, стихи в советских сатирических журналах и, наконец, сатирические стихи в “Комсомольской правде”).

Маяковский и Лотреамон

2 и 4 декабря 1913 г. в петербургском театре “Луна-парк” была поставлена трагедия “Владимир Маяковский”. Главную роль поэта играл сам Маяковский. Он же был и режиссером.

Критики, писавшие об этих спектаклях, пытались истолковать сюжет трагедии как доведение до предела принципов аллегорического театра Л. Андреева (“Жизнь Человека”, “Царь-голод”, “Черные маски”). Так, например, К. Чуковский в заметке “Футуристское действо” писал: “Ведь это подражание Леониду Андрееву: те же “бум-бум”, те же вздутые, распухшие образы-крики, взвизги, симуляция безумия... а в основе такое же старательное нализывание иллюзионистских образов, к каким нас приучили хотя бы Сергеев-Ценский или даже О. Дымов. Наивный провинциальный импрессионизм. В пьесе были счастливые места. Автор, несомненно, талантлив, но, к сожалению, никакой новизны, никакого бунта здесь не было. Все было привычно и прилично, как будто не про-

шло семи лет — и вот опять репетиция “Черных масок”... В авторе прекрасно то, что он пробует говорить в поэзии от лица апаша, стоящего на границе отчаяния и сумасшествия; но, к сожалению, это — единственная струна, на которой он умеет играть, и играет хорошо, но однообразно...”¹

Театральный критик П. Ярцев, превосходно описавший постановку трагедии “Владимир Маяковский”, назвал ее “монодрамой”² и таким образом отметил зависимость пьесы от “теории монодрамы” Н. Евреинова.

В предисловии к своей пьесе, напечатанной в сборнике “Студия импрессионистов” (1910), Евреинов писал: “Монодрамой я называю такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий мир таким, каким он воспринимается действующим лицом в любой момент его сценического бытия... Обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы. Для этого на сцене должен быть прежде всего один субъект действия...”³

Отсюда у Маяковского монологизм всей конструкции, держась на центральном образе поэта.

Переоценив воздействие на Маяковского театра Андреева, критики не отметили несомненной зависимости некоторых ситуаций трагедии от лирических драм Блока (“Незнакомка”, “Балаганчик”, “Король на площади”) и в особенности от двух произведений Хлебникова (“Маркиза Дэзес” и “Журавль”).

Однако по сравнению с драмами Блока в трагедии Маяковского резко выступают свойственные уже его ранним произведениям идеологические и стилистические элементы: мотивы богоборчества и социального протеста, эксцентрические и нередко “запретные” сравнения и метафоры, алогический ход сюжета.

Первые критики трагедии особенно высмеивали эксцентрические образы действующих лиц: старик с черны-

ми сухими кошками; человек без уха; человек с растянутым лицом; человек без головы; человек без глаза и ноги; человек с двумя поцелуями.

Эти чудовищные и гротескные маски не имеют прообразов ни в пьесах Андреева, ни у Хлебникова, ни у Блока.

Источник этих образов — “символическая поэма” Ф. Ницше “Так говорил Заратустра”:

У одного нет глаза, у другого уха, у третьего ноги, иные потеряли язык, нос или голову, но это еще далеко не то худшее, что я видел... Например, я видел таких людей, которые суть только огромный глаз или огромная морда, или огромное брюхо, вообще что-нибудь огромное. Таких я называю калекami навыворот.

Вопрос о воздействии Ницше (как поэта) на раннего Маяковского может стать темой специального исследования. Намечая предварительный путь для разработки этой проблемы, необходимо упомянуть и о стихотворном цикле Ницше — “Дифирамбы Диониса”, переведенном на русский язык в 1905 году⁴.

Ритмическая форма свободного стиха, колебания трагической (пророческой) и саркастической интонации, патетические повторения и антитезы — вот ряд соответствий, сближающих Маяковского с автором “Дифирамбов Диониса”.

Интерес Маяковского к Ницше может быть подтвержден и поэтической автохарактеристикой, относящейся уже к тому периоду, когда поэт выступил с осознанным протестом против буржуазного строя и культуры (“сегодняшнего дня крикогубый Заратустра”).

Образы, чрезвычайно близкие к трагедии Маяковского, мы находим и в одной из прозаических поэм французского поэта Лотреамона (“Les chants de Maldoror”): люди с узкими плечами; люди с безобразной головой, человек с вшивыми волосами; человек с яшмовыми зрачками.

Оказавший наряду с Рембо наибольшее влияние на новейшую французскую поэзию, Лотреамон (псевдоним Исидора Дюкасса) родился в 1846 году. Биографические сведения о Дюкассе почти отсутствуют. Его единственная книга “Песни Мальдорора” впервые была издана в Париже в 1868–1869 годах. Брошюра Лотреамона “Поэзия” (несмотря на заглавие) — не сборник стихов, а литературный манифест, изданный в 1870 году. В том же году Лотреамон умер в возрасте 24-х лет. Современники не обратили на произведения Лотреамона никакого внимания. Это самый непризнанный из так называемых “проклятых поэтов”, то есть отвергнутых буржуазным обществом и искусством. Сохранилось письмо Лотреамона, в котором он с горечью и сарказмом извещает своего швейцарского издателя о том, что Франция еще не подготовлена к тому, чтобы восхищаться его “бунтарской поэзией” (poesie de revolte).

Имя Лотреамона было воскрешено более сорока лет тому назад Ф. Супо, Арагоном, Элюаром и другими поэтами-сюрреалистами, объявившими его одним из своих поэтических учителей.

По характеру своего поэтического творчества Лотреамон близок к Бодлеру, которого он высоко ценил, и Рембо, с которым Лотреамона роднит яростная антибуржуазность, ненависть к идеалам мещанско-обывательского быта.

Для Лотреамона характерны традиции английского “черного романа” (Льюис, Матюрен), байронические мотивы богоборчества (“Манфред”), мотивы одиночества, отчаяния и безумия, тяготение к гиперболическим образам, сталкиваемым с “низкими”, “непристойными” темами и сравнениями.

Близость образов в трагедии Маяковского и у Лотреамона объясняется не только общностью художественных систем обоих поэтов, но отчасти и знакомством Маяковского с произведениями французского поэта. Маяковский знал “Песни Мальдорора” и “Поэзию” по отрывкам, поме-

ценным в “Книге масок” Реми де Гурмона (русский перевод — СПб., 1913). Фактически русское издание этой книги вышло в конце 1912 году, то есть незадолго до того, как Маяковский начал работать над трагедией. Для русского издания отрывки из произведений Лотреамона (как и все стихотворные цитаты) были переведены поэтом Михаилом Кузминым⁵.

“Книга масок”, написанная прославленным некогда критиком-эстетом, содержит в себе характеристики виднейших представителей французской поэзии второй половины XIX и начала XX века, в том числе Корбьера, Рембо, Лафорга, Малларме, Верлена, Верхарна, именно тех поэтов, чьи произведения интересовали Маяковского.

Еще одно сопоставление. Грандиозный образ “океанализуера” в заключительной части II действия трагедии Маяковского явно перекликается с образом “океана — великого безбрачника” в “Песнях Мальдорора” (см. отрывок из знаменитого “Гимна океану” Лотреамона в “Книге масок”).

В “Книге масок” приведен ряд образов Лотреамона гиперболических, экстравагантных и иронических. Например, такой образ одного из обитателей обширного бестиария Лотреамона: “осьминог с шелковым взглядом”. Или: “Ты, молодой человек, не отчаивайся. В вампире, несмотря на то, что ты думаешь иначе, ты имеешь друга. Вместе с клещом, который вызывает чесотку, у тебя будет два друга”.

Эти образы, сливающие несоединимые высокие и низкие понятия, были, несомненно, близки к поэтике раннего Маяковского.

Маяковский и Елена Гуро

Н. Асеев в письме к М.В. Матюшину (от 4 мая 1915 года) назвал Елену Гуро “первым новатором (по старшинству)” и отметил, что “Маяковский сильно обязан ей...”¹.

Это утверждение Асеева слишком категорично, но не лишено некоторых оснований.

Общая идейно-эмоциональная концепция города и буржуазной действительности в творчестве Елены Гуро (в ее первой книге “Шарманка”, 1909) имеет родственные черты с творчеством молодого Маяковского.

В стихах и прозе Елены Гуро проходит образ поэта-мученика, одинокого и непонятого буржуазным обществом. Поэт Елены Гуро близок тому образу поэта — трагического шута и непризнанного пророка, который с особенной силой выражен в трагедии “Владимир Маяковский”. В стихотворении Гуро “Город” (1910) есть и прямое обращение к сытой буржуазной толпе, предвосхищающее один из идеологических лейтмотивов дореволюционного Маяковского:

...Так встречайте же каждого поэта глумлением!
Ударьте его бичом!
Чтобы он нес свою песнь как жертвоприношение,
В царстве вашей власти шел с окровавленным лицом!
...Чтоб любовь свою, любовь вечную
Продавал, как блудница, под насмешки и плевки,
А кругом бы хохотали, хохотали в упоении
Облеченные правом убийства добряки!

Есть и некоторые аналогии между эмоционально-лирическим и эстетическим восприятием городского пейзажа у Гуро и у Маяковского.

Из книги “Шарманка” (1909):

Невозможно красивыми кажутся подоконники и водосточные трубы. По дороге к искусству проходят мимо водосточных труб и железных подоконников, и они красивы, точно они часть музыкальной пьесы; точно все это на театральных подмостках.

(“Песни города”)

Это из прозы. А вот из стихов:

...Улыбается вывеске фонарь
И извозничьей лошади.

(“Лунная”)

...С фонарем венчается там
Черная ночь лета.

(“Скука”)

Все эти водосточные трубы, фонари и вывески, все эти вещи, населяющие улицу города, становятся героями ранних стихотворений Маяковского.

Посылая в январе 1913 года свои книги Н. Гончаровой, Гуро отметила, что “они видят обе одно и то же в городе — современность”². Гуро имела в виду урбанистиче-

ские пейзажи Гончаровой: “Весна в городе”, “Город ночью” и др.

Приведу еще одну цитату:

Вы — повесившийся на черной мысли!

Это патетическое обращение из прозаического фрагмента Гуро, опубликованного в начале 1913 года, вполне представимо в качестве стиховой строки Маяковского.

В 1917 году А.М. Горький предполагал издать неопубликованную прозу и стихи Елены Гуро. Однако это издание, требовавшее большой подготовительной работы, не осуществилось.

Любопытно, что с произведениями Елены Гуро ознакомил Горького именно Маяковский. По свидетельству самого Горького³, Маяковский, беседуя с ним летом 1915 года, “весьма хвалил книгу Гуро “Небесные верблюжата”.

Маяковский и Хлебников

...Кто уравнение Минковского
На шлеме сером начертал
И песнезovem Маяковского
На небе черном проблистал.

В. Хлебников (1919)

I

Вопрос о соотношении поэзии Маяковского и Хлебникова до сих пор остается открытым. Между тем сам Маяковский (в некрологе о Хлебникове) “во имя сохранения правильной литературной перспективы” заявил от своего имени и от имени своих друзей — Асеева, Д. Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что они считают его одним из своих поэтических учителей.

Уже в самом начале своей поэтической работы Маяковский оценил значение Хлебникова как новатора, который указывает новые пути молодым поэтам, вступившим в борьбу с главенствующим течением символизма.

20 ноября 1913 года в докладе “О новейшей русской литературе”, прочитанном в Петербурге, Маяковский охарактеризовал Хлебникова как зачинателя “новой поэтической эры”.

Сохранилась запись Хлебникова о том, что 24 октября 1915 года Маяковский назвал его “королем русской поэзии”.

В те же годы Маяковский часто читал стихи Хлебникова с эстрады и цитировал их в своих статьях.

Особенно подчеркивал Маяковский одну сторону поэтического метода Хлебникова — его словотворческие эксперименты.

Так, в статье “Без белых флагов” (1914) Маяковский писал: “Если старые слова кажутся нам неубедительными, мы создаем свои. Ненужные сотрутся жизнью, нужные войдут в речь. Например, Хлебников, пользуясь соответствующими выражениями в других глаголах, дал около пятисот производных от глагола “любить” — совершенно правильные по своей русской конструкции, правильные и необходимые. Это-то творчество языка для завтрашних людей — наше новое, нас оправдывающее”.

В этом высказывании Маяковского верно указание на то, что хлебниковские неологизмы — даже самые сложные — всегда соответствуют законам словообразования русского языка и могут найти в нем живые аналогии. Неправильно, однако, утверждение, что эти словообразования должны быть применены в языке практическом. В действительности их цель — обогащение поэтического языка новыми смысловыми и эмоциональными оттенками.

В другой статье “Война и язык” (1914) Маяковский анализирует новообразование “железавут” из словотворческой поэмы Хлебникова “Немотичей и немичей...” и дает ему своеобразное субъективное истолкование: “...мне ничего не говорит слово “жестокость”, а “железавут”¹ — да. Потому что последнее звучит для меня такой какофонией, какой я себе представляю войну. В нем спаяны и лязг “железа”, и слышишь, как кого-то “зовут”, и видишь, как этот позванный “лез” куда-то. Для меня величайшим чувством веет поэтому от таких строчек В. Хлебникова:

Железавут играет в бубен,
Надел на пальцы шумы пушек.

Если вам слово “железуют” кажется неубедительным, бросьте его... Мне дорог пример из Хлебникова не как достижение, а как дорога”².

Принципы словотворчества Хлебникова оказали воздействие не только на Маяковского, но и на их литературных соратников (особенно на В. Каменского, А. Кручных, Н. Асеева, Божидара, Г. Петникова, отчасти на Елену Гуро)³.

Эти принципы были использованы и некоторыми другими поэтами — современниками Хлебникова — и даже композитором Скрябиным в написанном им стихотворном тексте к “Предварительному действию” (1914). Как известно, этот замысел Скрябина был его последней попыткой осуществить синтез трех искусств — музыки, поэзии и танца. Малоизвестные высказывания Скрябина, ознаменовавшегося со стихами и новообразованиями Хлебникова, представляют большой интерес: “Можно творить новые слова, как мы творим в музыке новые гармонии и формы. Слово должно стать гораздо более текучим... Сейчас языки закаменели, они не движутся и не живут. Что может быть ужаснее интеллигентского языка, вот этого, которым написаны передовицы в “Русских ведомостях”?! ...В языке есть законы развития вроде тех, которые в музыке... Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов...”⁴

В книге “Неизданные произведения Велимира Хлебникова” (1940) мною приведены образы его деформированных неологизмов, не всегда поддающихся исправлению, — результат неправильного чтения его уже утраченных рукописей. Другой тип мнимых неологизмов Хлебникова — неточно транскрибированные общеупотребительные слова. Кроме того, в первопечатных текстах (а также в 5-томном собрании произведений Хлебникова) содержится множество типографских искажений, нередко принимаемых то за новообразования, то за архаизмы, то за диалектизмы⁵.

Первые словотворческие вещи Хлебникова были написаны еще до возникновения группы “будетлян”, и одна из них — “Искушение грешника” — была напечатана в октябре 1908 года.

Именно поэтому, когда русские футуристы отстаивали свою независимость от итальянского футуризма, они доказывали свой хронологический приоритет, ссылаясь на первые словотворческие произведения Хлебникова, опубликованные на четыре месяца раньше первого манифеста итальянских футуристов. Об этом говорил и Маяковский в докладе “Достижения футуризма”, прочитанном в Москве 11 ноября 1913 года.

Сам Хлебников утверждал, что его поэтическое словотворчество восходит к народной поэзии и подсказано ему фольклорными словообразованиями. В декларативной статье “Курган Святогора” (1908), в которой содержатся резкие выпады против западников-символистов, Хлебников писал: “...останемся ли мы глухи к голосу земли: уста дайте мне!.. Или же останемся пересмешниками западных голосов? ...Русское умничество, всегда алчущее прав, откажется ли от того, которое ему вручает сама воля народная: права словотворчества. Кто знает русскую деревню, знает о словах, образованных на час и живущих веком мотылька”.

Эту же мысль он подробнее развил десять лет спустя (1919) в своей программной статье “Наша основа”: “Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем”.

“Искушение грешника” и другие прозаические фрагменты 1908 года построены целиком на неологизмах, создающих сложнейшую сеть смысловых и фонетических ассоциаций.

Некоторые из них явно предсказывают составные эпитеты Маяковского: *глазастрогие козлы; мордастоно-*

*гие дива; времяклювая цапля; стожаророгий олень; небо-
мехий зверь; спасиборогой вол; вселеннохвостая кошка;
утроликая девушка; весногубый, осеннеликий милень; со-
мнениекрылая ласточка; радостеперые нежнобокие пти-
цы; немоллиственное мгляное деревцо; смехорукий юноша;
страстеногие кобылицы.*

О значении, которое придавали литературные соратники Хлебникова этим опытам сочетания двух и более корней в одном слове, свидетельствует неопубликованное письмо Д. Бурлюка к А. Шемшурину от 24 ноября 1915 года: "...Маяковский, говорят, издает журнал (сборник "Взял". — Н.Х.)... Я послал ему свои новые опыты стихотворные "концентрированных слов". Концентрация слова, конечно, это прямой путь, уже намеченный и Хлебниковым и Северянином. Я же слегка по-иному подошел к теме"⁶.

Приведем примеры словообразований у Игоря Северянина, которые имеет в виду Д. Бурлюк: *янтарно-гитарные пчелы; в росисто-щебетном саду; лимоннолистый лес; лилиесердный герцог; в аловстречном устремлены: в шале березозебреном; снегоскалый гипноз. Из существительных: ядосмех; зеркалозеро; бичелучье; альпороза; грезифарс; луносов экспрессов; крылолет буеров.*

Д. Бурлюк в своих опытах "концентрированных слов", вопреки своему высказыванию, идет преимущественно по пути Северянина. Если Северянин нередко придает метафорическое значение своим комплексным словам, то у Бурлюка обычно просто приклеивается одно определение к другому или к определяемому. Например: *яблококрупные рысаки; грязеосеннее царство; влекущевластный пляж; сугробы североотчизны; пустынноулицы осени; розомрамор; брегокеан; фарфорбока.*

Позднее в статье "От лаборатории к улице" Д. Бурлюк указал на приоритет Хлебникова, который "в стихах своих наметил: 1) гибкость русского языка к новым словообразованиям; 2) необходимость компактования речи, отсюда компакт-слова, которые все более и более входят на на-

ших глазах в речь, меняя тем последние два-три года даже стиль газетного языка”⁷.

Экспрессивные словосочетания Маяковского могут быть возведены к опытам Хлебникова, но они различны по своей функции. У Хлебникова преобладают сочетания конкретных понятий с абстрактными, не вызывающие отчетливого предметного образа. У Маяковского оба компонента сложного эпитета имеют предметное значение: *массомясая быкомордая орава; слов звонконогие гимнасты; эскадры верблюдокорабледраконы; сегодняшнего дня крикогубый Заратустра*.

Одна из характернейших особенностей словотворчества Хлебникова — создание новых смысловых и эмоциональных оттенков посредством присоединения к основе слова различных суффиксов. Образцы этого типа словотворчества — в стихотворении “Заклятие смехом”, в поэме “Немотичей и немичей...” и в словотворческих заготовках, опубликованных в 1912–1915 годах: *смехац, смеюнчик, смейево* (ср. месиво), *смехиня, смеярышня, любик, любенок, любянин, любец, любийца, любистель* (ср. свиристель), *люброва* (ср. дуброва), *любовня* (ср. часовня), *юнёжь* (ср. молодежь), *юняга, небенок, небянка, небороб, небоем, бегиня, вселенночка, мирятник* (ср. курятник), *мирёл* (ср. орел), *мыслока* (ср. осока), *грустняк* (ср. ивняк), *молвняк, ваяльня* (ср. читальня), *читязь* (ср. витьязь), *читьмо, грезьмо* (ср. письмо), *словля* (ср. кровля), *звучаль* (ср. пищаль) и т.п.

В рукописи одной из словотворческих вещей Хлебникова (1908) есть очень интересный и точный автокомментарий: “Художественный прием давать понятию, заключенному в одном корне, очертания слова другого корня. Чем первому дается образ, лик второго”.

Несомненно, что эти опыты Хлебникова предопределяют тип широко применявшихся Маяковским суффиксальных новообразований (уменьшительные и увеличительные формы).

Самый ранний пример — стихотворение “Шумики, шумы и шумищи” (1913), о котором В. Шершеневич писал: “По эхам города” слегка напоминает “Смехачей” Хлебникова (в методе), но превосходит оригинал в своей внутренней обоснованности”⁸.

Ср. также:

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светами адки.
(“Адище города”, 1913)

...должно быть, маленький,
смирный любёночек.

...миллионы огромных чистых любовей
и миллион миллионов маленьких грязных любят.

Я думал — ты всесильный божище,
а ты недоучка, крохотный божик.
(“Облако в штанах”, 1915)

...еще откуда-то плачики.
(“Чудовищные похороны”, 1915)

II

Созданная Хлебниковым система поэтической этимологии была чрезвычайно ценна для поэтической практики, так как учила поэтов сопоставлять слова не только по звучанию, но и по смыслу, пренебрегая случайными аллитерациями.

В статье “Учитель и ученик” (1912) Хлебников писал: “Бег бывает вызван боязнью, а бог — существо, к которому должна быть обращена боязнь. Так же слова: “лес” и “лысый”, или еще более одинаковые слова: “лысина” и “ле-

сина”... присутствие и отсутствие какой-либо растительности...”

Поэтические этимологии Хлебникова подсказали Маяковскому принцип построения звуковых метафор. Примеров можно привести очень много, но мы ограничимся несколькими наиболее яркими:

Слезают слезы с крыши в трубы,
к руке реки чертя полосы.
(“Кое-что про Петербург”, 1913)

Дым из-за дома догонит нас длинными дланями.
(“От усталости”, 1913)

Наш бог бег⁹.
(“Наш марш”, 1918)

Били копыта,
Пели будто;
— Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб.
(“Хорошее отношение к лошадям”, 1918)

Прием “внутреннего склонения слов” Хлебников часто применял в произведениях первого, словотворческого периода (1908–1909):

Гроб грёб трудолюбиво,
Грабитель вод, к тиши ревнивых,
Граблями дев бесолюбивых.
(1908)

В высь весь вас звала.
(1908)

И его длинный язык
По небу нёба прилежной птицею летал.
(“Передо мной варился вар...”, 1909)

Зная о зное...¹⁰

(“Карамора № 2”, 1909)

В работе Р. Якобсона о Хлебникове (1921) приведен ряд примеров звукообразных построений Хлебникова и указано на “популяризацию этого приема” в стихах Маяковского и Асеева.

Нужно отметить, что этот прием характерен не только для раннего творчества Хлебникова, но применяется им и в послереволюционных стихах и поэмах:

Нежный Нижний —
Волгам нужный, Каме и Оке.
...И быстрый крик
к реке и року
и к руке жестокой.

(“Нижний”, 1918)

...Где боль — лишь разумная боль
О славе, о боге, о беге по верам.
(“Где ищет белых мотыльков...”, 1918)

Бурного лёта лета...
(“Каменная баба”, 1919)

Я вижу широкую вежу
И нежу собою и нижу.
(“Горные чары”, 1919)

Порока грязного поруки.
(“Ладомир”, 1920)

А паны пену пили
И пели поле, где пули пели.
(“Царапина по небу”, 1920)

Целиком построено на принципе “внутреннего склонения” стихотворение “Я видел” (1919).

Другой тип поэтических этимологий Хлебникова, встречающийся и в классической поэзии, основан на

смысловом сближении подобнозвучающих слов (своего рода поэтические каламбуры):

В эту ночь любить и могила могла.
(*“Мне видны Рак, Овен...”, 1908*)

Я страхов страж над глубиной.
(*“И если плеча высок ком...”, 1908*)

Отдайтесь воле волн дружин.
(*“Внучка Малуши”, 1909*)

Из улицы улья
Пули как пчелы.
(*“Страстная площадь”, 1918*)

Это Эль строит морю мора мол.
(*“Зангези”, 1920–1922*)

Словосочетания такого типа нередки и у Маяковского:

Сердце не сердится.
(*“Владимир Маяковский”, 1913*)

Подымите мне
веков веки.
(*“Война и мир”, 1916*)

Пенится пенье.
Пьянит толпу.
Площади плещут.
(*“Революция”, 1917*)

III

Уже в ранний, “дофутуристический” период своей работы Хлебников вышел за пределы силлаботонической системы, создав ряд стихотворений, написанных говорным свободным стихом.

Источником для Хлебникова были опыты Андрея Белого и особенно народный комический стих раешников¹¹.

Первые опыты стихотворений, написанных “вольным размером”, были прочитаны Хлебниковым в кружке Вячеслава Иванова, а затем на заседаниях “Общества ревнителей художественного слова” (“Академия стиха”), происходивших в редакции журнала “Аполлон”. Большинство участников “Академии стиха” (за исключением Вяч. Иванова и Кузмина) отнеслись к этим вещам Хлебникова отрицательно. Об этом отношении и о фольклорном источнике своих опытов сам Хлебников упоминает в стихотворной сатире “Передо мной варился вар...” (1909):

...Вы очень удачно похитили у раешников меру.

Новаторство Хлебникова в области ритмики было прокламировано в манифесте сборника “Садок судей” II (1913): “Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках. Всякое движение рождает новый свободный ритм поэту”.

Еще раньше в сборнике “Пощечина общественному вкусу” Д. Бурлюк назвал Хлебникова единственным представителем *vers libre* в русской поэзии.

Стихотворение “Крымское” (1908), которое сам Хлебников снабдил подзаголовком “вольный размер”, написано “свободным” акцентным стихом, отличающимся большой амплитудой колебания динамической нагрузки (от пяти ритмических ударений на строку до одного) при неопределенном числе неударных слогов. Эта свободная ритмическая конструкция дала Хлебникову возможность достичь действительно разговорной, очень естественной и подвижной интонации. Вот характерный отрывок:

...Ах! Мне грустно!

И этот вечный по песку хруст ног!

И, наклоняясь взять камешек,

Чувствую, что нужно протянуть руку прямо еще.
...И нет ничего невообразимого,
Что в этот час
Море гуляет среди нас,
Надев голубые невыразимые...
Во взорах — пес, камень,
Дорога пролегла песками,
Там под руководством маменьки
Барышня учится в воду камень кинуть.

Здесь замечательна гротескная персонификация моря, гуляющего “в голубых невыразимых”, — образ, вполне представимый и в семантической системе Маяковского.

Некоторые отрывки предсказывают Маяковского интонационной установкой:

Бедный Верлен, поданный кошкой
На блюде ее верных искусств!
Рот, разверзавшийся для пищи, как любопытного окошко,
Ныне пуст.

(“Карамора № 2”, 1909)

Установка на свободный стих, естественно, привела Хлебникова к разработке новых типов рифм.

А. Крученых в своих неопубликованных воспоминаниях пишет: “Садок судей” мне попался впервые у В. Хлебникова. В этом растерзанном и зачитанном экземпляре я впервые увидел хлебниковский “Зверинец”, непревзойденную, насквозь музыкальную прозу. Откровением оказался мне и свежий разговорный стих его же пьесы “Маркиза Дэзес”, оснащенный редкостными рифмами и словообразованиями”.

Приведу основные категории новой рифмы Хлебникова.

Уже в 1908–1909 годах Хлебников применял рифмы *омонимические*, до него культивировавшиеся только в ко-

мических жанрах: *лишай — не лишай, утех — не у тех* (“Снежимочка”); *перу — беру, за теми — теми, в стане — встанет, кося — кусая* (“Царская невеста”); *Зевес — завес, смерти — смерьте, рок — рок, снами — с нами, имя — ими* (“Чертик”); *выдем-ка — выдумка, козлу — ко злу, пари же — Париже* (“Маркиза Дээс”); *потолки — в потолки* (“Передо мной варился вар...”); *ветров пищали — пищали* (“Памятник”)¹².

Нередко встречаются и рифмы *составные*, в которых рифмующие комплексы состоят из двух самостоятельных слов: *вор ник — дворник, улица — сулит царь* (“Еще не пойманный...”); *селезни — все лизни, верблюда — люблю? да!* (“Карамора № 2”); *в игре зим — грезим, зелень — грозе лень* (“Внучка Малуши”); *чалмой — увенчал мой* (“Вам”); *Африке — жираф к реке* (“Передо мной варился вар...”); *чайку Шенье — чай, кушанье* (“Маркиза Дээс”); *в нем любить — внемлю бить, опасны — пас сны* (“Чертик”).

Разновидность этого типа — *составные рифмы с неполным совпадением фонем*: *вы есть — выест* (“О женщины...”); *совесть — колесо в весь, роси яд — Россия* (“Я забывал тебя...”); *грустно — хруст ног* (“Крымское”).

О том, что соратники Хлебникова считали составные рифмы его нововведением, свидетельствует стихотворение Н. Бурлюка, опубликованное в начале 1913 года:

Мне, верно, недолго осталось
Желать, не желать, ворожить.
Ты, Хлебников, рифму “места лось”
Возьми и потом “волчья сыть”.

В вещах этого периода Хлебников начал впервые в русской поэзии разрабатывать так называемые “консонансы” (в журнальной критике за ними установилось название “диссонансов”), то есть созвучия, в которых при совпадении согласных в ударных слогах рифмующих слов не совпадают ударные гласные: *копоть — капать* (“И песнь очертянок...”); *панны — пенны* (“Я нахожу...”); *свой*

Вий — *овой* (“О открыватель истин...”); *желез* — *желез* (“Журавль”); *жребий* — *рыбий* (“Памятник”). Параллельные опыты есть у Игоря Северянина (*шалости* — *шелесте*; *эскадр* — *кедр*; *мышь* — *поймешь*) и раньше — единичные примеры у Блока (*розах* — *ризах*).

Наряду с консонансами Хлебников дает примеры разноударных рифм: *из тины* — *истины*; *из мешка* — *усмешка* (“Из мешка...”); *ведьмы* — *ведь мы* (“Крымское”); *зареву* — *зареву* (“Снежिमочка”); *погода* — *по года* (“Я нахожу...”); *вещи* — *в щи* (“Передо мной варился вар...”); *похоти* — *погоди* (“И тела голого...”).

Есть единичные примеры рифм с несовпадением или отсечением замыкающих согласных: *нет* — *неб* (“Ноне я как все...”); *час* — *чаш* (отрывок 1908 года); *плаха* — *заплакал* (“Вы помните о городе...”); *волхв* — *волк* (“Внучка Малуши”).

Параллельно с разработкой “русского верлибра” — акцентных ритмов Хлебников создал новую систему полиметрического стиха, в котором в пределах одной строфы свободно сочетаются разнообразные классические размеры (например, ямбы с хорями и трехдольными ритмическими формами).

Перебой ямба хорями:

И царь пронзительно загинал
И о крыльцо ногой затопал.
Были кони слишком тихи,
Были слуги слишком робки.
(“Царская невеста”, 1909)

Сдвиг ямба в амфибрахий:

И всадник, кверху взмыв, исчез,
Его прочерчен путь к закату,
Когда текло, струясь с небес,
На море вечернее золото.
(“Памятник”, 1909)

Перебой хореев анапестами:

Узнавая лепестки,
Что дрожат от края ног,
Я забыл голубые пески
И пещеры высокий порог.

(“И и Э”, 1911–1912)

Перебой ямба дактилем:

О сумасшествие порока,
Когда ты мир ночей потряс,
Ты лишь младенцем в объятиях рока
Несся сквозь звездных сияние ряс.

(“Дети Выдры”, 1912)

В одной из своих статей (1913) Хлебников теоретически обосновал принцип свободной смены разных метров: “...отвлеченная задача размера погрешностей заключается в том, что в нем размеры суть действующие лица, каждое с разными заданиями выступая на подмостках слова. Очаровательная погрешность, только она приподымает покрывало с однообразно одетых размером строк, и только тогда мы узнаем, что их не одно, а несколько, толпа, потому что видим разные лица. Заметим, что волевой рассудочный нажим в изменении размера у В. Брюсова и Андрея Белого не дает этих открытий подобно погрешности, и лица кажутся неестественными и искусственно написанными. Итак, этот размер есть театр размеров... Строчка есть ходьба или пляска входящего в одни двери и выходящего в другие. Итак, строгий размер есть немая пляска, но свобода от него (не искусственная, а невольная) есть уже язык, чувство, одаренное словом. Это общая черта людей песни будущего”.

Особенно значительна работа Хлебникова над освоением поэтического синтаксиса. Даже в пределах одной строки, построенной на импульсе классического размера, Хлебников создавал новый синтаксический строй,

широко применяя инверсии и необычные синтаксические соотношения:

Глаз из седых смотрел бровей,
Седой паук как из тенет.
(“Царская невеста”, 1909)

И в этот миг, бессмертие как, красива...
(Там же)

И люди были мне, березке как болотная трава.
(“Маркиза Дзезес”, 1909)

Нередко Хлебников отодвигает служебные слова на конец строки — на рифмовое место:

О как я рад, бывая вас у.
(“Передо мной варился вар...”, 1909)

И мы стоим миров двух между...
(“Гибель Атлантиды”, 1912)

Скачу я вбок и через.
(“Дети Выдры”, 1912)

Этот прием форсирования несамостоятельных слов — наречий и предлогов — очень типичен и для Маяковского:

В шатрах, истертых ликов цвель где...
(“Уличное”, 1912)

Его избитые тромбонами и фаготами
смяли и скакали через.
(“Кое-что по поводу дирижера”, 1915)

Думающие, нажраться лучше как...
(“Вам!”, 1915)

И за,
и над,

и под,
и пред
домов дредноуты.

(“Мистерия-буфф”, 1918)

...меч подъявших и павших от...

(“С товарищеским приветом, Маяковский”, 1919)

Даже мы в кремлевских креслах если...

(“В.И. Ленин”, 1924)

Исключительный случай разрыва слова посредством вклинивания в его середину отдельного предложения есть в поэме “Журавль” (1909):

Много — сколько мелких глаз в глазе стрекозы — оконные.

Ср. сюжетно мотивированный (объясняемый иллюзией динамического пейзажа) разрыв слова на части у Маяковского:

Выговорили на тротуаре

“поч-

перекинулось на шины

та”.

(“В авто”)

IV

Произведения Хлебникова 1908–1909 годов (особенно “Маркиза Дээс” и “Журавль”) оказали непосредственное влияние на сюжетную структуру поэм и стихов Маяковского.

И поэма “Журавль” и стиховая пьеса “Маркиза Дээс” объединены общностью темы: восстание вещей. Сюжет “Журавля” — разрушение столицы взбунтовавшимися вещами и истребление людей “апокалиптическим” журавлем. Сюжет “Маркизы Дээс” — фантастическое происше-

ствии на вернисаже художественной выставки: картины и вещи внезапно оживают, а главные герои пьесы — маркиза Дээс и ее возлюбленный — каменеют, превращаясь в статуи.

Трагические события, изображенные в поэме “Журавль”, начинаются с того, что мальчик видит, как на крыше оживают трубы:

...Там мальчик в ужасе шептал: ей-ей!
Смотри, закачались в хмеле трубы те!
Бледнели в ужасе заики губы,
И взор прикован к высоте.

И дальше:

Трубы, стоявшие века,
Летят,
Движениям подражая червяка,
Игривей в шалости котят.

Затем каламбурно-метафорическим путем, подобно грузоподъемному крану — “журавлю”, превратившемуся в исполинскую птицу — пожирательницу людей, дымовые трубы превращаются в звучащие трубы Апокалипсиса:

Прямо летящие, в изгибе ль,
Трубы возвещают человечеству погибель.

В трагедии “Владимир Маяковский” (1913), одним из первоначальных заглавий которой было “Восстание вещей”, невероятные происшествия начинаются также с пляски труб.

Из монолога “Человека без уха”:

И вот
сегодня
с утра
в душу
врезал матчиш губы.
Я ходил, подергиваясь,

руки растопыря,
а везде по крышам танцевали трубы,
и каждая коленями выкидывала 44!

Интересно также сравнить реплику “Старика с кош-
ками”:

Вот видите!
Вещи надо рубить!
Недаром в их ласках провидел врага я! —

со следующим отрывком из поэмы Хлебникова:

Злей не был и Кощей,
Чем будет, может быть, восстание вещей.
Зачем же вещи мы балуем?

В пьесе “Маркиза Дээс” тема восстания вещей при-
обретает явную социальную окраску — вещи восстают
против их собственников:

Смеясь, урча и гогоча,
Тварь восстает на богача.
Под тенью незримой Пугача
Они рабов зажгли мятеж.
И кто их жертвы? Мы те же люди, те ж!

Здесь впервые у Хлебникова упоминается вождь кре-
стьянского восстания Пугачев. Классовая направленность
бунта вещей против их владельцев еще резче подчеркнута
в трагедии “Владимир Маяковский”:

...Стойте!
На улицах,
где лица —
как бремя,
у всех одни и те ж,
сейчас родила старуха-время
огромный

криворотый мятеж!
... Что же,
вы,
кричащие, что я калека?! —
старые,
жирные,
обрюзгшие враги!

Еще одна аналогия. У Хлебникова:

Вон, скаля зубы и перегоняя, скачет горностаев
снежная чета,
Покинув плечи...

У Маяковского:

У обмершего портного
сбежали штаны
и пошли —
одни! —
без человеческих ляжек.

В отличие от пьесы Хлебникова, в которой есть элементы литературной сатиры и восстание вещей является кульминационным моментом в развитии сюжета, в трагедии “Владимир Маяковский” восстание вещей, данное в пересечении двух планов — трагического и буффонадного, представляет собой только проходной эпизод в развитии основной темы: борьба поэта “нищих” с властью религии и буржуазным порядком.

Тема восстания вещей была развита Маяковским несколько лет спустя в его первых больших революционных произведениях: “Мистерия-буфф” (1918) и “150 000 000” (1919–1920).

В финале “Мистерии-буфф” вещи сами приходят к рабочим и каются в том, что они

рубля рабы,
рабы рабовладельца
были.

В поэме “150 000 000” вещи распадаются на два враждебных классовых лагеря (“к бобрам изящный ушел лимузин, к блузам стал стосильный грузовоз”).

И все же в последнюю минуту решительного боя Ивана с Вильсоном вещи восстают против своих богатых хозяев:

И вот,
притворявшиеся добрыми,
колье
на Вильсомах
бросились кобрами.
...Через Рокфеллеров,
валяющихся ничком,
с горлами,
сжимаемыми собственным воротничком...¹³

Пьесы Хлебникова “Маркиза Дзезес” и “Чертик” по ряду признаков близки к театру Блока (“Балаганчик” и “Незнакомка”). Как у Блока, у Хлебникова обыгрывается условность сданы, и если в “Балаганчике” в действие вмешивается “Автор”, то в финале “Чертика” на сцену выходит “Сторож”, объявляющий, что “проезд в сказку закрыт”.

Как и в лирических драмах Блока, в пьесах Хлебникова действие разворачивается в нескольких планах — с точки зрения разных персонажей и применяются омонимы для различных поворотов диалога и сюжета.

В “Балаганчике” *ремарка*:

Совершенно неожиданно и непонятно откуда появляется у стола необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны... За плечами лежит заплетенная коса.

Реплики:

— Черты бледны, как мрамор!
— За плечами — коса!
— Это — смерть!

В “Незнакомке”:

Поэт. ...Вот узкая рука, стянутая перчаткой, держит шелестящее платье... Вот медленно проходит она... проходит она... В е р д е н (*бормочет*). И все проходит... И каждому своя забота.

Здесь мистико-лирическое видение поэта каламбурным путем переводится в сентенцию, перефразирующую изречение Екклезиаста.

Ср. в “Чертике” Хлебникова обратный путь — от фамилии русского философа к легкомысленно-фривольной болтовне:

Одна. Соловьев... Отечественный мыслитель сказал.
Черт. Да, мы там послушаем и соловьев. Знаете, что недавно я должен был принять ходяков от городских кошек, жалующихся, что... свод законов не ограждает от летящих чернильниц...¹⁴

Каламбурное использование фамилии Соловьева здесь не случайно. Владимир Соловьев был автором нескольких шуточных пьес в прутковском духе. Шуточная пьеса Соловьева “Белая лилия”, написанная стихами и прозой, была опубликована еще при жизни автора. Ее высоко ценили Блок и Хлебников, и она оказала воздействие на их драматургию. С подлинной новаторской смелостью Соловьев включил в пьесу ряд образцов своей “высокой” поэзии, которые в качестве лирических “монологов” и “песен” (но уже в пародийном аспекте) чередуются с алогическими и шутовскими коллизиями. Привожу комически-бессмысленный диалог из “Белой лилии”, основанный на каламбурных “сдвигах”:

Г а л а к т е я (*дама приятная со всех сторон*). ...Скажите, вы не итальянец? (*В сторону*.) Боже, какой у него красивый нос!

Халдей (*служащий в Азиатском департаменте*). Нет, я не итальянец, но могу заменить его с успехом.

Галактея. Впрочем, я и забыла, что вы халдей.

Халдей. О, это не более, как каламбур судьбы.

Галактея. Калам бур? С чего вы это взяли? Он, напротив, прекрасный колорист...

Поэт-классицист Сергей Соловьев в предисловии к “Шуточным пьесам” В. Соловьева (М., 1922) “смешению шутовского с серьезным” дал резко отрицательную оценку и отнес “Белую лилию” к числу наименее удачных его произведений. Оценка С. Соловьева почти повторяет высказывание С. Булгакова, охарактеризовавшего “Белую лилию” как “стихотворный фарс о Софии” и одно из самых “неприятных” произведений В. Соловьева¹⁵. Отзыв С. Булгакова в значительной мере обусловлен тем, что в “мистерию-шутку” включены “софийные” стихотворения.

Небезынтересно отметить, что подзаголовок “Белой лилии” — “мистерия-шутка” как бы предвосхищает заглавие второй пьесы Маяковского “Мистерия-буфф”.

Каламбуризм диалогов и эксцентризм развития сюжета в трагедии “Владимир Маяковский” доведен до высшего напряжения.

В ней непрерывно сталкиваются и пересекаются планы условной реальности и гротескной фантастики.

Словесные образы реализуются и превращаются в действие.

Женщины приносят в подарок поэту свои слезы как драгоценные вещи. Поцелуи появляются на сцене персонафицированные — как “дети-поцелуи”.

В заключительном монологе поэт, выступающий против власти бога над людьми, переосмысляет комическую метафору, обычную в просторечии, и говорит о себе:

Это я
попал пальцем в небо,

доказал:
он — вор!

В плане изучения основных “лейтмотивных” тем в поэзии Маяковского важно отметить, что центральный образ трагедии “Владимир Маяковский” — поэт Маяковский — повторяется в написанной пять лет спустя пьесе “Мистерия-буфф” в виде “Человека просто”. Характерно, что и роль Поэта в постановке 1913 года и роль Человека в постановке 1918 года исполнял сам Маяковский.

Хлебников был одним из создателей нового поэтического образа, основанного на неожиданных ассоциативных сближениях отвлеченных понятий и конкретных представлений, на сочетании слов самых отдаленных смысловых рядов.

Одна из ранних вещей Хлебникова “Зверинец” (1909), очень ценимая Маяковским и всеми поэтами-“будетлянами”, перенасыщена неожиданными метафорами и сравнениями.

У Маяковского, как и у литературных его соратников, можно найти тематические и образные параллели к отдельным произведениям Хлебникова.

Прежде всего приведу пример, исключающий необходимость каких-либо сопоставлений:

Было монистом из русских жизней
В Цусиме повязано горло морей...
(“Были вещи слишком сини...”, 1909)

Кажется маловероятным, что этот грандиозный трагический образ принадлежит Хлебникову, а не Маяковскому и создан почти за четыре года до его литературного дебюта.

Привожу отдельные параллели:

По мостовой из душ —
По ней закон цепей ведет езде.
(“Снежимочка”, 1908)

Ср. у Маяковского:

По мостовой
моей души изъезженной.
(“Я!”, 1913)

В стихотворении Хлебникова “Крымское” (1908) есть образ, впоследствии варьированный в стихах Д. Бурлюка, Б. Пастернака и Маяковского:

О этот ясный закат,
Своими красными красками кат.

У Д. Бурлюка:

Закат — палач в рубаше красной,
Ловкач, работаешь напрасно.
(1913)

У Б. Пастернака:

И эти туши — бревна хат,
И фартук мясника — закат.
(“Я понял жизни цель...”, 1916)

У Маяковского:

И только
туч выпотрашивает туши
кровавый закат-мясник.
(“Человек”, 1917)

Любопытна также аналогия между образом из первого напечатанного стихотворения Маяковского “Ночь” (1912) и финалом стихотворения Хлебникова “Памятник” (1909):

...Толпа шевелится, как зверя мех,
Беседуют по-французски,
Раздается острый смех.
(“Памятник”)

Толпа — пестрошерстная быстрая кошка —
плыла, изгибаясь, дверями влекома;
каждый хотел проташить хоть немножко
громаду из смеха отлитого кома.

(“Ночь”)

Основная сюжетная ситуация стихотворения Хлебникова — оживающий памятник Александру III — перекликается с стихотворением Маяковского “Последняя петербургская сказка” (1913), в котором покидают пьедестал фальконетовского памятника император, конь и змея.

Сравним финалы этих фантастических историй.
У Хлебникова:

...Ему в участке предписали
На площадь оную вернуться
И пребывать на ней без гривы, дела куцо.
...И конь по-прежнему склоняет низко
Главу, зияющую пастью.
...И пленному царю на площади вновь тесно и узко.

У Маяковского:

...Обратно
по набережной
гонит гиканье
последнюю из петербургских сказок.
И вновь император
стоит без скипетра.
Змей.
Унынье у лошади на морде.
И никто не поймет тоски Петра —
узника,
закованного в собственном городе¹⁶.

Есть у Хлебникова четверостишие, написанное, вероятно, в 1911–1912 годах. Впервые оно было напечатано Ма-

яковским в его статье “Теперь к Америкам!” (1914) и вторично — в некрологе “Велимир Хлебников”:

Сегодня снова я пойду
Туда, на жизнь, на торг, на рынок,
И войско песен поведу
С прибоем рынка в поединок.

Маяковский не случайно сохранил это декларативное стихотворение. Не только по своей идеологической установке, но и по строю образов оно близко к поэтическим автохарактеристикам Маяковского:

Парадом развернув
моих страниц войска...
(“Во весь голос”, 1930)

Ср. прозаическую параллель в его же статье “И нам мяса!” (1914): “Каждое слово должно быть, как в войске солдат...”

Начальная строфа стихотворения Маяковского “Сергею Есенину” (1926) явно перекликается со стихотворной эпиграммой, написанной Хлебниковым на смерть юноши-поэта Ивана Игнатъева:

И на путь меж звезд морозный
Полечу я не с молитвой,
Полечу я — мертвый, грозный —
С окровавленную бритвой.

Это четверостишие (гектографированное в 1914 году О. Розановой на отдельном листе) было включено Хлебниковым в повесть “Ка”, напечатанную в 1916 году.

У Хлебникова образ поэта-самоубийцы, летящего среди звезд, дан в плане высокой космической патетики. Маяковский сохраняет этот образ, но, как он сам писал в

статье “Как делать стихи”, “снижает патетику стиха”, разрывая четверостишие пополам — “две торжественные строки, две разговорные, бытовые, контрастом оттеняющие друг друга”:

Вы ушли,
 как говорится,
 в мир иной.
Пустота...
 Легите,
 в звезды врезываясь.
Ни тебе аванса,
 ни пивной.
Трезвость.

V

Не менее убедительны и параллели, обнаруживаемые в утопических декларациях Хлебникова и некоторых прозаических произведениях Маяковского. К ранним декларациям Хлебникова (“Труба марсиан”, “Письмо двум японцам” и др.) восходит фантастический пейзаж преображенного мира в финальной части “Открытого письма к рабочим” (1918):

Никому не надо знать, какими огромными солнцами будет освещена жизнь грядущего. Может быть, художники в цветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов, может быть, волны океанов заставим перебирать сети протянутых из Европы в Америку струн...

Знаменательно, что и наукообразную прозу Хлебникова (“законы времени”) Маяковский считал “историко-

фантастическими работами”, неотделимыми от его поэзии.

Р. Якобсон отметил как “самые хлебниковские слова”¹⁷ у Маяковского первый монолог Чудакова, изобретателя машины времени в пьесе “Баня” (1929):

Волга человеческого времени, в которую нас, как бревна в сплав, бросало наше рождение, бросало барахтаться и плыть по течению, — эта Волга отныне подчиняется нам. Я заставлю время и стоять и мчать в любом направлении и с любой скоростью. Люди могут вылезать из дней, как пассажиры из трамваев и автобусов. С моей машиной ты можешь остановить секунду счастья и наслаждаться месяц, пока не надоест. С моей машиной ты можешь взвихрить тяжелые растянутые годы горя, втянуть голову в плечи, и над тобой, не задевая и не рая, сто раз в минуту будет проноситься снаряд солнца, приканчивая черные дни. Смотри, фейерверочные фантазии Уэллса, футуристический мозг Эйнштейна, звериные навыки спячки медведей и йогов — все, все спрессовано, сжато и слито в этой машине.

Правильность общей характеристики монолога, сделанной Р. Якобсоном, подтверждается конкретными наблюдениями. Источник вступительной части монолога — предисловие Хлебникова к первому выпуску “Доски судьбы” (М., 1922):

День измерения русла Волги стал днем ее покорения, завоевания силой паруса и весла, — сдача Волги человеку... Подобные же примеры можно делать и для потока времени, строя законы завтрашнего дня, изучая русло будущих времен... Давно стало общим местом, что знание есть вид власти, а предвидение событий — управление ими.

Отдельные образы в монологе перекликаются с поэтической автохарактеристикой Хлебникова в повести “Ка” (1915):

Ему нет застав во времени; Ка ходит из снов в сны, пересекает время... В столетиях располагается удобно, как в калчалке¹⁸.

Теорией относительности Эйнштейна Маяковский заинтересовался еще в 1920 году, когда задумал утопическую поэму “Пятый Интернационал”, в которой он хотел показать путешествие во времени — преодоление времени как пространства. В 1922 году поэт опубликовал пролог и две части поэмы, которая осталась незавершенной.

Интереснейший комментарий к замыслу этой поэмы дан в воспоминаниях Р. Якобсона о Маяковском. По свидетельству Р. Якобсона, поэт намеревался послать приветственную радиограмму Эйнштейну: “Науке будущего от искусства будущего”¹⁹.

Точность воспоминаний Р. Якобсона подтверждается тем, что в первой части поэмы Маяковский декларировал свое желание “встать в ряды Эйнштейнам”. Юмористически осмысленный многими критиками и журнальными карикатуристами образ поэта-“людогуса”, развинчивающего шею до невероятных пределов, является поэтической реализацией мысли о возможности выйти за пределы трехмерного мира в четвертое измерение. В замысле Маяковского Эйнштейн неожиданно столкнулся с Н.Ф. Федоровым. Я имею в виду идею воскрешения человека при помощи науки. По свидетельству О.М. Брига, Маяковский сочинений Федорова не читал. С “Философией общего дела” поэт мог познакомиться через посредство художника В. Чекрыгина, своего товарища по Училищу живописи. Мне удалось обнаружить сведения о встречах Маяковского с Чекрыгиным в 1920 году. Именно в то время у Чекрыгина началось увлечение “Философией общего дела”.

Круг научных интересов Хлебникова — математика, натуралиста, кристаллографа, филолога, историка — определился чрезвычайно рано. Восемнадцатилетний поэт поступил на физико-математический факультет

университета, прославленного именем Лобачевского. Факультетом руководил известный математик А.В. Васильев (1853–1929), пропагандировавший “воображаемую геометрию” Лобачевского и знакомивший своих учеников с новейшими достижениями научной мысли (Минковский, Эйнштейн). По свидетельству А.В. Васильева²⁰, Хлебников проявил свою исключительную одаренность и на математическом и на естественном отделениях факультета.

Имя “художника мысли” Эйнштейна мы находим в замечательной “утопии” Хлебникова “Радио будущего” (1921)²¹, в настоящее время уже почти утратившей свой утопический характер.

Сообщая Н. Пунину о смерти Хлебникова, П. Митурич писал (1 июля 1922 года): “Он (Хлебников. — Н.Х.) упоминал Эйнштейна, говорил, что он прислал поздравление русским футуристам по поводу их глубоких изысканий во времени... Но так как таковыми изысканиями занимался только он, то он принял это на себя”.

К сожалению, об этом письме Эйнштейна не сохранилось никаких сведений.

Связь миропонимания Хлебникова с новыми научными представлениями начала века должна стать темой специального исследования.

Еще в 1916 году “утопист” Хлебников, мечтавший о синтезе поэзии и науки, противопоставил миру собственников-приобретателей мир изобретателей и прокламировал необходимость издания “Ежедневника песен и изобретений”. Ориентацию на “науку будущего”, на те открытия, которые “вдруг переносят человечество к новым берегам”, можно проследить на протяжении всего литературного пути Хлебникова от “словотворческого” периода до монументальных революционных и “космических” поэм. Со свойственной ему визионерской прозорливостью Хлебников в 1921 году назвал нашу эпоху “космическим веком”.

VI

Хлебников очень внимательно следил за стремительным поэтическим развитием Маяковского.

Поэма “Облако в штанах” поразила Хлебникова необычайным сочетанием грубой силы гипербол и ораторских интонаций с подлинным эмоциональным лиризмом.

В статье “Ляля на тигре” (1916)²² Хлебников писал: “Кого бы не раздавил, как страшный удар молотом, голос Владимира Облачного, если бы он не заметил в самом голосе улыбку Ляли, управляющей тигром... Маяковский в неслыханной вещи “Облако в штанах” заставил плакать Горького. Он бросает душу читателя под ноги бешеных слонов, вскормленных его ненавистью. Бич голоса разжигает их ярость”²³.

Хлебников особенно отмечал в Маяковском черты нового поэта-трибуна, сумевшего превратить физическую силу и огромный диапазон своего голоса в средство передачи слушателям грандиозных образов и патетических ритмов своих стихов. В поэтическом методе Маяковского Хлебников ценил прямоту обращения к миру и смелость разрушения привычных понятий и условностей.

К этим двум темам Хлебников неоднократно возвращался и в своих вещах последнего периода.

В рассказе “Перед войной” (1922): “Я добрыми глазами смотрел на друга, когда он читал: “Я тебя пропахшего ладаном раскрою отсюда до Аляски” — и его могучий голос страшными объятиями крушил детские хребты понятий, еще не хотевших умирать”.

Ср. в стихотворном фрагменте того же года (“Что делать вам...”):

Нет книжника, художника и нет пророка,
Что ломал хребты
Привычным детским словам
Могучим голосом,

Похожим на объятия лап
Пещерного медведя,
Чей резал толпы
Железный подбородок,
Как ледокол.
Установившихся понятий
Трещала льдина дум²⁴.

Именно эти особенности творчества Маяковского — революционного новатора в русской поэзии — оказали воздействие и на поэтическую практику его “учителя” Хлебникова.

Обращение к широкой социальной тематике (война, революция), ораторский стих, непосредственно направленный к аудитории, сочетание предметов будничного быта с грандиозными космическими образами, пророческий пафос, перебиваемый обличительно-сатирическими выпадами, разнообразие акцентных ритмов и применение форсированных смысловых рифм — все эти признаки, типичные для поэтической системы Маяковского, впервые обнаруживаются в произведениях Хлебникова, написанных после появления “Облака в штанах”.

Ряд антивоенных стихов Хлебникова 1915–1917 годов, впоследствии объединенных в поэму “Война в мышеловке” (1919), чрезвычайно похож на стихи Маяковского.

Привожу три очень характерных отрывка:

...Вы помните? Я щеткам сапожным
Малую Медведицу повелел отставить от ног подошвы,
Гривенник бросил вселенной и после тревожно
Из старых слов сделал крошево.
...И когда мне позже приспичилось,
Я, чтобы больше и дальше хохотать,
Весь род людей сломал, как коробочку спичек,
И начал стихи читать.
Был шар земной
Прекрасно схвачен лапой сумасшедшего.

— За мной!
Бояться нечего!

Поймите, люди, да есть же стыд же,
Вам не хватит в Сибири лесной костылей,
Иль позовите с острова Фиджи
Черных и мрачных учителей,
И проходите годами науку,
Как должно грызть человечью руку.
...Вкушаешь людей а la Строганов.
Вы не взошли на мой материк!
Будь же неслыхан и строго нов
Похорон мира слепой пятерик.

...И люди спешно моют души в прачешной
И спешно перекрашивают совестей морды,
Чтобы некто, лицом сумасшествия гордый,
Над самым ухом завыл: “Ты ничего не значишь, эй!”

Сохранился также (в не совсем точной транскрипции Д. Петровского) следующий отрывок стихотворения Хлебникова, датированный 1917 годом:

Вырасту, перешагну потоки — стану громаден,
Коснусь Медведицы Большой дубовых перекладин,
Ее приручу, потом поведу на цепи,
Встану, каким я вам зачем-то даден. Зарычу
И на подошвах, тоже из слез,
Уйду моею тропой...

Ср. в поэме “Облако в штанах”:

...уйду я,
солнце моноклем
вставлю в широко растопыренный глаз.
...а впереди
на цепочке Наполеона поведу, как мопса.

В стихотворениях этих лет у Хлебникова вновь появляются составные рифмы, но уже явно подсказанные практикой Маяковского: *север — все вер* (“Вечер он черный...”); *лебедю — небе день, низ рук — призрак* (“В лесу”); *вепрем — траве прям* (“Признание”); *вишенек — выше нег, ведрышка — полет дружка* (“Бегство от себя”); *тело см — делаем, ужином — нужен нам* (“Где волк воскликнул...”); *вспомните — губы истом не те, увидели — увы дели* (“Девы и юноши, вспомните...”); *отмелью — тот милей, жаль вьюг — шалью* (“Жены смерти”); *трогают — тревог уют* (“Меня не трогают...”); *позднего — среди звезд Нева, дробы ком — гробиком* (“Веко в глазу...”).

После Октября в творчестве Хлебникова развивается новая для него социальная тематика: он пишет стихи и поэмы о событиях гражданской войны и утопии о будущем освобожденного человечества.

Монументальные поэмы Хлебникова, написанные в 1920–1922 годах — “Ночь в окопе”, “Ладомир”, “Ночной обыск”, “Ночь перед советами”, “Берег невольников”, “Горячее поле”, — гневно обличают империалистическую войну и ее последствия и прославляют Октябрь как историческое возмездие народа его угнетателям. В некоторых из этих поэм Хлебников снова ориентируется на поэтический метод Маяковского.

Так, в поэме “Горячее поле” (1921–1922) Хлебников развивает тему поэмы Маяковского “Человек” о боге — покровителе богатых и от имени народа (“голос с улицы”) объявляет войну религии:

Я дочь народа,
Простая чернорабочая,
Сегодня вас свободой потчую!
Бог! говорят на небе твоя ставка!
Сегодня ты — получаешь отставку!
На вилы,
Железные вилы подыдем

Святое для всех господ а имя!
Святое, седое божие имя.
На небе — громовержец,
Ты на земле соболю шубы держишь?

По композиционному принципу и полиметризму для поэмы Хлебникова, как и для поэмы Маяковского “Хорошо!” (1927), прообразом была поэма Блока “Двенадцать”²⁵.

Также и в некоторых стихотворениях 1921 года, и в поэме “Берег невольников” можно найти тематические и образные параллели к поэмам Маяковского “Облако в штанах” и “Война и мир”.

Привожу отрывки из стихотворения Хлебникова “Моряк и поец” (1921), характеризующиеся типичными для Маяковского разговорной свободой и фамильярностью обращений:

...Я госпуду ночей готов сказать:
“Братишка!”
И Млечный путь
Погладить по головке.
...Я, человечество, мне научу
Ближние солнца честь отдавать!
“Ась, два!” — рявкая солнцам сурово.
“Солнце, дай ножку!”...

Ср. в поэме “Облако в штанах”;

Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу
Я иду!

Написанные тогда же агитационные стихи Хлебникова обнаруживают уже прямую зависимость от сатирических стихов Маяковского (1915–1916 годов) и его стихотворных плакатов РОСТА.

Стихотворение “Трубите, кричите, несите!”, напечатанное в “Неделе помощи Поволжью” (Пятигорск), восхо-

дит к стихотворным памфлетам Маяковского (“Вам!” и др.) и по характеру сатирических гипербол, и по интонационной установке гневного обличения, и даже по типу словообразований (характерные для Маяковского уменьшительные и увеличительные суффиксы):

Вы, поставившие ваше брюхо на пару толстых свай,
Вышедшие, шатаясь, из столовой советской,
Знаете ли, что целый великий край,
Может быть, станет мертвецкой?
...Это будут трупы, трупы и трупики
Смотреть на звездное небо,
А вы пойдете и купите
На вечер — кусище черного хлеба.

Заглавие этого стихотворения перекликается со строкой стихотворения Маяковского “Два не совсем обычных случая”, напечатанного в однодневной газете “На помощь!” (1921): “Трубите ж о голоде в уши Европе!”.

Вопрос о влиянии и взаимодействиях в творчестве поэтов, живших в одно время и принадлежавших к одному поэтическому направлению, нередко бывает осложнен невозможностью точно установить приоритет на то или иное тематическое или формальное новшество.

История литературных взаимоотношений Маяковского и Хлебникова представляет собой исключение.

Приведенные и проанализированные факты с достаточной ясностью свидетельствуют, что, несмотря на существенные различия поэзии Маяковского и Хлебникова (и в тематике, и в методе ее оформления), были периоды, когда одна поэтическая система оказывала непосредственное воздействие на другую.

Стихотворные и языковые эксперименты Хлебникова помогли формированию поэтического метода Маяковского, и, в свою очередь, ораторский, публицистический стих Маяковского внес функциональные изменения в поэтическую систему Хлебникова.

Маяковский и Игорь Северянин

Василиску Гнедову

Молодой Маяковский проявил большой интерес к поэтической практике и эстрадным выступлениям Игоря Северянина. В. Каменский в беседе с автором этой работы засвидетельствовал, что в 1913–1914 годах Маяковский любил читать вслух стихи Северянина (“Процвет Амазонии”, “Тиана” и другие). В статье “Чужие стихи” Л.Ю. Брик вспоминает: “Ему доставляло удовольствие произносить северянинские стихи. Он относился к ним почти, как к зауми. Он всегда пел их на северянинский мотив (чуть перевернутый), почти всерьез, а некоторые особенно нравящиеся стихи и совсем серьезно: “Все по старому”, “Поэза о Карамзине”, “В парке плакала девочка”, “Весенний день”, “Нелли”, “Каретка куртизанки”, “Шампанский полонез”, “Качалка грезэрки”, “Это было у моря” и много других”¹.

Вспоминая о встречах с Маяковским осенью 1914 года, Пастернак писал: “Маяковский читал Ахматову, Северянина, свое о войне и городе”².

Об интересе Маяковского к Северянину есть сведения и в мемуарах литературного спутника кубофутуристов Бенедикта Лившица. Однако, пытаясь объяснить это увлечение, он почему-то обращается к методу Фрейда³.

А. Крученых во втором выпуске сборника “Живой Маяковский” приводит запись беседы с поэтом в 1929 году. Маяковский сказал: “Каждый поэт должен иметь собственный голос. Блок, Северянин, Сологуб, Бальмонт, Хлебников — все они имели свой голос. По любой строчке можно было определить, чье стихотворение”.

В стихотворении 1928 года “Бей белых и зеленых”, пародируя традицию вакхических тем в поэзии, Маяковский цитирует стихи Северянина “Каретка куртизанки” наряду со стихами Пушкина (“Евгений Онегин”), Блока (“Незнакомка” и “Я не знаю — он был или не был...”), Есенина (“Сыпь, гармоника...”) и своими (“Эй!”).

Любопытно, что Маяковский вспомнил Северянина даже в одном из своих последних выступлений (25 марта 1930 года) и процитировал его “Поэзу истребления” (строки о Пушкине).

Я думаю, что приведенного материала достаточно для утверждения о том, что интерес Маяковского к Северянину не был временным и скоропреходящим.



В октябре 1911 года в Петербурге по инициативе Игоря Северянина и К. Олимпова (сын поэта К. Фофанова) возникло объединение поэтов “Его”. Тогда же, в брошюре стихов Игоря Северянина “Ручьи в лилиях”, как подзаголовок к стихотворению “Рядовые люди”, впервые появилось название “эгофутуризм”. За сборником “Ручьи в лилиях” последовало издание сборника Северянина “Пролог. Эго-футуризм”.

В январе 1912 года Игорь Северянин и К. Олимпов издали в количестве 500 экземпляров листовку “Скрижали

Академии эго-поэзии (Вселенский эго-футуризм)”, подписанную также их кратковременными союзниками Г. Ивановым и Граалем Арельским (С. Петровым).

Несмотря на пышную фразеологию этой декларации, в ней нельзя обнаружить ни четкой литературной программы, ни определенной философской концепции. Основное положение эгофутуристов — культ собственной личности — было заимствовано ими из идеологического арсенала символистов и доведено до степени примитивно понятого солипсизма.

В феврале 1912 года двадцатилетний поэт Иван Игнатьев (Казанский), примкнувший к Северянину, начал издавать первый “официоз эгофутуризма” — еженедельную газету “Петербургский глашатай” (вышли №№ 1–4). В том же году Игнатьев издал и три альманаха эгофутуристов, с участием Игоря Северянина, К. Олимпова, П. Кокорина, П. Широкова, Д. Крючкова, Д. Дорина, И. Лукаша, М. Пруссака, П. Фофанова и, в качестве “гастролеров”, Ф. Сологуба и В. Брюсова⁴.

Осенью 1912 года возникла полемика между К. Олиповым и Игорем Северяниным, издавшим листовку “Доктрины интуитивной школы Вселенский эго-футуризм”. В своей ответной “хартии” К. Олимпов утверждал, что ряд положений Северянин заимствовал из статей П.М. Фофанова, печатавшихся в еженедельной газете “Дачница”.

Так, например, в статье “Футуризм” П.М. Фофанов писал: “Каждая литература всегда своевременна своей эпохе, иначе и быть не может: но литература всегда опережает и должна опережать понятия и жизнь современников... Футуристы выходят из того предположения, что существующими в нашем богатом языке словами они не могли бы передать всех обуревавших их головы новых идей, впечатлений и понятий, а поэтому идут на смелые словообразования”⁵.

Легко заметить, что здесь перефразированы тезисы из манифестов итальянских футуристов, в то время уже хорошо известных молодым русским поэтам.

Отвергая обвинения К. Олимпова, Северянин выпустил 23 октября 1912 года листовку, в которой объявил о своем выходе из группы эгофутуристов: “Константин Олимпов в печати оклеветал меня. Я прощаю его: *мое творчество доказательно*. Теперь, когда для меня миновала надобность в доктрине: “я — в будущем”, и находя миссию *моего эго-футуризма* выполненной, я желаю быть одиноким, считаю себя *только поэтом*, и этому я солнечно рад. Моя интуитивная школа “Вселенский эго-футуризм” — *путь к самоутверждению*. В этом смысле она — бессмертна. Но *моего эго-футуризма* больше нет: я себя утвердил. Смелые и сильные! от вас зависит *стать эго-футуристами!*”

Полемика с К. Олиповым завершилась изданием в виде отдельной (35-й) брошюры стихотворения Северянина “Эпилог. Эго-футуризм”, датированного 24 октября 1912 года.

Порвав с созданной им группировкой, Северянин отказался и от сотрудничества в альманахах руководимого Игнатъевым издательства “Петербургский глашатай”. Об этом Северянин сообщил письмом в редакцию газеты “Биржевые ведомости” (21 ноября): “... Я вышел из кружка “Его” и в газете “Петербургский Глашатай” больше не сотрудничаю, так как многими лицами мне приписывается положение мэтра в упомянутом издании, чего в действительности нет. Если бы я единолично ведал литературным отделом этой газеты и ее альманахом, то рядом со стихами Валерия Брюсова, Ф. Сологуба и других не помещались бы произведения Пруссака, Вадимова, Олимпова и т.д.”.

После ухода Игоря Северянина Иван Игнатъев в начале 1913 года организовал и возглавил “Ассоциацию эгофутуристов”, в “ареопаг” которой вошли Василиск Гнедов, Павел Широков и Дмитрий Крючков.

В течение 1913 года Иван Игнатъев издал шесть альманахов и несколько сборников стихов эгофутуристов⁶.

Сохранившие название эгофутуристов Игнатьев и Гнедов не могут быть отнесены к многочисленным подражателям Игоря Северянина. Своей поэтической практикой, так же как и эпатажными выступлениями, они были близки к кубофутуристам.

Остальные участники петербургского объединения эгофутуристов и близкой к нему московской группы “Мезонин поэзии” были эпигонами Северянина. Самостоятельного литературного значения их продукция не имеет и представляет интерес только как симптом литературного успеха Северянина.

Эгофутуризму не удалось стать направлением в русской поэзии, подобным символизму, кубофутуризму или даже акмеизму. Единственным характерным представителем эгофутуристической теории и практики был Игорь Северянин.



Литературный дебют Игоря Лотарева, через три года выступившего под псевдонимом Игорь Северянин, состоялся в сентябре 1904 года (отдельное издание стихотворения “К предстоящему выходу Порт-Артурской эскадры”). За период с 1904 по 1912 год он выпустил 35 тонких брошюр (от 5 до 10 стихотворений), почти не поступавших в продажу.

Первым из поэтов старшего поколения, приветствовавшим дарование двадцатилетнего Северянина, был Фофанов. Их встреча произошла в 1907 году. В ряде брошюр Северянина помещены стихотворные посвящения Фофанова молодому поэту. Брошюра “Лунные тени” (1908) открывается следующими знаменательными строками: “К.М. Фофанову восторженно посвящаю. Его светозарности королю поэзии — боготворящий наследник!”. Через год после смерти Фофанова его литературный “наследник” писал: “... Я очень его люблю. Это самый вдохновен-

ный из русских поэтов. Он и Мирра Лохвицкая. Даже все их недостатки очаровательны”⁷.

Первая книга стихов Северянина была издана в марте 1913 года. Выходу книги в московском издательстве “Триф” оказал содействие Федор Сологуб, написавший к “Громокипящему кубку” восторженное предисловие. Но задолго до выхода этого сборника весьма сочувственно отозвался о стихах Северянина, напечатанных в брошюре “Предгрозье” (1910), Н. Гумилев: “... Интереснее всех, пожалуй, Игорь Северянин: он больше всех дерзает. Конечно, девять десятых его творчества нельзя воспринять иначе, как желание скандала... Там, где он хочет быть элегантным, он напоминает пародии на романы Вербицкой, он неуклюж, когда хочет быть изящным, его дерзость не всегда далека от нахальства... Но зато его стих свободен и крылат, его образы подлинно, а иногда и радующе, неожиданны, у него есть уже свой поэтический облик. Я приведу одно стихотворение, показывающее его острую фантазию, привычку к иронии и какую-то холодную интимность (стихотворение “Юг на севере”. — *Н.Х.*)”⁸.

Почти одновременно аналогичную оценку трем брошюрам Северянина дал В. Брюсов⁹.

Выход первого большого сборника Северянина приветствовали все виднейшие поэты-символисты. Бальмонт в интервью заявил, что “находит Игоря Северянина талантливым”¹⁰. Блок записал в своем дневнике 25 марта 1913 года: “Мы... много говорили об Игоре Северянине... Я преуменьшал его, хотя он и нравился мне временами очень. Это настоящий, свежий, детский талант”¹¹.

Высокую оценку “Громокипящему кубку” дали и ранние апологеты Северянина В. Брюсов и Н. Гумилев. Лидер поэтов-акмеистов выступил в журнале “Аполлон” с такой характеристикой: “Игорь Северянин — действительно поэт и к тому же поэт новый. Что он поэт — доказывает богатство его ритмов, обилие образов, устойчивость композиции, свои и остро-пережитые темы. Нов он тем, что пер-

вый из всех поэтов он настоял на праве поэта быть искренним до вульгарности”¹².

Успех “Громокипящего кубка” был для сборника стихов исключительным. За пять лет книга выдержала десять изданий.



В русской поэзии XX века вслед за Бальмонтом Северянин был одним из ярких представителей декламационного стиха. Он вынес стихи на эстраду и создал своеобразную манеру их исполнения.

Северянин стихи не читал, а мелодически рецитировал, подчиняя интонацию отчетливой музыкальной мелодии (неслучайно сам Северянин называл свои публичные выступления “поэзо-концертами”).

О напевной манере исполнения Северяниным своих “поэз” есть множество отзывов в газетах и журналах. Привожу отрывок из отчета о поэзо-концерте, состоявшемся в Москве 30 марта 1914 года¹³: “Переполненная аудитория Политехнического музея... Масса молодежи. Немного на-смешливо-выжидательное настроение в публике... В первом отделении В. Ходасевич читает реферат о футуризме и о творчестве И. Северянина, объясняя публике, что И. Северянин не “футурист”, а вдохновенный выразитель современного уклада жизни...¹⁴ В 3-м отделении выступает сам И. Северянин... Первое стихотворение поэт читает просто, а все последующие “напевно”. На один и тот же мотив. Необычное чтение вызывает сначала в публике громкий смех. Но чем дальше, тем в аудитории становится тише. Поэт загипнотизировал публику. Игорь Северянин “напевает” довольно много, преимущественно из сборника “Громокипящий кубок”. Аплодисменты с каждым стихотворением раздаются громче и громче, поэзо-вечер заканчивается шумной овацией. Северянина чуть не несут на руках”.

Роман Яacobсон, присутствовавший на этом поэзо-концерте, с едким сарказмом охарактеризовал его в письме к А. Крученых: “Был сегодня на поэзо-вечере Северянина, страшно злился. Овация грандиозная (курсистки и пр.). Он ли не последнее торжество любительского концерта в поэзии. Может быть, тому виной та анестезия, к которой, по вашим словам, идет человечество, но я абсолютно глух к красотам поэз... Горше всего, однако, вступительное слово... Ходасевича, хоронившего футуризм. До его нелепых рассуждений даже Чуковский не договорился бы”¹⁵.

В другом газетном отчете (о поэзо-концерте, состоявшемся в Москве 31 января 1915 года)¹⁶ отмечен грандиозный успех эстрадного поэта, которого встречали и провожали, как Шаляпина или Собинова, “с воплями, ... с оглушительными аплодисментами, с бесконечными вызовами и бисами”.

После вступительного доклада С. Рубановича “Поэт-эксцессер” актеры читали стихи Северянина. В газетном отчете есть попытка осмыслить декламационную манеру Северянина и ее связь со стилем его поэзии: “С особым успехом читал Мозжухин, по-актерски интонацией и мимикой подчеркивая смысл стихов. Выходило смешно, карикатурно и почти губительно для поэзо-творений Игоря Северянина. А в третьем отделении выступил, наконец... сам автор с усталыми глазами, с неподвижным, как маска трагического шута, лицом. Он пел свои стихи унылым и однообразным напевом. Но, видимо, была какая-то магия, какое-то очарование в этом серьезном, почти мрачном пении музыкальных, капризных, скользких и дерзких словосочувий, потому что... публика аплодировала поэту азартно...”

Успех поэзо-вечеров Северянина в значительной степени объяснялся необычной манерой исполнения стихов, превращавшей выступление поэта в своеобразный эстрадный номер.

Очень точная характеристика системы читки Северянина дана в анонимной заметке “Цыганщина в литературе”. Здесь подчеркнута стабильность, монотонность мелодического рисунка, который поэт накладывал на свои стихи: “Литературные “поэзо-вечера” Игоря Северянина превращаются теперь в “поэзо-концерты”. Северянин не декламирует уже своих творений, а попросту поет их на вполне определенную, хотя и монотонную мелодию, в тоне ла мажор... Примечательно, что “мотив Игоря Северянина” по ритмике и гармонии является типичнейшим цыганским напевом с взвизгиваниями на повышениях и хлесткими замедлениями на конце”¹⁷.

В этой заметке есть и правильная аналогия между “поэзо-концертами” Северянина и цыганской эстрадой.

Интересно сравнить здесь мнение Маяковского, высказанное им на вечере футуристов в Саратове в 1914 году, о том, что стихи Северянина “надо петь, как шансонетки” и что он — Маяковский — считает эти “стихи-шансонетки” типичными “для поэзии города”¹⁸.

Действительно, по своей социальной функции, звучащий, напевный стих Северянина был явлением, родственным цыганщине и шансонеткам. Вынесенный на эстраду, он ассимилировался эстраднему репертуару. Характерно, что в это же время появился Вертинский, вульгаризатор Блока и Северянина, создавший новый эстрадный жанр “ариэток Пьеро”.

Здесь нельзя не вспомнить об одном эпатажном выступлении А. Крученых, который на “Вечере речетворцев” (13 октября 1913 года) “пародировал Игоря Северянина, поющего свои стихи”¹⁹. Имея в виду певучую манеру читки Северянина, Велимир Хлебников с сокрушительным сарказмом назвал его “Игорем Усыплянином”²⁰.

В одном из газетных отчетов есть указание на декламационную традицию Северянина: “Говорят, будто Игорь Северянин первый ввел напевность при чтении стихов... Вспоминается, что раньше него “пел” свои “Александрийские

песни” Михаил Кузмин. “Исполнение” Игоря Северянина уступает исполнению Кузмина по тонкости. У Игоря Северянина выработана гортанная, сухая, чеканная читка...”²¹

Это указание на Кузмина как на предшественника Северянина в эстрадном чтении стихов неверно. Михаил Кузмин, как и другие символисты, был мастером камерной, салонной читки стихов и не выступал с ними перед большой аудиторией. Пение Кузминым “Александрийских песен” — явление особого порядка: оно объясняется тем, что поэт был автором музыки к своим “Александрийским песням”.

Северянин утрировал певучую манеру декламации Бальмонта.

В статье о Бальмонте Михаил Кузмин очень тонко заметил, что его поэзия “первым делом действует чувствительно, звуково, через слух”²². Андрей Белый в своих мемуарах дал такую лирическую характеристику декламационной манеры Бальмонта: “... Был странный напев, но как смазанный — грустно-надменный, скучающе-дерзкий, порой озаряемый пламенем: страстных восторгов”²³.

Сам Северянин в автобиографической поэме “Колокола собора чувств” (1923) противопоставил ораторскому чтению стихов Маяковским и Д. Бурлюком, основанному на динамических бросках голоса и моторных импульсах, свою систему текучей мелодизированной рецитации:

Все знают, как Давид Давидыч
Читает: выкриком, в лорнет
Смотря на публику, и нет
Смешного в гамме этих выдач
Голосовых: в энтузиазм
Бурлюк приводит зал. И злобно,
Чеканно и громоподобно,
Весь мощь, спокойно, и без спазм
Нервических, по залу хлещет
Бас Маяковского. Как я

Стихи читаю, знает точно
Аудитория моя:
Кристалльно, солнечно, проточно.



Большинство писателей и критиков, писавших о Северяnine, признавая подлинность его лирического таланта, совпадали в отрицательной оценке его словообразований и его общей поэтической культуры.

Интересны отзывы М. Горького: в них как бы даны указания для историко-литературной оценки Северянина.

В своем выступлении в артистическом подвале “Бродячая собака” 25 февраля 1915 года и в статье “О футуризме” Горький отметил Северянина наряду с Маяковским, Д. Бурлюком и Василием Каменским. Позднее Горький писал: “... Русь нуждается в большом поэте. Талантливых не мало, вон даже Игорь Северянин даровит! А нужен поэт большой, как Пушкин, как Мицкевич, нужен поэт-демократ и романтик...”²⁴

В другом письме (1930) Горький метко назвал Северянина “пародистом Бальмонта”²⁵.

Таким образом, Горький утверждал, что, несмотря на свое лирическое дарование, Северянин не обладает идейной глубиной и что мелкость тем снижает его значение как поэта.

Резко-отрицательная оценка ресторанной тематики Северянина принадлежит Льву Толстому. Ознакомившись с брошюрой Северянина “Интуитивные краски” (1909), Толстой возмущался тем, что в период реакции появляются такие стихи, как “Хабанера” II:

Вонзите штопор в упругость пробки, —
И взоры женщин не будут робки!²⁶

Интересно сопоставить несколько отзывов о Северяnine, подчеркивающих, что в его стихах формальное но-

ваторство неожиданно сочетается с вульгарными и пошлыми темами и с безвкусицей языка.

Тонкая, хотя и импрессионистически-приподнятая характеристика стиля Северянина дана Осипом Мандельштамом в рецензии на “Громокипящий кубок”: “... Чудовищные неологизмы и по-видимому экзотически обаятельные для автора иностранные слова пестрят в его обиходе. Не чувствуя законов русского языка, не слыша как растет и прозябает слово, он предпочитает словам живым слова отпавшие от языка или не вошедшие в него. Часто он видит красоту в образе “галантерейности”. И все-таки легкая восторженность и сухая жизнерадостность делают Северянина поэтом. Стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика. Безнадежно перепутав все культуры, поэт умеет иногда дать очаровательные формы хаосу, царящему в его представлении...”²⁷

В своем фельетоне “Русские футуристы” К. Чуковский насмешливо сопоставил двуязычную пестроту словообразований Северянина с макароническим “французско-нижегородским” стилем поэмы Мятлева “Сенсации и замечания madame де Курдюковой за границей, dans l'étranger”: “Его стих остроумный, кокетливо-пикантный, жеманный, жантильный, весь как бы пропитан этим воздухом бара, журфикса, кабарэ, скэтинг-ринка. Характерно, что он ввел в нашу поэзию паркетное французское сюсюканье, и стрелку называет пуантом, стул — плиантом, молнию — эклером и даже разухабистую плясовую — “chanson russe”. “Фиоль”, “шалэ”, “бушэ”, “офлерить”, “эксцесэрка”, “грезэрка”, “сюрпризэрка” — на таком жаргоне он пишет стихи, совсем как (помните?) madame de Курдюков...”²⁸

Более точную и социологически правильную характеристику лексики и эстетики Северянина дал критик журнала “Северные записки” В. Шмидт: “Язык Игоря Северянина утрированный жаргон современного интеллигента... Отсюда в его стихах это изобилие иностранщины и книж-

ных речений, эти режущие ухо новообразования — все эти “эксцессы”, “эффектные нервы”, “грезэры”, “опринципить” и т.п. И вкус его — вкус того же среднего интеллигента: ему нравится все новое, изящное и общедоступное. Его любимые авторы — Фофанов и Лохвицкая; его излюбленные композиторы — Тома, Масснэ. Это — подлинное искусство, конечно, и даже, в известной мере, утонченное, по сравнению с Надсоном, Травиатой и Марселем Прево, — но все же искусство второсортное, как бы нарочно выкроенное по масштабу среднего интеллигента”²⁹.

После выхода в свет второго и третьего сборников стихов Северянина (“Златолира”, 1914, “Ананасы в шампанском”, 1915) в критике окончательно укрепилось мнение о языковой и стилистической безвкусице поэта³⁰.

Северянин пытался отвести эти обвинения, говоря о себе в стихах “Я лирик, но я — и ироник”³¹, и подчеркивал, что многие его гипертрофированные образы и словообразования, неуместные с нормативной точки зрения, оправдываются ироническим или сатирическим заданием стихотворения.

Срывы в языковую безвкусицу и просто в банальность роднят Северянина с Фофановым, Апухтиным и даже Надсоном.

В историко-литературном плане очень убедительна параллель между Северяниным и Бенедиктовым, проведенная М. Кузминым в его заметках “Чешуя в неводе”³².

Эту же аналогию поддерживает Б. Эйхенбаум в своей книге “Мелодика стиха” (1922): “Явился “звучный” Бенедиктов — фигура столь же характерная для 40-х годов, как Игорь Северянин для нашего времени... Появляется и Некрасов, столь же необходимый для этой эпохи, как Маяковский для нашей”³³.

Функциональная близость стиховых систем Бенедиктова и Северянина подтверждается и тем, что сам Бенедиктов и его последователи были приверженцами напевной читки стихов. Фет в своих мемуарах вспоминает, как

он вместе с Аполлоном Григорьевым “с упоением завывал” стихи Бенедиктова. Тургенев рассказывал своей знакомой: “Знаете ли кого мы ставили с Пушкиным? Бенедиктова! Знаете ли Вы что-нибудь из Бенедиктова?... Только его надо декламировать особенным образом — по тогдашнему — нараспев и звукоподражательно”³⁴.

Подобно Северянину, Бенедиктов нередко создавал рискованные неологизмы и имел склонность к гипертрофированным космическим образам, несовместимым с банальными любовными темами.

Подобно Северянину, Бенедиктов стремился к наибольшей напевности и звучности стиха и сочетал традиционно-лирические “поэтизмы” с “галантерейным языком” городского мещанства.

И читательский успех Бенедиктова, “затмившего” в конце 30-х годов славу Пушкина, может быть сопоставлен с шумным, но кратковременным успехом Северянина.

И, наконец, если поэзия Бенедиктова в известной мере оказала воздействие на раннее творчество будущих поэтов-новаторов XIX века (Некрасов, с другой стороны — Фет), то и некоторые элементы поэтики Северянина не прошли бесследно для современных поэтов-новаторов (Пастернак, позднее — Сельвинский)³⁵.

Законен вопрос, были ли в поэзии Северянина элементы, которые могли привлечь внимание Маяковского и которым можно найти аналогию в его ранних стихах.

На возможность постановки такого вопроса указывает лаконическое утверждение в рецензии Н. Гумилева о ранних стихах Маяковского (в сборнике “Садок судей” II, 1913): “В. Маяковский имеет много общего с эгофутуристами”³⁶. Позднее это утверждение Гумилева столь же категорично повторил его ученик и последователь Г. Адамович: “Маяковский, числясь в группе “кубо”, был несомненным и, может быть, единственным русским “эго”...”³⁷

Однако для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо предварительно произвести хотя бы краткий,

но конкретный анализ основных функциональных элементов поэтики Северянина.



О Северянине написано много его современниками³⁸, но до сих пор не было сделано попытки установить, что он внес в русскую лирику XX века.

Северянин представляет собой редкий тип поэта, в творчестве которого новаторские тенденции неожиданно уживаются с традиционными и даже эпигонскими элементами, и эту противоречивость его стиля, этот сплав нового с банальным, можно и нужно проследить по всем структурным линиям его поэзии.

Очень точно указал на эту двойственность поэзии Северянина его бывший соратник Иван Игнатьев: "... Футуристы итало-французские имеют своею задачею современность и механичность творчества. Ничего подобного мы не находим у Игоря Северянина. Отбросив полонезы, канцонеты и вальсирующие фетовским па поэзы — мы найдем у него *иногда* современность тонко и остро переданную, но с малым оттенком "ego", ибо темы Игоря Северянина старые..."³⁹

Непосредственное впечатление от лучших стихов Северянина — это тот "собственный голос", о котором говорил Маяковский, — это новизна интонационно-мелодической системы, напоминающей о романсах и вальсах⁴⁰.

Истоки ритмики, мелодики и фонетики Северянина — в творчестве его непосредственных предшественников: Бальмонта и Мирры Лохвицкой. В свою очередь, их поэтическая техника связана с образцами русской романсной лирики XIX века: Фет, Полонский, Аполлон Григорьев, Апухтин, Фофанов.

Один из излюбленных Северяниным размеров, четырехударный ямб с женской цезурой (после 5-го слога),

подсказывающий напевное произнесение, прямо восходит к стихам этих поэтов⁴¹.

Бальмонт:

У моря ночью, у моря ночью
Темно и страшно. Хрустит песок.
О, как мне больно у моря ночью.
Есть где-то счастье. Но путь далек.⁴²

М. Лохвицкая:

Нет больше звуков, нет больше песен,
Померкло солнце над тьмой земной:
По острым скалам — угрюм и тесен —
Змеится путь мой — передо мной.⁴³

Игорь Северянин:

Мне больно-больно... Мне жалко-жалко...
Зачем мне больно? Чего мне жаль?
Ах, я не знаю, ах, я — фиалка,
Так тихо-тихо ушла я в шаль.
(“Фиалка”)

И по ритмико-синтаксической структуре, и по характеру лирического движения образов эти три строфы настолько тесно примыкают одна к другой, что создают иллюзию цельной вещи.

Качающимся размером четырехударного ямба с женской цезурой Северянин написал очень много стихотворений (в одном только сборнике “Громокипящий кубок”: “Фиалка”, “Хабанера” III, “Коктебель”, “Эпиталама”).

В этих стихах Северянин очень настойчиво пользуется ритмико-синтаксическими параллелизмами, нередко пронизывающими всю строфу:

О бездна тайны! О, тайна бездны!
Забвенья глуби... Гамак волны...

Как мы подземны! Как мы надзвездны!
Как мы бездонны! Как мы полны!
(“Хабанера” III)

Северянину принадлежит и видоизменение этого размера посредством дактилизации концов обоих полустиший — перед цезурой и в клаузуле — по схеме $\cup | \cup | \cup \cup$
 $// \cup | \cup | \cup \cup :$

О, море, нежное мое, Балтийское,
Ты — миловиднее всех-всех морей!
Вот я опять к тебе, вот снова близко я,
Тобой отвоенный, для всех ничей...
(“Балтика”, сб. “Victoria Regia”)

Пытался Северянин применить в этом размере и гипердактилические кадансы перед цезурой и в клаузулах, но манерные неологизмы придавали его опытам пародийный оттенок:

Мы извервэнненные с душой изустреченною
Лунно-изнервленные у нас умы.
Тоны фиолевые и тени сумеречные
Мечтой болезненной так любим мы.
(“При свете тьмы”, сб. “Трагедия титана”)

Здесь применен еще один прием, запрещенный канонами русской классической метрики: хореические перебои в начале двух строк ямба — особенно резкий в третьей строке.

Однако Северянин не ограничился повторением и варьированием размеров Бальмонта и Мирры Лохвицкой. Исходя из типичных для этих поэтов опытов “длинных строк”, он довел тенденцию слоговой протяженности строки до пределов возможных в русской силлабо-тонической системе (у Северянина обычны размеры в 16–18 слогов и встречаются размеры, доходящие до 22 слогов).

Так создались новые ритмические формы и вариации четырех- и шестиударных анапестов, дактилей и амфибрахий и шести-, восьми- и десятиударных ямбов и хореев.

Отличительная черта всех размеров Северянина — симметризм ритма: строка расчленяется цезурами на два (или на три) равносложных отрезка, с характерной повторностью ритмико-синтаксического и мелодического рисунка.

Не претендуя на исчерпывающую полноту в описании ритмики и синтаксиса Северянина, укажу только наиболее своеобразные его ритмические формы (большинство примеров взято из первой книги стихов — “Громокипящий кубок”). Широкую популярность приобрело стихотворение Северянина “Это было у моря”, в котором он, развивая ритмические опыты Бальмонта, вносит в четырехударный анапест женскую цезуру после 7-го слога. Схема ○○○|○○|○//○○|○○|○ (14 слогов):

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла — в башне замка — Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.

Дальнейшим развитием этой ритмической формы был четырехударный анапест с дактилической цезурой и дактилической клаузулой: ○○○|○○|○○//○○|○○|○○ (16 слогов):

В парке плакала девочка: “Посмотри-ка ты, папочка,
У хорошенькой ласточки переломлена лапочка...”
(“В парке плакала девочка”)

Вариант предыдущего размера — четырехударный анапест с дактилической цезурой и с чередованием женских и мужских клаузул: ○○○|○○|○○//○○|○○|(○○) (15–14 слогов):

В будуаре тоскующей нарумяненной Нелли,
Где под пудрой молитвенник, а на ней Поль-де-Кок,
Где брюссельское кружево... на платке из фланели!
На кушетке загрезился молодой педагог.

(“Нелли”)

В шестиударном анапесте Северянин также раздвигает метрическую рамку, вклинивая женскую цезуру после 10-го слога. Протяженность стиха — 20 слогов, по схеме ○○|○○|○○|○//○○|○○|○○|○:

Ты послушай меня, мой суразный! ты послушай меня, мой
уклюжий:

Кровью сердце мое истекает, ты любовью мне сердце
запрудь.

Ах, багряно оно изручилось, запеклось в лиловатые лужи,
Поиссякло ключистое сердце, поиссохла цветущая грудь!

(“Письмо Феклы”, сб. “Златолира”)

И, наконец, длины в 21 слог достигает шестиударный анапест, в котором к схеме цезурованного четырехударного анапеста как бы добавлено еще одно “полустипение” (○○|○○|○//○○|○○|○//○○|○○|○).

Эта структура особенно прозрачна при наличии ритмико-синтаксических параллелизмов:

Вы всегда под охраной. Вы всегда под надзором.

Вы всегда под опекой.

Это все для ребенка... Это все для ребенка...

Это все для ребенка...

Я в Вас вижу подругу. Я в Вас женщину вижу. Вижу
в Вас человека.

И мне дорог Ваш крестик — как и Ваша слезинка,
как и Ваша гребенка...

(“Это все для ребенка”)

В шестиударном амфибрахии Северянин допускает пропуск метрических ударений на 5-м и 14-м слоге, вызы-

вающий редкую и, если воспользоваться терминологией поэта, “эффектную” ритмическую вариацию:

— Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
Полпорции десять копеек, четыре копейки бушэ.
Сударыни, судари, надо ль? — не дорого — можно
без прений...

Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!
(“Мороженое из сирени”)

В шестиударном дактиле усекается слог на цезуре и в
кляузуле: |○○|○○|○//|○○|○○|○ (16 слогов):

Весело, весело сердцу! звонко, душа, освирелься! —
Прогрохотал искрометно и эластично экспресс.
Я загорелся восторгом! я загляделся на рельсы! —
Дама в окне улыбалась, дама смотрела на лес.
(“В пяти верстах по полотну”)

Есть у Северянина и единичные опыты приближения к дольникам, когда в стихотворениях, написанных трехсложными размерами, он произвольно пропускает в некоторых строках неударенные слоги или расширяет ритмический ряд добавлением лишнего слога. Таковы, например, стихотворения “Невыразимая поэза”, “Самоубийца” (“Златолира”) и особенно “В гостинице” (“Ананасы в шампанском”):

В большом и уютном номере провинциальной гостиницы
Я лежу в бессоннице холодноватыми вечерами.
Жутко мне, жутко, что сердце скорбью навеки вынется
Из своего гнездышка... — разбитое стекло в раме...

В то же время почти все эти стихотворения обычно сохраняют основной метрический каданс: например, амфибрахический — в “Самоубийце”. С другой стороны, пропуски ударений, проводимые систематически в ряде смежных строк, создают своего рода новую метрическую сетку:

Как выстрел, шатнулись двери. Как крылья, метнулись
фраки.
Картавила банда дэнди, но Вам показалось — горилл.
Как загнанная лисица, дрожа в озаренном мраке,
Кого-то вы укусили и прыгнули в бездну с перил!
(“Самоубийца”)

В двухсложных размерах Северянин применяет те же принципы, что и в трехсложных: симметризацию ритма цезурами и удлинение строки наращением безударных слогов при цезуре и в клаузулах.

Привожу несколько типичных примеров из сборника “Громокипящий кубок”. Строки шестиударного ямба Северянин разрезает на три части двумя женскими цезурами (по схеме $\cup | \cup | \cup // \cup | \cup | \cup // \cup | \cup | \cup$):

Вся радость — в прошлом, в таком далеком и безвозвратном,
А в настоящем — благополучье и безнадежность.
Устало сердце и смутно жаждет, в огне закатном.
Любви и страсти, — его пленяет неосторожность...
(“В грехе — забвень”)

Амплитуда шестиударного ямба увеличивается применением двух дактилических цезур и дактилической клаузулы по схеме: $\cup | \cup | \cup \cup // \cup | \cup | \cup \cup // \cup | \cup | \cup \cup$. В этом случае строка достигает протяженности в 18 слогов:

У лесоозера, в шалэ березовом, — березозебреном, —
Над мертвой лилией, над трупом юноши, самоуверенно,
Плескалась девушка рыданья хохотом темно-серебряным...
— И было гибельно. — И было тундрово. — И было северно.
(“В шалэ березовом”)

Пример восьмиударного ямба с женской цезурой и женскими клаузулами. Схема: $\cup | \cup | \cup | \cup | \cup // \cup | \cup | \cup | \cup | \cup$ (18 слогов):

О, милая, как я печалюсь! О, милая, как я тоскую!
Мне хочется тебя увидеть — печальную и голубую...

Мне хочется тебя услышать, печальная и голубая,
Мне хочется тебя коснуться, любимая и дорогая!
(“Элементарная соната”)

Восьмиударный ямб с женской цезурой и с чередованием женских и мужских клаузул (◡ | ◡ | ◡ | ◡ | ◡ // ◡ | ◡ | ◡ | ◡) (18 слогов):

Я в комфортабельной карете, на эллипсических рессорах,
Люблю заехать в златополдень на чашку чая в женоклуб,
Где вкусно сплетничают дамы о светских дрязгах и о ссорах.
Где глупый вправе слыть не глупым, но умный
непрерменно глуп...
(“Клуб дам”)

Возможен и восьмиударный ямб с дактилической цезурой (19 слогов):

Так Вы изволите надеяться, что Вам меня удастся встретить
Уж если не в гостиной шелковой, так в жесткой камере
судьи?
Какая все же Вы наивная! Считаю долгом Вам заметить:
Боюсь, Вы дело проиграете, и что же ждет Вас впереди?..
(“Шантажистка”, сб. “Ананасы в шампанском”)

Десятиударный ямб с мужской цезурой и с мужской клаузулой. Схема ◡ | ◡ | ◡ | ◡ | ◡ | // ◡ | ◡ | ◡ | ◡ | ◡ | (20 слогов):

И ты шел с женщиной, — не отрекись. Я все заметила —
не говори.
Блондинка. Хрупкая. Ее костюм был черный.
Английский. На голове —
Сквозная фетэрка. В левкоях вся. И в померанцевых лучах
зари
Вы шли печальные. Как я. Как я! Журчали ландыши
в сырой траве.
(“И ты шел с женщиной”)

И, наконец, самый длинный размер Северянина: десятиударный ямб с женской цезурой после 11-го слога. Длина его — 22 слога, но в восприятии строка уже распадается на две самостоятельные части:

Она прославлена, как поэтесса. Она прославлена,
как композитор.
Она прославлена, как королева. Она прославлена
всеславьем слав.
Наследник маленький, Олег Полярный, и дочь прелестная
Эклерезита,
И принцем-регентом суровый викинг, но сердце любящее
— Грозоправ.
(“Сказание об Ингрид”, сб. “Тост безответный”)

Прием дактилизации цезуры в шестиударном хорее:

Ласковая девонька! крошечная грешница!
Ты еще пикантнее от людских помой:
Верю: ты измучилась... Надо онездешниться,
Надо быть улыбчатой, тихой и немой.
(“Мисс Лиль”)

Из хореических размеров Северянин нередко применяет каноничный восьмиударный хорей. Классическим примером может послужить стихотворение “Валентина”:

Валентина, сколько счастья! Валентина, сколько жути!
Сколько чары! Валентина, отчего же ты грустишь?
Это было на концерте в медицинском институте,
Ты сидела в вестибюле за продажей афиш.
(Сб. “Ананасы в шампанском”)

Однако и этот размер модернизируется дактилическими цезурами и клаузулами | ∪ | ∪ | ∪ | ∪ ∪ // | ∪ | ∪ | ∪ | ∪ ∪ :

Офиалчен и олилиен озерзамок Мирры Лохвицкой.
Лиловеют разнотонами станы тонких поэтесс.

Не доносятся по озеру шумы города и вздох людской,
Оттого, что груди женские — тут не груди, а дюшесс...

(“Поэзоконцерт”)

Очень редкий размер девятиударного хорей с двумя
цезурами после 6-го и 12-го слога встречается в стихотво-
рении “Осени предчувствие”:

Заалеют клены и залимонеют, будут ало-желты.
Побуреют в бурях море голубое, голубое небо,
Будет в зорях холод, в вечерах — угрозье, в полднях —
хлаже золото.
Хочешь или не хочешь — сердцем затоскуешь от немого
гнева.

(Сб. “Victoria Regia”)

Как последний пример ритмического симметризма
нужно привести десятиударный хорей с дактилическими
цезурами и дактилическими клаузулами (в нечетных
строках — 22 слога!):

... Папоротник в блестках изумрудовых, снег
фиольно-белый и оискренный,
Пихтовые иглы эластичные — вот тебе единственный
убор.
Девушке со старческой улыбкою, замкнутой, но точно
солнце, искренней,
Незаметно как-то умирающей, — как по ягоды идущей
в бор...

(“Кузина Лидя”, сб. “Ананасы в шампанском”)

Есть у Северянина и несколько опытов сочетания
двух размеров на протяжении всего стихотворения, на-
пример, двухударный анапест в первой половине строки
(до цезуры) и четырехударный хорей во втором полусти-
шии (схема $\cup\cup|\cup\cup|\cup//|\cup|\cup|\cup|\cup$):

Ночь баюкала вечер, уложив его в деревья.
В парке девушки пели, — без лица и без фигур.

Точно маки сплетали новобрачной королеве,
Точно встретился с ними коробейник-балагур.
(“Nocturne”)

Так же написаны стихотворения “Морская памятка”,
“Призрак-девушка” (сб. “Златолира”).

Очень оригинальна по ритмической структуре “Ли-
робасня”, в которой свободно сменяются разные размеры:
после хореического начала амфибрахии, ямбы и дольники
(сб. “Ананасы в шампанском”):

Бело лиловет шорох колокольчий —
Веселится летоветр;
Мы проходим полем, мило полумолча.
На твоей головке — фетр,
А на теле шелк зеленый, и — босая.
Обрываешь тихо листик и, бросая
Мелкие кусочки,
Смеешься, осолнечив лоб.
... Стада голубых антилоп
Покрыли травы, покрыли кочки...
Но дьяконья падчерица,
Изгибаясь, как ящерица,
Нарушает иллюзию ...
Какое беззаконье!
— Если хочешь в Андалузию,
Не ездй в Пошехонье...

Улыбаясь, мы идем на рельсы;
Телеграфная проволока
Загудела;
Грозовеет облако, —
К буре дело.

Попробуй тут, развирелься!..

Полиметрический строй этого стихотворения можно
сравнить с поэмами Хлебникова, но сюжетная конструк-

ция, основанная на контрасте между лирическим отношением “к ней” и к пейзажу и житейской прозой, а также ироническое заключение, как бы предвосхищают малую “гейнеобразную” форму Маяковского: “Пустяк у Оки” (1915), “Отношение к барышне” (1920)⁴⁴.



В отличие от Блока и Белого, разрабатывавших последовательно дольники и свободные акцентные ритмы, Северянин почти не выходил из сферы напевного романсного стиха.

Северянинские принципы напевного стиха были глубоко чужды Маяковскому. Уже в ранний период своей поэтической работы, еще оставаясь в пределах классической ритмики, Маяковский стремился внести в поэзию разговорную и ораторскую интонацию.

Тем более любопытно, что в некоторых ранних стихотворениях Маяковского есть прямая аналогия северянинским ритмам.

В стихотворении “За женщиной” (1913) повторяется “качельный” размер цезурованного четырехударного ямба с женской цезурой:

... Вулканы-бедра за льдами платий,
колосья грудей для жатвы спелы.
От тротуаров с ужимкой татей
ревниво взвились тупые стрелы.

То же и в монологе поэта из трагедии “Владимир Маяковский” (1913):

Граненых строчек босой алмазник,
взметя перины в чужих жилищах,
зажгу сегодня всемирный праздник
таких богатых и пестрых нищих.

Северянинскую окраску распевного “вальсового” стиха носят некоторые места из монолога Старика в той же

трагедии (метрическая схема четырехударного амфибрахия, нарушаемая пропусками неударенных слогов):

Ведь мягкие луны не властны над нами, —
огни фонарей и нарядней и хлеще.
В земле городов нареклись господами
И лезут стереть нас бездушные вещи.
... Мы солнца приколем любимым на платье,
из звезд накуем серебрящихся брошек.
Бросьте квартиры!
Идите и гладьте, —
гладьте сухих и черных кошек!

И по идейно-эмоциональной установке и по лексике эти стихи резко отличаются от Северянина, но ритмико-интонационная близость несомненна.

Отдельные ритмические импульсы, идущие от стихов Северянина, можно уловить и в других вещах Маяковского (например, в стихотворении “Любовь”). Но гораздо важнее здесь же отметить диалектическую противоречивость соотношения ритмики Северянина с ритмикой раннего Маяковского.

Маяковский сознательно отталкивался от ритмической системы Северянина, заимствуя ее элементы и в то же время ее пародируя.

Так, например, в стихотворении “А все-таки” (1913) есть строфа, построенная на резком ритмико-интонационном контрасте. Первые две строки оформлены северянинским размером четырехударного анапеста с женской цезурой (после 7-го слога) и с двучленным синтаксическим параллелизмом, стимулирующим напевное чтение, а вторая часть строфы переходит на акцентный стих:

Но меня не осудят, но меня не облают,
как пророку цветами устелят мне след.
Все эти, провалившиеся носами, знают:
я — ваш поэт.

Северянинская музыкальная ритмика была для Маяковского тем фоном, на котором он учился разворачивать ритмические формы говорного и ораторского стиха.

Наряду с Хлебниковым Северянин раньше других поэтов начал последовательно применять в лирике глубокие составные и омонимические рифмы, бывшие в XIX веке достоянием только юмористической поэзии: шуточные стихи Пушкина, эпиграммы Соболевского, стихи поэтов “Искры” — Минаева, Курочкина, Жулева.

Есть у Северянина и зачатки новой рифмы, возникшей и укрепившейся в практике Маяковского и его литературных соратников (Хлебников, Пастернак, Асеев). Это — рифмы неравносложные, рифмы с отсечением заударных согласных и рифмы, сочетающие звонкие и глухие согласные.

Против подобных рифм в стихах Северянина возражал А. Амфитеатров: “Из рук вон плохи рифмы. Как-то: “Врубель” и “убыль”, “Врубель” и “рубль”, “видел” и “гибель”, “Арагва” и “нагло”, “поносили” и “бессилье”, “близок” и “одалисок”, “признаться” и “Надсон”, “обувь” и “холопов”, “тосты” и “звезды”, “пихт” и “выход”, “конус” и “соус””⁴⁵.

Здесь А. Амфитеатров, как запоздалый представитель XIX века, стоит на консервативной точке зрения: он требует не звукового подобия, а орфографического тождества рифмуемых слов.

Другую — фонетическую — точку зрения защищал филолог-славист Р. Брандт в статье “О языке Игоря Северянина”: “Сравним... на мой слух вполне правильную рифму “корабль — раб” (“Соната в шторм”) — для нас, северян, нормальный выговор “руп, корап”. С другой стороны — вследствие своей книжности нормально четырехсложное “дирижабль”: “Солнце, закатное солнце! твой дирижабль оранжев!” (“В пяти верстах по полотну”) и допустима так же рифма: “рубль–Врубель” (“Поэза вне абонемента”)”⁴⁶.

Валерий Брюсов утверждал, что “среди новых словообразований, введенных Игорем Северяниным, есть несколько удачных, которые могут сохраниться в языке, например, глагол “олунить”. Наконец и ассонансы, на которые Игорь Северянин очень щедр, иногда у него звучат хорошо и, действительно, заменяют рифму; интересны его попытки использовать вместо рифмы диссонанс — слова, имеющие различные ударные гласные, но одинаковые согласные (например, кедр—эскадр — бодр—мудр — выдр)”⁴⁷.

Характерно, что в то же время Брюсов резко высказался против составных рифм Северянина, считая их уместными только в комических жанрах: “На отсутствие чутья языка указывают неприятные вычурные рифмы, вроде: “акварель сам — рельсам”, “воздух — грез дух”, “ветошь — свет уж”, “алчен — генерал чин” и т.п.”⁴⁸.

В дополнение к этим высказываниям приведем несколько примеров рифм Северянина.

Составные:

нельзя нам — осиянным; хорошо вам — камышовым; муаровом — пара вам; дай мне — тайне; тужит — ту же
(“Громокипящий кубок”);

запад дня — западня; устрой — пуст рой; из-под рук — отрок; пикантный шаг — ландышах; сумраком полян дыши — ландыши
(“Златолира”);

девушка — в мечте ушко
(“Ананасы в шампанском”);

вопли — в него пли!; любви стрел — выстрел; колокол — глубоко колол
(“Поэзоантракт”).

Омонимические:

восьми — возьми; сани — сани; дрожи — дороже; сирене — сирени; содом — судом; устав — устав
(“Громокипящий кубок”);

голубей — голубей
(“Златолира”);

долго — долга
(“Поэзоантракт”).

Аналогии в стихах Маяковского общеизвестны.

Столь не понравившиеся Амфитеатрову рифмы Северянина: “убыль — Врубель” и “рубль — Врубель”, были варьированы Маяковским в стихотворении 1915 года “Теплое слово кое-каким порокам” (Врубель — в рубль) и в поэме “Война и мир” (убыль — рубль).



В области фонетической организации стиха для Северянина типичны сгущенные звуковые повторы, переходящие в аллитерацию.

Снежеет дружно, снежеет нежно,
Над ручейками хрусталит хрупь.
Куда ни взглянешь — повсюду снежно,
И сердце хочет в лесную глубь.
(“Фиалка”)

Морозом выпитые лужи
Хрустят и хрупки, как хрусталь;
Дороги грязно-неуклюжи,
И воздух сковывает сталь.
(“Октябрь”)

Элегантная коляска, в электрическом биеньи,
Эластично шелестела по шоссейному песку...
(“Июльский полдень”)

Душу душистую, тщательно скрытую в шелковом шелесте...
(“Диссона”)

В применении аллитерации Северянин не был новатором, а опять-таки последователем Бальмонта, который ввел в русскую поэзию прием форсированной аллитерации.

Сам Бальмонт указывал, что образцы аллитерации он нашел в ритуальной древнеегипетской поэзии и в древнескандинавских поэмах⁴⁹.

Здесь важно отметить, что в скандинавской (и вообще — древнегерманской) поэзии так же, как и в поэзии финских и монгольских народов, аллитерация была канонизованным приемом, опирающимся на фонологическую структуру языков с постоянным ударением на первом слоге, а в русскую поэзию перенесена как прием факультативный и орнаментальный.

Аллитерация у Бальмонта распадается на два основных вида: аллитерация эмоциональная, обычно основанная на сонорных согласных (“Ландыши, лютики, ласки любовные”), и аллитерация звукоподражательная — на шумных согласных (“чуть слышно, бесшумно шуршат камыши”).

Утрируя обе эти тенденции аллитерирования, Северянин иногда доходит почти до беспредметности, до “заумного” пейзажа:

Сонные сонмы сомнамбул весны
Санно манят в осиянные сны.
(“Сонмы весенние”)

Иногда в звукоподражательной аллитерации Северянин дает как бы пародию на Бальмонта:

Точно ребенок, Марчелла качала
Грезы, меня и весну.
Вот пробезшумела там одичало
Глуше затишья мышь.
(“Эскизетка”)

Эти примеры доказывают справедливость утверждения Блока, отметившего в своей записной книжке, что

“Бальмонт и вслед за ним многие современники *вульгаризировали* аллитерацию”⁵⁰.

Блок записал эту мысль, посетив 5 мая 1911 года заседание Общества Ревнителей Художественного Слова, где Ф.Ф. Зелинский сделал доклад по истории аллитерации (в античной и в древнегерманской поэзии, в “Кольце Нибелунгов” Вагнера и т.п.). В обсуждении доклада выступали Вячеслав Иванов, который “напомнил значение для русской поэзии аллитерационных приемов Бальмонта”, и В. Чудовский, указавший, что “у Бальмонта стихотворения, начинающиеся с богатейшей аллитерации, заканчиваются в явной невозможности выдержать ее до конца”⁵¹.

Оценку аллитерации Бальмонта, совпадающую с Блоком, но совершенно независимо от него, дал Маяковский в статье 1914 года “Без белых флагов”: “От слова... взята только внешняя, звуковая оболочка”.

Как пример Маяковский приводит стихотворение Бальмонта “Испанский цветок”:

Я вижу Толедо,
Я вижу Мадрид.
О, белая Леда! Твой блеск и победа
Различным сияньем горит.

Любопытно, что точка зрения Блока и Маяковского разделялась Андреем Белым, который в своих мемуарах иронически цитирует и комментирует то же стихотворение: ““Я вижу Толедо, я вижу Мадрид... О, белая Леда, твой блеск и победа...” Мадрид и Толедо — Бедкер, а белая Леда при чем? Для Толедо? Для тлд-дрд-бл-пбд-? Но у Пушкина, у Боратынского, у Блока — утончена аллитерация, здесь она — перстни на пальцах”⁵².

В поэтической системе Бальмонта частое применение аллитерации объясняется тем, что Бальмонт придавал каждой фонеме особую эмоциональную окраску и даже магическое значение.

К этой “алхимии слов” склонялись и некоторые другие поэты-символисты. Так, Вячеслав Иванов утверждал, что “очень многозначительны могут быть аллитерирующие “м” и “с”, наоборот, следует избегать “р” (см. в том же отчете).

Этой установке символистов на “музыкальную” аллитерацию футуристы противопоставили свое понимание тугой, шероховатой “фактуры слова” и начали широко применять аллитерацию шумовую (со спирантами “ж”, “ш”, “х” и аффрикатами “ц”, “ч”).

Рецепту Вячеслава Иванова Маяковский противопоставляет лозунг:

Громоздите за звуком звук вы
и вперед,

поя и свища.

Есть еще хорошие буквы:

Эр,

Ша,

Ща.

(“Приказ по армии искусства”, 1918)

Маяковскому принадлежит тончайший анализ различных видов аллитерации.

В статье “Как делать стихи” (1926) он впервые отчетливо формулировал свой взгляд на аллитерацию как на средство более тесной связи тематически значимых слов.

Переборщенность созвучий, аллитераций и т.п. через минуту чтения создает впечатление пресыщенности. Например, Бальмонт:

Я вольный ветер, я вечно вею,

Волную волны и т.д.

Дозировать аллитерацию надо до чрезвычайности осторожно и по возможности не выпирающими наружу повторами. Пример ясной аллитерации в моем есенинском стихе — строка:

Где он, бронзы звон или гранита грань...

Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова. Можно прибегать к аллитерации для простой игры словами, для поэтической забавы; старые (для нас старые) поэты пользовались аллитерацией, главным образом, для мелодичности, для музыкальности слова и поэтому применяли часто наиболее для меня ненавистную аллитерацию — звукоподражательную.

Признание поэтически действенной только той аллитерации, которая несет смысловую функцию, весьма характерно для Маяковского послеоктябрьского периода, когда он достиг высшей точки своей поэтической зрелости и работал над монументальными революционными поэмами.

В творчестве раннего Маяковского аллитерация в чистом виде, то есть совпадение согласных в начальных словах смежных слов, встречается редко:

В ушах обрывки теплого бала,
а с севера — снега седей.

(“Еще Петербург”, 1913)

Но зато молодой Маяковский очень часто применял сгущенные, протекающие звуковые повторы, близкие и к звукоподражательной и к чисто-декоративной аллитерации Бальмонта и Северянина.

Целиком на звукоподражательных повторах построено стихотворение “Шумики, шумы и шумищи” (1913), из которого привожу несколько строк (повторы “р”, “ш”, “п” и “т”):

По эхам города проносят шумы
На шепоте подошв и громах колес...
... Рысак прошуршит в сетчатой тунике.
Трамвай расплещет перекаты гроз.

В другом стихотворении звукоподражательные повторы фонем “р”, “д” и “з” имитируют лязг пронсящих поездов:

В дырах небоскребов, где горела руда
и железо поездов громоздило лаз...

(“Адище города”, 1913)

Более сложную фонетическую конструкцию можно обнаружить в стихотворении “Война объявлена!” (1914), о котором сам Маяковский говорит в литературной автобиографии, что в нем война воспринята “только с декоративной, с шумовой стороны”.

Интересные мысли о смысловой роли аллитерации и о зависимости фонетических приемов молодого Маяковского от эстетики символизма есть в статье переводчика его стихов, польского поэта Анатоля Стерна⁵³:

“В одной из своих лингвистических работ Крученых обращает внимание на то, что у поэтов-символистов аллитерация не соответствовала духу произведения. Так, например, в известном стихотворении Бальмонта “Чуждый чистым чарам счастья” — аллитерация напоминает лепет беззубого рта⁵⁴. Следовало бы, однако, обратить внимание на то, что в прекрасном в общем стихотворении “Война объявлена” Маяковский создает строку под явным влиянием цитированной выше: “И на площадь черно очерченную чернью”, что... находится в еще большем противоречии с духом вещи, чем в стихе Бальмонта. Характерный пример влияния эстетизма в первой фазе творчества Маяковского”.

Ни в одной вещи Маяковского мы не найдем такого сгущенного нагнетания шумных согласных, как в стихотворении “Война объявлена!”:

... Бронзовые генералы на граненом цоколе
молили: “Раскуйте, и мы поедем!”

Прощающейся конницы поцелуй цокали,
и пехоте хотелось к убийце — победе.

Громоздящемуся городу уродился во сне
хохочущий голос пушечного баса,
а с запада падает красный снег
сочными ключьями человеческого мяса.

В этих строфах (как и во всем стихотворении) наряду со звукоподражательными повторами есть и примеры звуковых метафор и фонетического сближения важных в смысловом отношении слов (“пехоте хотелось”, “с запада падает”).

Маяковским создана новая форма аллитерации экспрессивной — в которой корреспондирующие шумные согласные как бы аккомпанируют гневно-обличительной интонации:

Через час отсюда в чистый переулочек
вытечет по человеку ваш обрюзгший жир...
(“Hamel”, 1913)

Вообще ни один русский поэт до Маяковского не применял с такой настойчивостью и последовательностью сплошные повторы согласных шумового тембра (особенно фрикативных “ж”, “ш”, “х” и аффрикаты — “ч”).

ш: ...а в ваших душонках поношенный вздохек.
(“Владимир Маяковский”, 1913)

...Выдумавшие каши, бифштексы, бульоны
и тысячи блюдищ всяческой пищи.
(“Гимн обеду”, 1915)

ж / + л/: ...лужами сжатый жулик,
мокрый, лижет улиц забитый булыжником
труп...
(“Облако в штанах”, 1915)

...и с нежностью, неожиданной в жирном
человеке.
(Там же)

х /+ р/: Громче из сжатого горла храма
хрипи, похоронный марш!
(“Я и Наполеон”, 1915)

...в хорах архангелова хорала...
(“Облако в штанах”, 1915)

ч: Под небом в круче
измученный человек одичал и вымер.
(“Флейта-позвоночник”, 1915)

Излюбленные символистами повторы сонорных и плавных согласных у Маяковского очень редки и всегда даются на шумовом фоне:

А ночь по комнате тинится и тинится, —
из тины не вытянуться отяжелевшему глазу.
(“Облако в штанах”)

Здесь — протекание сонорного “н” перебивается резко ощутимыми повторами “т” и “ц”.

Интересный случай в прологе к поэме “Флейта-позвоночник” (1915), где неожиданно всплывает повтор “л” в строке, оформленной северянинско-бальмонттовским размером:

Из тела в тело веселье лейте!

Своеобразную контрапунктическую систему повторов создал Маяковский в своем первом “сатириконском” стихотворении “Гимн судьбе” (1915), пронизанном сетью смысловых и звуковых соответствий:

О рае Перу орут перуанцы,
где птицы, танцы, бабы
и где над венцами цветов померанца
были до небес баобабы.

В этом отрывке вообще нет согласных, которые не перекликались бы с другими в той же или смежной строке.

Мы видим таким образом, что уже в раннем творчестве Маяковского система звуковых повторов строилась на принципах, диаметрально противоположных аллитерационной системе Бальмонта–Северянина, и приближалась к системе звуковых метафор (“внутреннему склонению слов”), которую разрабатывал теоретически и в своей практике Велимир Хлебников.



Словообразования Северянина не могли не заинтересовать молодого Маяковского, потому что создание нового поэтического языка было лозунгом, общим для всех участников группы кубофутуристов⁵⁵.

Неологизмы Северянина можно разделить на две основных группы. С одной стороны, он часто применял в стихах новые слова, заимствованные из лексического запаса французского языка. Например, существительные: “кэнзель” — пятнадцатистроичие, от франц. quinze — пятнадцать; “ландолет” — уменьшительное от “ландо” (landau, landaulet); “шаплетка” — мнимопроизводное от chapeau — шляпа; глаголы: “офлерить” от франц. fleurer; прилагательные: “в блондных волосах” и т.п. Северянин считает возможным даже присоединять к русским корням французские суффиксы: грэзэр = грез<a> + eur и вторично производное: грезэрка.

Естественно, что подобные офранцузенные неологизмы были совершенно чужды Маяковскому. Это, между прочим, отметил и автор одной из первых рецензий на поэму “Облако в штанах” Сергей Буданцев: “Решительно отказываясь от нелепого выдумывания всегда жалких и худосочных “новых слов” или до омерзения противных заимствований из иностранных языков, вроде северянинского стихотворного эсперанто — Маяковский пользуется

ся исключительно всякими приставками, суффиксами и флексиями, удачно усиливающими выразительность корня слова”⁵⁶.

Но с другой стороны, Северянин очень широко разрабатывал типы неологизмов, вполне соответствующих законам и нормам русского языка. Эти неологизмы можно свести к основным категориям:

- 1) производные глаголы (олунить, оэкринить);
- 2) укороченные имена существительные (бездарь, юнь, влажь);
- 3) укороченные имена прилагательные (мужий);
- 4) сложные имена существительные (звукоткань, электробот);
- 5) сложные имена прилагательные (серебропегий, березозебранный, лилиесердный).

Традиция подобных словообразований существует в поэтическом языке уже давно, на что указывали некоторые критики Игоря Северянина, в частности В. Ходасевич: “В языке И. Северянина много новых слов, но приемы словообразования у него не новы. Такие слова, как “офиалчен”, “окалошить”, “онездешниться” суть обычные глагольные формы, образованные от существительных и прилагательных. Их сколько угодно в обычной речи. Если говорят “осенять” — то почему бы не говорить “окалошить”? Если “обессилеть”, то отчего же не “онездешниться”? Жуковский в “Воине мышей и лягушек” сказал: “Край надолго был обезмышен”. Слово “ручьиться” заимствовано Северяниным у Державина... И. Северянин говорит “алогубы”, “златополдень”. Но такие слова, как “босоножка” и “Малороссия”, произносим мы каждый день... Неологизмы И. Северянина позволяют ему с замечательной остротой выразить главное содержание его поэзии: чувственное современности”⁵⁷.

Не подлежит сомнению, что эти образцы словопроизводства Северянина (наряду с опытами словотворчества Хлебникова) подсказали Маяковскому аналогичные формы.

Так, новообразованные Маяковским глаголы с приставкой “о” (овазиться, огромить, обезночить) восходят к северянинским (олунить, окалошить, оэкринить, огимнить и т.п.). Можно сравнить и краткие формы существительных у Маяковского (морщь, бредь, рьянь) с северянинскими (хрупк, сонь, влажь), так же как и аналогичные типы прилагательных. У Маяковского: зверий крик, попя палка. Ср. у Северянина: “дамья кавалерия”, “чувство мужье”, “безпопя свадьба”.

Наконец, возможна аналогия между составными метафорическими эпитетами и сложными словами у Северянина и Маяковского. Формально они близки, но функционально, в системе стиха, очень различны: у Северянина они играют орнаментальную роль (“в шалэ березозебреном”), у Маяковского это — эпитеты эмфатические, несущие оценочную (чаще всего — сатирическую) функцию (“массомяся, быкомордая орава”).

Есть еще один очень любопытный вопрос о соотношении тематики и системы поэтических мотивов Северянина и раннего Маяковского.

На первый взгляд может показаться, что такой вопрос вообще нельзя поставить, потому что между темами и образами Маяковского и Северянина не видно никаких точек соприкосновения.

Основные комплексы тем и мотивов Северянина, связанных с перипетиями различных любовных романов, культом легкой “ресторанной” жизни и т.п., конечно, не имеют аналогий в творчестве Маяковского.

И тем не менее есть один тематический лейтмотив, проходящий во многих вещах Северянина и своеобразно преломившийся в стихах Маяковского первого периода. Это — мотив самоутверждения в поэзии.

Стихи Северянина из цикла “Эго-футуризм”, насыщенные эгоцентрическими образами и автохарактеристиками, доходящими до саморекламы, являются образцом развития этого мотива.

В стихи этого цикла Северянин вводит свое имя и фамилию — ср. в ряде произведений Маяковского: трагедия “Владимир Маяковский”, 1913, “Облако в штанах”, 1915, “Мрак”, 1916, “Следующий день”, 1916, ср. стихотворение 1915 года “Я и Наполеон”, в текст которого вмонтирован подлинный адрес поэта.

Лирическое самоутверждение Северянина выражалось в некоторых стихах буффонными сравнениями своей роли в поэзии с исторической ролью Наполеона:

Я — гениальный корсиканец!
Я — возрожденный Бонапарт!
(“Поэза возмездия”)

Сопоставление своего поэтического “я” с историческими личностями есть и в ранних стихах Маяковского, но в отличие от Северянина Маяковский связывает эти образы со своим основным лейтмотивом борьбы с буржуазным обществом и его строем и доводит их до высочайшей трагической напряженности (“Я и Наполеон”).

У Северянина есть и производный образ от темы самоутверждения поэта — в “Поэзе о солнце, в душе восходящем” (1912):

Ах, для меня, для беззаконца,
Один действителен закон:
В моей душе восходит солнце,
И я лучиться обречен!

Ср. в стихотворении Северянина “Замужница”, опубликованном в марте 1914 года:

Я солнечник и лью с эстрады
На публику лучи поэт.

Эти образы были близки Маяковскому (ср. стихотворение “Необычайнейшее приключение”).



В конце 1913 года бывший лидер эгофутуристов примкнул к группе кубофутуристов. Вместе с Маяковским, Хлебниковым, А. Крученых, Д. Бурлюком, Б. Лившицем Игорь Северянин подписал в декабре 1913 года манифест “Идите к черту”, напечатанный в сборнике “Рыкающий Парнас”: “Мы отбросили наши случайные клички эго и кубо и объединились в единую литературную компанию футуристов”.

В сборнике кубофутуристов “Молоко кобылиц” было помещено стихотворение Северянина “В блестящей тьме”, представляющее собой своеобразную “салонную” параллель стихотворному памфлету Маяковского “Нате!”.

Энергичная интонация, прорывающаяся сквозь обычный ритмико-мелодический строй северянинского стиха и резкие по эмоциональному тону сравнения выделяют эту вещь из ряда поэм Северянина:

Каждая строчка — пощечина. Голос мой — сплошь
издевательство.

Рифмы слагаются в кукиши. Кажет язык ассонанс.
Я презираю вас пламенно, тусклые Ваши сиятельства,
И, презирая, рассчитываю на мировой резонанс!

В сборнике “Рыкающий Парнас” были опубликованы два стихотворения Северянина “Письмо О.С.” и “Поэза возмездия”. Первое из них — резкая полемическая отповедь критикам, высмеивавшим поэзию Северянина:

... В году, когда, омолоден трансом,
В безгрозые выселил я гром,
Когда “возвратным декадансом”
Мои стихи, своим пером
Оржавелым их звон оскрипив,
Назвал критический кретин,
Свершающий полеты выпи;

В тот год, когда, на крик рутин
Душой еще не ожесточен,
Я усмехался и страдал
И примечательных пощечин
Обставшим рылам не давал...

Грубая лексика этих полемических ямбов связана с приемами полемики кубофутуристов, а повторяющийся образ “пощечины” непосредственно восходит к заглавию первого манифеста кубофутуристов “Пощечина общественному вкусу”.

В январе 1914 года Игорь Северянин, Маяковский и Д. Бурлюк выступали в Симферополе, Севастополе и Керчи⁵⁸. Крымское турне закончилось ссорой Маяковского и Бурлюка с Северяниным, потребовавшим, чтобы они выступали в “обыкновенных костюмах”⁵⁹.

Однако есть основание предполагать, что у Маяковского и Северянина возникли и какие-то личные недоразумения.

Об этом можно судить и по написанному тогда же (21 января 1914 года) стихотворению Северянина “Крымская трагикомедия”⁶⁰, к которому он предпослал эпиграф из собственного стихотворения “Пролог. Эго-футуризм” (“И потрясающих утопий / Мы ждем как розовых слонов”):

... Увы, я не поверил гриму
(Душа прибоем солона)...
Как поводырь, повел по Крыму
Столь розовевшего слона.
И только где-то в смрадной Керчи
Я вдруг открыл, рассеяв сон,
Что слон-то мой — из гуттаперчи,
А следовательно — не слон.

Еще более резкий характер имеет направленная против всей группы кубофутуристов “Поэза истребления”⁶¹,

впервые опубликованная в газете “Утро России” 8 марта 1914 года:

Я предлагаю: неотложно
Опомниться! и твердо впредь
Псевдо-новаторов, — острожно
Иль игнорирно, — но презреть!
Для ободрения народа,
Который впал в угрозный сплин,
Не Лермонтова — “с парохода”,
А бурлюков — на Сахалин!
Они — возможники событий.
Где символом всех прав — *кастет...*

До сих пор не было отмечено, что Маяковский подхватил полемический выпад Северянина и отпарировал его в третьей главе поэмы “Облако в штанах”, где дан сатирический портрет Северянина:

А из сигарного дыма,
ликерною рюмкой,
вытягивалось пропитое лицо Северянина.
... Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!

Созданный Маяковским образ деклассированного поэта-апаша завоевал широчайшую известность. Противопоставление поэта-апаша Маяковского поэту-дэнди Игорю Северянину было чрезвычайно распространено среди критиков и карикатуристов того времени.

Первое печатное полемическое упоминание Маяковского о стихах Северянина есть в статье “И нам мяса!”, помещенной в газете “Новь” (ноябрь 1914 года). Здесь Маяковский доказывает, что критика объединила кличкой “футуристы” молодых поэтов, различных по своим устремлениям, и что под “маркой” футуриста

выступал и тот, кто вышивал:
Вчера читала я, Тургенев
Меня опять зачаровал...⁶²

Характерно, что здесь имя Северянина не названо.

23 декабря 1914 года Маяковский поместил в той же газете заметку “Поэзовечер Игоря Северянина” (подписанную инициалами В.М.), где дал очень точную характеристику его успеха в буржуазно-мещанской аудитории:

О поэзии Северянина вообще сказано много. У нее много поклонников, она великолепна для тех, чей круг желаний не выходит из пределов:

*Пройтись по Морской с шатенками...*⁶³

... Рукоплескания, растущие с каждым стихотворением. Еще бы: “Это — король мелодий! Это — изящность сама!”⁶⁴ Увлекаются голосом, осанкой, мягкими манерами — одним словом, всем тем, что не имеет никакого отношения к поэзии. Да в самом деле, не балерина ли это...

Сравнение Северянина с балериной не только включает намек на стиль его поэзии, но и насмешливо характеризует тип жестикуляции и ритмических телодвижений, свойственных этому поэту при чтении своих стихов. Привожу один из журнальных отзывов о выступлении Северянина: “Монотонно, на один и тот же манер Игорь Северянин пропел подряд несколько своих поэзо-измышлений... Поэт приподымался на верхних нотах и опускался на нижних... Он не только пел, но и танцевал свои стихи”⁶⁵.

С фельетоном Маяковского о “поэзовечере” перекликается его стихотворный памфлет “Вам!”, написанный в феврале 1915 года. Обращаясь к публике, прожигающей жизнь в тылу, Маяковский говорит:

... вы измазанной в котлете губой
похотливо напеваετε Северянина!

Это стихотворение Маяковский впервые прочел в артистическом подвале “Бродячая собака” — там, где Северянин не раз читал свои стихи.

Последнее эстрадное состязание Маяковского с Северяниным состоялось вскоре после Октябрьской революции.

В феврале 1918 года в московских газетах было напечатано следующее объявление:

Поэты! Учредительный трибунал созывает всех вас состязаться на звание короля поэзии. Звание короля будет присуждено публикой всеобщим, прямым, равным и тайным голосованием... Порядок вечера:

- I. Вступительное слово учредителей трибунала.
- II. Избрание из публики председателя и выборной комиссии.
- III. Чтение стихов всех конкурирующих поэтов.
- IV. Баллотировка и избрание короля и кандидата.
- V. Чествование и увенчание мантией и венком короля и кандидата⁶⁶.

“Избрание короля поэтов на 1918 год” состоялось 14 (27) февраля в большой аудитории Политехнического музея. Привожу сводку газетных отчетов:

“... Был избран президиум под председательством литературного критика П.С. Когана. Вечер начался вступительными речами В. Каменского, Маяковского и “отца русского футуризма” Давида Бурлюка... Публика при входе в аудиторию получила избирательные записочки... Теплый прием со стороны аудитории был оказан Игорю Северянину, прочитавшему только три своих стихотворения: “Весенний день”, “Это было у моря”, “Встречаются, чтоб разлучаться”⁶⁷.

Кроме Северянина, Маяковского, Д. Бурлюка, В. Каменского, читали свои произведения 15 совершенно неизвестных и малозначительных поэтов.

Стихи, присланные Бальмонтом и Блоком, а также стихотворения Ф. Сологуба, А. Ахматовой, В. Брюсова, И. Бунина были прочтены артистами.

Маяковский прочел “Облако в штанах”⁶⁸.

“Королем” был избран Северянин. Маяковский оказался на втором месте, на третьем — Бальмонт.

“Часть аудитории, желавшая видеть на “престоле” Маяковского, ... после избрания Северянина продолжала шуметь и нехорошо “выражаться” по адресу нового короля...”⁶⁹

Давид Бурлюк объявил выборы неправильными и предложил устроить “переизбрание короля поэтов”.

По сообщению В. Каменского, Игорь Северянин был избран “королем поэтов” только потому, что его антрепренер (он же — администратор вечера) опустил в урну двести фальшивых избирательных карточек. Иначе был бы избран Маяковский, фактически получивший большинство голосов⁷⁰.

Так закончился поэтический турнир, названный Маяковским “шуткой поэтов”.

Вскоре Северянин выпустил альманах “Поэзоконцерт”, где использовал свое новое звание для целей саморекламы: на обложке был помещен фотопортрет с надзаголовком “Король поэтов Игорь Северянин”. В этом альманахе, кроме “избранных поэз для публичного чтения” Северянина, были напечатаны стихи пяти его подражателей.

Маяковский откликнулся на издание “королевского” альманаха анонимной микроцензией в “Газете футуристов” (15 марта 1918 года):

“Шесть (sic!) тусклых строчил, возглавленные пресловутым “королем” Северяниным, издали под этим названием сборник ананасных, фиалочных и ликерных отрывков. Характерно, как из шутки поэтов — избрание короля — делается финансовое дело. Отсутствие цены на обложке — широкий простор спекуляции”⁷¹.

Последние встречи двух поэтов состоялись в октябрь-ноябре 1922 года в Берлине. 20 октября Северянин присутствовал на вечере Маяковского, организованном “Домом Искусств”.

Через десять лет после смерти Маяковского Игорь Северянин вспоминал: “В Берлине, когда мы только что встретились, он читал мне уже новые мои стихи: “Их культурность” (из “Менестреля”) и “Я мечтаю о том, чего нет” (из газеты)”⁷².

Суммируя все эти высказывания, можно прийти к некоторым определенным выводам: для Маяковского — поэта публицистического темперамента, поэта больших социальных и личных эмоций, был совершенно неприемлем узко интимный мещанский мир стихов Северянина, замкнутый в кругу будuarных и гастрономических тем.

Чужда Маяковскому была и вся система напевной элегической лирики, выросшей из романсной поэзии конца XIX века.

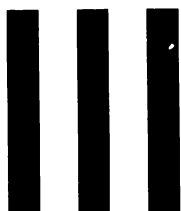
Однако ни идеологические расхождения, ни условия литературной борьбы никогда не мешали Маяковскому находить ценные элементы в творчестве чуждых и даже враждебных ему поэтов.

Мы знаем, что Маяковский любил стихи самых различных и несхожих поэтов: Пушкина и Блока, Некрасова и Пастернака, Ахматовой и Саша Черного, Хлебникова и Северянина.

Маяковский очень остро реагировал на каждое живое поэтическое произведение, обладающее непосредственной эмоциональной действенностью. Так, например, отвергая идеологическую направленность и поэтическую технику Есенина, Маяковский все же находил у него “строки и стихи, которые не могли не нравиться”.

Равным образом и к Северянину у Маяковского до конца жизни сохранилось двойственное отношение. От-

рица тематику и формальные тенденции Северянина, Маяковский ценил его лучшие лирические стихи, его ироническую игру бульварной романтикой и экзотической фантастикой.



Велимир Хлебников

К 60-летию со дня рождения

Творчество Велимира Хлебникова до настоящего времени мало известно народам СССР. До сих пор еще существует мнение, что Хлебников “непонятен”, что он “поэт для поэтов”. Этим совершенно неправильным представлением о Хлебникове читатели в значительной мере обязаны издателям, искажившим тексты почти всех его вещей, и историкам литературы, создавшим ему ложную репутацию. Историческое ясновидение Хлебникова, его живое ощущение всей тысячелетней жизни русского народа ограждено от читателей не вполне вразумительным термином “архаист”. С большим основанием можно было бы назвать Хлебникова “анахронистом”, так как в своей поэтической системе он сломал “заставы во времени”, свободно переплетая прошлое с настоящим и с будущим. Что касается псевдокомплиментарной клички “поэт для поэтов”, то она совершенно не соответствует творчеству Хлебникова, которое сильно именно прямотой обращения к миру.

В статье “Закон поколений” (1914) Хлебников писал о том, что Тютчеву “присуща высокая вера в высокие судьбы России”. Эту характеристику можно применить к самому

Хлебникову. Россия и ее исторические судьбы, борьба русского народа за свою самостоятельность — главнейшая тема эпической поэзии Хлебникова, проходящая во всем его творчестве. Хлебников верил в неисчерпаемую нравственную силу своего народа, гордился его прошлым и предсказывал ему великую историческую будущность.

Враг лозунга “искусство для искусства”, Хлебников писал в 1912 г.: “Одна из тайн творчества — видеть перед собой тот народ, для которого пишешь, и находить словам место на осях жизни этого народа”. Пессимистической “камерной” лирике декадентов и модернистов с ее рафинированными западноевропейскими традициями Хлебников противопоставил русскую народную поэзию, утверждающую радость жизни. В отличие от модернистов, не сумевших разомкнуть тесный эстетический круг, Хлебникову, благодаря его “поэтическому демократизму”, никогда не прерывавшейся связи с народным эпосом, сказкой, песней, удалось впоследствии создать свои замечательные поэмы, рассчитанные на широкий социальный резонанс (“Ладомир”, “Ночь в окопе”, “Ночь перед Советами”, “Горячее поле” и др.).

Уже в ранних своих поэмах (“Крымское”, “Журавль”, “Маркиза Дээс” и др.) Хлебников выступил как крупнейший реформатор русского стиха. Каноничным формам мелодического стиха символистов Хлебников противопоставил “поэтический размер живого разговорного слова”. Вольный размер Хлебникова восходит к фольклорной поэзии (раешнику и былине) и к разговорному стиху комедии и басни (Крылов, Грибоедов). Установка на говорной стих привела Хлебникова к разработке новых типов рифм — омонимических, составных, консонансов и др. Таким образом, Хлебников предвещает пути поэтического развития Маяковского, создавшего систему тонического стиха. Маяковский и называл Хлебникова своим “поэтическим учителем”.

Вместе с тем Хлебников, более, чем все другие русские поэты XX века, связан с культурой классического сти-

ха. Быть может, никто из поэтов, писавших после Пушкина, не дал таких великолепных ямбов, как Хлебников. О генетической связи своего стиха с пушкинским Хлебников говорит в поэме “Олег Трупов” (1916):

Как голубь, если налетается,
Вдруг упадает в синий таз,
Я верю, Пушкина скитается
Его душа в чудесный час,
И вдруг, упав на эти строки.
Биет над пропастью намеки,
Платком столетия пестра,
Поет — моей душе сестра.

На прозу Хлебникова громадное воздействие оказал Гоголь. Тяготение к гоголевскому методу эпического повествования можно обнаружить почти во всех прозаических произведениях Хлебникова (“Велик-день”, “Смерть Паливоды”, “Жители гор”, “Малиновая шашка”, “Есир”).

В условиях русской дооктябрьской действительности поэт мечтал о взаимодействии культур всех народов, населяющих нашу многоплеменную страну. Хлебников прокламировал необходимость расширения пределов русской словесности. Широкое эпическое пространство поэзии Хлебникова вобрало в себя разнородные элементы — из украинского фольклора, из литовской мифологии, из гучульских народных сказок и даже из ороchonской космогонии (см. ряд произведений 1912–1913 годов — “Ночь в Галиции”, “Мава Галицийская”, “Дети Выдры”, “Око” и др.). Он знал богатейшее литературное наследие кавказских народов и использовал сюжет и образы “Лейли и Меджнуна” Низами, творчество которого стало достоянием русской поэзии в наше время. Высоко ценил Хлебников и уйгурский эпос — поэму Юсуфа из Баласагуна “Кудатгу-билик”, которой тогда интересовались только специалисты-тюркологи.

Русской дооктябрьской действительности Хлебников не принимал, и поэтому не случайно, что раннее его твор-

чество обращено к прошлому и к будущему. Хлебников предвидел близкое падение самодержавия (статья “Учитель и ученик”). Чрезвычайно метки и высказывания Хлебникова о взаимоотношениях России и Германии как исконного и непримиримого врага всех славянских народов.

Об агрессивных, тогда еще “подземных”, приготовлениях Германии Хлебников говорит в двух статьях, напечатанных за год до первой мировой войны (“Кто такие угороссы?” и “Западный друг”). Идеологам вооруженной борьбы с славянством Хлебников саркастически напоминал об одном испытанном качестве русского народа — его “немцеупорности” (какое крылатое хлебниковское словцо!).

С первых же дней революции Хлебников, никогда не отделявший своей жизни поэта от жизни страны, стал деятельнейшим строителем новой, советской культуры.

Поэт, которого считали каким-то “человеком не от мира сего”, писал агитационные стихи для бакинского и пятигорского РОСТА, был лектором политотдела Каспийского флота, участвовал в иранском походе Красной Армии. Вот запись в одной из “бакинских” тетрадей поэта, свидетельствующая о его дружбе с краснофлотцам: “Моряки! Вы делили со мной кашу, а я хочу поделиться с вами мыслями”.

В своих монументальных поэмах 1920–1922 годов Хлебников прославляет революцию и говорит о защите ее завоеваний. Приведу из поэмы “Берег невольников” строки об Октябрьских событиях в Петрограде:

Нева сегодня кипяток,
Клокочет, рвется и плещет
А вдалеке ночной свисток,
Таинственный и вещей.
Господи помилуй, господи помилуй!
Свободушка! Милая, милая, милая!
Хочешь, небу этому
Я с железной вилою
Весь повернусь? Не бывать!

Никому не сорвать
С этой ночи бус,
Светят Советами!
Ночное забрало,
Блести в синеве!
Руке наглеца
Не сорвать звездный шишак
С . . . лица¹,
Советская власть в руки правду забрала.

Приведу еще отрывок из стихотворения “Союзу Молодежи”, посвященного комсомольцам — защитникам социалистической родины в 1918–1920 годы:

Русские мальчики, львами
Три года охранявшие народный улей,
Знайте, я любовался вами,
Когда вы затыкали дыры труда,
Или бросались туда,
Где львиная голая грудь —
Заслон от свистящей пули.
Всюду, веселы и молоды,
Белокурые, засыпая на пушках,
Вы искали холода и голода,
Забыв про постели и о подушках.

Патетическая интонация этого стихотворения родственна одам Маяковского.

У Хлебникова не было ни одного прижизненного собрания произведений, подготовленного к печати самим автором. Известно его открытое письмо (1914), где он протестует против издания (напечатанных в искаженном виде и без разрешения автора) и его ранних словотворческих экспериментов, как “предназначавшихся отнюдь не для печати”. Ошибки прижизненных изданий Хлебникова до сих пор не изъяты из изданий посмертных.

Сейчас, после разгрома фашистской Германии, живой голос Хлебникова должен быть услышан всеми.

Ранний Хлебников

Прошло более пятидесяти лет со дня смерти поэта, а его биография до сих пор весьма слабо изучена.

Публикуемые воспоминания рассказывают о Хлебникове — гимназисте и студенте. Воспоминания эти были написаны в 1935 году, по моей просьбе, ранними друзьями поэта искусствоведом Б.П. Денике (специалистом по восточному искусству) и его родственником Д. Дамперовым (геологом, профессором Воронежского университета).

Сжатые и точные воспоминания литературных соратников и друзей поэта (В. Маяковского, В. Каменского, Е. Гуро, М. Матюшина, Н. Асеева, Д. Бурлюка и других) резко отличаются от мемуарной литературы о Хлебникове, особенно той, которая появилась в 60–70-х годах. Характерно, что мемуары “случайных знакомых” поэта (и просто мистификаторов) всегда многословны: отсутствие достоверных сведений компенсируется безвкуснейшей беллетризацией и однообразными анекдотическими по-

дробностями. Историкам литературы хорошо известно, что большинство мемуаров, написанных несколько десятилетий “спустя”, — источник чрезвычайно сомнительный, подлежащий самой строгой критической проверке.

В воспоминаниях проф. Дамперова ценны сведения о круге научных интересов Хлебникова. Его увлечение кристаллографией имело, конечно, эстетические основания (подобно изучению японского языка).

Поэтическое “корнесловие” Хлебникова, славяно-азиатский характер его творчества как-то заслонили в сознании читателя интерес поэта к западноевропейской литературе. Д. Дамперов называет имена тех французских поэтов-символистов, которых читал Хлебников. Эти сведения помогут выяснить и наименее изученные истоки поэтики Хлебникова. Привожу текст воспоминаний Д. Дамперова:

“Виктора Хлебникова я знал задолго до переименования его в Велимира. Помню его и гимназистом Казанской 3-й гимназии, молчаливым и застенчивым, в возрасте около 15 лет. Он был ровесником и одноклассником моего товарища и родственника Б.П. Денике. Оба были одним классом моложе меня. Они окончили гимназию в 1903 году.

В классических гимназиях конца XIX века естествоведение совершенно не преподавалось, а так называемое “природоведение” было введено в младших классах только в начале XX века. Хлебников общался с природой не только в дачный сезон, но в любое время года (он много бродил и ездил со своим отцом). Он увлекался орнитологией, особенно сезонными перелетами птиц, и записывал свои наблюдения и весьма оригинальные гипотезы. У наших профессоров-зоологов Виктор Хлебников, еще до поступления в университет, считался подающим большие надежды натуралистом. Таково было мнение профессоров А. Остроумова, М. Рузского и Э. Мейера. В то же время Хлебников слыл талантливым математиком. Студентом он увлекался и кристаллографией, этой, по его мнению,

наиболее законченной из дисциплин естественного отделения физико-математического факультета. Помнится, что Хлебников интересовался и философией.

Было бы важно выяснить, посещал ли Хлебников один из замечательнейших в тогдашней Казани кружков, собиравшийся у известного математика, профессора А.В. Васильева. Сын профессора, поэт и философ Николай Васильев, в некоторых отношениях мог сходиться с Хлебниковым.

Ближе мне пришлось узнать Хлебникова в 1907 году, когда, вернувшись из Парижа, я с женой и сестрами проводил лето на Волге, в деревне Ташовке, километрах в 30 ниже Казани. Там же, в крайней (считая вниз по Волге — первой) избушке, на самом берегу поселился и Хлебников. Характерно, что и здесь он искал уединения и максимальной близости к природе. Наши отношения несколько усложнились сильным увлечением Хлебникова одной из близких моих родственниц. Внешне это увлечение выражалось угрюмой молчаливостью в ее обществе и усиленным угощением шоколадом, подносились и стихи (кажется, была написана и целая поэма), а также рисунки, очень тонкие и расцвеченные.

Мне ярко запомнилась последняя наша встреча. В ночь на 29 февраля 1908 года бурно проявилась стихийность будущего Велимира. Его друзьям и мне с трудом удалось предотвратить яростное столкновение с мнимым соперником (и товарищем по гимназии), которого Хлебников грозил “застрелить как куропатку”.

Бывая в нашей семье, Хлебников любил слушать рояль: Бетховен, романтики, Лист, Вагнер, оперы “могучей кучки”.

Я снабжал Хлебникова журналами “Весы” и “Золотое руно” и книгами по истории искусства. Помнится, что он интересовался и привезенными мной из Парижа книгами Бодлера, Верлена, Гюисманса, Верхарна, Метерлинка, антологией новой французской поэзии и т.п.”.

Упомянутая в записи проф. Дамперова его родственница (В.И. Дамперова), которой Хлебников “подносил стихи”, сообщила ряд сведений о поэте А.Г. Островскому. Записанный им краткий рассказ В.И. Дамперовой был напечатан, кроме куска, публикуемого здесь впервые, в качестве дополнения к воспоминаниям проф. Дамперова. Отличный гребец, Хлебников любил прогулки по Волге: “Физической опасности он совсем не боялся. Раз, катаясь по Волге, мы прицепились к барже, которая шла на буксире за пароходом. Но когда пароход повернул, мы увидели, что на нас идет встречный. Ялик притерло к барже. Он зацепился за якорь, прикрученный к боку баржи. Хлебников порывался прыгнуть в воду, “чтобы было легче”, но его не пустили. Тогда он вскочил на якорь и, обрывая себе руки в кровь, с трудом отцепил ялик”.

О встречах Хлебникова с Н.А. Васильевым (он был на пять лет старше поэта), к сожалению, не сохранилось никаких документальных сведений.

Н.А. Васильев (1880–1940) — талантливый логик, автор ряда работ: “О частных суждениях...” (Казань, 1910); “Воображаемая логика” (Казань, 1911); “Воображаемая (неаристотелева) логика” (1912) и др. Научное наследие Н.А. Васильева свидетельствует о его приоритете в разработке некоторых положений конструктивной логики.

В 1904 году в Казани был издан сборник его стихов “Тоска по вечности”, тогда же отмеченный полусочувственной рецензией Аврелия (Валерия Брюсова) в журнале “Весы” (№ 6).

Интересные сведения о Хлебникове содержат в себе и воспоминания его гимназического товарища Б.П. Деннике:

“Я познакомился с Хлебниковым в 1898 году в Казани, куда он приехал из Симбирска, чтобы поступить в 4-й класс III гимназии. Тихий, замкнутый, говоривший коротко и односложно, он произвел на товарищей впечатление малоспособного мальчика.

Через год преподаватель словесности сказал, что прочтет лучшее сочинение. Оно поразило нас оригинальностью языковых оборотов и очень свободным подходом к теме.

— Это написал Виктор Хлебников, — сказал преподаватель.

Хлебников во время чтения сидел с равнодушным видом, как будто это его не касалось.

Вскоре, однако, преподаватель словесности разочаровался. Он сказал, что у Хлебникова есть способности, но он их губит стремлением к необычайным выражениям.

Летом 1904 года студент Хлебников жил в селе на берегу Волги, один в избе. Бытовая его неприспособленность была поразительна. Помню, однажды я пришел к нему, и мы решили сделать яичницу. Масла не оказалось.

— Это ничего, — сказал Хлебников. И, разостлав на сковородке бумагу, не без ловкости изжарил яичницу таким своеобразным способом. Мне эта яичница не понравилась.

Приходя к нему в избу, я часто заставлял его за изучением японского языка.

— Я ищу в нем особых форм выразительности, — объяснил мне Хлебников...

В этот период Хлебников увлекался поэтами-символистами, внимательно следил за “Весами”, знал наизусть многие стихи Сологуба.

Вероятно, с 1906 года мы долго не встречались. Через шесть лет, приехав в Москву, я пошел в Шукинскую галерею, которая тогда была открыта только по воскресеньям. Здесь я столкнулся с Хлебниковым, которого сопровождал высокий красивый юноша в бархатной толстовке. Это был девятнадцатилетний Владимир Маяковский.

Мы долго ходили по галерее, и Хлебников проводил аналогии между новой французской живописью и своими формальными исканиями в области поэтического языка.

Почти через десять лет, в самом начале 1922 года, я встретился с Хлебниковым у нашего общего знакомого

Кириякова. Хлебников, недавно приехавший в Москву с юга, был бледен, изможден. Ходил в солдатской шинели, в персидской барашковой шапке, в тяжелых солдатских башмаках. Его громоздкий портфель был туго набит рукописями. Хлебников читал нам поэму математического характера”.

К сожалению, мемуарист совершенно не касается своих взаимоотношений с Хлебниковым. Между тем Б.П. Денике, несомненно, интересовал поэта как историк восточного искусства, о котором они могли беседовать еще в “казанский” период.

О своих последних встречах с Б.П. Денике поэт упоминает в письме к Е.Н. Хлебниковой. “Поэма математического характера” — по всей вероятности, “Зангези” (см., например, “плоскость” XVIII).

Любопытно указание Б.П. Денике на интерес Хлебникова к художникам щукинского собрания. Это подтверждает нашу мысль о воздействии живописи на поэтическую систему Хлебникова и его литературных соратников.

Хлебников-орнитолог

Я, вскормленный лучшими зорями России,
Я, повитой лучшими свистами птиц...

Хлебников (1916)

Сын ученого-орнитолога, Велимир Хлебников был “большим знатоком царства птиц”. Так охарактеризовал своего отца сам Хлебников. Превосходная коллекция птиц, собранная В.А. Хлебниковым при участии его сыновей Виктора (Велимира) и Александра, была им подарена Астраханскому краеведческому музею. Знаменательно, что заглавие самого раннего из сохранившихся стихотворений Хлебникова — “Птичка в клетке”.

Привожу произведение одиннадцатилетнего поэта полностью:

О чем поешь ты, птичка, в клетке?
О том ли, как попасть в сетку?
Как гнездышко ты вила?
Как тебя с подружкой клетка разлучила?
Или о счастья твоем
В милом гнездышке своем?
Или как мушек ты ловила

И их деткам носила?
О свободе ли, лесах,
О высоких ли холмах,
О лугах ли зеленых,
О полях ли просторных?
Скучно бедняжке на жердочке сидеть
И из оконца на солнце глядеть.
В солнечные дни ты купаешься,
Песней чудной заливаешься,
Старое вспоминаешь,
Свое горе забываешь,
Семечки клюешь,
Жадно водичку пьешь.

Это стихотворение написано 6 апреля 1897 года.

Тем же годом датированы и самые ранние записи орнитологических наблюдений, произведенных гимназистом Виктором Хлебниковым в окрестностях Симбирска.

Сохранившиеся записные книжки Хлебникова-студента свидетельствуют о глубоком изучении царства птиц, зверей и растений. Привожу характерную запись, сделанную вскоре после того, как он покинул математическое отделение Казанского университета: “Поставить такой опыт: во время сильного постоянного ветра перед молодым деревцом поставить твердое тело, так, чтобы оно ударялось о него, колотилось бы. По окончании ветра не отклонится ли несколько дерево, не отодвинется от преграды? Повторить эти наблюдения несколько раз и над разными деревьями”.

Еще одна запись, сделанная в том же 1904 году: “На период весеннего пролета попросить приборы триангуляции с целью записи скорости, высоты полета птиц (четыре наблюдения двумя лицами)”.

Наблюдая за изменением богатой цветowymi оттенками окраски осенних цветов и листьев, восемнадцатилетний юноша мечтал об издании “ежемесячника химии в пространстве”.

В начале мая 1905 года Хлебников, уже студент естественного отделения физико-математического факультета, вместе со своим младшим братом совершил путешествие на Урал, в Павдинский край. Эта поездка состоялась благодаря помощи Казанского общества естествоиспытателей: пребывание братьев Хлебниковых в Павдинском крае продолжалось свыше пяти месяцев.

Отчет о своей поездке В. Хлебников прочел 3 декабря 1906 года на заседании Общества естествоиспытателей при Казанском университете. Незадолго до этого, по предложению проф. А.А. Остроумова, студент-натуралист был принят в члены-сотрудники Общества. Через пять лет Хлебников (в соавторстве с братом Александром) опубликовал “Орнитологические наблюдения на Павдинском заводе” в московском ежемесячнике “Природа и охота”.

Орнитологические записи Хлебникова представляют особый интерес, так как они содержат в себе не только точнейшую регистрацию необходимых сведений, но и развернутые описания природы и необычайно меткие характеристики птиц. Звукоподражательная фиксация их голосов впоследствии была использована Хлебниковым в ряде произведений (“птичий язык”). Поэтому орнитологические записи Хлебникова следует считать его первыми опытами в области художественной прозы.

В качестве примера привожу найденную мною записку Хлебникова — рассказ о совке:

“Я хочу описывать совку — *Glancidium passerinum*:

Совка эта прожила у нас недолго, но была общей любимицей. Поймана она была так: увидев клетку, совка подлетела к птичке и, уцепившись за стенки, принялась ее рассматривать; сидевший неподалеку птицелов подошел и тихо снял ее рукой. Совка — очень милое создание. Днем она вяла, сонлива; в таком состоянии она ко всему относится с полнейшим равнодушием; ей все равно, что бы с ней ни делали; положишь ее на спинку — она так и лежит, прижав лапки к груди и добродушно моргая глаза-

ми; поставишь на голову — она переносит это неудобное положение с тою же стоической твердостью. Она даже позволяла себя катать по столу. Но стоило положить совку в клетку — ее сонливое вялое настроение мигом исчезало: она сама соскакивала с руки и забивалась в темный угол. Да и вообще в клетке она сразу становилась дичее; чем это объяснить — не знаю.

Раз мы нарочно открыли дверцы клетки; сычик, сидевший у входа, долго не шевелился; наконец в отверстии показалась его лукавая рожица и тотчас же исчезла. Мы все притихли; наконец совик высунулся и, еще раз оглянувшись, взлетел на стол. Здесь, вполне довольный собой, он начал отряхиваться и поправлять...”

К сожалению, здесь рукопись обрывается: заключительная часть утрачена.

Поездка в Павдинский край оставила глубокий след в памяти Хлебникова. Он многократно возвращался к этой теме. Зафиксированные им в отдельных беглых записях павдинские пейзажи и эпизоды похожи на предварительные наброски к рассказу или повести. Некоторые из этих набросков относятся уже к тому периоду, когда Хлебников возглавил группу молодых поэтов и прозаиков, издавших сборник “Садок судей”. В одной из черновых записей поэт вспоминает о своей жизни “среди северных гор”, где “старинные села времен Иоанна Грозного рассеяны в ущельях”. Эти места Хлебников называет “дивом русским”. Здесь он встретил всадника, похожего на Илью Муромца. За ним бежали два огромных волкодава: “Это был лучший охотник за лосями Попов. По плечо борода, богатырское тело... Я с восхищением смотрел на него...”

Этому, уподобленному мифическому герою, павдинцу Хлебников впоследствии посвятил стихотворение “Змей поезда”, о чем Попов вряд ли когда-нибудь узнал.

Привожу целиком вполне законченную запись о прощании с Павдинским краем: “Я уезжал; в ожидании парохода я бродил по пристани; вечно милые мазанки смотре-

ли на меня с вышины, бродили куры; знакомый, вечно знакомый вид. Собака вышла мне навстречу, и я чуть не поцеловал пса родного дорогого вместо родины”.

Упоминание о Павдинском крае есть и в пейзажном куске “Зверинца”, одного из известнейших произведений Хлебникова первого периода.

Хлебников в “Академии стиха”

В мае 1909 года Хлебников сблизился с Вячеславом Ивановым, который весьма сочувственно отнесся к его ранним поэтическим опытам. Именно в то время у Иванова начала собираться (дважды в месяц) небольшая группа молодых поэтов и писателей, интересовавшихся, главным образом, вопросами формы, “теоретическим и практическим исследованием размеров” и т.п. Эти собрания, руководимые “первым по образованности поэтом современности”¹, получили название “Академии стиха”. После летнего перерыва занятия “Академии стиха” возобновились в конце сентября 1909 года, а через месяц для заседаний были предоставлены выставочные комнаты при редакции только что основанного журнала “Аполлон”. “Академия стиха”, переименованная в “Общество ревнителей художественного слова”, возглавлялась “советом” (В. Иванов, И. Анненский, А. Блок, М. Кузмин, редактор “Аполлона” С. Маковский и “москвич” В. Брюсов). В 1909–1910 годах, кроме основателя и главного руководителя, в “Акаде-

мии стиха” выступали с докладами И. Анненский, проф. Ф. Зелинский и др.

Отношение Вячеслава Иванова к стихам Хлебникова в полной мере разделялось М. Кузминым. В свою очередь, Хлебников высоко ценил некоторые произведения Кузмина и даже называл его своим “учителем”. Молодой поэт часто посещал обоих поэтов старшего поколения (в то время Кузмин жительствовавал на “башне” у В. Иванова). Одновременно с Хлебниковым “башню” посещали Н. Гумилев, А. Толстой, М. Волошин, П. Потемкин, Ю. Верховский, М. Гофман, С. Ауслендер, А. Ремизов, художники К. Сомов, С. Судейкин, В. Белкин, немецкий поэт и переводчик Г. Гюнтер и др.

В начале 30-х годов М.А. Кузмин ознакомил меня с дневниковыми записями о его встречах с Хлебниковым в 1909 году. Запись от 12 сентября: “Пришел Хлебников... Он читал стихи; говорят, что я ему покровительствую, но в его вещах есть что-то яркое и небывалое”. Запись от 20 сентября: “Приехал Хлебников ко мне, но Вяч<еслав> <Иванов> взял его к себе, приплелся и я туда. Читал свои вещи гениально-сумасшедшие”. В записи, сделанной 29 октября, отмечено, что Хлебников “массу написал”. Однако все усилия В. Иванова и М. Кузмина поместить в “Аполлоне” произведения Хлебникова оказались безуспешными. Новаторство Хлебникова, его словотворческие эксперименты и ориентация на неканонические жанры фольклорной поэзии (раешник) вызвали отрицательное отношение со стороны большинства участников “Академии стиха”. Не подлежит сомнению, что наиболее враждебную позицию занимал редактор “Аполлона” С. Маковский. В начале февраля 1910 года Хлебников перестал посещать заседания “Академии стиха”. Сохранилась неопубликованная запись Хлебникова, освещающая финал истории его взаимоотношений с поэтами “Аполлона”: “Из русской “Академии стиха” я был изгнан...” Несмотря на свою лаконичность, запись свидетельствует о том, что “уход” Хлебнико-

ва был достаточно воинственным. Это подтверждается и рядом его произведений, написанных в конце 1909-в начале 1910 годов: стихотворными “сатирами” (“Передо мной варился вар...”, “Карамора № 2-й”) и пьесами “Чертик” и “Маркиза Дзес”, направленными против “Аполлона” и “Академии стиха”. Разрыв произошел своевременно. В феврале 1910 года в Петербург вернулся первый “издатель” и друг Хлебникова, Василий Каменский, который познакомил его с Еленой Гуро, М. Матюшиным и братьями Бурлюками. Так состоялась встреча Хлебникова с его литературными соратниками, объявившими его вождем нового течения.

Из комментария к поэме В. Хлебникова “Передо мной варился вар...”

Написано осенью 1909 года, в период сближения с кружком Вячеслава Иванова, куда Хлебников вошел в мае того же года. “Передо мной варился вар...” представляет собой своеобразное “протокольное” описание “среды” у В. Иванова.

В. Иванов, которому Хлебников послал стихи еще до своего приезда в Петербург, по свидетельству самого Хлебникова, “весьма сочувственно отнесся к его начинаниям” (см.: Собрание произведений. Т. V. С. 286). По приезде в Петербург Хлебников стал постоянным посетителем “башни” В. Иванова, где, кроме литературных собраний по средам, дважды в месяц собиралась так называемая “Академия стиха”. Здесь Вячеслав Иванов читал молодым поэтам лекции по теории стихосложения и анализировал их стихи.

С октября 1909 года заседания “Академии стиха” (“Общество ревнителей художественного слова”) начали происходить в редакции только что основанного журнала “Аполлон”.

В качестве докладчиков в 1909–1910 годах выступали В. Иванов, И. Анненский, Ф. Зелинский и др. В совет “Общества ревнителей художественного слова” были выбраны В. Иванов, И. Анненский, А. Блок, М. Кузмин, С. Маковский и В. Брюсов (см.: Письма Блока к родным. Л., 1927. Т. I. С. 277).

13 ноября 1909 года Хлебников писал: “... я член Академии стиха, очень поглупел, два раза читал свои стихи на вечерах. Одна моя вещь будет напечатана в февральском номере “Аполлона” (Собрание произведений. Т. V. С. 287–288). По-видимому, первые литературные опыты Хлебникова были сочувственно встречены только В. Ивановым и М. Кузминым. Так, например, А. Блок, упоминая в письме о заседании “Академии стиха” 26 октября 1909 года, писал о том, что после доклада Вяч. Иванова “разбирали плохие стихи” (Письма Блока к родным. Т. I. С. 278). Есть основания предполагать, что на этом заседании читал свои стихи и Хлебников.

Связь Хлебникова с поэтами “Аполлона” была кратковременной (октябрь–декабрь 1909 года). Уже в письме, относящемся ко второй половине января 1910 года, Хлебников писал: “В Академии стиха две недели не был...” (Собрание произведений. Т. V. С. 290). Вещь Хлебникова (вероятно, “Зверинец”) в февральском № “Аполлона” напечатана не была.

Новаторские тенденции, проявившиеся уже в ранних вещах Хлебникова, ориентировавшегося на неканонические жанры фольклорной поэзии (раешник, былина), встретили враждебное отношение со стороны большинства участников “Академии стиха”. Ироническое высказывание об опытах Хлебникова зафиксировано самим поэтом в строке 124 “сатиры” “Передо мной варился вар...”:

... Вы ловко похитили у раешников меру.

Окончательный разрыв Хлебникова с “Академией стиха” произошел в феврале 1910 года. К этому времени в Пе-

тербург вернулся В. Каменский (см.: Каменский В. Его — моя биография. М., 1918. С. 100). Первое выступление Хлебникова в печати состоялось при поддержке В. Каменского, редактировавшего журнал “Весна” (СПб.). 18 октября 1908 года Хлебников писал В.В. Хлебниковой: “Я пишу о себе; вчера имел счастье видеть свое произведение “Искушение грешника” в печати в “Весне”. Моя путина в полях славы будет торна, если будет охота идти”. В начале 1909 года В. Каменский, занимавшийся живописью, сблизился с группой художника Н. Кульбина (Е. Гуро, М. Матюшин, Э. Спандиков, И. Школьник, А. Балльер, Б. Григорьев и др.), которая в марте того же года устроила выставку “Треугольник”. Одновременно в Петербурге была открыта другая выставка художников-новаторов, организованная художником и поэтом Д. Бурлюком, “Венок–Стефанос” (Д. Бурлюк, В. Бурлюк, А. Лентулов и др.). Тогда же состоялся блок этих художественных группировок (Хлебникова в то время в Петербурге не было). Незадолго до открытия объединенной выставки “Треугольника” и группы “Венок–Стефанос”, в феврале 1910 года, В. Каменский привел Хлебникова к Е. Гуро и М. Матюшину, у которых Хлебников впервые встретился с приехавшим в Петербург Д. Бурлюком. См. в неопубликованных воспоминаниях Д. Бурлюка: “... Через несколько дней после этой встречи я отправился за Хлебниковым на Волково кладбище, где он жил у купца на уроке за комнату, чтобы перевезти его к себе на Каменноостровский...”

Любопытно, что на выставке “Треугольник” (март, 1910) в отделе рисунков и автографов русских писателей, преимущественно классиков и поэтов-символистов, были экспонированы рукопись и рисунок В. Хлебникова (см. каталог): факт, свидетельствующий о канонизации Хлебникова его литературными соратниками. К открытию выставки было приурочено издание сборника “Студия импрессионистов” (ред. Н. Кульбина), где, наряду с полудилетантскими произведениями, были впервые напечатаны

стихи Хлебникова, Д. Бурлюка и Н. Бурлюка. Новаторские опыты художников и поэтов “Студии импрессионистов” получили резко отрицательную оценку в журнале “Аполлон” (см. в статье С. Маковского “Художественные итоги” и в хронике “Художественная жизнь”. 1910. № 7). Наконец, во второй половине апреля 1910 года вышел первый боевой сборник поэтов-будетлян “Садок судей”, изданный в количестве 300 экземпляров. Участники сборника: Хлебников, Елена Гуро, Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, В. Каменский, Екатерина Низен, С. Мясоедов, А. Гей (Александр Городецкий). В сборнике были воспроизведены рисунки В. Бурлюка — портреты будетлян. По свидетельству В. Каменского, заглавие, предложенное А. Ремизовым — “Песьеголовцы с единым оком”, было отвергнуто Хлебниковым, давшим сборнику название. Ср. в воспоминаниях Д. Бурлюка: “...благодаря ненависти, насмешкам окружающих... ясно стало, что мы — новое племя! Ремизов назвал нас опричной русской литературы. “Вы песьеголовцы!”... Началась непримиримая война за новое в искусстве” (Творчество. 1920. № 1. С. 13).

О первом литературном выступлении будетлян В. Каменский писал: “Мы великолепно понимали, что этой книгой кладем гранитный камень в основание “новой эпохи” литературы, и поэтому постановили: 1) разрушить старый синтаксис, выкинуть... букву “ять” и твердый знак; 2) напечатать книгу на обратной стороне комнатных дешевых обоев, — это в знак протеста против роскошных изданий... 3) по выходе книги... читать вещи и пропагандировать о пришествии “будетлян” (от слова “будет”, по Хлебникову)” (Путь энтузиаста. М., 1931. С. 133). Сборник будетлян был враждебно встречен представителями старшего литературного поколения. Так, например, В. Брюсов писал:

“...Почти за пределами литературы стоит “Садок судей”. Сборник переполнен мальчишескими выходками дурного вкуса, и его авторы прежде всего стремятся пора-

зять читателя и раздражить критиков (что называется *épaier les bourgeois*). Такая дорога может вести к добру лишь тогда, когда с нее решительно сворачивают. Авторам “Садка”, как кажется, еще далеко до этого...” (Русская мысль, М., 1911. № 2. С. 230). В “Аполлоне”, вместо рецензии, была помещена издевательская заметка в “юмористическом” отделе журнала (1910. № 12. С. 57–58). <...>

Хлебников — рядовой запаса

8 апреля 1916 года Хлебников был призван на военную службу и отправлен из Астрахани в Царицын.

Поэт оказался в гнетущей аракчеевской атмосфере царской казармы, где его “заставляли держать голову выше” ударом кулака в подбородок. “В силу углубленности” Хлебников не мог “достаточно быстро и точно повиноваться”. Находясь в “чесоточной команде”, он писал, что “благодаря ругани однообразной и тяжелой” в нем “умирает чувство языка”.

Из Царицына он был переведен сперва в Астраханскую земскую больницу (“на испытание”), а затем — в Саратов, в 7-ю роту 90-го запасного пехотного полка.

Пребывание в “мрачной обстановке” саратовского лагеря (около кладбища) было настолько тягостным, что Хлебников предпочел быть отправленным на фронт. 17 февраля 1917 года он подал начальнику учебной команды следующую, впервые публикуемую, докладную записку:

“Имея желание отправиться в действующую армию, прошу Вашего ходатайства об отправлении в действующую армию с первой очередной маршевой ротой. Рядовой Виктор Хлебников”.

На докладной записке находится торопливо, косым почерком (в состоянии крайнего раздражения) написанная резолюция начальника учебной команды: “Чтобы быть командированным в действующую армию, необходимо иметь хотя бы мало-мальски воинский вид. До обучения и приведения в надлежащий вид о такой чести и думать нельзя”.

Участь поэта изменилась благодаря тому историческому событию, которое он предвидел. Вскоре после свержения самодержавия, во второй половине апреля 1917 года, Хлебников приехал в Харьков, где жил его друг и издатель его произведений Г. Петников.

Но в Харькове Хлебников снова получил мобилизационную повестку. О его харьковских злоключениях мне подробно написал Г. Петников (20 августа 1963 года): “Велимиру надо было призываться при керенщине, когда он приехал ко мне в Харьков... Я был знаком по митингам и собраниям литературным... со штабс-капитаном В. Ладновым; он был... военным комиссаром... Но что делать: Хлебников здоров, отличное зрение, силен, прекрасный пешеход, пловец... Мы решили, что единственно возможное — это пройти спецкомиссию по этому темному разделу медицины: нервно-психических отклонений... Он подробнее мне потом рассказывал, что говорили с ним психиатры... Все удалось наилучшим образом: будетлянские стихи, куда там, не норма... Он был освобожден на какой-то срок...”

После “проверки” на “Сабуровой даче”, где его заставляли писать стихи и рисовать, поэт получил пятимесячный отпуск. Так кончился период солдатчины Хлебникова.

Во время десятидневной “проверки” Хлебникова Петников успел издать небольшой сборник его последних

произведений — “Временник” II. Почти весь сборник заполнен известным антимилитаристским манифестом, написанным 19 апреля 1917 года (“Только мы, свернув ваши три года войны в один завиток грозной трубы...”). Под текстом помещены три фамилии (отсутствовавшего В. Каменского, Г. Петникова и Хлебникова), но автором манифеста был один Хлебников.

Хлебников — сотрудник Бакроста

В конце октября 1920 года Хлебников приехал в Баку, где сразу же был приглашен к сотрудничеству в стенной газете Бакроста “Кавказская коммуна”. Вскоре он стал сотрудником и культотдела Волго-Каспийского флота.

Уже 29 октября 1920 года в бакинской газете “Коммунист” было напечатано агитационное стихотворение Хлебникова “От зари и до́ ночи вяжет Врангель онучи”. Неполный текст этого стихотворения опубликован в журнале “Новый Леф” (1928, № 2). Другая редакция вошла в том V СП (текст не вполне точный). Газетный текст озаглавлен “В берлоге у барона” и подписан фельетонным сатирическим псевдонимом “Каракурт”:

От зари и до ночи
Вяжет Врангель онучи;
Собирается в поход
Защищать царев доход.
Чтоб, как ранее, жирели

Купцов шеи без труда,
А купчих без ожерелий
Не видали б никогда!
Чтоб жилося им как прежде,
Так что ни в одном глазу!
А господь, высок в надежде,
Осушал бы им слезу!
Небоскребы, что грибы,
Вырастали на Пречистенке,
И рабочие гробы
Хоронил священник чистенький!
Чтоб от жен и до наложницы
Всех купцов носил рысак,
Сам Господь, напялив ножницы,
Прибыль стриг бумаг.
Есть волшебная овца,
Каждый год дает руно!
“Без участия Творца
Быть купцом не суждено!”
Речь доносится баронья:
“Я спаситель тех, кто барин!”
Только каркает воронья
Стая: “будешь ты зажарен!
Тратьте рати, рать за ратью,
Как морской песок,
Сбросят в море вашу братью,
Совет-стяг везде высок”.

Обратившись к новому для него агитационному жанру, Хлебников заимствовал ряд приемов у Маяковского, у которого система агитационного стиха была уже разработана.

Первая строка стихотворения “В берлоге у барона” варьирует первую строку известной в дореволюционной России студенческой песни “От зари до зари...”. Эта же песня послужила пародической основой одного из стихо-

творений “ростинского” цикла Маяковского (“Октябрьские романсы в лицах”, 1919).

Вторая и пятая строфы “ростинского” стихотворения Хлебникова в переработанном виде вошли в его поэму “Горячее поле” (1921).

Вскоре после разгрома Врангеля в бакинской газете “Военмор” (4 декабря 1920 года) была помещена статья Хлебникова “В мире цифр”. В этой статье Хлебников с едким сарказмом писал о “белых правительствах”, которые “возникали и тонули”, “точно игрушечные кораблики, спускаемые на волны”.

17 декабря 1920 года Хлебников прочел в бакинском “матросском” университете “Красная звезда” доклад “Опыт построения чистых законов времени в природе и обществе”. Сопоставляя события революционных лет, Хлебников упомянул и о “наследнике Колчака” — Врангеле, которым “дело Колчака было навсегда проиграно”.

Плакаты Бакроста со стихами Хлебникова вряд ли сохранились. По всей вероятности, он писал стиховые тексты к плакатам художника М. Доброковского.

Малодостоверные и чрезвычайно развязные воспоминания о Хлебникове “бакинского периода” принадлежат Т. Вечорке и О. Спектор. Вот враждебно-обывательский шарж, написанный первой “мемуаристкой” (1925): “Хлебников был важен... Посовав всем не то два, не то три пальца, он осмотрел стены и все на них навешанное, а перед большим зеркалом остановился и долго себя разглядывал”. По словам второй мемуаристки, поэт “днем толкался по отделу”, “пожирал должные порции пшена” в столовой и “не сходился” со своими товарищами по службе (имеются в виду сотрудники мужского пола). Первая и вторая цитаты характеризуют мемуарную манеру “автора”, третью цитату нетрудно опровергнуть документальными материалами.

Известна дружба поэта с молодыми сотрудниками Бакроста М. Доброковским и Б. Самородовым.

Сохранилась запись Хлебникова о том, что 15 февраля 1921 года “Самородов дал обмотки и ботинки”. Подарок Самородова, прославившегося своими подвигами в Каспийском море, представлял своеобразный “исторический” интерес. Об унаследованных им сапогах Самородова Хлебников с гордостью вспоминает в стихотворении “Ночь в Персии”:

...В них Самородов в красные дни
На море поднял восстание
И белых суда увел в Красноводск,
В Красные воды.

В Баку Хлебников жил в общежитии Морского политпросвета. В одной из своих записей того периода поэт говорит о братских взаимоотношениях с моряками Каспийской флотилии: “Моряки! Вы делили со мной кашу, а я хочу поделиться с вами мыслями”.

“В Хлебникове есть всё!”

В периодике 1960–1980-х годов был опубликован ряд недо-
стоверных воспоминаний о Хлебникове.

Как известно, Хлебников был скрытен даже в обще-
нии с ближайшими друзьями. Поэтому их воспоминания
о нем чрезвычайно кратки. Наоборот, воспоминания слу-
чайных мемуаристов отличаются многословием, обилием
банально-беллетристических подробностей. Всех этих
“мемуаристов” объединяет общая цель: во что бы то ни
стало связать свое имя с именем великого поэта.

Приведу несколько примеров.

Один из мистификаторов сообщает, что Хлебников
“знал несколько иностранных языков” (в действительнос-
ти — слабое знание французского). Другой, видевший
Хлебникова, но никогда с ним не беседовавший, вспоми-
нает о том, как он, “голый, мосластый, с выдающимися
ключицами, опустив голову так, что волосы прикрывали
лоб и глаза, забубнил...”. Что же “забубнил” вслух Хлебни-
ков (крайне редко и неохотно читавший свои стихи)? От-

брошенный черновой кусок недоработанной поэмы “Труба гуль-муллы”, напечатанный в комментарии к собранию сочинений! Третий “мемуарист” таинственно сообщает о “ночных” беседах с Хлебниковым (очевидно, “дневные” беседы он считает менее значительными). Никакого интереса эти “ночные” беседы не представляют (да и были ли они в 1919 году?). Сей мемуарист с большим основанием мог бы вспомнить о своем участии в позорной травле Маяковского, которого обвинили в уничтожении рукописей Хлебникова.

Приведу еще один пример — из воспоминаний авантюриста, случайно оказавшегося в Иране одновременно с Хлебниковым и впоследствии написавшего комментарии к его “иранским” стихам. В тексте Хлебникова читаем: “варони яйца”. Очевидец комментирует: “Вороньи яйца — беднота в Персии употребляет в пищу. Продаются на базаре по шаю штука”. Между тем таков был русский язык иранских торговцев, предлагавших вполне съедобные в ареные яйца. Кстати, иранский друг Хлебникова присвоил его армейское жалованье (сохранился соответствующий документ).

Число подобных примеров можно увеличить, но не лучше ли ознакомиться с теми воспоминаниями о Хлебникове, достоверность которых не требует доказательств?

1

В 1956 году часть воспоминаний Д.Д. Бурлюка, написанных в 1929–1930 годах, была им просмотрена и отредактирована (при моем участии). Привожу отрывок, в котором содержатся сведения о первой встрече главных участников сборника “Садок судей”, а также о конфликте по поводу изданной Д. Бурлюком книги “Творения”:

“В феврале 1910 года я впервые увидел Хлебникова.

Первая встреча состоялась у Елены Гуро, на Лицейской улице, у Каменноостровского проспекта. Раньше

всех познакомился с Хлебниковым В. Каменский, который и привел его на Лицейскую.

В маленькой комнате деревянного домика — Елена Генриховна Гуро, ее муж Михаил Васильевич Матюшин, большой черный кот, Каменский, мой брат Николай, я и Хлебников.

Каменский говорит:

— Витя, прочтите...

Из кармана каким-то судорожным движением руки вытаскиваются скомканные листки и разглаживаются на коленях. Он читает тихо, почти бормочет, но впечатление потрясающее.

Перед нами был гениальный открыватель новых путей в искусстве слова.

Через несколько дней я отправился за Хлебниковым в Волкову деревню, где он жил у купца “за уроки”. Он не мог сразу решиться на переезд, но я заявил хозяйке, что забираю студента к себе на Каменноостровский. Быстро собрали вещи: чемоданчик и мешок, который Хлебников вытащил из-под кровати. Это была наволочка, набитая бумажками и тетрадями.

— Рукописи, — пробормотал Хлебников.

Когда мы уходили, я увидел на полу у двери бумажку и поднял ее. На ней было: “О рассмейтесь, смехачи...” Рукопись была оттиснута в “Студии импрессионистов”, изданной Н. Бутковской, под редакцией Н.И. Кульбина.

Почти одновременно вышел наш “Садок судей”. Сборник был издан Еленой Гуро и М.В. Матюшиным. История этой книги, напечатанной на обойной бумаге, очень забавна. Где-то на Офицерской типограф немец весьма неохотно принял заказ. Немец отплевывался, ого лысина покрывалась каплями пота, но сборник все-таки напечатал.

Летом Хлебников приехал к нам в Чернянку. Я тогда же задумал приготовить издание его произведений и начал собирать его рукописи.

Велимир прожил в усадьбе и всю весну 1912 года. Я увез родителей за границу, а он остался в Чернянке в обществе экономки и нашей обширной библиотеки. Он внушал окружающим страх: ночью бодрствовал, от еды отказывался, требуя крепкий кофе, чай и табак.

В то время он густо писал в толстой конторской тетради. Перед моим отъездом за границу он читал прекрасные отрывки из повести о России времен Петра Первого.

Накопившихся у меня рукописей Хлебникова было очень много. Часть рукописей он взял для работы, а остальные я прочно спрятал.

Вернувшись из-за границы, я не обнаружил ни Хлебникова, ни взятых им рукописей. Потом он мне сказал, что корзинку с рукописями отправил багажом из Херсона в Казань.

— Зачем же, Витя, ты это сделал?

— Гм, гм, хотел поехать... в Казань...

В течение 1913 года я переписывал оставшиеся у меня рукописи Хлебникова (преимущественно раннего “словотворческого периода”), которые тогда же опубликовал в футуристических сборниках и в собранной и озаглавленной мною его книге (“Творения”).

Ознакомившись с этими изданиями, он пришел в ярость:

— Ты погубил меня, — вскричал он. — Я никому не хотел показывать свои ранние опыты...

Велимир писал непрерывно. Он был обуреваем потоком слов. Истекал строками.

Он часто писал чертежными перьями, достигая изумительной виртуозности в своей микрографии.

В целях одноместности его почерк становился бисерным. На одном листе записаны два или три варианта — параллельно или один поверх другого, как культурные слои, обнаруживаемые при раскопках.

Он мог всадить в одну страницу целую поэму”.

В свое время редактор пятитомника Хлебникова Н. Степанов, в чьем распоряжении находился основной архив поэта, ознакомил меня с письмом Д. Бурлюка (от 15 марта 1914 года). Д. Бурлюк предложил Хлебникову издать II том его сочинений, в который предполагал включить “уже отпечатанные вещи в строго прокорректированном виде”. Хлебников ответил отказом. Вероятно, Д. Бурлюку не было известно, что 15 февраля 1914 года Хлебников написал письмо-протест, осуждающее его издательскую деятельность. В этом письме Хлебников заявил, что защиту своих прав передает своему “доверенному”. Доверенным лицом был не кто иной, как “конкурент” Д. Бурлюка Алексей Крученых, издавший два сборника Хлебникова — “Ряв” и “Изборник”. Письмо-протест было дано Хлебниковым “доверенному” для опубликования. Однако “юркий издатель” Крученых дипломатично воздержался от ссоры с Д. Бурлюком и опубликовал это письмо через девять лет после смерти Хлебникова.

2

В 1935 году Н.А. Удальцова по моей просьбе сделала запись о своей встрече с Хлебниковым в конце 1915 года:

“Я встретила с Хлебниковым у Н.И. Кульбина, у которого собрались левые художники Петрограда и Москвы незадолго до московской футуристической выставки “Магазин”, организованной Владимиром Татлиным в марте 1916 г.

Хлебникова я увидела впервые. Это был человек высокого роста, слегка сутулый, в черном поношенном, мешковато на нем сидящем сюртуке. Большое, бледное, чуть одутловатое лицо и казавшиеся припухшими белые руки. Он часто подносил левую руку к губам, и нельзя было не заметить какой-то тесной одухотворенной связи между лицом и руками.

Воздь “будетлян” производил впечатление отдельного человека, углубленного в самого себя и далекого от

нсах. Он молчаливо сидел в стороне, опустив глаза, как бы прислушиваясь к своему внутреннему голосу.

На вечере у Кульбина присутствовали петроградские художники Ольга Розанова и Лев Бруни и москвичи Татлин, Любовь Попова и я. Кульбин похаживал около нас, интересуясь предстоящей выставкой.

Был у Кульбина и Маяковский, который великолепно прочел отрывок из поэмы “Война и мир”. Потом попросили прочесть Хлебникова. Он согласился, но читал тихо, часто останавливался, забывая слова. Маяковский неизменно ему подсказывал. Видимо, он очень ценил Хлебникова.

Эту единственную встречу с Велимиром Хлебниковым я помню так ясно, словно видела его совсем недавно, а не 20 лет тому назад”.

3

Готовя к изданию том “Неизданных произведений” Хлебникова, я установил связь с его ближайшими друзьями и современниками. Я был знаком со всеми его “соратниками”, поэтами и художниками, оказавшими мне большую помощь в работе. Тогда же состоялось мое знакомство с Николаем Николаевичем Барютиным (поэтом Амфианом Решетовым), по возвращении из ссылки проживавшим в Уфе. В 1922 году Амфиан Решетов заведовал литературным отделом журнала искусств “Маковец”, где были напечатаны три вещи Хлебникова. Дальнейшее печатание его произведений не состоялось: после выхода № 2 издание журнала прекратилось. Посылая мне хранившиеся у него рукописи Хлебникова (9 листов), а также свои воспоминания о встречах с ним, Н.Н. Барютин писал (18 ноября 1935 года): “Историю получения рукописей я описал в своих беглых воспоминаниях, которые, если мне не изменяет память, не грешат против истинности событий”:

“Я познакомился с Хлебниковым в начале 1922 года, когда после персидской экспедиции и жизни на Кавказе он приехал в Москву.

Жизнь, полная лишений и невзгод, наложила на него заметный отпечаток. В ту пору он совсем не был похож на прежнего Хлебникова, участника литературных восстаний. Он был согбен, лицо его утопало в большой запущенной бороде. Житейские невзгоды продолжались в Москве с неослабевающей силой. Он переживал полосу одиночества и неудач, может быть, горчайших за всю его многострадальную жизнь. Ему не удавалось устроить издания своих произведений, что было главной причиной его приезда в Москву. В прежних друзьях своих, литературных единомышленниках, из которых многие занимали по тому времени прочное положение, он не находил должной поддержки и участия. Эту полосу жизни он провел главным образом среди молодых художников.

Знакомство наше произошло в кафе поэтов “Домино”, где молодые поэты ежедневно выступали перед жующими за столиками обладателями неведомых доходов. Хлебников получал там от Союза поэтов бесплатный обед.

Помню один из таких обедов. Хлебников сидел за столиком в углу, среди спящей и шумящей молодежи. Никем неузнанный и незамеченный, он казался далеким от всего окружающего. Одет он был в пальто с оборванными пуговицами, похожее на халат. На голове — прикрывавшая лишь темя, старая барашковая круглая шапочка. С равнодушием автомата он съел принесенный ему обед и молча удалился из кафе.

Первое мое свидание с ним после знакомства было в квартире Брик (в Водопьяном переулке), где Хлебников нашел себе кратковременное пристанище. Я пришел от имени “Маковца” просить его участия в журнале. Он встретил меня в просторной белой комнате с большим черным роялем. Вид у него был смущенный и рассеянный. Озираясь, он прислушивался к голосам, доносившимся из-за закрытых дверей. Разговор о поэзии, о журнале, долженствующем объединить все виды современного русского искусства, оживил его.

Я просил Хлебникова дать для журнала последнюю законченную работу. Он присаживается и пишет своим детским почерком, кривыми, сходящими вниз строчками две вещи: “Ночь в Персии” и “Сегодня Машук, как борзая...” (по его словам, это — последняя вещь, написанная им на Кавказе). Я прошу поставить дату. В разговор развязно вмешивается оказавшийся здесь Ф. Богородский:

— Как это надоело: даты и подписи. Ставьте вместо набившего всем оскомину 1921 года что-нибудь более интересное, например... — Богородский называет какое-то астрономическое число.

Хлебников колеблется.

— Ну, пометьте рукопись хоть 1925 годом, — не унижается Богородский.

— Правда? — робко соглашается Хлебников и выводит на рукописи 1925 г., затем подписывается: Волеполк Хлебников.

Я протестую против устаревших выходов футуристической практики, и Хлебников 1925 год переправляет на 1921.

Его приютили молодые художники в своем общежитии на Мясницкой. Помещение в полуподвальном этаже, состоявшее из нескольких небольших комнат, было неуютное, холодное и грязноватое. Кругом стояли кровати, на полу — немудрящий скарб. Штукатуренные стены были завешены этюдами.

Я застал Хлебникова сидящим на железной кровати, на которой ничего, кроме досок, не было. Поставленная перед кроватью табуретка служила ему столом. Он писал, склонившись над гроссбухом.

Я зашел за материалами для второго номера “Маковца”. Хлебников выволок из-под кровати мешок, набитый рукописями, и предложил выбрать. Я выбрал наудачу несколько разрозненных листков, лежащих сверху. Они были формата почтовой бумаги с оборванным левым краем.

Всего было семь листов, исписанных с двух сторон, они содержали 278 стиховых строк.

Последняя моя встреча с Хлебниковым была месяца за два до его смерти.

Я застал у него какого-то юношу с большими детски-выразительными глазами. Юноша проверял его вычисления.

— Так... так... здесь все верно. В одном месте вы допустили ошибку, Виктор Владимирович.

— Вы занимаетесь математикой? — спросил меня Хлебников.

И на мой отрицательный ответ возразил:

— Поэту надо заниматься математикой. Поэзия и математика — из одного истока”.

4

В ноябре 1913 года в артистическом подвале “Бродячая собака” произошла полемическая дуэль Хлебникова с Мандельштамом. Одно неправильно понятое суждение Хлебникова вызвало возражения Филонова, Ахматовой и других посетителей подвала. С наибольшей резкостью выступил против Хлебникова Мандельштам. Отвечая ему, Хлебников дал отрицательную оценку его стихам. Заключительная часть выступления Хлебникова озадачила всех присутствующих своей неожиданностью:

— А теперь Мандельштама нужно отправить обратно к дяде в Ригу...

Привожу устный комментарий Мандельштама:

— Это было поразительно, потому что в Риге действительно жили два моих дяди. Об этом ни Хлебников, ни кто-либо другой знать не могли. С дядями я тогда даже не переписывался. Хлебников угадал это только силой ненависти.

В начале 20-х годов у “акмеиста” Мандельштама возник большой интерес к произведениям “будетлянина”

Хлебникова. Следы этого интереса можно обнаружить в некоторых вещах Мандельштама того периода. В дальнейшем его увлечение Хлебниковым возросло настолько, что превратилось в своеобразный культ.

16 апреля 1934 года, беседуя со мною, Мандельштам вспоминал о своей встрече с Хлебниковым ранней весной 1922 года. Встретились случайно в московском Госиздате. Хлебников был мнителен, относился ко всем подозрительно. С болезненной раздражительностью говорил о пропавших рукописях. Из Москвы уезжать не хотел.

Мандельштам предложил ему пообедать у уборщицы Дома Герцена (в подвале). Старухе кто-то сказал, что Хлебников — странник, и она почтительно называла его батюшкой. Хлебникову это понравилось.

Мандельштам решил помочь бездомному Хлебникову и повел его в лавку “Книгоиздательства писателей”. Там “работали” Н.А. Бердяев и критик В. Львов-Рогачевский. Стоявший за прилавком критик спросил:

— Вы член писательской организации?

Хлебников неуверенно пробормотал:

— Кажется, не состою...

Мандельштам сообщил Львову-Рогачевскому, что в левом флигеле Дома Герцена есть свободная комната. Тот ответил:

— У нас есть способные литераторы, которые тоже нуждаются в комнате.

Мандельштам запальчиво заявил, что Хлебников самый значительный поэт эпохи.

Хлебников слушал, улыбаясь.

Яростная речь Мандельштама была безуспешна, комнату получил Д. Благой.

Вскоре Мандельштам узнал, что Хлебников уехал в Санталово.

Мандельштама возмущала установившаяся в 20-е годы репутация Хлебникова:

— Что у нас из него сделали... Он был открыватель, ученый, провидец, целитель, а из него сделали полудиодита-шамана.

И прибавил:

— В новой русской поэзии я знаю только трех человек с особым устройством сознания. Это Хлебников, Маяковский, Пастернак...

Накануне отъезда Мандельштама в дом отдыха “Саматиха” я подарил ему первый том собрания произведений Хлебникова (поэмы). Мандельштам был чрезвычайно этим обрадован и воскликнул властным голосом:

— В Хлебникове есть всё!

Кажется, в 1960 году в Вене был издан сборник статей композитора Веберна, где меня поразило полным совпадением одно из его высказываний:

— В Бахе есть всё!

IV

Памяти Ивана Игнатьева

В начале 1913 года, после разрыва Игоря Северянина с эго-футуристами, лидером их вновь организованной “ассоциации” стал двадцатилетний Иван Игнатьев, поэт, критик и издатель. Вскоре Игнатьев издал брошюру “Эго-футуризм”, где была сформулирована теоретическая программа группы: “За ассоциацией мы можем указать заслуги: I. Движение и игнорирование темы в прозе. II. Обновление и игнорирование метра стиха. III. Сдвиг в области рифмы. IV. Эго-призму. V. Современность. VI. Механичность”.

Полемика с кубофутуристами не помешала И. Игнатьеву заимствовать ряд важнейших пунктов своей программы из манифеста, опубликованного в сборнике “Садок судей” II (1913). Достаточно сравнить следующие положения: “...нами сокрушены ритмы; передняя рифма, средняя, обратная рифмы разработаны нами; мы во власти новых тем”¹.

В течение 1913 года И. Игнатьев издал шесть альманахов и несколько сборников стихов эгофутуристов, в том числе свой единственный сборник “Эшафот”.

Серьезного литературного значения эта группировка не имела, так как в ней не было сколько-нибудь значительных поэтов, за исключением самого Игнатъева и Василиска Гнедова.

Сохранившие название “эгофутуристов” Игнатъев и Гнедов не могут быть отнесены к многочисленным подражателям Игоря Северянина. Своей поэтической практикой, так же как эпатажными выступлениями, они были близки к кубофутуристам.

По предложению Маяковского, Д. Бурлюка и Игоря Северянина И. Игнатъев должен был выступать вместе с ними во время их литературного турне по городам Крыма. Однако турне состоялось без участия Игнатъева. 20 января 1914 года этот одаренный поэт покончил жизнь самоубийством в возрасте двадцати одного года.

Большинство стихотворений Игнатъева окрашено предчувствием трагической судьбы. За два месяца до своей смерти он написал следующее стихотворение:

Я пойду сегодня туда, где играют веселые вальсы,
И буду плакать, как изломанный арлекин.
И она подойдет и скажет: — Перестань! Не печалься! —
Но и с нею вместе я буду один.

Я в этом саване прощальном
Целую лица небылиц
И ухожу дорогой дальней
Туда к границе без границ.

Темы космического масштаба смещены в его стихах по принципу оксюморона: сочетанием с образами и предметами, заимствованными из будничного обихода (этот прием впоследствии широко развил Маяковский):

...Зажги бензиновой зажигалкой
Себе пять солнц и сорок лун,
И темпом новым и нежалким
Завертит космос свой валун.
(“Тебя, сегодняшний Навин...”)

Ср. у Маяковского:

...солнце моноклем
вставлю в широко растопыренный глаз.
(“Облако в штанах”, 1915)

Сравнения и метафоры Игнатьева построены на неожиданных урбанистических ассоциациях:

Покорность — коварный безвестья миг.—
В пропасть у кратера прыгайте!
Вздрогнет время — ремесленник.
Бешеной забьется двигатель...

...Заглянуть в Вентилятор Бесконечности.
Захлопнуть его торопливо вновь.
Отдаться Милой беспечности
Бросив в Снеготаялку Любовь.
(“Аркан на Вечность накинуть...”)

Улыбается ведьма элегическая
Шакалом проспектных снов.
Перебираются в небо вывески венерические
По плечам растущих дворцов...
(“Орис: + — x.”, посвященный В. Мейерхольду)

Стихи и судьба Игнатьева привлекли внимание поэтов-“будетлян”. Хлебников написал стихотворение на смерть поэта, а Маяковский и Д. Бурлюк присутствовали в январе 1915 года на вечере эгофутуристов (в Павловске), посвященном памяти Игнатьева.

По сообщениям газет, Маяковский выступил на этом вечере с речью, в которой заявил, что поэзия Игнатьева “по стилю похожа на отсталое творчество Надсона, но Надсон — хлам, а не поэт в сравнении с Игнатьевым”².

В этом высказывании интересна и оценка Маяковским общего эмоционального тона поэзии Игнатьева (минорно-надсоновского) и в то же время признание новаторских элементов в его стихах.

Памяти Василиска Гнедова

Петербургский артистический подвал “Бродячая собака” — “Художественное общество интимного театра” (1912–1915) пользовался огромной популярностью в литературной среде обеих столиц. Подвал “Бродячей собаки” посещали блестящие представители всех искусств (поэты, художники, музыканты, актеры). На небольшой эстраде читали стихи не только молодые поэты (акмеисты и футуристы), но и поэты старшего поколения.

Здесь состоялось первое эстрадное выступление Маяковского-поэта за месяц до его литературного дебюта в сб<орнике> “Пощечина общественному вкусу”.

Участие в ночных сборищах “Бродячей собаки” случайных посетителей (снобов из “золотой молодежи”) нередко заканчивалось пьяными скандалами и вмешательством полиции. Множество откликов в прессе вызвал инцидент на чествовании К. Бальмонта 8 ноября 1913 года. Один не вполне трезвый молодой человек (сын пушкиниста Морозова) нанес поэту оскорбление “действием”.

В газ<ете> “День” было напечатано письмо, направленное против “Художественного общества интимного театра” и подписанное В. Мейерхольдом, Ф. Сологубом, А. Ремизовым и др.

На чествовании К. Бальмонта, по всей вероятности, присутствовал и Маяковский. Через два дня Маяковский высказал свое отношение к скандалу в “Бродячей собаке”: “Поступок Морозова — поступок хулигана. ... Это гнусно и мерзко. Морозов не футурист и с футуризмом ничего общего не имеет”¹.

30 ноября того же года, накануне первой постановки трагедии “Владимир Маяковский” в “Бродячей собаке” случилось еще более скандальное происшествие. На сей раз нападению подвергся Маяковский, которому угрожала смертельная опасность. По устному сообщению В. Гнедова, одному из случайных посетителей “Бродячей собаки” не понравились язвительные высказывания Маяковского о романе А. Вербицкой “Ключи счастья”, имевшем огромный успех у буржуазно-мещанской публики. Пьяный купчик пытался разбить поэту голову бутылкой², но был схвачен за руку сильной рукой поэта Василиска Гнедова. Через 55 лет В. Гнедов написал стихотворение на случай в “Бродячей собаке”. Привожу сохранившийся отрывок из этого стихотворения, датированного 6 августа 1968 года:

Аполлоном Бельведерским Маяковский не был,
Ни другим каким-то греческим красавцем,
Но пред ним дрожало греческое небо,
Не желавшее с Олимпом расставаться.
Когда-то в подвале “Бродячей собаки”
Маяковского спас я от смерти.
Внезапно подвергся он пьяной атаке,
Которую трудно сегодня измерить...
Зажатая в руку бутылка с шампанским
Мелькнула внезапно над его головой.

Чудо явилось единственным шансом,
Чтоб уцелеть под такой булавой.
Руку схватил я своею рукою
И смерть покорилась мне...

В. Гнедов, вступивший в группу эгофутуристов, познакомился с Маяковским в ноябре 1912 года. Это был “допечатный” период обоих поэтов. Знакомство произошло случайно у поэта Николая Бурлюка. О своей первой встрече с Маяковским В. Гнедов упомянул в одном из писем ко мне: “Короткий визит, причины не помню. Маяковский лежал на железной койке. Поднялся, чтобы познакомиться, и лег. Его вопросы: рисую ли я, люблю ли стих?”. В. Гнедов, присутствовавший на первом эстрадном выступлении девятнадцатилетнего Маяковского в “Бродячей собаке”, сделал следующую запись: “Голос, твердый, большого диапазона, грудной, баритональный, покоряющий”.

Впоследствии В. Гнедов примкнул к группе Маяковского и участвовал в “Газете футуристов” (1918).

Стиховая система Маяковского оказала воздействие на поздние произведения Гнедова, оставшиеся неизданными. Сохранилась запись Гнедова о чтении актрисой стихов Маяковского и Хикмета. Запись эта ярко характеризует отношение Гнедова к поэзии Маяковского: “... Но любопытно. Когда переходит на Хикмета, то будтоходишь в комнату без крыши. Просторно и чего-то не хватает — не хватает Маяковского”.

Василий Иванович Гнедов, в 1913 году спасший Маяковского от смерти или от тяжелого ранения, умер недавно, в ноябре 1978 года, на 89 году жизни. Посвящая эту заметку памяти талантливого поэта-авангардиста, не могу не отметить, что жизнь Василиска Гнедова была чрезвычайно нелегкой, но он не боялся стоять на самых опасных местах исторических событий.

Он был человек героический.

Из комментария к трагедии “Владимир Маяковский”

Написана в 1913 году. Издана в марте 1914 года в количестве 500 экземпляров. Приводим описание обложки и титульного листа этого издания. На обложке — надзаголовок: “Футуристы”. Текст: “Владимир Маяковский. Трагедия Владимира Маяковского, шедшая в 1913 году в театре “Луна-Парк” (Петербург). Рисунки Д. и В. Бурлюков. Издание первого журнала русских футуристов, Москва, 1914”. Титульный лист: “Владимир Маяковский. Рисунки Владимир Давид Бурлюки. Трагедия в двух действиях с прологом и эпилогом. 1914”. На первой странице книги помещен рисунок Давида Бурлюка: схематический портрет Маяковского в цилиндре и полосатой кофте. Издание “Трагедии” любопытно в типографском отношении: “Трагедия” представляет собой первый опыт орнаментального монтажа различных шрифтов, независимого от смысловых элементов оформляемого текста.

В тексте первого издания цензурой было изъято слово “бог” в строках 95, 98 и 178 и выпущены строки 279–280: “где за святость распяли пророка”.

Маяковский писал трагедию в июле-сентябре 1913 года (в Москве и в Кунцеве). В конце июля 1913 года К. Малевич писал М.В. Матюшину: "...У Маяковского выходит такая драма, что восторгу не будет конца. Для нас блестяще он все разрешает. Наш съезд, главным образом пункт о театре, в Москве вызвал большой интерес. Газеты все пописывают, сегодня у меня был из "Утра Рос<сии>" корреспондент, конечно, получил сообщения, какие нужно. Думаю, что и в Питере будет то же вызвано с появлением нашей деятельности. Я и Маяковский вносим предложение вам: надеюсь, что и Крученых тоже и вы присоединитесь к нам. Именно, мы поручаем вам внести письменное заявление от имени всего нашего театрального Т-ва в "Союз молодежи" о поддержке нас на первый спектакль..." (Архив ГАИС в Ленинграде, № 839). В письме к М.В. Матюшину от 6 сентября 1913 года Давид Бурлюк сообщает из Москвы: "...Пишем вам письмо с Малевичем, у которого я сейчас живу. Полны "боевых разговоров" — о Дrame-Трагедии Маяковского — уже почти написана — и о вашей опере — очень интересно..."

А. Крученых в своих неопубликованных воспоминаниях пишет: "Маяковский до того спешно писал пьесу, что даже не успел дать ей название, и в цензуру его рукопись пошла под заголовком: "Владимир Маяковский. Трагедия". Когда выпускалась афиша, то полицеймейстер никакого нового названия уже не разрешал, а Маяковский даже обрадовался: — Ну, пусть трагедия так и называется: "Владимир Маяковский"".

2 и 4 декабря 1913 года трагедия была поставлена обществом художников "Союз молодежи" в театре "Луна-Парк" (СПб., Офицерская улица, дом № 39). Декорации к прологу и эпилогу были написаны П.Н. Филоновым по просьбе самого Маяковского. Декорации к первому и второму действиям — И.С. Школьником, которому помогала в работе Ольга Розанова.

О постановках “Трагедии” Маяковского и оперы “Победа над солнцем” А. Крученых — М. Матюшина (3 и 5 декабря 1913 года) впервые было оповещено в декларации “Первого всероссийского съезда баячей будущего” (поэтов-футуристов) от 20 июля 1913 года, подписанной А. Крученых и К. Малевичем. См. пункт шестой: “Будут поставлены Дейма: Крученых “Победа над солнцем” (опера), Маяковского “Железная дорога”, Хлебникова “Рождественская сказка” и др.” (За 7 дней (СПб.). 1913. № 28. С. 605–606).

Очевидно, “Железная дорога” было одним из первоначальных заглавий трагедии. См. также заметку А. Крученых “О книгах баячей”: “... Лето в Усикирко. Воздух густой, как золото... Я все время брожу и глотаю — незаметно написал “Победа над солнцем” (опера). Выявлению ее помогали толчки необычайного голоса Малевича и “нежно певшая скрипка” дорогого Матюшина. В Кунцево Маяковский обхватывал буфера ж.-д. поезда — то рождалась футуристская драма!” (Трое. СПб., 1913. С. 41).

В своей книге о Маяковском Э. Триоле вспоминает о его “первой большой поэме”, которая была известна литературным соратникам Маяковского под заглавием “Восстание вещей” (Elsa Triolet. *Maiakovski, poete russe. Souvenirs*. P., 1939, Editions sociales internationales. P. 12). “Восстание вещей” — также одно из первоначальных заглавий трагедии.

См. в статье Маяковского “Теперь к Америкам!” (1914): “В прошлом году в моей трагедии, шедшей в Петрограде... я дал тот самый бунт вещей, который сегодня подмечен Уэльсом”.

В “Трагедии” Маяковского все роли исполнялись не профессиональными актерами, а учащимися и любителями. Главную роль — поэта — исполнял сам Маяковский. Он же был и режиссером.

Спектакль вызвал множество рецензий в столичной и провинциальной прессе, в большинстве отрицательных

и написанных в издевательском тоне. Однако в некоторых рецензиях отмечалось, что мнения публики о спектакле разделились: большая часть зрителей прерывала действие свистками и негодующими возгласами, а меньшинство приветствовало аплодисментами отдельные места пьесы и декорации.

Одобрительные отзывы о трагедии см. в статье В. Брюсова “Год русской поэзии” (Русская мысль (М.). 1914. V) и в статье К. Чуковского (Русское слово (М.). 1913. № 279).

Подробности о постановке трагедии см. в статье театрального критика П. Ярцева “Театр футуристов”:

“... Не было в футуристическом спектакле никаких небывалых вещей в том, что называется “постановкою”... А были вещи, которые на сцене так называемого “условного театра” много раз перевидала публика, и из них некоторые... успели устареть и смениться другими... Если соединить постановку “Балаганчика” в театре у Комиссаржевской и хотя бы постановку “Дон-Жуана” в театре Александринском, то и выйдет футуристическая постановка. Она “на сукнах”, к задней занавеске в ней приставляются небольшие панно, которые меняются. В “Балаганчике” мистики изображались так, что актеры просовывали руки в разрезы нарисованных картонных сюртуков и приставляли к сюртукам из картона свои головы. В футуристической постановке актеры двигаются, нося перед собой вырезанные картонные фигуры, изображающие то, что они представляют, а когда говорят, то выглядывают из-за этих фигур. Двигаются они медленно по прямым линиям и оставаясь все время лицом к публике. (Они и не могли бы повернуться, потому что у них позади и с боков нет картонов; одеты же они в белые халаты.) Строятся они по сторонам панно, поближе к сукнам...

Были собраны в футуристском спектакле все театральные выдумки последних лет.

Представление было такое, что можно сказать — это была “монодрама”. Футуристский поэт, сам себя изобра-

жающий, был единым лицом в представлении, а другие фигуры на сцене были в другой, чем он, плоскости. Пояснeе сказать, было так, как если бы на сцене было одно лицо действительное, а другие лица ему представлялись, почему только и были видимы на сцене; задачей же представления было чувство единого действующего лица. Поэтому поэт оставался на сцене таким, какой он в жизни: с своим лицом, с своими манерами, в своей желтой блузе, в своем пальто и шляпе, с своей тросточкой. Другие же лица были отвлеченные, и не только чудища, носящие перед собой картоны (“Старик с черными сухими кошками”, “Человек без глаза и ноги”, “Человек без уха” и “Человек без головы”), а и “обыкновенный молодой человек”, газетчики и “женщины со слезинками и со слезаньками”, которые были похожи на людей.

Была еще в футуристском спектакле осуществлена... идея театрализаторов возродить в чистоте актера-гаера, откровенно представляющего и, играя, находящегося в очевидном общении с публикой. Футуристский поэт обращался к публике с прологом, с эпилогом, делал в ее сторону свои замечания по поводу того, что делалось на сцене, весьма “условно”, покуривая папироску, относился к тем чудовищам, которые появлялись на сцене и что-то ему говорили: даже и не смотрел на них, а гулял по сцене. Только когда во втором акте они стали приносить ему слезы, он удостаивал их некоторого внимания. При первом своем появлении он передал на сцене, — как прежде дельвали фокусники, — свое пальто, шляпу и палку театральному служителю и даже, пошарив в жилетном кармане, дал ему монету за услугу...

Была наконец осуществлена “надежда” теоретиков театра в эпоху революционную, когда вместе с мечтой о соборном театре вспыхнула мечта о “поэте-актере”: “... поэт сам будет обращаться в театре к людям со своими песнями...” (Речь (СПб.). 1913. № 335. 7 декабря).

На премьере трагедии присутствовал А. Блок.

В своих неопубликованных воспоминаниях А. Кручных рассказывает о работе Филонова над декорациями к трагедии: “В сущности, писал он не декорации, а две огромные, во всю величину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины. Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий городской порт с многочисленными, тщательно написанными лодками, людьми на берегу, сотни городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка”.

Эскиз декорации второго действия трагедии работы И. Школьника воспроизведен в журнале “Изобразительное искусство” (Пг., 1919. № 1. С. 39).

Эскиз (неосуществленной) декорации работы А. Ленгулова воспроизведен в цвете в сборнике “Весеннее кон-трагентство муз” (М., 1915).

См. также: Мгебров А.А. Жизнь в театре. М.–Л., 1932. Т. II. С. 271–283; Жевержеев Л. Владимир Маяковский // Стройка. (Л.). 1931. № 11; Харджиев Н. Из материалов о Маяковском // Тридцать дней (М.). 1939. № 7.

“Трагедия” перепечатана в книгах “Простое как мычание”, “Все сочиненное” (окончательная редакция); “13 лет работы”, том I; Сочинения, том I. <...>

“Маяковский-киноактер”

Очерк М. Поляновского о Маяковском-киноактере вышел вторично в 1958 году, через 18 лет после первого издания: у автора было достаточно времени, чтобы внести коррективы в свою работу. В обоих изданиях очерка содержатся сведения об участии двадцатилетнего Маяковского в фильме “Драма в кабаре № 13”, сверхэксцентрической пародии на распространенный жанр киногоиньоля. Этот единственный опыт футуристического кино был поставлен по инициативе Михаила Ларионова (лидера группы молодых художников) и впервые демонстрировался в одном из московских кинотеатров в конце января 1914 года. Подробное, хотя и чрезвычайно пристрастное, изложение сюжета этого фильма напечатано в “Кине-журнале” (1914. № 11–12)¹. Главные роли исполняли художник В. Максимович и танцовщица Н. Микулина. В одном из эпизодов фильма был показан инсценированный футуристический “вечер” с участием М. Ларионова, Н. Гончаровой, К. Большакова и их соратников. Кроме того, постановщики филь-

ма использовали кадры из кинохроники “Московские футуристы”, которая была посвящена раскраске лица, введенной М. Ларионовым, и выставке картин Наталии Гончаровой, открывшейся 30 сентября 1913 года².

Рискуя опровергнуть собственные домыслы (основанные на устных и совершенно недостоверных сообщениях поздних “мемуаристов”), автор очерка счел необходимым отметить, что в прессе того времени нет ни одного упоминания об участии Маяковского в фильме Ларионова. Эта мнимая загадка имеет чрезвычайно простое объяснение. Вопреки свидетельству В. Шершеневича и Б. Лавренева (с которыми беседовал автор очерка), Маяковский в фильме Ларионова не участвовал. “Участниками съемок” не были и оба “мемуариста”, входившие тогда в группу московских “эгофутуристов” “Мезонин поэзии”, к которой Ларионов относился с еще большей враждебностью, чем к кубофутуристам. Не удивительно поэтому, что В. Шершеневич и Б. Лавренев ничего не могли сообщить о сюжете фильма. На совести “мемуариста” должна быть оставлена и цитируемая М. Поляновским курьезная фраза В. Шершеневича из его неопубликованных воспоминаний: “Маяковский снимался в “Кабаре № 13” много” (?!). Воспоминания В. Шершеневича, самовлюбленно озаглавленные “Великолепный очевидец”, вообще содержат в себе множество псевдодружественных измышлений о Маяковском и его литературных соратниках. Можно только предостеречь от не критического использования этих “мемуаров”: достоверный фактический материал в них почти отсутствует.

Выступления Маяковского-киноактера состоялись в 1918 году. Любопытно отметить, что гротескный показ футуристического кабачка в фильме Маяковского “Не для денег родившийся” перекликается с аналогичным эпизодом в фильме “Кабаре № 13”.

Еще одно замечание: автор очерка о Маяковском-киноактере спутал пародийный фильм Ларионова с кино-

хроникой, посвященной футуристам. Трудно, однако, понять, какую кинохронику имеет в виду автор. Кроме короткометражного фильма “Московские футуристы” (о Ларионове и Гончаровой), в конце того же 1913 года (если сведения литературной хроники “Маяковский” точны³) демонстрировался киножурнал фирмы “Эклер”, где были показаны “Маяковский, Д. Бурлюк и В. Каменский на прогулке”. К сожалению, драгоценные хроникальные кадры с двадцатилетним “живым” Маяковским до настоящего времени не обнаружены.

Полемическая шутка Маяковского

В марте 1914 года группа молодых поэтов “Лирика”, незадолго от того отколовшаяся от “Мусагета”, распалась. Основное ядро “Лирики” — Пастернак, Асеев, С. Бобров, — уже отвергнувшие стилистические принципы неосимволизма, объявили себя отдельной футуристической группировкой (“Центрифуга”). Тогда же ими был издан альманах “Руконог” (с участием петербургских эгофутуристов В. Гнедова, И. Игнатъева и П. Широкова).

Среди полемических материалов сб<орника> “Руконог” наибольший интерес представляет статья Б. Пастернака “Вассерманова реакция”, где наряду с положительной оценкой произведений Маяковского, Хлебникова и К. Большакова дана суровая, но справедливая характеристика стихов В. Шершеневича с их однообразно-шаблонным синтаксисом и примитивными метафорами, основанными на ассоциативной связи по сходству. “Строй метафоры шершеневичевой таков, что не кажется она

вызванною внутренней потребностью ..., но внушенной условиями внешнего потребления”.

Появлению статьи Пастернака предшествовали две рецензии В. Шершеневича в “Первом журнале русских футуристов”, подписанные псевдонимами “Едух” и “Георгий Гаер”. В этих рецензиях В. Шершеневич со свойственной ему развязностью обвинил Асеева в подражании Надсону, Блоку, В. Иванову и др., а Пастернака — в подражании ряду второстепенных поэтов XIX века (Козлову, Подполинскому, А. Одоевскому, а также А. Белому, В. Иванову, В. Брюсову, И. Северянину и, наконец, самому Шершеневичу). Эта поэтическая генеалогия тем более курьезна, что В. Шершеневич с несравненно большим основанием мог бы применить ее к самому себе: в течение всей своей литературной жизни он был типичным “второзаконником”, вечным эпигоном, подражавшим и символистам, и акмеистам, и эгофутуристам, и, главным образом, Маяковскому.

Сокрушительной критикой Пастернака В. Шершеневич был чрезвычайно задет. По его настоянию Маяковский и К. Большаков 2 мая 1914 года послали враждебной “Центрифуге” грозное письмо (на бумаге с этикеткой редакции “Первого журнала русских футуристов”). Под машинописным текстом есть и подпись “пострадавшего”.

Привожу текст впервые публикуемого письма полностью:

“В виду того, что в выпущенной Вами книге “Руконог” содержится ряд оскорбительных для нас намеков, мы, нижеподписавшиеся, требуем личного свидания по этому поводу.

Место для встречи (обязательно нейтральное) и ее время предоставляется всецело Вам, но при условии, что эта встреча произойдет в ближайшие четыре дня. Выбор тех или иных членов Вашего издательства предоставляется Вам, но мы требуем, чтобы явился для объяснений Борис Леонидович Пастернак и автор заметки о “Первом журнале русских футуристов”; если аноним не желает по

вполне понятной причине раскрыться, он может быть заменен Сергеем Павловичем Бобровым как представителем “Центрифуги”.

Адрес для извещения о месте и времени встречи: редакция журнала. В случае, если “Центрифуга” уклонится от выполнения наших требований, и мы через три дня не получим извещения о свидании, — мы будем считать себя вправе разрешить возникшее недоразумение любым способом из числа тех, которые обычно применяются к трусам”.

Разумеется, озорной вызов остался безответным. По сообщению С.П. Боброва (любезно предоставившего мне текст письма), Маяковский и К. Большаков вполне разделяли мнение Пастернака об их случайном и кратковременном союзнике. Это подтверждается и неопубликованным стихотворением К. Большакова, относящимся к тому же периоду. Привожу отрывок:

Любите прошлое, о полюбите
И нас веселых и молодых, —
Ведь мы и нервы и кровь событий,
Мы всей вселенной мгновенный стих.

Пусть дорог Брюсов, пусть дорог Бальмонт,
Иванов рыжий и нежный Блок,
Под ваших вкусов широкой тальмой
Оставьте юным нам уголок.

Пусть не пугает Володя в кофте
И компилятор ловкий. Узнайте, кто!
Моим журчаньям вы приготовьте
Для зимних весен скорей пальто...

“Володя в кофте” (желтой) — Маяковский, а в “ловком компиляторе” нетрудно узнать В. Шершеневича.

Полемика в стихах

Консервативная буржуазная аудитория конца XIX и начала XX века высмеивала новые течения в искусстве, утверждая, что они находятся за пределами “здорового смысла”.

Макс Нордау написал книгу под заглавием “Вырождение” (1892), вскоре переведенную и на русский язык.

О молодых русских поэтах, выступивших в 90-х годов XIX века, было написано много статей, доказывающих, что все они — люди психически больные.

Некоторые поэты демонстративно принимали эти обвинения и заявляли, что они — вдохновенные безумцы, владеющие тайнами внеразумного постижения мира.

Газетные рецензенты, нападавшие на Брюсова, Бальмонта, Блока, впоследствии выступили с такой же издевательской критикой первых произведений Маяковского.

В 1901 году реакционный критик В. Буренин писал: “У г. Добролюбова, очевидно, довольно мирное помешательство. А вот г. Бальмонт иногда, кажется, требует “горячей рубашки”¹.”

Через двенадцать лет тот же В. Буренин объявил психически больными Маяковского и его литературных соратников: "... обсуждение их опытов... может происходить только в психиатрических заведениях, и эти опыты могут оцениваться специалистами докторами не с литературной, но с патологической стороны"².

Подобные же утверждения повторяются в многочисленных газетных статьях 1912–1915 годов.

Против поэтов-новаторов выступили и некоторые врачи-психиатры. Так, например, в конце 1913 года д-р Е.П. Радин издал книжку "Футуризм и безумие", где он пытался провести аналогии между словотворчеством молодых поэтов и произведениями душевнобольных.

В стихотворении "Гимн здоровью" (1915) Маяковский делает полемический выпад против авторов этих псевдонаучных сочинений:

И по камням острым, как глаза ораторов,
красавцы-отцы здоровых томов,
поташим мордами умных психиатров
и бросим на решетки сумасшедших домов!

Отголоском этого стихотворения Маяковского являются строки из варианта стихотворения Хлебникова "Воспоминания" ("Достойны славы пехотинцы..."), 1915–1916 годов³:

Вас было много: вам был даден
Сам Кусевицкий волче-четкий,
И самым мягким был врач Радин,
Грозя безумного решеткой.
И что ж, вы сами в нее сели,
Да, да, меж нами уже прутья...

К столетию со дня рождения Д. Бурлюка (1882–1967) Материалы и комментарии

1. Давид Бурлюк и Александр Бенуа

...Как трудно писать об искусстве...
Перечтешь написанное и получается
нечто вроде “зубоскальства” иронии.

А. Бенуа

Полемика с А. Бенуа, одним из главных руководителей общества художников (эстетов и ретроспективистов) “Мир искусства” и постоянным художественным критиком петербургской газеты “Речь”, проходит через все лекторские и печатные выступления Д. Бурлюка 1910–1913 годов. Полное представление об этой полемике дает изданная Бурлюком брошюра “Галдящие “бенуа” и новое русское национальное искусство” (М., 1913). Это своеобразный “диалог”: Бурлюк отвечает на многочисленные цитаты из фельетонов А. Бенуа “Художественные письма”. Все полемические выпады А. Бенуа, направленные против “молодых”, могут быть сведены к одному чрезвычайно пристрастному и малообоснованному утверждению: искусство русских новаторов — “художественная провинция Франции”. Обвинение русских новаторов в подражательстве вполне соответствовало отношению к ним всей желтой прессы. Но А. Бенуа столь же враждебно относился и к

французскому постимпрессионизму. График-стилизатор, А. Бенуа совершенно не понимал конструктивных принципов и пластических особенностей нового искусства.

Вкусовые оценки автора “Художественных писем” пронизательностью вообще не отличались. Таковы, например, его непризнанные суждения о произведениях гениального Врубеля.

Любопытно, что к первым выступлениям “молодых” он проявил некоторый интерес. Свойственное А. Бенуа дипломатически-двойственное поведение позволило ему даже оказать им “покровительство”. 22 марта 1909 года он поместил в “Речи” положительный отзыв о выставке “Венок–Стефанос”, устроенной Д. Бурлюком в Петербурге (участники Д. и В. Бурлюки, А. Лентулов, А. Явленский, А. Экстер, Л. Баранов, А. Гауш)¹. А. Бенуа отметил “красочный дар” А. Лентулова и с большей осторожностью, хотя и одобрительно, высказался о работах Д. и В. Бурлюков, которым, по его мнению, “мешают проблемы слишком теоретического характера”.

Вскоре, убедившись в том, что, отрицая прошлое, “молодые” становятся все более агрессивными, а их экспериментаторство приобретает все более эпатажный характер, А. Бенуа начал резко критиковать “левое художество”.

Первое столкновение Д. Бурлюка с А. Бенуа произошло в начале марта 1910 года в связи с появлением “художественного письма”² о седьмой выставке “Союза русских художников” (объединение бывших членов петербургской группы “Мир искусства” и московских художников старшего поколения). Кроме постоянных экспонентов “Союза русских художников”, в этой выставке участвовали приглашенные по настоянию А. Бенуа талантливейшие московские живописцы-новаторы, ранее экспонировавшие свои вещи на выставках “Золотое руно”: Павел Кузнецов, Георгий Якулов и лидер “молодых” Михаил Ларионов.

Несмотря на то, что приглашение обязывало А. Бенуа соблюдать корректность, он подверг живопись “пригла-

шенных” вульгарно-издевательской критике, а самих художников объявил “безтактными” и “безумными”. По мнению авторитетного критика, П. Кузнецов выставил “ничтожные вещи”, Г. Якулов — “вещи просто дилетантские”, а Ларионов “ограничился визитными карточками” (“ребяческий пейзажик à la Дерен” и “мертвая натура à la Сезанн”).

Я ограничусь только одним замечанием: “визитные карточки” Ларионова — два замечательнейших его произведения: натюрморт “Груши” (Русский музей), выдерживающий сравнение с натюрмортами Сезанна, и “Вечер после дождя” (Третьяковская галерея), одно из высших достижений художника в области пейзажной живописи. Кстати, с вещами Дерена пейзаж Ларионова не имеет никаких точек соприкосновения. Пейзаж написан с той чисто ларионовской живописно-пластической свободой, которая была совершенно чужда методично-сдержанному Дерену.

Далее А. Бенуа пренебрежительно указывает на источник “недоразумения” русских живописцев-новаторов:

К сожалению, ультра-передовой Париж не дает покоя молодым москвичам, и они, как загипнотизированные, зачисляются в свиту Матисса, Ван Донгена, Дерена и других “диких”. Мне вспоминаются при этом слова одного тонкого французского критика, который радуется тому, что среди учеников Матисса насчитываются одни только русские и американцы и ни одного француза.

Чьи же произведения противопоставляет А. Бенуа трем крупнейшим русским живописцам XX века? Цветовую композицию модерниста-стилизатора К. Петрова-Водкина “Сон”, “Семь графических (!) картин” (“Сотворение мира”) К. Юона и вполне традиционный “Портрет” небездарной художницы З. Серебряковой.

“Художественное письмо” А. Бенуа вызвало яростную отповедь Д. Бурлюка в письме, датированном 3 марта 1910 года:

...Сегодня прочитал Вашу заметку в “Речи” от 26 февраля. Многое в ней показалось мне странным и вот теперь я беру на себя смелость затруднить Вас прочтением этого... Я... считаю свое предприятие наивным и, может быть, ненужным, но, не имея возможности протестовать *печатно*, я все же хочу сообщить Вам мое мнение... Я... привык видеть Вас защитником нового в русском искусстве..., а так как судьбы его *всегда* были более чем шатки, то мои глаза всегда были с благодарностью обращены на Вас. Когда в Москве делалось великое дело: устраивались выставки “Золотого руна”, французский отдел, когда С.И. Шукин делал свою прекраснейшую просветительную работу, и мне приходилось читать дикие выходки газетных критиков..., я утешал себя тем,... что у нас есть культурные люди, верящие в новое французское искусство, которое не есть нечто случайное..., а ведь прямой вывод — следствие Клода Моне, Гогена, Ван Гога, Сезанна (как кульминационного пункта достижений). И нельзя же в конце концов считать... (как считают молодые “академисты”), что Пювис де Шаванн — единственный гений и т.д., что Матисс — подражатель Сезанна, а Сезанн (как утверждал когда-то Шервашидзе *печатно*)³ слабо или уродливо рисовал... И пред обществом (тамным), лучшие представители которого не любят (не понимают) Нового искусства (нового не по именам..., а по *манере живописи или по самой живописи* своей), Вы вдруг так неосторожно обнаружили свое отношение к “новому французскому искусству”. Что Вы относитесь к нему без уважения — это ясно. 1) Вы сочувствуете “тонкому” критику (?), что у Матисса подражатели лишь варвары, а не находите *плохим*, что французы не подражают Матиссу (хотя подражатели Матисса: Дерен, Манген, Ле Фоконье, Брак и т.д., все с русскими именами). 2) Ставьте в вину Ларионову, что он пишет à la Сезанн и à la Дерен (единственное светлое пятно на “Союзе”...). 3) Говорите об “уродливости” Павла Кузнецова — опять таки возможности, указанные Ван Гогом в области ассиметрии,

очевидно, не милы Вам, Александр Николаевич, это все не обвинения, обвинять Вас я не имею права, каждый волен на свое мнение, но у Вас счастливое положение, большая аудитория — та толпа, коя по наслышке окрестив, положим, “подсезанновцем”, уже и не слышит, и не видит, а просто душит атмосферой сутолоки и невнимания (подминая под ноги), но Вы должны помнить, какой колоссальный жизненный вред приносите Вы, становясь на сторону глумящихся над Матиссом и его школой..., какой колоссальный и трудно поправимый вред приносите Вы, дискредитируя в глазах легковерной и доверчивой публики Русское *молодое* искусство, называя сумасшедшими Якулова, Ларионова, Павла Кузнецова... и восхваляя Петрова-Водкина, Серебрякову и Юона — ведь эти-то вторые никакого отношения к “новому искусству” не имеют: они не дают новых форм, они *обыдены*, что и доказывается тем, что спокойно проходят на обыкновенные выставки... Ларионов же сей год (салон “Руна” в Москве) интересен, как никогда — и нов, и гораздо ушедший вперед сравнительно с прежним, и мне кажется, что идет неустанно из года в год *влево*, к формам все менее мещанским и более “перетонченным”, то же и о Павле Кузнецове... Что он, Ларионов, работает больше всякого Уистлера⁴ — я утверждаю, т.к. имел удовольствие работать с ним однажды летом, а также видеть бесконечное количество его всевозможных подготовительных работ...

...Почему я Вам пишу все это, а вот почему — против нас, молодых, все...; против нас и полиция, которая не разрешает ни одного помещения (вот уже два месяца)..., против нас и общество, не дающее нам ни заказов, ни покупателей... Так вот все против нас. Я, например, и Владимир Бурлюк, и Г. Якулов и другие не могут нигде выставить, а утешать себя будущим годом нечего, ибо ничего не изменится... Поэтому обращение к Вам, Александр Николаевич, не напирайте хоть Вы! Будьте внимательны, будьте осматрительны. Вы делаете ошибку, не вникая в суть дела... Вы при-

мыкаете к большинству — даже публики! В Вас есть довольство благополучия.

У меня же, быть может, оскал затравленного”⁵.

Письмо Д. Бурлюка поражает не только глубокой осведомленностью в вопросах искусства, но и “боевым” сознанием ответственности за судьбы русского новаторства. “Обращение” к А. Бенуа, разумеется, осталось безответным⁶. Поэтому Д. Бурлюк в самом начале апреля 1910 года издал анонимную листовку “По поводу “Художественных писем” г-на А. Бенуа”. Ряд положений листовки совпадает с письмом Д. Бурлюка. 4 апреля, накануне закрытия выставки “молодых” — “Треугольник — Венок—Стефанос”, листовка была выдана нескольким посетителям. Д. Бурлюк издал листовку анонимно, несмотря на противодействие главного устроителя выставки Н. Кульбина, который счел необходимым послать А. Бенуа извинительное письмо⁷.

Эта история неожиданно и скандально завершилась в Москве. Анонимным памфлетом, направленным против А. Бенуа, воспользовался М. Ларионов. Самовольно приписав авторство С. Городецкому, он поместил полный текст листовки в последнем номере журнала “Золотое руно”⁸.

Историческая роль Давида Бурлюка как организатора группы молодых новаторов-художников и поэтов (будущих кубофутуристов) чрезвычайно значительна. В этом отношении он может быть поставлен в один ряд с Гийомом Аполлинером.

Что касается “Художественных писем” А. Бенуа, то их превосходно охарактеризовал он сам (его слова приведены в качестве эпиграфа).

Репутация А. Бенуа, как первоклассного художественного критика — миф, который должен быть разрушен.

2. Две эпиграммы Вячеслава Иванова

Сказки о русских подражателях.

В. Маяковский (1913)

В статье “Живопись сегодняшнего дня”, напечатанной в мае 1914 года, Маяковский использовал, в качестве резкого, но несправедливого выпада против Михаила Ларионова, эпиграмму Велимира Хлебникова:

Новаторы до Вержболова!
Что ново здесь, то там не ново.

Это первая публикация двустихия, но ни источник текста, ни время его написания Маяковским не указаны.

Как это ни странно, ему не показалось маловероятным, что Хлебников — автор эпиграммы, чье острие направлено против молодых русских художников-новаторов. Объяснить это можно только полемическим азартом Маяковского.

Эпиграмму Хлебникова он напечатал вторично в конце того же 1914 года (в статье “Как бы Москве не остаться без художников”).

По всей вероятности, в следующем году Д. Бурлюк, а, может быть, и сам Хлебников, сообщил Маяковскому, что автор эпиграммы — Вячеслав Иванов, выразивший в ней свое саркастическое отношение к работам молодых русских художников, участников выставки “Венок”. Маяковский не был ни участником, ни посетителем выставок “Венок”, состоявшихся до его вступления в группу “будетлян”.

Через восемь лет, в очерке “Семидневный смотр парижской живописи”, Маяковский снова использовал двустроичную эпиграмму, но уже восстановив авторство Вячеслава Иванова. Однако комментарий Маяковского к двустихию оказался чрезвычайно неточным: выставка “Венок” названа “выставкой первых русских импрессионистов”, устроенной, по утверждению Маяковского, Дави-

дом Бурлюком в 1907 году. Между тем “выставки первых русских импрессионистов” вообще никогда не было. Известно пять выставок “Венок” (первая — в Москве, остальные — в Петербурге). Первую выставку “Венок” (“Стефанос”) организовал Ларионов в конце декабря 1907 года (с участием Д. Бурлюка). В другой выставке “Венок”, открывшейся в конце марта 1908 года, Д. Бурлюк не участвовал. В конце апреля того же года Н. Кульбин организовал выставку “Современные течения в искусстве”, где экспонировались и вещи группы “Венок” (в том числе Д. Бурлюк). В конце марта 1909 года открылась выставка “Венок–Стефанос”, устроенная Д. Бурлюком и А. Лентуловым. И, наконец, 19 марта 1910 года состоялось открытие выставки, объединившей группы “Треугольник” и “Венок”⁹. Устроителем выставки левой группы “Венок” был Д. Бурлюк. Одновременно Д. Бурлюк вместе с возглавлявшим группу эклектиков “Треугольник” Н. Кульбиным организовал “Первую выставку рисунков и автографов русских писателей”. Экспонировались рисунки классиков и писателей и поэтов старшего поколения (Пушкина, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина, А. Жемчужникова, Тургенева, Случевского, В. Соловьева, Чехова, М. Горького), поэтов и писателей-символистов (Н. Минского, Л. Андреева, А. Блока, А. Ремизова, В. Мейерхольда, Н. Евреинова, А. Белого, С. Городецкого, М. Кузмина, В. Гофмана, А. Толстого, М. Волошина, В. Иванова), а также В. Хлебникова, которого группа молодых поэтов и художников уже объявила своим вождем.

Наличие среди экспонатов этой выставки рисунка и автографа Вячеслава Иванова навело меня на предположение, что именно эту выставку имел в виду Д. Бурлюк, сообщая Маяковскому имя подлинного автора эпиграммы.

О своей догадке я сообщил Д. Бурлюку, беседуя с ним 19 июня 1956 года. Давид Давидович подтвердил правильность моего предположения и сказал, что трижды напеча-

танное Маяковским двустишие — только две начальных строки четырехстрочной или пятистрочной эпиграммы Вячеслава Иванова.

Попытка Д. Бурлюка восстановить полный текст эпиграммы была безуспешна. Вписанные им в мой экземпляр первого тома Собрания сочинений Маяковского (1939) строки имеют вид черновика — с обрывками стихотворных фраз и смысловыми пустотами¹⁰. Связное чтение дано в единственной, заключительной строке:

Какими средствами вы не достигли цели.

Кроме того, Д. Бурлюк исправил вторую строку, измененную Маяковским. В отличие от равносложных ямбических строк мнимого “двустишия”, в авторском тексте вторая строка написана не четырехударным, а пятиударным ямбом:

Что ново здесь, за рубежом не ново.

Полный текст Вячеслава Иванова все-таки сохранился. Текст был зафиксирован Н. Асеевым, беседовавшим с Д. Бурлюком на 37 лет ранее, чем я. Н. Асеев напечатал эпиграмму в редактируемой им газете в 1919 году¹¹. Там же помещена и вторая эпиграмма Вячеслава Иванова, которая окончательно подтвердила связь первой эпиграммы с объединенной выставкой групп “Треугольник” — “Венок”.

В своем кратком комментарии Н. Асеев сообщает, что эпиграммы “написаны еще до войны” и публикуются им впервые “с любезного разрешения Давида Давидовича”.

Первая эпиграмма, в которой Вячеслав Иванов высмеивает художников-новаторов “за провозглашенное ими доминирование формы, ... средства над целью”, ошибочно названа Н. Асеевым четверостишием. Это — пятистишие, где третья строка не имеет рифмовой пары (“холостая”):

Новаторы до Вержболова,
Что ново здесь — за рубежом не ново.
Вам средство — цель? — пускай!
Но знать не можно нам ужели,
Какими средствами вы не достигли цели?

Вторая эпиграмма — четверостишие. Н. Асееву не было известно, что “Венок” — название выставки. Поэтому он не обратил внимания на каламбурное использование этого слова (в первопечатном тексте дано без кавычек):

То, что гоже и не гоже,
Увенчалось “Венком”.
Только “Панна на рогоже”,
Знать, не ладит с Бурлюком!

По объяснению Н. Асеева, “Панна на рогоже” — картина Давида Бурлюка. Однако каталог выставки “Треугольник” — “Венок” удостоверяет, что Вячеслав Иванов имел в виду два этюда “Мать”, написанные на рогоже поэтом С. Городецким, который в то время увлекался живописью. На выставке 1910 года экспонировались десять его работ (в группе “Треугольник”).

Большой интерес представляет “антиэстетическое” оформление каталога выставки “Треугольник” — “Венок”, изданного в обложке из рогожи. Так же был оформлен Д. Бурлюком и первый боевой сборник кубофутуристов “Пощечина общественному вкусу” (1912), где состоялся литературный дебют девятнадцатилетнего Владимира Маяковского.

3. История русского футуризма

Осенью 1930 года поэт Василий Каменский сообщил Д. Бурлюку о том, что молодые исследователи Т. Гриц, В. Тренин и Н. Харджиев приступили к работе над “Исто-

рией русского футуризма”. Это сообщение вызвало большой интерес со стороны Бурлюка, он просил ознакомить его с проспектом книги, завязалась переписка, которую вел Т. Гриц (один из ближайших друзей В. Каменского). Первое письмо Т. Грица (от 13 ноября 1930 года). Д. Бурлюк опубликовал в сборнике “Красная стрела” (1932). К сожалению, в текст этого письма Д. Бурлюк внес ряд изменений (в духе “боевых” футуристических деклараций), из-за чего переписка едва не прекратилась.

Привожу отрывок из письма, посланного Д. Бурлюку 24 января 1931 года:

... На днях кончаем проспект книги “История русского футуризма”. Копию вышлем Вам, дабы получить Ваши дополнения и коррективы¹².

Проспект был написан В. Трениным и мною.

Постоянную помощь в работе над “Историей русского футуризма” нам оказывали К. Малевич, А. Крученых, М. Матюшин, П. Филонов, В. Каменский, В. Татлин, К. Большаков, С. Бобров и другие участники футуристических группировок. Отбор иллюстративного материала для книги взяли на себя Матюшин и Малевич, который предполагал осуществить и полиграфическое оформление издания.

Ответное письмо Д. Бурлюка датировано 27 февраля 1931 года:

... Отвечаем на ваше письмо от 24 января 1931 года. Книгу “О Маяковском” мы в настоящее время пишем. Пребывание Маяковского в Америке в 1925 г. известно только мне. Мною собран материал для главы “Эхо кончины Маяковского в Америке”. Я писал об этом Брикам дважды. Но внимания на сей предмет не получил. Новую книгу “О Маяковском” я перешлю в СССР после того, как там будет напечатан мой труд “Фрагменты из воспоминаний футуриста”. Этот труд имеет отдельные главы о Маяковском, Репине,

Горьком, Хлебникове, Гуро, Сологубе (до ста шестидесяти страниц). Он лежал в течение года у Ионова¹³. Очень прошу вас или, вернее, поручаю вам обратиться в “Академию” и навести справки об этой книге. Вам достать у Ионова эту книгу легко, так как он ею не интересуется...

Книга “О Маяковском”, которую Д. Бурлюк писал в сотрудничестве со своей женой М.Н. Бурлюк, на родину послана не была, так как “Фрагменты из воспоминаний футуриста” (1930) издать не удалось. Безуспешные переговоры об издании этой книги вели В. Каменский и литературовед А. Островский, впоследствии передавший авторизованную машинопись Д. Бурлюка в рукописный отдел Библиотеки им. Салтыкова-Щедрина.

В марте 1931 года Т. Гриц получил из Нью-Йорка две брошюры: “Поэзия Д. Бурлюка” Э. Голлербаха¹⁴ и “Литературный труд Д. Бурлюка” И. Поступальского. Весьма поверхностные характеристики поэтической работы Д. Бурлюка, содержащиеся в обеих книжках, заставили Т. Грица дать им достаточно резкую оценку. 25 марта 1931 года он писал Д. Бурлюку:

...Похвалы таких людей, как Голлербах и Поступальский, могут только скомпрометировать. Какое они имеют отношение вообще к искусству и к футуризму в частности?.. Мне очень жаль, что эти обе книжки напечатаны.

Ответное письмо Д. Бурлюка написано, по всей вероятности, в конце апреля 1931 года¹⁵:

Дорогой Теодор Соломонович, не думайте, что мне самому книги, о которых вы пишете, кажутся идеальными, но их авторы выступили со словами обо мне, которого в настоящее время замалчивают, или же, как делает это Кушнер, марают грязью. Кушнер делает это в журнале “Огонек”¹⁶, над раскрытой урной с прахом моего великого друга и уче-

ника¹⁷. Когда подумаешь об этой подлости, то простишь авторам книг, о которых Вы писали, все их недочеты. Вы, милый Теодор Соломонович, так запальчиво выступили в своем письме против авторов брошюр, что у меня явилась надежда когда-нибудь поднять как щит против забвения что-либо написанное Вами — или всецело обо мне, или так, что мое имя будет являться частью Вашего исследования. Если нельзя будет напечатать это в СССР, то наше издательство посчитает своим долгом оттиснуть это здесь.

Оправдывая издание брошюр Э. Голлербаха и И. Поступальского, Д. Бурлюк вместе с тем признал критическое к ним отношение справедливым и выразил готовность опубликовать работы адресата.

К этому времени наше предложение заключить договор на издание “Истории русского футуризма” было отвергнуто издательством “Федерация”. 1 июня 1931 года Т. Гриц сообщил Д. Бурлюку:

... Мы предполагаем издать ряд выпусков “Материалы по истории русского футуризма”. Вот содержание первого выпуска, который будет называться “Д. Бурлюк и объединение будетлян”: 1) статья, посвященная Вашей поэзии и ее воздействию на молодого Маяковского, Лившица и Николая Бурлюка; 2) статья о Д. Бурлюке, как живописце и теории русского кубофутуризма; 3) статья “О прозе будетлян” (В. Хлебников, Е. Гуро, Мясоедов и др.). Предполагаемое содержание второго выпуска: “Комментированные синхронистические таблицы русского футуризма” (с указанием внутренней борьбы и взаимодействия различных футуристических группировок — “Гилея”, эгофутуристы, “мезонинцы”, “Центрифуга”).

В одном из последних выпусков мы предполагаем опубликовать неизданные стихи Николая Бурлюка.

Ответ Д. Бурлюка датирован 9 июля 1931 года:

... Я и Мария Никифоровна были восхищены вашей отзывчивостью к работе над тем, что дорого и близко нам. Передайте наш привет Харджиеву и Тренину.

Нам нравится план вашей работы, и издательство Марии Бурлюк с удовольствием будет публиковать ее выпусками (вроде “Энтелехизма”).

Ваши выпуски в издательстве Марии Бурлюк выйдут в количестве одной тысячи. Если хотите, по 500 экземпляров каждого выпуска мы будем посылать на ваше имя. Книги будут иметь успех.

“Лысеющий хвост” — маленькая брошюра, изданная мной в количестве двух тысяч экземпляров, сначала в Златоусте, а потом повторенная в городе Кургане, так как первое издание быстро разошлось¹⁸.

Васина книга “Путь энтузиаста”¹⁹ доставила много светлых минут. Книга эта — памятник нашей дружбы и большого Васиного сердца.

Это — последнее письмо Д. Бурлюка, сохранившееся в архиве Т. Грица.

По независящим от нас обстоятельствам издание материалов по истории русского футуризма не состоялось.

4. Полемическое выступление в защиту Хлебникова

8 сентября 1933 года Д. Бурлюк послал в редакцию московской “Литературной газеты” следующее письмо:

Прилагая при сем мой ответ К. Федину, прошу дать ему место на страницах газеты. Не отбросьте моей первой попытки связаться с вами. К. Федин высказался. Дайте возможность и первому издателю Хлебникова сказать свое слово в защиту его творчества.

Письмо Д. Бурлюка и его полемическую заметку предоставил в мое распоряжение Эдуард Багрицкий, который

в то время был одним из семи членов редакционной коллегии “Литературной газеты”. По сообщению Э. Багрицкого, все члены редакционной коллегии, кроме него, высказались против напечатания заметки Д. Бурлюка. Несмотря на то, что в своей поэтической практике Багрицкий является последователем поэтов-акмеистов (Н. Гумилев, В. Нарбут), он высоко ценил произведения Велимира Хлебникова. В октябре того же 1933 года Багрицкий письменно поддержал мое предложение опубликовать том “Неизданных произведений В. Хлебникова”, представляющих, по его утверждению, “большую художественную ценность”²⁰.

Привожу текст неопубликованной заметки Д. Бурлюка “О выпаде К. Федина против Хлебникова”:

В “Литературной газете” от 22 августа сего года помещена статья К. Федина “Язык литературы”.

Статья К. Федина имеет ряд пунктов, с которыми не только трудно согласиться, но которые заставляют взяться за перо для возражения. Читаешь — человек будто здраво мыслит, ясно себе отдает отчет в том, что он хочет выразить и вдруг... такие положения: “сюжет непременно должен быть увлекательным, оригинальным”, слово “всегда и всюду обязано быть ясным, понятным, с точностью выражающим мысль”. Я привел это место, как иллюстрацию “положений” К. Федина, которые звучат очень авторитетно, но примерами из литературного прошлого не подтверждаются.

Известно, что классики нередко пользовались заимствованными, “чужими” сюжетами. Можно ли сюжеты “Вертера” Гете или “Старосветских помещиков” Гоголя назвать “увлекательными” и “оригинальными”?

Высказывания на тему “культура слова” — необходимы. Но когда, кушая рыбу, вы всаживаете себе в горло кость, удовольствие в сильной степени портится.

Вся средняя колонка статьи К. Федина и является “костью”, которую он пытается засадить в гроб Хлебникова,

замученного при жизни диким невежеством мира “Биржевки”.

О Федине я не сказал бы ничего резкого, если бы он не допустил выпада, задевающего память великого поэта: “Кто знает большую поэму В. Хлебникова из первого тома, которую можно одинаково читать слева направо и справа налево..., тот понимает, что изрядная доля работы футуризма имеет интерес для психопатолога, а не для литератора!”.

От заявления К. Федина дунуло на меня затхлопльлю того времени, когда желтая пресса и литературные “старики” пытались уничтожить свежий сад молодых побегов.

Но предоставим слово “атакующему”: “Часто, говоря о новаторстве, мы измеряем его степенью непонятности”. Для любого человека, желающего, читая, работать, для всех умеющих ценить красоту творческого слова, в Хлебникове ничего непонятного нет. Для литератора К. Федина чтение — забава (“увлекательный и оригинальный сюжет”).

Чтение — учеба. У Хлебникова учились и “старики”: Вячеслав Иванов, Алексей Ремизов, Андрей Белый.

Спросите о Хлебникове у Н. Асеева, у Б. Пастернака, у всех, для кого задачи слова — не только рельсы, чтобы подвозить рукописи к издательствам, ищущим “ходкого товара”. “В спор о языке Хлебников должен быть вовлечен непременно”, — заявляет автор атаки на новаторство. И как раз на горе себе. Ибо Хлебников — самое неоспоримое из того, что дала новая русская словесность.

В своей заметке Д. Бурлюк приводит мнение К. Федина о поэме Хлебникова “Разин”, одинаково читаемой “слева направо и справа налево”. Резко отрицательной оценке К. Федина, взывающего к помощи психопатолога, могут быть противопоставлены высказывания Маяковского о “небывалом мастерстве” Хлебникова, о “необычайной форме” его “Разина”. Маяковский восхищался этой уникальной в истории мировой поэзии “длиннейшей поэмой” — палиндромом.

5. Забытые воспоминания

“Большое сибирское турне” Давида Бурлюка, продолжавшееся в течение почти года, до сих пор остается белым пятном в его литературной биографии. Между тем это была “вторая молодость” неутомимо-деятельного организатора и идеолога группы кубофутуристов, уехавшего из Москвы в апреле 1918 года. В 1918–1919 годах Д. Бурлюк посетил ряд городов Урала и Сибири, где выступил с лекциями (“Футуризм — искусство современности”)²¹ и чтением произведений своих литературных соратников, устраивал выставки картин и пропагандировал новое искусство в провинциальной прессе. Несмотря на затруднительные обстоятельства и “бумажный голод” ему удалось издать в Томске (в апреле 1919 года) вторую “Газету футуристов”, со стихами Маяковского: первую “Газету футуристов” Д. Бурлюк издал в Москве в марте 1918 года.

25 июня 1919 года Д. Бурлюк впервые приехал во Владивосток²², где встретился с находившимся там Н. Асеевым²³ и С. Третьяковым. В связи с его приездом Н. Асеев писал:

... Предполагается в предстоящем зимнем сезоне выступить согласованно объединенным футуристам, как на литературном поприще, так и организацией картинных выставок, футуристического книжного магазина, лекций, выступлений и т.д. Д.Д. Бурлюк выезжает на днях в Челябинск, где он оставил свои картины, и к осени думает возвратиться во Владивосток, который и будет объявлен временной базой деятельности объединенных футуристов Сибири.

... В дальнейшем Бурлюк думает посетить Токио, где в последнее время очень сильно возрос интерес к футуристической живописи. Как известно, японскими ценителями приобретен целый ряд картин Пикассо, Ле Фоконье, Дерена, Сезанна и др.²⁴

По возвращении во Владивосток Д. Бурлюк организовал 4 октября 1919 года “Неделю о футуризме” (выставка картин, две лекции), которая привлекла многотысячных посетителей. В одном из газетных отчетов дана меткая характеристика выступления Д. Бурлюка, которого Н. Асеев называл “молниеносным оратором”:

... Запас здоровья и любви к жизни и искусству, вложенный в него родной Украиной, не иссяк и не истощился. Так же иронически любезен он с публикой. Так же быстро и не надуманно-беззлобно парирует он выходки “борцов из почтеннейшей публики”,... так же фанатично и увлекательно стоит он за любимое им каждой каплей крови искусство. ... Поняли ли, что мыслимый ими, как “разрушитель”, Бурлюк вот сейчас, в години тяжелого испытания искусства, остался единственно не опустившим руки собирателем и проповедником его, не изменившим его заветам...?²⁵

В сибирских и дальневосточных газетах и журналах можно обнаружить программы и декларации, стихи, статьи, заметки и путевые очерки Д. Бурлюка, которые были забыты самим автором. Особый интерес представляют его мемуарные очерки. Общее количество этих очерков, входивших в цикл “Интересные встречи”, к сожалению, не может быть учтено: полные комплекты сибирской и дальневосточной периодики того времени в московских и ленинградских книгохранилищах отсутствуют.

Обнаруженные мною печатные тексты воспоминаний Д. Бурлюка о Максиме Горьком и Елене Гуро я показал автору во время его пребывания в Москве в мае-июне 1956 года.

Давид Давидович внес в тексты ряд поправок и уточнений (при моем участии), а также отбросил несколько “малозначительных и торопливо написанных” кусков.

Тогда же он отредактировал и перекомпоновал часть своих неопубликованных “Фрагментов из воспоминаний

футуриста” (1930)²⁶, относящуюся преимущественно к Великомиру Хлебникову, и снабдил своими пометами первый том “Полного собрания сочинений” Маяковского, изданный под моей редакцией в 1939 году.

Воспоминания Д. Бурлюка о М. Горьком были впервые напечатаны во Владивостоке в 1919 году²⁷.

Текст воспоминаний публикуется мною в последней авторской редакции:

В начале февраля 1915 года я, приехав в Петроград из Москвы, посетил друга моей юности, художника И. Бродского²⁸. В уютной столовой, все стены которой были увешаны коллекцией картин, Репин, Серов, Жуковский и Бурлюк висели рядом. В конце обеда Бродский сказал:

— Давид, ты не знаком с Горьким, он живет сейчас в Териоках. Не хочешь ли поехать завтра со мной к нему? Еду я, художники Грабовский²⁹ и Пальмов³⁰ и скульптор Блох³¹. Если согласен, то завтра утром приезжай, от меня и тронемся.

Утром всей компанией мы садились в зеленые вагоны финляндской железной дороги. В Финляндии вагоны второго класса были окрашены в зеленый цвет.

Окутанные пухлой пылью метели, мелькнули мимо бесконечные пригороды, дачные места: Белоостров, “предупредительные” жандармы. Знакомая Куоккала, где живут Евреинов и Репин, а также переводчик Уитмена, первый из серьезных критиков, “несерьезно” читавший о футуризме, Корней Чуковский.

Так как до Горького остается еще пять или шесть верст, то вваливаемся в маленькие санки. Бурые, низкорослые финские лошадки ныряют в облаках снега. Вязаная шапка то падает вниз, то высоко возносится над горизонтом.

На облучке представитель Финляндии; в зубах его неунывающая трубка, и она-то, очевидно, является причиной его абсолютной молчаливости. Какая в этом отношении разница с русским возницей, — тот и расспросит и сам расскажет.

Под стать хозяйину страны и окружающая природа. Мелкий чахлый ельник, местами сосны, низкорослые, разбросанные по невысоким с короткими крутыми склонами холмам, на которых зима нахлобучила метелями вязаные пушистые шапки.

Из труб встречных домов поднимаются струи синего дыма. Около часу дня. Крепкий мороз поскрипывает под полозьями. В веселых шутках и островах незаметно проходит дорога. Когда собирается компания веселых артистов, то по большей части она набрасывается на кого-нибудь одного и, конечно, самого беззащитного. Из нашей компании таким был скульптор Блох. Он ехал к Горькому просить несколько сеансов, так как намеревался приступить к работе над его бюстом.

Компания развеселилась. Скульптор обиделся.

Дача, в которой жил Алексей Максимович — двухэтажное деревянное здание новой стройки, с большими окнами, дающими вид в одну сторону — на склоны, покрытые лесом, а в другую — на пустынные дали морских заливов.

Мы входим в переднюю. Лестница на верхний этаж. Камин у правой стены. Круглый стол посредине, на нем — газеты. Раздеваемся и ждем. Я обращаю внимание на стены, которые как-то не вяжутся с обычным, “классическим” представлением о Горьком: всюду развешено много старинного оружия, кинжалы, клинки, ножи и т.п.

Входит Горький, высокий, чуть сутуловатый. Он радушно приветствует Бродского, своего друга. Бродский гостил у Горького на Капри, где написал большой портрет писателя, изобразив его в плетеном кресле.

Портрет Бродского передает, так сказать, схожесть формального материала, по отдельным частям. Фотографии не напоминают Горького. Единственный портрет, который приходит в голову при взгляде на Алексея Максимовича, это — портрет Серова. Сидящий Горький “коряво” разбросан по холсту, в чертах фигуры и очерке головы что-то напоминающее не то слесаря, не то сапожника.

Таков Горький. Когда он сидит, заложив нога на ногу, то кажется, что на голове у него ремешок, который надевают русские сапожники, а мысль свою он настойчиво прилагивает к вашему вниманию (как прилагивают подметку), упористо один за другим вбивая гвоздики слов.

Бродский привез заказанные ему Горьким две небольшие картины. Алексей Максимович тотчас повесил их над спинками стульев в столовой. Вернее, это были гостиная и столовая вместе: большая комната, переделенная аркой. В столовой — стол, накрытый белой скатертью и приборами, в гостиной — несколько кресел, мягкий диван, перед ним коробок с нитками и рукоделием, а перед коробком сидела супруга Горького, Мария Федоровна Андреева. Так как Горький беседовал с Бродским, то я подсел к Марии Федоровне.

Я возвратился к первому впечатлению и выразил свое удивление по поводу несоответствия видимого мною с тем “представлением о Горьком”, которое сложилось на основании знакомства с его произведениями.

— Не обязательно, — сказал Горький, — чтобы все черты находили отражение в литературе. Писатель и шире, и уже написанного им. А я, — добавил он, — в Италии увлекался собиранием этих странных вещиц. Интересные есть штуки! Вот смотрите (он снял со стены нож — один из стаи как бы плывущих железных угрей, насаженных головой на рукоятку), — эти извилистые тонкие ножи — знаменитые “мизерикордии”. Ими монахи милосердно прикалывали жертву, измочаленную пыткой. А здесь — широкий нож, сходящий к острию клинка в виде равнобедренного треугольника. Это большие закрытые ножницы, у которых отточены наружные края. Достаточно было нажать пружинку рукоятки, и клинок раскрывался ножницеобразно, распарывая отточенными наружными краями и без того страшную рану. Но, господа, оставим это и пойдем потрошить ветчину, думаю, с мороза вы проголодались.

На столе аппетитно дымился только что сваренный сочный окорок, яичница с черным хлебом, суп, котлеты. Потом Мария Федоровна разливала ароматный кофе.

После обеда художник Грабовский читал свою повесть из жизни итальянцев не то на Капри, не то на Корсике.

Это было посредственное произведение с “девушкой”, с “очами”, с “волной черных волос”, с “трепетом лунного света”, а также с молодым итальянцем Ромео.

Горький терпеливо выслушал повесть до конца и сделал автору несколько замечаний.

Уже вечерело. Сквозь зимние тучи пробились лучи скрывающегося солнца. Ветви деревьев багровели.

Горький предложил пойти погулять. Во время часовой почти прогулки он шел около 15–20 минут со мной, но меня природа, особенно сумрачная, делает неспособным мыслить. Я только смотрю. Я весь зрение.

Горький был в теплых перчатках, косматой шапке, на нем было не то меховое пальто, не то тулуп. Горький начал покашливать, недавно он оправился от инфлюэнции. Повернули домой. Пили чай. Разговор перешел на политические темы. Горький в ужасе от войны, от зверства, от бойни.

С негодованием Алексей Максимович говорил о вагонах, пришедших в Саратов, вагонах без печей, запертых на замок, в которых перевозили пленных турок. Под Саратовом было 25 градусов мороза и, когда вагоны открыли, половина пленников оказалась кусками льда, — “мясо министерства земледелия”...

Горький повел меня во второй этаж. Обширная комната — библиотека. Рядом с библиотекой кабинет. У стен витрина — коллекция дивной японской резьбы по слоновой кости. А из ящичков стола Алексей Максимович достал коллекцию французских медалей.

Собрались ехать на ночной поезд. В передней я попросил Горького дать мне автограф.

Пока одевались, Горький ушел в кабинет и спустился отсюда со свечей в руках, неся мою книжечку автографов. В ва-

гоне я открыл ее. На первой странице стояло: “Они — свое, а мы — свое!” Этой характерной фразой Горький как бы подчеркивал важнейшее в впечатлениях первого дня моего знакомства с ним. Простая, лишенная декламации, но величественная, уверенная в себе, своих силах.

Горький заинтересовался моей живописью. Вскоре Василий Каменский, который уже побывал в городской квартире Горького, затащил меня к нему. Узнав, что мои картины можно видеть на выставке “Мир искусства” на Марсовом поле, Горький изъявил желание их видеть.

После завтрака, где присутствовал также сын Горького, юноша лет 18, мы поехали на выставку. Каменский с Горьким на одном извозчике, я за ними — на другом. Я спросил извозчика, слышал ли он про Максима Горького.

— Как же-с слышал, — обиделся извозчик, — это из знаменитых босяков.

— Так вот он сам — на передних санках, — сказал я.

Извозчик с великим изумлением смотрел на миф, на легенду, воплотившуюся перед ним.

Горький долго стоял перед моим пейзажем южно-русской степи.

— Да, очень хорошо, — сказал он.

Через несколько дней мы с Каменским убедили Горького поехать в “Бродячую собаку”. Это был знаменитый вечер, посвященный обсуждению сборника “Стрелец”.

Услышав некоторые реплики, Горький возмутился. Он встал и произнес резкую речь, осудив критику, занимающуюся травлей талантливых представителей молодой русской литературы, тех, кто идет, а следовательно, и творит. “Да будет вам стыдно. В них что-то есть!” — закончил Горький.

Критики почтительно молчали.

Но на другой день вся пресса кипела шипением маленьких ядовитых анонимных змеек.

Газеты лаяли на Горького, обвиняя его в защите скандала, в защите футуризма. Через некоторое время Горький отве-

тил известной статьей “О футуризме”, напечатанной в “Журнале журналов”.

Следующая моя встреча с Горьким была в ноябре 1916 г. В то время Горький увлекался Маяковским: издал сборник “Простое как мычание”, а в “Летописи” пытался напечатать поэму “Война и мир”, запрещенную военной цензурой. Я приехал из Самары в Москву. Маяковский повел меня к Горькому, остановившемуся в гостинице “Славянский базар”. Алексей Максимович встретил очень приветливо. Вечером Горький посетил выставку “Бубновый валет”. Он внимательно смотрел на мою картину “Победители 1224 года” (“Битва при Калке”): монголы и татары, пирующие на трупах русских князей.

— Странную картину написали вы, Давид Давидович, — угрюмо произнес Горький.

Последний раз я видел Алексея Максимовича в Петрограде, во время выставки и чествования финских художников. Это было 3 апреля 1919 г. На вернисаже выступал Маяковский.

У Донона был торжественный раут, в числе приглашенных — весь художественный и артистический Петроград. М. Горький (председатель комиссии по делам искусства), финские художники, Маяковский, И. Зданевич, К. Сомов, А. Бенуа, И. Бунин и другие. В середине длиннейшего стола сидели друг против друга П. Милюков (министр иностранных дел) и Ф. Родичев (министр по делам Финляндии). За ужином произносились речи. Горький не выступал. После 12 часов “чествование” было перенесено в “Привал комедиантов”.

Горький был весел, но острил не без “желчности”: сказывались усталость и слабое здоровье.

Привожу ряд дополнительных сведений, комментирующих воспоминания Д. Бурлюка о М. Горьком.

Вечер в артистическом подвале “Бродячая собака”, посвященный выходу сборника “Стрелец”, состоялся 25 фе-

враля 1915 года. В этом сборнике наряду с произведениями кубофутуристов — Маяковского (пролог и часть четвертая из незавершенной поэмы “Облако в штанах”), Хлебникова, Д. Бурлюка, А. Крученых и В. Каменского — были помещены стихи и проза виднейших представителей старшего поколения: Сологуба, Блока, Ремизова, Кузмина.

По одному из газетных сообщений, неожиданное для публики выступление М. Горького в защиту футуристов было его первым публичным выступлением “после десятилетнего перерыва”³².

Вечере, посвященном “Стрельцу”, участвовали Маяковский, Д. Бурлюк, В. Каменский, М. Кузмин, Н. Кульбин и др.

Выставка “Бубновый валет”, где экспонировались картины Д. Бурлюка, К. Малевича, О. Розановой, И. Пуни, М. Шагала, А. Лентулова, Н. Удальцовой, А. Куприна, Л. Поповой, Р. Фалька, А. Экстер и др., открылась 10 ноября 1916 года. Д. Бурлюк выставил 16 картин. В автокомментарии к “странной”, по мнению Горького, композиции “Победители 1224 года” указано, что в ней “даны две точки зрения”, на первом плане пируют победители, положившие на трупы доски, а поле битвы “в целях экономии пространства, взято под углом и поставлено в другую плоскость”³³.

В названии этого произведения Д. Бурлюком допущена ошибка: битва у реки Калки (ныне — Кальчик) произошла не в 1224, а в 1223 году.

Тогда же, в 1914–1915 годах Д. Бурлюк создал и другую многофигурную композицию — “Битва”: победоносное сражение Дмитрия Донского с татарским ханом Мамаем на Куликовом поле в 1380 году (Третьяковская галерея).

В поверхность обеих картин вкраплены частично закрашенные жестяные и медные полосы-пластинки.

В конце того же 1916 года в Петрограде открылась “Выставка современной живописи”, где экспонировался “Пейзаж” Д. Бурлюка, принадлежавший М. Горькому.

Воспоминания Д. Бурлюка о М. Горьком написаны через два-три года после последних встреч с писателем.

“Литературный портрет” замечательного поэта-прозаика и живописца Елены Гуро (1877–1913), написанный Д. Бурлюком через семь с половиной лет после ее смерти, находится в явной зависимости от лирической прозы “портретируемого” автора.

Краткий мемуар о Елене Гуро написан в Японии, на субтропическом острове Чичиджима (одном из группы островов Огасавара), куда Бурлюк приехал в конце декабря 1920 года. Любопытные сведения о его пребывании на тихоокеанском острове Д. Бурлюк сообщил молодому поэту и литературному критику В. Силлову (19 февраля 1921 года):


... Пароход приходит к нам раз в месяц, а до сих пор нет от вас письма; между тем мы все очень интересуемся вами и вашей жизнью; также ничего мы не знаем о России, так как газеты на европейских языках не доходят сюда, а по японски научиться читать и писать нет никакой возможности, разговаривать о простейших предметах мы научились... Жизнь наша течет вполне по-деревенски; я пишу много красками, а также ежедневно работаю пером; я всегда жалею, что путешествие не удалось сделать с Вами; здесь много интересной самобытности, нам непривычной, в людях и природе; растительность ни одной веткой не напоминает наших лесов; склоны гор усеяны веерами пальм и остатками древних стволов красного и черного деревьев, обожженных молнией; правда, японцы быстро культивируют эти во времена Кука самобытные дикие места, но и теперь угрюмость и дикость океана, лиловые и пурпурные обрывы скал, поросшие папоротниками в несколько саженной высоты и пальмами..., листья которых могут легко отрезать пальцы. Жить здесь возможно компанией, как живу я, а то можно очень заскучать, слово одиночество... было бы слабо выражающим ту степень заброшенности от мира, какую можно пережить здесь ...³⁴


ПАМЯТИ
И.В. И — А

И НА ПУТЬ МЕЖ ЗВЁЗД
МОРОЗНЫХ

ПОЛЕЧУ Я НЕ С МОЛИТВОЙ
ПОЛЕЗУ Я МЕРТВЫЙ ГРОЗНЫЙ
С ОКРОВАВЛЕННОЮ БРИТВОЙ...



 Надежда Бурлюк. Портрет В. Хлебникова в сборнике «Требник троих» (М., 1913)

 В. Татлин. Портрет В. Хлебникова (фронтиспис кн.: В. Хлебников. Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940)



ТОРГОВЫЙ ДОМЪ

„ФИЛЬМОТЕКА“.

Большая Дмитровка, уголъ Глинищевского пер.

ТЕЛЕФОНЫ: Отдѣла Проката 2-72-65. Правленія 5-36-48.

СЕНСАЦІЯ!**Драма въ кабарѣ № 13
въ 2 частяхъ. футуристовъ. въ 2 частяхъ.**

Участвуютъ: г-нъ М. Ларионовъ, г-жа Наталія Гончарова и все Футуристическое О-во, болѣе 130 человекъ. Въ драмѣ имѣется „Футуристическій ГАНГО“, въ исполненіи футуристовъ.

Четвертый боевикъ фабрики „Топорковъ и Винклеръ“.

„Какъ мало прожито,
какъ много пережито“.

(Изъ студенческой жизни). ~~—~~ Драма въ 2 частяхъ.

Съ участіемъ артиста Импер. театр.	г-на С. Тарасова.
” ” артистки Моск	г-жи Т. Покровской.
” ” артиста Импер.	г-на Лихомского.
” ” ” ” ”	г-на Шеина.

Право эксплуатаціи этой картины на Москву, Московскую губернію, Поволжскій районъ, Сибирь и Кіевъ принадлежитъ исключительно Конторѣ „ФИЛЬМОТЕКА“.

Отвѣты на телеграфные запросы просимъ оплачивать.

Страница «Кине-журнала» (М., 1913. № 2) с рекламой
фильма «Драма в кабаре футуристов № 13»

Маяковский-киноактер, 1918 г. (из кн.: В. Маяковский. Избранные произведения / Под ред. В. Тренина и Н. Харджиева. М.—Л., 1940)



Д. Бурлюка
СПб. 1913.

1.

ДАВ. ДАВ. БУРЛЮКЪ.

ГАЛДЯЩЕ „БЕНУА“ И НОВОЕ РУССКОЕ НАЦИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО.

(Разговоръ г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Рѣпина
объ искусствѣ).

2.

Н. Д. Б.

О пародіи и о подражаніи.

Брошюра Д. Бурлюка «Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство» (СПб., 1913)



ИГОРЬ ПОСТУПАЛЬСКИЙ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТРУД

ДАВИДА

БУРЛЮКА

ИЗДАНИЕ
МАРИИ БУРЛЮК

Рисованная обложка книги И. Поступальского «Литературный труд Давида Д. Бурлюка» (Нью-Йорк, 1931)



БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ

ГИЛЕЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО МАРИИ БУРЛЮК

19 - АМЕРИКА - 31

КАЛЕНДАРЬ



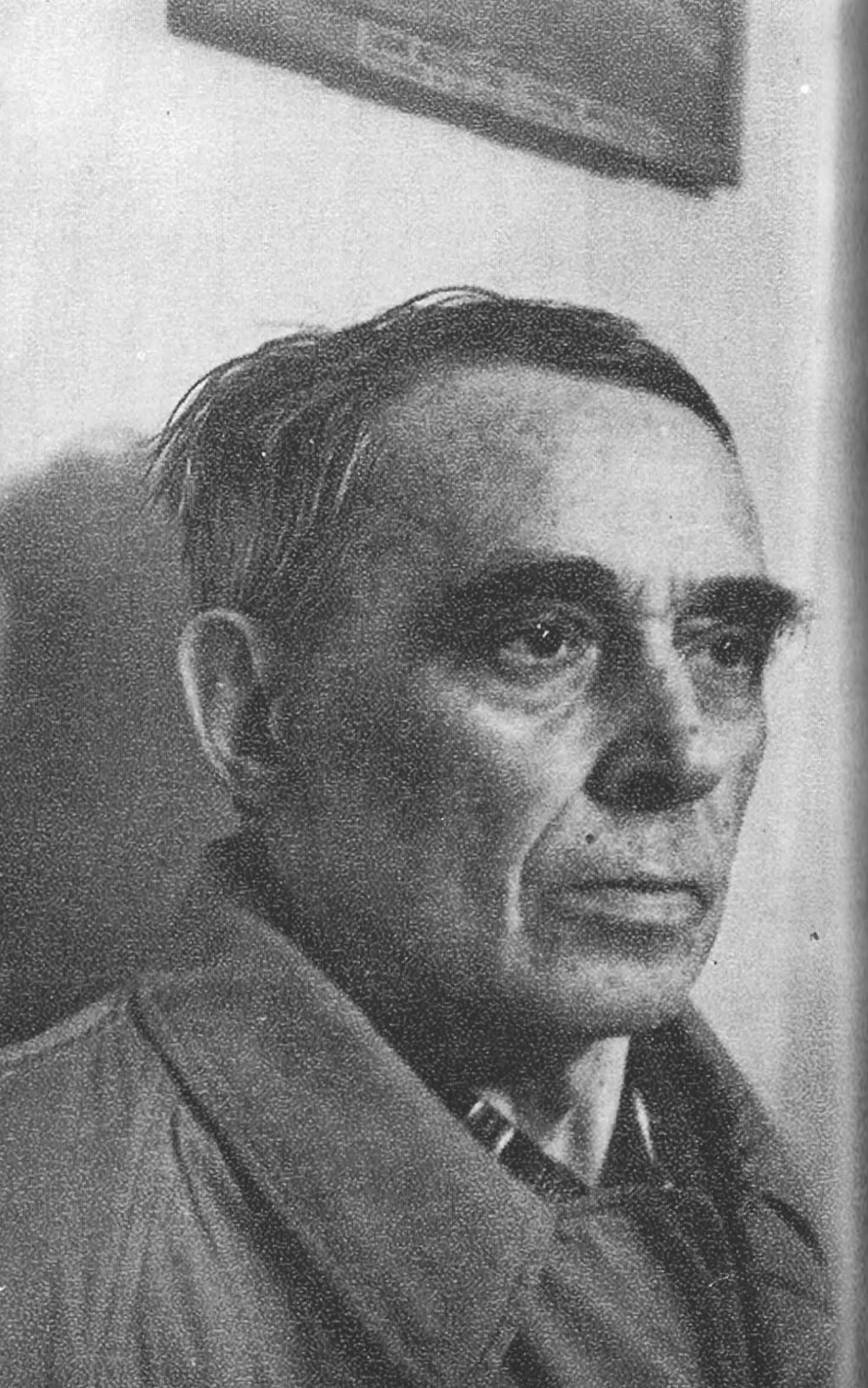
А. Крученых

Издательство Всероссийского Союза Поэтов
Москва—1926

Обложка книги А. Крученых «Календарь» (М., 1926)
с фотопортретом автора 1925 г.



Обложка книги Б. Лившица «Гилея» (Нью-Йорк, 1931)
с портретом Д. Бурлюка работы В. Бурлюка





К. Малевич и Н. Харджиев в подмосковном поселке Немчиновка, 1933 г.
(из кн.: К истории русского авангарда. Stockholm, 1976)



Алексей Крученых в Государственном музее
В.В. Маяковского, 1963 г. Фото В. Земскова

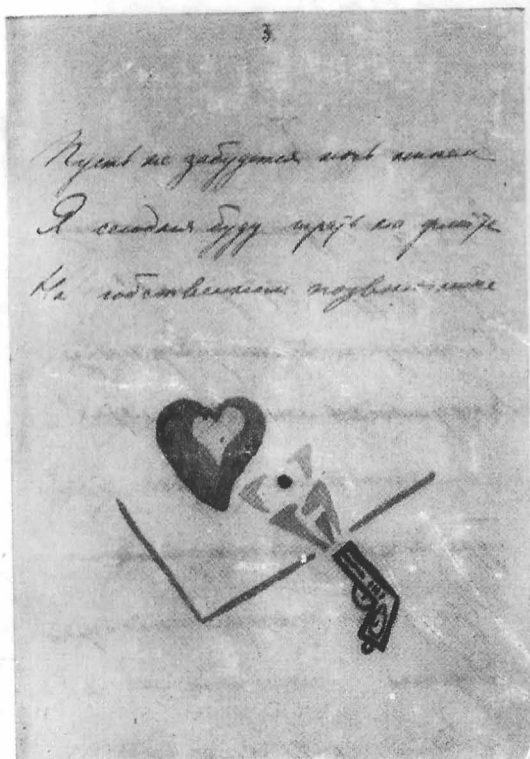


МАЯКОВСКИЙ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

ПОЭТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА МАЯКОВСКОГО

Н. ХАРДЖИЕВ
В. ТРЕНИН



Книга Н. Харджиева и В. Тренина «Поэтическая культура Маяковского» (М., 1970)



Сборник «Маяковский: Материалы и исследования» (М., 1940) со статьями Н. Харджиева и В. Тренина

К
ИСТОРИИ
РУССКОГО
АВАНГАРДА

THE
RUSSIAN
AVANT-
GARDE

Н. Харджиев
К. Малевич
М. Матюшин

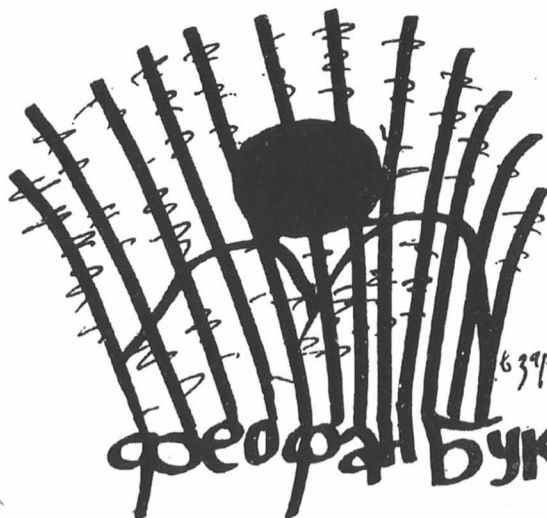
N. Chardžiev
K. Malevič
M. Matjušin



Книга «К истории русского авангарда» (Stockholm, 1976) со статьёй
Н. Харджиева и воспоминаниями К. Малевича и М. Матюшина

* * *
Крученых, ух!
Вот это да!
Ты не протух
и свеж всегда!

x x x



взрослых Бука

Я славию тебя слововержи
крылатые руки воздвиг
откроется тайная дверь
и явится голова тень.
Крученых эпохи изобретник
железной венчанной листвою
из визгов, из света, из брани
тыс встаете в легендой живи

Заключительная страница книги Феофана Буки
«Крученыхиада» (М., 1993) с правкой Харджиева





Г. Неменова



Г. Неменова. Портрет Н.И. Харджиева.
Автолитография. 1960-е гг. Собрание И. Галеева, Москва

С острова Чичиджима Д. Бурлюк посылал свои статьи, воспоминания и путевые очерки во Владивосток³⁵. Мемуар “Елена Генриховна Гуро” был напечатан в газете “Голос родины” 6 марта 1922 года. Газетный текст снабжен надзаголовком “Листки футуристической хрестоматии”, отброшенным автором в 1956 году:

В смерти писателя миру ущерб: думаешь с тоской, что не появится новых созданий его творческого духа, как бы остановившегося в росте своем: не дожидаться от дерева новых свежих побегов!

Зато с большим вниманием приглядывается читатель к оставленному писателем в наследство: на сцену выступает “суд истории”, нелицеприятный, беспристрастный, безжалостный.

От Елены Генриховны осталось несколько грациозно изданных книжек, украшенных ее же рисунками.

Сделанное Еленой Гуро равно бесценно для сокровищницы Новой русской литературы.

Гуро писала не “для улицы”, не для заработка, она писала, отдаваясь внутреннему влечению, которое искало выхода из “кельи души” ее, то беря в руки кисть, то бросая слова, соединенные между собой, равно, законами поэзии или прозы.

“Келья души” написалось не случайно: Гуро, во всем ее облике, и житейском, и литературном, была сосредоточенность, углубленность, скромность.

Гуро не боялась жизни; она не уклонялась от тем наиболее “уличных”, но они, пройдя сквозь призму ее скромного “я”, приобретали налет, соответствующий характеристикам, данным сейчас.

Вот эта же “профетическая” смелость скромности была причиной того, что Елена Гуро оказалась в рядах застрельщиков новой литературной школы.

Жительство имела на Лицейской улице, около Каменноостровского проспекта.

Здесь впервые Хлебников нашел для себя слушателей, которые не только поняли его, но с энтузиазмом приветствовали. Здесь вскидывал золотые кудри свои Каменский, тогда читавший свои прекрасные “крестьянские стихи”.

Здесь впервые собрались и познали друг друга зачинатели литературной школы, вызвавшей столько нападков, столько нареканий, школы, конечно не исчерпавшей себя и до наших дней, пусть ее с таким усердием хоронят те, кто не умеет узреть искусство, как самое <самодовлеющее>.

Искусство предваряет жизнь, оно предсказывает; искусство — сейсмограф.

Футуристический стиль был ранее замечен (как современье) теми, кто собирался на Лицейской улице.

В Петрограде в марте вечера прозрачные; на желтеющем небе (не небо, а иконостас) сеточкой тоненьких морщинок, трещинок легли веточки дерев; под заборами по Лицейской улице кучи снега обтаивше-фиолетовы и полицейский на углу Каменноостровского, против Лицея, тоже нежно-фиолетов.

В квартире — в маленьких комнатах натоплено и жарко несмотря на открытую узенькую форточку.

Елена Генриховна читает свое стихотворение³⁶:

В белом зале, обиженном папиросами
Комиссионеров, разбившихся по столам;
На стене распятая фреска,
Обнаженная безучастным глазам...

Елена Генриховна маленькая, болезненная женщина, но ее дух силен, он просвещен вровень с духом века.

Прикоснувшись к глубинам знания, тая на своих тонких губах движение, рожденное близостью к ядовитому скептицизму, достоянию сверхчеловека, Елена Генриховна, обращаясь к миру, всегда остается существом-ребенком, в ней звучит всегда прекрасная струна вечно женственного, его нежности, грациозной улыбчатости. Эта задушевность сквозит в каждом штрихе, оставленном нам ее узкой тон-

кой рукой: Гуро так была ответна нежности, разлитой повсюду вокруг в природе, ею созданной, что с нежной улыбкой примирения, не иначе, принимает она жизнь: “Было утро все убрано алмазами. По алмазным мхам — по лугам пушило солнце лучами...”³⁷

Закат в окнах потух; небо — потемневший алтарь. Большой черный кот на коленях Елены Генриховны затянул свою сумеречную песенку.

От только что прочитанной сказки веет бесконечным простором, вдохновением, простотой доброго даже к “доносчикам”, красивого сердца. Лицо Елены Генриховны бледное и проникновенное. Она не жилец на этом свете. Поэтому и вещи ее напоминают легкие сновидения.

Поэтому она так бесконечно трогательно умеет написать про сосновые вершины, про тихий шорох, неугомонный, ропщущий, маревом идущий вверху, который она и теперь могла бы слышать над тихой пристанью в вечности, к которой она так рано причалила свой жизненный челн, когда в Усикирко глянули первые вешние цветы.

В феврале 1910 года В. Каменский познакомил Елену Гуро и Д. Бурлюка с Велимиром Хлебниковым³⁸. Д. Бурлюк, обладавший необычайно острым художественным чутьем, сразу же объявил Хлебникова главой нового объединения поэтов и художников: Елена Гуро, В. Каменский, Давид, Николай и Владимир Бурлюки, С. Мясоедов, Екатерина Гуро (Низен). Первое “общее собрание” будущих “будетлян” (кубофутуристов) состоялось у Елены Гуро и ее мужа, художника и музыканта М.В. Матюшина. В апреле того же года был издан их первый групповой сборник “Садок судей” (на средства Е. Гуро). Через три года Е. Гуро и М. Матюшин издали “Садок судей” II (второе печатное выступление Маяковского).

Елена Гуро умерла в возрасте 36 лет 6 мая 1913 года в Усикирко (Финляндия).

Полемичное имя

Вы очаровательный писатель...

Хлебников о Крученых

В 1986 году исполнилось столетие со дня рождения Крученых, но имя его до сих пор полемично.

Прочная репутация “заумника” способствовала тому, что Крученых попал в разряд “непонятных”, а потому малочитаемых авторов.

Новые поколения читателей имеют туманное представление о литературном пути этого поэта, прошедшего сквозь палочный строй дореволюционной газетной критики.

Основной профессией Алексея Крученых первоначально была живопись. Уже в 1909 году он был знаком с некоторыми из своих будущих соратников и участвовал в выставке “Импрессионисты”, устроенной в Петербурге Н. Кульбиным, и в выставке “Венок”, устроенной в Херсоне Д. Бурлюком.

Юношеские стихотворные опыты Крученых остались неопубликованными и, по всей вероятности, не сохранились. Зато сохранилось ценное сообщение художника

С. Шаршуна, посещавшего рисовальную студию вместе с Крученых: на его ранние стихи сильное влияние оказал Ф. Сологуб¹.

В феврале 1912 года, одновременно с другим, еще более молодым художником, Владимиром Маяковским, Крученых примкнул к новаторской группе поэтов и художников, объединившихся вокруг Велимира Хлебникова. Вскоре состоялся литературный дебют Крученых.

Первым, одоббившим поэтические опыты Крученых, был Велимир Хлебников. Вождь “будетлян” сразу же стал его соавтором. Сюжет и образы их поэмы “Игра в аду”, этой, по определению Крученых, “сделанной под лубок издевки над архаическим чертом”, отчасти навеяны “Пропавшей грамотой” Гоголя, любимейшего писателя обоих авторов. Тогда же Крученых издал свой полупародийный лирический цикл “Старинная любовь”. Контраст противоположных стилевых планов ощущается в этом цикле настолько слабо, что позволяет воспринимать его и как традиционный жанр любовной лирики, и в аспекте авторской иронии. Сам автор в письме к Елене Гуро характеризовал “Старинную любовь” как книгу “воздушной грусти”

Следует отметить, что оформление и иллюстрирование своих первых сборников Крученых поручил известнейшим художникам-новаторам, М. Ларионову и Н. Гончаровой, которые вместе с ним создали новый тип поэтической книги. В дальнейшем поэт сотрудничал с такими художниками, как Малевич, Филонов, Ольга Розанова и др.

С самого начала своей поэтической деятельности Крученых проявлял обостренное внимание к лексической и фонетической окраске стиха. Но в первых футуристических произведениях нет ничего “заумного”.

Следующий период его поэтической работы прошел под знаком формального экспериментаторства. Произведения второго периода имеют преимущественно внутрилитературное значение. Это была работа для будущего.

В стихотворении, напечатанном в первом декларативном сборнике кубофутуристов “Пощечина общественному вкусу” (1912), Крученых применил принцип, названный им “мирсконца”, то есть смещение сюжетных эпизодов во времени. Тогда еще очень юный филолог и поэт, примкнувший к крайнему крылу кубофутуристов, Роман Алягров (он же Якобсон), в письме к Крученых сделал ряд тонких замечаний о литературной генеалогии этого принципа и возвел его к теории Эйнштейна: “Знаете, “мирсконца” до вас никто из поэтов не сказал, чуть-чуть лишь почувствовали Белый и Маринетти, а между тем этот грандиозный тезис даже научен вполне (хотя вы и заговаривали о поэзии, противоборствующей математике) и ясно очерчен в принципе относительности”².

Наиболее яростным нападкам в прессе подверглись стихи Крученых, написанные на “собственном языке”, то есть “заумные”. В своих опытах абстрагирования фонетики от смысла Крученых опирается на некоторые принципы словотворчества Хлебникова и, в еще большей степени, на приемы фольклорной поэзии, поэзии заговоров и заклинаний. И, подобно фольклорной зауми, заумные стихи Крученых обладают гипнотической силой воздействия.

Привожу неопубликованную запись Крученых, сделанную в 1959 году — ответ на мой вопрос о времени возникновения заумной поэзии. Здесь инициатива принадлежала Давиду Бурлюку, которому уже были известны алогические стихи и проза Крученых, напечатанные в сборнике “Мирсконца” (1912). В конце 1912 года Д. Бурлюк как-то сказал мне: “Напишите целое стихотворение из “неведомых слов”. Я и написал “Дыр бул щыл”, пятистрочие, которое и поместил в готовившейся тогда моей книжке “Помада” (вышла в начале 1913 г.). В этой книжке было сказано: стихотворение из слов, не имеющих определенного значения. Весной 1913 г., по совету Н. Кульбина, я (с ним же!) выпустил “Декларацию слова, как такового” (Кульбин к ней присоединил свою небольшую), где впер-

вые был возведен заумный язык и дана более полная его характеристика и обоснование”.

Чистой заумной “звучалью” Крученых написал сравнительно небольшое количество произведений. Гораздо чаще элементы эмоционально-экспрессивной зауми поэт внедряет в семантически прозрачные конструкции. Однако и эти “облегченные” произведения экспериментального периода чрезвычайно сложны по своей образной структуре, по словарю и синтаксису.

В 1913 году Крученых написал пьесу-оперу “Победа над солнцем”, поставленную автором в сотрудничестве с художником К. Малевичем и композитором М. Матюшиным в Петербурге (два спектакля — 3 и 5 декабря 1913 года). Критиками, безуспешно пытавшимися истолковать сюжет “оперы”, ничего не было сказано об основном принципе футуристического театра — алогическом эксцентризме, восходящем к комическому балаганному действию. Не случайно, что петербургское общество художников “Союз молодежи”, организовавшее спектакли “оперы” Крученых и “трагедии” Маяковского, начало свою театральную деятельность постановкой знаменитой народной комедии “Царь Максимилиан” (1911). Некоторые персонажи оперы Крученых кажутся сошедшими с подмостков народного балагана. Таковы, например, Неприятель, который “тащит самого себя за волосы”, и Злонамеренный, затевающий драку с самим собой — ближайшие родственники ярмарочного Петрушки. Подобно диалогам балаганного действия или народного кукольного театра, реплики персонажей “Победы над солнцем” насыщены игровыми гиперболами и метатезами.

Те же приемы впоследствии применил в своей пьесе “Елизавета Бам” (1927) молодой поэт Даниил Хармс. Подобно своему другу, поэту Александру Введенскому, Хармс высоко ценил произведения Крученых.

В качестве автора “Победы над солнцем” Крученых может быть назван “первым дадаистом”, на три года опе-

редившим возникновение этого течения в Западной Европе.

Нарушение “правил логики и грамматики”, эллиптический синтаксис, немотивированные смысловые скачки, “произвольное словоновшество”, свободное чередование прозаических реплик и стихотворных арий (в том числе заумных) — все эти особенности драматургии Крученых чрезвычайно усложнили задачу, стоявшую перед неопытными исполнителями-студентами. Поэтому автору музыки было поручено объяснить перед репетицией фантастический сюжет оперы. Об этом мне рассказывал сам Матюшин: он объяснил, что опера имеет глубокое внутреннее содержание, что Нерон и Калигула в одном лице — фигура вечного эстета, не видящего “живое”, а ищущего везде “красивое” (“искусство для искусства”), что Путешественник по векам — это смелый искатель — поэт, художник-прозорливец и что вся “Победа над солнцем” — есть победа над привычным понятием о солнце как “красоте”.

Кульминационная сюжетная ситуация — “ниспровержение солнца” — перекликается с манифестом итальянских футуристов “Убьем лунный свет”, возвестившим об уничтожении “лунного света романтики” и о триумфе машины и электричества.

Однако идейная и эмоциональная направленность “Победы над солнцем” диаметрально противоположна теории и практике итальянских футуристов, пропагандировавших империалистическую экспансию. Основной поэтический пафос “оперы” носит пророческий характер, это пафос предчувствия грядущих событий. Поэтому в одной из критических статей автор был обвинен в “буйных разрушительных стремлениях”³.

Мотивы грядущего освобождения пронизывают ряд реплик “положительных” персонажей.

Путешественник: Не верь старой мере...
Пахнет дождевым провалом.

Хор:	Мы вольные...
Один:	Солнце железного века умерло!
Новые:	Мы выстрелили в прошлое!
Рабочий:	Не мечтайте, не пощадят!
Спортсмены:	Будетлянские страны будут!

Любопытно, что царская цензура не обратила внимания ни на эти реплики, ни на антимилицитаризм пьесы, ни на резкий выпад против цензурных запретов:

Место ограничено
Печать молчать...

Впрочем, в этом нет ничего удивительного: цензура считала автора “оперы” полубезумным “абсурдистом”, а все “опасные” места текста были зашифрованы системой эксцентрических приемов.

По сообщению Крученых, после первого спектакля, когда наиболее молодые зрители начали вызывать автора, главный администратор театра крикнул:

— Его уже увезли в сумасшедший дом!

Элементы футуристического театра, продемонстрированные в постановках “трагедии” Маяковского и, в особенности, “оперы” Крученых, впоследствии (в 1918–1922 годах) были развернуты в систему новейшего театрального искусства.

По всей вероятности, на обоих футуристических спектаклях присутствовал Мейерхольд, в то время уже сблизившийся с некоторыми представителями новаторских группировок. Через пять лет Мейерхольд в сотрудничестве с художником “Победы над солнцем” К. Малевичем поставил “Мистерию-буфф” Маяковского.

Вспоминая о постановке “оперы”, Малевич писал: “Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную апло-

дисментами кору звуков старой музыки, слова и букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю и в небо. Мы открыли новую дорогу театру...”⁴

Любопытно, что к одному из аттракционов постановки “Победы над солнцем” восходит неосуществленный финал “Броненосца Потемкина”. Несмотря на уклончивые объяснения Эйзенштейна, зависимость эта не подлежит сомнению. По замыслу режиссера, всплывающий в кадр нос броненосца должен был разрезать поверхность экрана надвое, открыв сцену с реальными участниками событий 1905 года⁵.

В постановке “Победа над солнцем” после поднятия занавеса действие не начиналось. За поднятым занавесом висел второй занавес — из белого коленкора, на фоне которого автор читал пролог. Затем два “пестрых” персонажа, высунувшиеся из-под занавеса, разрывали его пополам. Коленкор разрывался с треском, занавес раздвигали, после чего на сцене появлялись “будетлянские силачи”, одетые в скафандроподобные костюмы. Широкие плечи были на уровне макушки, а над нею возвышался куб приставной головы. Два будетлянских силача двигались как роботы и — в соответствии с авторской ремаркой — говорили “грубо и вниз”.

В одной из газетных рецензий дано довольно точное описание декорации 5-й картины, где Малевичем был создан фантастический пейзаж преображенного мира — “десятая страна”: “На дымно-голубом фоне — какие-то висящие в воздухе большие трубы, не то вроде... органных, не то вроде белых паровых, колеса, лопасти, неправильные, наклоненные черные четырехугольники, какой-то сон на тему о царстве неведомых еще машин”⁶.

6 февраля 1920 года “Победа над солнцем” была поставлена в Витебске при участии художников группы

“Уновис” (“Утвердители нового искусства”). Постановкой руководили Малевич и его ближайшая помощница Вера Ермолаева, художник спектакля. Несмотря на скудость технических средств, новая постановка “оперы” имела большой успех у художественной молодежи.

В одной из “картин” спектакля впервые в истории театра было показано “супрематическое действие” — движение цветковых плоскостей (деревянные щиты передвигались невидимыми со стороны зрителей учениками Малевича).

Через три года с новым проектом постановки “оперы” Крученых выступил один из первых последователей Малевича, Эль Лисицкий, находившийся тогда в Германии. Он издал в Ганновере альбом “Figurinen” — десять цветных автолитографий в “опере”. Разработанный Лисицким проект постановки (для электронно-механического театра) остался неосуществленным.

“Победу над солнцем” высоко ценили и Хлебников, написавший к пьесе словотворческий “пролог”, и, вопреки малодостоверным утверждениям позднейших мемуаристов, Маяковский.

Тема убиения солнца в стихотворении Маяковского “Я и Наполеон” (1915) находится в прямой зависимости от “Победы над солнцем”. Это подтверждается и текстуальными совпадениями.

В стихотворении Маяковского:

...неб самодержца, —
возьму и убью солнце!
...Вот он!
Жирен и рыж.

В “опере”:

Мы вырвали солнце со свежими корнями
Они пропахли арифметикой жирные
Вот оно, смотрите!

Еще одно совпадение — пример изменения эмоциональной окраски образа.

В “трагедии” Маяковского:

...Лягу
светлый в одеждах из лени
на мягкое ложе из настоящего навоза...

В эпатажном стихотворении Крученых, напечатанном в начале 1913 года:

...в покои неги удалился
лежу и греюсь близ свиньи
на теплой глине
испарь свинины...

Гротескная окраска низких образов в стихотворении Крученых, образов, связанных с “антиэстетикой” французских “проклятых поэтов”, сменилась в “трагедии” Маяковского высокой патетикой.

Острейший полемист, виртуоз эпатажных выступлений, Крученых вызывал особенное негодование буржуазно-мещанской аудитории. Так, например, на одном из своих выступлений 1913 года Крученых, полемизируя с автором и его читателями, единственным положительным типом русской литературы объявил главного героя романа Ф. Сологуба “Мелкий бес” — Передонова.

В 1917–1919 годах Крученых весьма активно пропагандировал новое искусство в столице Грузии. Здесь к нему примкнули дебютировавшие в качестве поэтов-заумников Илья Зданевич и Игорь Терентьев. Так возникла литературная группа “41^о”, издававшая ряд сборников, замечательных и по своеобразию полиграфического оформления.

По возвращении Крученых в Москву (1921) “предварительной экскурсией по Крученых” на его первом вечере руководил Маяковский, охарактеризовавший своего литературного соратника как одного из крупнейших представителей кубофутуризма⁷.

Вскоре, под воздействием Маяковского, Крученых обратился к оформлению политической и антирелигиозной тем и написал ряд произведений, рассчитанных на широкий социальный резонанс.

Наиболее действенные его стихи были помещены Маяковским в журнале “Леф”. Здесь прежде всего необходимо упомянуть двухчастное стихотворение “Рур траурный” и “Рур радостный”, антимилитаристский памфлет “1914–1924” (“Иоганн Протеза”), эту конгениальную стиховую параллель “жестоким” гротескам Жоржа Гросса, и лубочно-сатирический “уголовный” роман в стихах “Ванька Каин и Сонька Маникюрщица”, где с огромным мастерством использованы слова “блатного жаргона” (арготизмы) и “галантерейный” язык городского мещанства.

Футурист Крученых был чрезвычайно вдумчивым читателем русской классической литературы, изумлявшим меткостью своих суждений и точностью своего “структурного слуха”. Можно только пожалеть о том, что его беглые записи на полях Гоголя, Лермонтова, Блока, Хлебникова, представляющие большой научный интерес, остались в черновом состоянии. На основе таких заметок возник цикл “Слово о подвигах Гоголя”, большая часть которого написана безрифменным свободным стихом. В стихотворениях этого цикла острые поэтические характеристики Гоголя чередуются с проникновенным истолкованием его произведений. Образы гоголевских героев, вырванные из “долгих бурсацких периодов” и включенные в строй необычных ритмических движений, неожиданно обрели новую жизнь. Этот рискованнейший эксперимент следует отнести к числу самых блестящих достижений Крученых.

Велимир Хлебников, создавший стиховой портрет своего литературного соратника, “портрет-биографию” рембрандтовской силы, называет Крученых “мальчишкой в 30 лет”. Хлебников ошибся: в 1921 году Алексею Крученых было уже 35 лет. Ему удалось продлить поэтическую молодость до конца своей жизни. Несокрушимость твор-

ческой энергии Крученых тем более удивительна, что его литературная судьба ни в какой мере этому не благоприятствовала.

Книги Крученых, издававшиеся самим поэтом, весьма небольшими тиражами, давно стали библиографической редкостью.

Его последние сборники были изданы в 1930 году, в количестве 150 и 130 экземпляров: я имею в виду два цикла “Ирониада” и “Рубиниада” — лучшие образчики любовной лирики Крученых, перекликающиеся с поэмой Маяковского “Облако в штанах”. Таким образом, последние 38 лет жизни Алексея Крученых были “рукописным” периодом его творчества.

Уже пора утвердить значение этого “прóклятого поэта” в русской литературе. Крученых — один из тех дерзких новаторов, которым история предоставляет на длительный срок место на скамье подсудимых. Поэт мужественно выдержал эти испытания.

Когда “все сочиненное” Алексеем Крученых будет собрано и издано, то станет очевидным, что русская поэтическая культура обогатилась такими произведениями, которые принято называть классическими.

Приложения

Н. ХАРДЖИЕВ.
Полемика в стихах
(К. Малевич против А. Крученых
и И. Клюна)

Из стихотворной переписки
Василиска Гнедова
и Николая Харджиева

Феофан Бука.
Кручёныхиада

Н. ХАРДЖИЕВ.

Полемика в стихах

(К. Малевич против А. Крученых и И. Клюна)

Душа моя что сине море,
что сеть густая рыбака,
я никогда не жил в позоре,
хоть слыл за дурака.

Малевич¹

Подобно Пикассо, Пикабия, Клее, Кандинскому и другим художникам-новаторам XX столетия, Казимир Малевич писал стихи. Сохранилось единственное раннее его произведение, написанное безрифменным свободным стихом, сохранились и немногочисленные опыты заумной поэзии. Как известно, Малевичу принадлежит весьма примечательная статья “О поэзии” (1918), в заключительной части которой помещен текст его заумного стихотворения.

Малевич высоко ценил произведения своего друга, главаря левого крыла русского кубофутуризма Алексея Крученых. В одной из своих неопубликованных статей Малевич писал: “Одним из главных диагностиков и врачей поэзии считаю своего современника Крученых, поставившего поэзию в заумь”².

“Заумный период” Алексея Крученых окончился в 1922 году. Дальнейшие этапы его поэтического развития были не менее плодотворны, но заумных стихов он больше не писал. Переход Крученых на позиции Лефа Малевич объявил изменой беспредметному искусству.

Другой соратник Малевича (его последователь и тайный завистник), И.В. Ключ, пытаясь преодолеть супрематизм, в середине 20-х годов впал в рабское подражание французским “пюристам” Озанфану и Жаннере (Корбюзье). Чрезмерно старательное исполнение “пюристических” натюрмортов И.В. Ключа заставляет вспомнить об его основной профессии (в течение всей жизни он был бухгалтером).

В сентябре-декабре 1926 года Малевич написал ряд шуточно-полемических стихотворений, направленных против Алексея Крученых и И.В. Ключа. Эти стихи публикуются по авторизованным спискам, сделанным Верой Ермолаевой, деятельной участницей группы Малевича в 1919–1929 годах.

В отличие от чрезвычайно экспрессивных заумных стихов Малевича, его шуточно-полемический цикл, написанный ямбическим ритмом (сбивчивым и неуклюжим), свидетельствует о полном незнании автора с правилами русского классического стихосложения. Но нужно ли говорить о слабости поэтической техники Малевича? Воздадим должное его юмору и юношескому озорству, не забывая о том, что великий художник и мыслитель не нуждается в снисходительном отношении снобов.

Полемист-мистификатор предоставил “право голоса” своим противникам, что создает иллюзию оживленной дискуссии. Фамилия Крученых искажена, но вполне узнаваема, а И.В. Ключ переименован в “Ивана Васильевича Нащокина”, друга “Пушкина”, то есть Алексея Крученых³.

“Авторами” первого стихотворения являются Алексей Кручихинов и Иван Васильевич Нащокин. Оно озаглавлено “Прости” и обращено к Пушкину:

В Москве на пятом этаже
Мясницкой улицы⁴, против почтамта,
Приют себе нашли два редких забияки.
Что не было проходу даже
Ни Пушкину, ни Тютчеву от них,
Что Фет и Лев Толстой крестили дважды
Свой лоб, когда к почтамту подходили,
И Богу бил поклоны Лев Толстой,
Чтоб разум им Господь предметный возвратил.

О, великий Александр, людей
Ты лирой услаждал, а их тропа еще не заросла.
По молодости мы озорниками были,
Предметный мир позорили, всегда хулили,
Теперь же — нет, прости, мы перешли, в чем нет сомненья,
О, Александр, прости ты наше согрешенье,
Мы вновь с открытым сердцем и душой
В предметном мире, снова, —
Ведь в этом, о великий Александр, обнова.

17 ноября датировано стихотворное заявление “поэта, бывшего заумника, беспредметника Алексея Кручихинова”, посланное “в профсоюз поэтов и писателей”:

Сим заявляю я союзу, что беспредметный
Мир давно оставил. И мир
Теперь я воспою предметный
Теперь предметникам я всей душою предаюсь
И к казимировым идеям беспредметным больше не вернусь.
Итак я выходец оттуда, —
Свидетель мой — Иван Васильевич Нащокин,
Торговых служащих союза член.

В свою очередь Малевич посвятил “Алеше Пушкину” (а заодно и И.В. Ключу) стихотворный памфлет, который адресовал давнему своему другу К.И. Шутко:

Минуют дни, бегут колеса,
Верченье букв, творят слова,
И в эту пору, в наши дни насоса
Времен мятежных струн, осл
Два жили в этаже девятом⁵.
Предметный мир окутан мглой.
Теряет контура предметные свои,
И в ужасе предметные ослы
Не узнают искусства зоны.
Проходят дни, летят вороны
На падший мир, предметный мир,

Звучат эвклидовы струны
И плачут девы и ревут ослы.

Далее следует увещательное послание И.В. Ключа “Казимиру”:

О, Казимир, напрасно ты в пустыне
беспредметной бродишь
Предметный мир, красивый мир оставил,
Вернись, давно пора, и почему не хочешь
Среди предметов с нами быть, —
Ведь даже Крученных со мною.
Когда ты спал, мы темною порою
Зажгли фонарь, чтобы найти
В предметный мир дорогу.
О, Казимир! Вернись скорей,
Пока наш зов еще ты слышишь,
Оставь мятежность бурь души своей.
Послушай нас, ты еле дышишь!

Ответное письмо Малевича к Ключу датировано 11 ноября.

“Иван Васильевич, любезный! Вам и Крученому скучно стало с пустыней и со мною, к антикварам пошли, чтобы мебель старую им обновить. Идите! А я пойду и похожу в раскрытом беспредметном поле, пока еще далеко горе.

Итак Вы вспомните теперь сказания пророков и Бенуа-пророка заклинание⁶.

И Озанфан, и Жаннере, и архитектор Корбюзье, все тоже обновители, предметным паразитом поражены. Я с ужасом смотрю на тварь предметную, чадит из пасти дым. И думаю не прекращать войны с пророком и растворить печаль его по девушке с улыбкой. Преподнесу ему квадрат двадцатый, чтобы свидетельствовал он ему, что жив я, беспредметник, и чтобы он не обманывал народ предметным миром. Такого мира больше нет”.

“Мы устали” — так озаглавлена дружеская “предметная” беседа Ивана Васильевича Нашокина и Кручихинова, датированная 27 ноября (вторая дата: “1817 год, 17 июня, село Пушкино”):

“О, как недавно голоса
Звучали наши. Иногда
Подобно меди, подобно звону стали,
Но мы уже устали.
Ведь новый мир квадратом стал,
Безликостью своей сказал народу.
Чтоб образов он больше не искал
И понапрасну бы не бил тревогу”.
Иван Васильевич Нащокин
С Кручихиновым вдвоем
Вели предметный разговор
Между собой:

“Искусство ведь не терпит повторенья”.

“О да, Иван Васильевич, Вы правы,
Наш разговор
Спасет художников от повторенья”.

“О, нет, мой милый Кручихинов,
Слышал я, будто бы Казимир клей
Предметный разлил на квадрате
И написал “Для производственно-промышленных целей”.
“Любезный мой Нащокин, я рад тебе поверить,
Но сам ты говоришь, что слухом ты слышал,
А слуху всякому, подумай, трудно верить,
Кто подтвердит, что сам
Сие Казимир написал?”

“Полемика” с бывшими соратниками завершается кратким изречением Малевича, приписанным некоему “Философову” и датированным “1782 годом”:

Карл Маркс написал книгу, которой потряс мир.
А я напишу книгу, которая мир успокоит.

Эту книгу Малевич написал. Ее заглавие: “Мир как беспредметность”.

Из стихотворной переписки Василиска Гнедова и Николая Харджиева

Н. Харджиев: Не страшно мне среди полярных льдов,
не боязно средь тигров-людоедов,
когда со мною Василиск Гнедов
иль попросту Василий Гнедов.

В. Гнедов: Я сам боюсь полярных льдов
Хотя и Василиск Гнедов
Тем паче страшных людоедов
В селе возрос Василий Гнедов
И мне уж скоро сто годов
Но я вас защищать готов
Я с вами поделиться рад
Ведь Харджиев мне друг и брат!

Н. Харджиев: Василий Иванович! Я восхищен,
стихи Ваши — львиной силы и норова.
Так хочется слышать еще и еще, —
Вы Суворов созвучий, дерущихся здорово.

- В. Гнедов: Желая Вам наивысшего счастья
Чтоб Вы никогда не болели
Могли на ногах качаться
Отправляясь в походы смело
Всем походы Ваши известны
Проникают в каждую строчку
Не одну Вы проверили песню
И над нею поставили Точку!
- Н. Харджиев: Василий Иванович, новый год,
одиночества, впервые встречаю,
хочу, чтобы год не имел невзгод
и в честь его выпью крепчайшего чаю.
В Москве теплынь! — никакой белизны,
ничего ледовитого, ничего седого,
снега растаяли в неге весны
специально к приезду поэта Гнедова.
- В. Гнедов: Тревоги полон “вопрос” нет?
В Москву примчится скоро “Гнед”!
И мы обнимемся “по-русски”.
Надеюсь выдержим нагрузки.
- Н. Харджиев: Ответ благоприятен: “Да!”
Я жду не Гнеда, а Гнеда,
и опьянимся мы нагрузкой
из чаши грецкой иль этрусской.
- В. Гнедов: Н. И. Харджиеву
Рецепт. Подобие сонета.
Я к Вам приду в одеждах Гиппократ
И со змеей играющей кинжалом —
Прошу меня не принимать за пирата —
То символ врачеванья мудрым жалом.
Вы успокойтесь. Примите мой совет.
Купите на базаре свежих бычьих глаз —
И как слова слагаются в сонет —
Кладите их на дно кипящих ваз.

Потом нектар сливайте в чистую посуду
И пейте по три раза каждый день.
Он снимет глаз застывшую полуду —
В хрусталике не будет прыгать тень —
И принимайте так два месяца, покуда
В глазах возникнет бодрость и остынет лень.

В. Гнедов: Прошу пощады Дорогой Василий Иванович!
Ужасен бычий глаз!
Я — жертва гиппократовых насилий,
похожих на удар из-за угла.
Не бычий глаз, а голос человеческий
болезни все волшебной силой лечит,
и я хочу услышать Ваши речи,
чтоб стало мне и веселей и легче.

В. Гнедов: Дорогой Николай Иванович!
Когда-то жгли сердца людей глаголом
Теперь предпочитают все сжигать железом
Чтоб ничего не оставалось на месте голом
Чтоб превратился человек в желе сам.
Но бычий глаз ничто иное как бульон,
Поставлен может быть в ряды куриных.
Весьма, здоровья верный батальон
И не должны его Вы так легко отринуть!
А операция нужна только на кухне —
В глазах Вам делать ничего не нужно!
Вы не заметите совсем болезнь как рухнет —
Хрусталик замигает восходшей силой дружной.
Я не палач — пощады не просите!
Я только Вам хотел помочь!
Вы лучше руку дружбы потрясите —
Решайте сами все — мне то не в мочь!

Н. Харджиев: Василий Иванович, спасибо за честь,
но попутчиком Вашим быть не достоин:
знаки глаз молодых я бессилён прочесть,
живу как случайно уцелевший воин.

В 21-ый век я — увы — не взлечу,
не помогут и крепкие Ваши крылья,
мне и нижние выси не по плечу,
а образ грядущего тушью покрыл я...

В. Гнедов: Живу я в древней Гилее.

Н. Харджиев: В начале столетья в Гилее
случилось мое рождество
и с детства она мне милее,
быть может милее всего.
И ныне, себя не жалея,
я не устаю повторять:
Гилея, Гилея, Гилея,
к тебе я вернусь — умирать...

ФЕОФАН БУКА.

Кручёныхиада

Издание второе, исправленное и дополненное

Предисловие СЕРГЕЯ СИГЕЯ

Однажды падишах
Спросил своих ученых:
— Какого числа и падежа
Крученных?

Ответ: ед. числа, им. падежа — фамилия футуриста.

Отвечая на собственный вопрос, Сельвинский ошибся. Крученных был, есть, будет безусловно множественного числа. Именно об этом книга Феофана Буки, обращенная к самому Крученных, его почитателям и читателям “Кручёныхиады”.

Здесь Крученных прославляется, шельмуется, беснуется сам, корчится, словно Россия в корсете, жадно сосет слова, голосом раздвигает рощи, пожирает цыплят-табака, заигрывает с феями и мухами, видит заумные сны, читает справа налево, взрывает разум, завывает вампиром, играет в карты с Буддой, полощет зубы коньяком, влюбляется в рыжеволосую [бабенку], изучает инглиш-бейсик, фотографируется с клистирной трубкой, любит Крылова, предлагает чай козлу. Все это запечатлено в блестяще-беглых стихотворениях Феофана Буки с непринужденнейшим азартом свидетеля и соучастника. Феофан Бука — самый близкий друг Алексея Крученных и микроскопировал жизнь футуриста на протяжении десятилетий. Это лучшее и единственно правильное до сих пор исследование жизни и творчества Крученных.

Ценность “Кручёныхиады” неизмеримо возрастает, если учитывать то обстоятельство, что большинство стихотворений,

ее составляющих, было хорошо известно самому Крученых, который [однажды] перепечатал их на машинке в трех экземплярах. *Некоторые экспромты Феофана Буки написаны на темы, заданные героем “Кручёныхиады”.* [В “Кручёныхиаде” есть стихи, из которых ясно, что Крученых был не только заядлым картежником. Совершенно неумолим и неумолим оказывался он, когда вспоминал о “Кручёныхиаде”: ее] Автор готов был спрятаться от вымогающего свежие стихины Крученых [куда угодно]. Но зудесник оказывался победителем, а “Кручёныхиада” увеличивалась в объеме. В “Кручёныхиаде” много стихотворений “на случай”, но нет ни одного случайного. Здесь множество удивительных подробностей и вероятнейших пояснений: источником, скажем, “адских игр” Алексея Крученых оказывается рассказ его бабки о каннибальстве. Ужас детского воспоминания (вот она — футуристическая Арина Родионовна!) таится в замысле первой “Игры в аду”, написанной совместно с Хлебниковым, и самодовлеет во второй “Игре в аду” — поэме 1940 года (опубликована в машинописном журнале “Транспонанс” (1984. № 22), где подробно и прокомментирована). Поэтому стихи Феофана Буки, посвященные “гурманству” Крученых — не только толкуют детали биографии, но и комментируют произведения. Крученых действительно необыкновенно любил поесть, [а иногда это могло вызвать рвоту у зрителей: он] но любую еду поливал кипятком — рыбу, хлеб, что угодно. Однажды Крученых и Феофан Бука в голодные военные годы сидели в столовой, и Крученых с жадностью вгрызался в какую-то еду. “Вгрызаться — в этом есть что-то кровожадное”, — заметил Бука. “А вы откуда знаете?” — встрепетнулся Крученых, хищно сверкнув глазами.

Не менее любопытна прозаическая миниатюра Феофана Буки “Нечто о мухоедстве”: “Однажды я (не без ехидства) сказал Крученых, что кроме него никто не мог бы сочинить знаменитый анекдот того времени. Пьяная рожа, опрокинув стакан сивухи, внезапно озаряется блаженнейшей улыбкой:

– Муховка!!!

Нетрудно заметить, что этот полный мухоедства стакан — собственность столь любимого зудесником Достоевского. Не отрицая своего “авторства”, Крученых загадочно отмалчивался, как, впрочем, и подобает разоблаченному плагиатору”.

Множество разговоров с Крученых запечатлено стихами Феофана Буки: чествование Тамары Карсавиной в “Бродячей собаке”; академическая рисовальная выучка, не дававшая покоя Крученых; сновидени[я]е Зудесника о Байе; его саморазоблачительные полупризнания; его блестящие мо — все это обсуждалось друзьями и превращалось в стихи. Одно из них сам Крученых едва ли бы включил в “Кручёныхиаду”: названием картины Владимира Бурлюка “Чукурюк” Феофан Бука дразнил зудесника неоднократно — родоначальником зауми-де был вовсе не Крученых, а Бурлюк... Зудахарь всяя земли был этим весьма недоволен...

Герой “Кручёныхиады” не одинок. Буку русской литературы [Крученых] сопровождает в его приключенческих странствиях [Бука Алексея Крученых] *Феофан Бука*. Он то явственно присутствует, то растворяется, уходит в тень. Друзья похожи на героев Кристиана Моргенштерна Пальмштрема и фон Корфа: они задорны, задиристы и прозрачно-призрачны. Они невероятны в своих причудах и увлекают своей мудростью.

Феофан Бука прекрасно знает творчество Крученых, именно поэтому он не только прославляет зудесника, но и дает ему советы — например — “привычно сложить три пальца”, показав ш и ш (сравни знаменитое стихотворение Крученых в книжке “Взорваль”)... Поэтому же Феофан Бука пользуется в своих стихах адекватными поэтике футуристов приемами: это не только словоновшества... “Мирсконца” заставлял футуристов писать слова наоборот (“тенибак” у Бурлюка, “царь-девица Аксарап” у Крученых), так же поступает Феофан Бука в случае с любимейшим героем Крученых — гоголевским Поприщиным.

Исток “Кручёныхиады” в той особой атмосфере “литературных шушук” и “турниров поэтов”, которую неутомимо насаждал зудесник вокруг себя. Игорь Терентьев, Илья Сельвинский, Борис Пастернак, *Семен Кирсанов*, Валентин Катаев — вот [даже приблизительно] неполный перечень авторов, сочинявших для него шушуки. Эта чехарда вокруг имени Крученых началась намного раньше 1928 года, когда вышел “Турнир поэтов”, и была продиктована признанием его грандиозных заслуг в поэзии.

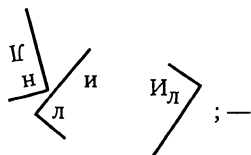
Первые стихи в честь Крученых принадлежат Велимиру Хлебникову:

Игра в аду и труд в раю —
 Хорошеуки первые уроки.
 Помнишь, мы вместе
 Грызли, как мыши,
 Непрозрачное время —
 Сим победиши!

Даже оппозиционно настроенный по отношению к бюджетлянину Крученых лидер эго-футуристов Иван Игнатъев сочинил оммаж:

Ы
 Х
 Ъ чен, Кру
 о ; о. О! +
 Царь о Нана
 НаНа Будущёл

кО
 бёл
 ел
 ет



Ему посвящал стихи Давид Бурлюк:

Алексею Крученых

Плавали паруса моей родины
 прилежны на заре
 Трепетали уродины
 На горе
 Паясничали кривляки
 Веселый полк
 Евреи и поляки
 Татарский толк
 Тревожились наседки
 Нет цыплят

Нападки едки
Зляй
Плавали паруса моей отчизны
На прилежной заре
Поэту укоризны
На дворе

Несколько стихов о Крученых написал Игорь Терентьев, например, это:

Крученых ай кваканье
Ай наплевать мне на сковородке
Футуризма как они
лица льстят от икотки
скварятся и футуреют
лица роз ожиренье
плюньте юньте по юнице
по улице в пуговицы
за угол в забор
бейте медью с отпрыгом
Рабиндра Нат Тагор

Футуристический период посвящений продолжался затем приветствиями и поздравлениями. Вот стихотелеграмма Николая Асеева к семидесятилетию Крученых:

Круч, задира, спорщик шумный,
лишних слов не говоря,
изобрел язык заумный
в пополнение словаря.
На тебя из подворотни
до сих пор несется лай.
Так живи до полной сотни
и потом не умирай.

Не только соратники и друзья, но и поэты следующих поколений приветствовали и приветствуют Крученых. Вот мадригал ему Станислава Красовицкого:

Не в фарисеях славен он
По всей расее правит он
Среди котов учоных
Иследи рифм сечоных
Наш Алексей Звучоных
Не в фарисеях славен он
По всей расее правит он
Среди котов учоных
И среди лис сетчоных
Наш Алеклис Кручоных
Не в Алексея правит он
По всей расее славен он
Среди котов личоных
И следи лис рычоных
Наш Асекрей личоных
Наш Алекрис Кручоных

Для новейших поэтов творчество зудесника — по выражению Бориса Констриктора — “кручебник” [и они не устают посвящать стихи Алексею Кручоных, как делает, например, Ры Никонова:

пересо уйфахэ
абэуч
ШЭ
ЩА
ХРЭ].

Признанием поэтических прозрений Кручоных были и его совместные с Хлебниковым произведения, печатавшиеся в эпоху футуристического штурм унд дранга под псевдонимом “Е. Лунёв”. Судьба псевдонима заслуживает отдельного исследования, сейчас же довольно сказать, что с середины 30-х годов им подписывались совместные стихи Алексея Кручоных и Феофана Буки; некоторые из них, разумеется, включены в “Кручёныхиаду”, а [равно и] *также* стихи самого Кручоных.

Зудесник вообще охотно работал с другими поэтами [,] (например, с Павлом Васильевым), но [и Анна Ахматова называла Кручоных своим “подельником”. Но] ни один другой соавтор не удостоился сокрытия под псевдонимом Е. Лунёва.

Крученых выпускал машинописные тетради стихов, написанных друзьями и знакомыми к очередному дню рождения. Постоянным участником таких сборников был и Феофан Бука. “День рождения А. Крученых”, напечатанный именинником в 1944 году, содержит “Всё для новорожденного” Феофана Буки с припиской Бориса Пастернака: “Какая прелесть, какая форма!! Автору надо писать повествовательно-бытовую поэму в стихах, и я лопну от зависти. С чем и поздравляю автора и новорожденного” [(см. “Транспонанс” (1983. № 16), где все это и другое опубликовано)].

[Вот “Кручёныхиада” Феофана Буки, а его самого уж нет, как нет и Крученых. А что же осталось? — Поэзия прежде всего.]

Чтобы “Кручёныхиада” не затерялась, Крученых передал один из машинописных экземпляров в Государственный архив литературы и искусства. Тайком от автора.

Кручёныхиада

К портрету А.Е.К., рисованному Хлебниковым

Знакомьтесь:

Алексей Крученых,
главарь счастливых, обреченных
вертеть свои живые чувства
на страшном колесе искусства.

13 декабря 1943 года

Мадригал

Полушаман, полуполяк,
Крученых всем чертям земляк.

Люблю его шляхетский гонор.
люблю его заумный говор
и сатанинский дыр бул щыл, —
ты где, скажи, его стащил?

Ямбические дразнилки

1.

Пригодных Кручик ищет мест
для шабашей и черных месс.

2.

Страстей и страшного любитель,
удрал Крученных в дальний лес
и создал тайную обитель
для чародейств и черных месс.

3.

Терзает Кручика досада:
он потерял портрет де Сада,
а до чего хорош маркиз,
возникший преисподней из.

4.

Князь Кручик посещает садик,
где встарь гулял маркиз де Садик.

5.

Везде зудесника дразнили:
на Рейне, на Днепре, на Ниле.

А л е к с е й К р у ч е н ы х:

Я приказал быкам бы
втоптать в помойку ямбы!

Черному идолу Алексею Крученых

Россию с Конго беспричинно
скрепляет скрип его пера.
его священная личина
ласкает взором топора.
Его стихам тесно в глуши,
к созвездьям рвутся звуков звенья,
созвучен ритм его души
эпохе светопреставленья!



Я пью с тобой за торжество стиха
на пиршестве словес раскрепощенных!
Хочу, чтоб никогда не затихал
твой дикий голос, Алексей Крученых



У Кручика в кошолке
не золото, не медь —
крылатые иголки,
дары “искусства сметь”!



Не рвущийся к тухлым уютам,
ребячливый, дерзкий, простой,
Крученых, прослав пресловутым,
взошел на заумья престол.



Крученыху — венец поэта!
Бедны поэзией стихи,
в которых, по признанью Фета,
безумства нет и чепухи!



Круч говорит, что стих чрезмерно гладкий
похож на сфинкса без загадки.



В салон поэзии втащил
Звученых глыбу “дыр бул щыл”!



Елисеич Алексей,
что мы ищем в жизни сей?
Неужели только то,
что заумно и ничто?!



Следами страстей, рельефами жил
прекрасно лицо человека, —
такой бы с бродягой Вийоном дружил
в труппе химерного века.
Крученых умеет большие грехи
с молитвами смешивать яро,
он тоже мастак сочинять стихи
на языке кокильяров!



Крученых, ты пороков дока,
но был соавтором пророка.



Граждане! Сезона гвоздь!
Маг Чертеных из перчатки
вынимает звуков гроздь —
речи будущей начатки!



Круч заумный звукодей
стих составил из гвоздей
головой в стенку вбил
и мгновенно все забыл



Крученых, верю: в день мой последний
утешен буду только тобой, —
услышу твои сатанинские бредни,
архангеловой извергаемые трубой.



Круч дремлет. От бесов лощеных
хранят его Бульбы сыны,
и видит ночами Крученых
красивейших спящериц сны.



Сквозь сон Крученых слышит стон
элегий, ждущих завершения,
но усмехаясь, рыщет он,
вдоль берега словокрушения.



Писаки, благоговейно молчите, —
глаголет Крученых, великий звучитель!
В чернильной мгле его наитий
грядущего мерцают нити...



Разверзлась тайна голубая:
из глубины, сквозь легкий звон,
всплыла в мое сознание Байя,
безумного подводный сон.

Е. Лу н ё в:

Бродили вдоль лесной опушки
А. Пушкин и Крученых-Плюшкин
и волчьему внимая вою
хвалили все как таковое

Памяти Пушкина и Крученых

В чаду Чумы
совсем не худо:
Гаспар из тьмы
и Круч — оттуда



Нам не спастись истленья от,
но уверял, Крученых, ты:
— Из черных черепа пустот
взойдут глазастые цветы!

Звуковидцу Алексею Крученых надписи на книге А. Ремизова “Огонь вещей”

1.

Какую хочешь прочитай главу,
чтоб в морок “Страшной мести” окунуться, —
всё — снится нам, во сне и наяву,
и человеку некуда проснуться.

2.

Круч, в дебри ночные не шмыгай,
проникнешь — смотри — не заплачь,
там об руку с ведьмой-шишигой
кикимора бродит — носач.



Круч, зудесник самовитый,
не стыдясь греха,
угощает ядовитой
ягодой стиха

Вино Эдгара По

1.

Кровавой расправы не надо,
чтоб вражеской править судьбой:
всех жаждущих амонтильядо
ждет ужас удушья сухой.

2.

Крученых верен снам своим, —
пускай они страшнее ада
и душат ужасом сухим
в хранилищах амонтильядо.

■ ■ ■

Крученых кочует
в чащобе словесной,
под небом ночует
страны неизвестной.
Словами и снами
волшебнo владея,
он ходит меж нами
в обличьях Протея.

■ ■ ■

Звученых, на 13 суток
лишив свободы свой рассудок,
бесстрашно в ту пещеру вплыл,
где верховодит дыр бул щыл.



Крученых, я знаю, ты ценишь
из — заклятий число, —
удачу на жизненной сцене
из тебе принесло.

И сердце твое веселилось,
внимая напевам небес, —
в тебя самовластно вселилось
святое искусство, как бес!



На зависть пустоловам, нам,
плывет Крученых по волнам,
из — вещее число —
его счастливое весло!



Крученых снами потрясен, —
один страшной другого...
Спасенья нет! заумный сон
к нему крадется снова.



Средь горных круч,
где жизнь чиста,
чудняга Круч,
живи до ста!
Будь счастлив, Круч,
вручая нам
гремучий ключ
к заумным снам!



Зудяге желчному не спится,
его тревожит лунный взгляд.
Что лучше: в ванне утопиться
иль на луну швырнуть халат?



Чье-то Круч украл пальто,
пробурчал сердито:
— Это — то, да не то,
и прескверно сшито!

Круч в роли апаша (подпись к фото)

С таким апашем
(убийцей чести)
земли не пашем,
детей не крестим.

Первым в роли таковской
выступал Маяковский,
но, простившись с апашем,
стал глашатаем нашим.



Звученых презирает “ах” и “ох”
удел слюнтяев кукситься и киснуть
его собрат — кузнечик Архилох
тем звонче пенье, чем сильнее стиснут



Крученых пьет свой нектар утренний,
как мотылек, — из чашечки цветков,
и тихо свет струится внутренний
из ясновидящих зрачков...

Утренники великокрученика

Он сочиняет по утрам
черно и вкось исчеркан лист,
а в сердце — дикий тарарам, —
чтоб мысли в ритмы улеглись,
чтоб стих воспрянул мускулист
и стал ударным, как таран.



Трескучи, слащавы и ложны
слова болтунов-рифмачей...
Крученых — основоположник
заумных вселенских речей,
такой человечеству нужен
такого не встретишь нигде,
он смолоду с молнией дружен
и в огненной плавал воде!



Постиг Крученых жизнь в своем печальном детстве,
от бабки услышав рассказ о людоедстве.



Чуден и страшен Крученных в страстях,
рычит у прекрасной дамы в гостях:

— Возьмите кровь мою —

вот, в стакане —

вкусней кавказского мукузани!

Съешьте всего,

я ваш

лаваш!



Крученных — не Дамы Прекрасной жених,
а попросту самый живой из живых!



Сегодня Кручик толстопуз
он слопал 100 копченных муз
и выпил пива литра два
чтоб освежела голова



Такого гурмана видали?
Круч — всепоглощающий рот —
стакан проглотив цинаңдали,
севрюжку с мороженым жрет.



Заткнув за ворот ключья ваты
засунув те же ключья в уши

Крученых весь щеголеватый
торжественно идет на ужин
а ужин тот не чепуха
(он избавляет от греха):
ночной котел и звезд уха



Ночь тиха. Поэт Крученых
всходит на подъезд,
и, забыв о сих и оных,
черствый пряник ест.



Обожает Круч крупеник
и янтарный в кружке пенник,
пьет и тоненько поет:
Круч — обжора, обер — мот!



Прильнул Крученых к большим бокалам
с грузинским белым, с грузинским алым!



В глубине семи зеркал
вечерком
Кручик зубки полоскал
коньячком



Крученых?! Он в один присест
и очарует двух невест
и тех цыплят с гарниром съест!



Крученых, лакомка нескромный,
питался пищею скоромной,
вгрызался зверем в отбивную
и презирал еду иную.



Вращая очами, Крученых
от жадности зверской дрожит:
изжарен четвертый куренок,
которого съест надлежит.



Звученых, покидая ванну,
воздал хвалу Аристофану
и, крикнув трижды “брекекекс”,
схватил зубами черствый кекс.

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ:

Новогоднее вкусогодие

I.

Мне изюм
нейдет на ум,

2.

Пей, Крученых, крепкий херес,
перепрыгнув трезвость через!

3.

Из кружищи пивное кружево,
Крученых, пей, но глаз не суживай!



Друзьям известно: чертов сын
Крученых любит апельсин,
а недруги упорно врут,
что любит лакомка грейпфрут.

Всё для новорожденного

1.

Он славит цитрусы и сласти:
Его, пожалуйста, не сглазьте!

2.

На горах пасутся козы,
Жрут зеленый витамин,
Круч тоскует без глюкозы,
Вдохновением томим.

3.

В домах роскошной нищеты
законодатель пицци — ты!

4.

В твоих глазах — веселья вспышки,
когда изюм увидишь в пышке,
В твоих глазах блестит веселье,
Коль позовут на новоселье
Иль попросту к друзьям кисель есть.

5.

Безумно кручик падок
До карасей и куропаток,
Но презирает психопаток.

■ ■ ■

Разбив возмездья молотом
воспоминаний хлам,
Живет Крученных молодо
С грядущим пополам!

■ ■ ■

Звученых в чащобе
не пиво с тосчищи пивал,
а то и дело гусли пощипывал, —
не мог звуковым волхвованьем упиться.
Таинственно в лад подрагивали обе
его ноги,
а иногда — сердито стучали копытца,
и струны перебранивались, как враги.
С цветущих ветвей, с медоносных чашек
утреннюю славили зарю
хоры звениц, звонареек, звукашек,
подражающих Звукарю.



Зудесник — владетель безлюдного острова
с деревьями в виде кинжала двуострого



Поселясь в селе Поречьи,
изучал Крученых речи
сычьи, грачьи и скворечьи.

Крученых-помещик

Крученых в собственном селе
любил гулять навеселе



На радость Подмосковью
Круч вылечил морковью
работницу Прасковью!



Много нас излечённых
медициной Крученых!



Зудягу восхищают в парке
не соловьиных трелей оргии, —
змеиный шип, вороньи карки
приводят Кручика в восторги.



На Парнасе, назло миру,
Круч совсем не оробел,
и, пощипывая лиру,
перепелку перепел...



Круч, не страшитесь ли Вы,
что сожрут Вас в пустыне львы?
— О нет, извольте удивиться,
ко мне прильнет любовно львица!



Какая речь приятна Вам?
Крученыха спросили.
— Которая понятна львам,
малайлам или
суахили...



Позабыв свои грешки
с их немалым весом,
адописные стишки
Крых швыряет бесам!



Крученых, бесовитый гений,
живет в раю грехопадений.

Лексей Лисеич

Двуликий он: то ангел Млечный,
то бесолюб и зверь заплечный.



Плевать на эстетов, ушами тугих,
пускай сладкозвучьем прельщаются,
дружище-кручище, в стихах твоих
слова, чертыхаясь, встречаются!

Звученых-заклинатель

Веселенький денек у дьявольского клира,
вопят: О Вельзевул, найди спасенья щит!
Чертей вгоняет в жар крученыхова лира
и адский потолок от зауми трещит!



Зудесник, угрожая аду,
красе осанну возносил,
и Ларионова “Помаду”
украсить золотом просил.



Частенько Кручик адской твари
играл на скрипке Страдивари.



Кто заклинатель звука,
творящий чудеса?
Леток, зудесник, злюка,
осенняя оса.



В белом венчике из астр,
всемогущ, как Зороастр,
Круч, легко взбежав на гору,
вырвал с корнем мандрагору.



Круч, пожалуйста, не смей
щекотать гремучих змей!



Взрычи, Крученных, ну-тка,
ты — Вельзевула дудка!

Игра в аду

Предлагает чорту Кру-
ченных черную икру,
но спиртных напитков без
безразличен к яствам бес!



Отбросив бубенцы острот,
он роется в словес изнанке.
“Игру в аду” наоборот
прочел Крученых индианке.



На фоне грозовых небес,
на светописном фоне
люблю в твоей беседе, бес,
стихию какофоний!



Крученых, перестаньте трепаться,
а то подумают, что вы у чорта просите бакшиш,
лучше сложите привычно три пальца:
ш и ш!



Его и гарпия не клонет,
и не погубит адский дух, —
Звученых испускает злюни,
а недруг испускает дух!



Крученых, в паюсе твоём —
заумная икра.
Наполни ею звукоём
и лопай до утра.



Ты Хынечурк — вокруг дрожат умы,
ты Нищирпоп — и небу угрожаешь!
Потомок Босха, архитектор тьмы,
но все слова в лучах преображаешь!



Дела виршеплетов — морока,
плюя, вспоминаешь о них,
Крученных стихом скомороха
в заумную тайну проник.



Чертеных, портреты из рамы
выходят! Страшна красота!
Но шуточки пиковой дамы
к тебе благосклонны всегда



мир для меня колода карт
Лермонтов "Маскарад"

Рок проиграл с колодой карт
крапленых, а Крученных мечет,
и мартобрем взирает март
на поединка чет и нечет.



Грозный, как рок,
крикнул, сверкнув очами,

Чертеных-игрок
Пиковой даме:
— Ваша карта бита
бета-
лучами!



Круч, не играй в дурачки с двоеверцем, —
тебя ошельмует (скорей уйди!)
плешивый пошляк с червивым сердцем
или с червовым тузом в груди!



“Там под деревьями видели с Каином
играющего в шашки Христа”

Маяковский

Я видел (картины такой не забуду)
играющих в карты Крученых и Будду!
Хихикал Крученых, а идолу — горе:
был Будда злодеем в игре объегорен!



Зловещ, насмешлив и духовен,
Крученых — Босх, а не Бетховен.



Крученых, угрожая кием,
сражается в бильярдной с Вием,
а Вий с повязкой на глазах
предчувствует позорный крах.



Узрел Крученых в поднебесьи
глаза икон и когти бесьи.



На жизнь, Крученых, смотришь ты
не свысока, а с высоты.



Крученых, сознавайся, ты —
духовный сын Сковороды.



Крученых любит слово
крылаток Крылова!



Крученых Пушкина, хрипя,
осатанелой бранью кроет:
— Хотел бы растерзать тебя,
но я люблю тебя, негроид!



У африканцев самых черных
в почете творчество Крученых!



Живут орочены
при свете лучины.
Чудняга Крученых
живет без кручины.



Круч изрек: “На жесткой нити
все слова хочу казнити!”



Корову и театр скрепляют два “эр”
это рифма заумного языкознания
Крученых — новотворец и старовер,
уничтоживший знаки препинания



Воздевая ручки,
заклинает Кручик
недотрогу-бога:
— Сарча кроча буга!



Блится топор в ослепительном взмахе!
Поведал Крученых, злодей-звучолов,
о том, как Рубиха хохочет у плахи,
мордастая девка, а хлыщ — безголов!



Люблю строку крученокской прозы
(жаль не успел ее закончить он):
“Так хороши, так свежи были грозы, —
меня пронзал живительный озон”.

Рифмы к стихине Крученых

О, дух! Ему в уме худо!

1.

Забыл повеситься
на полумесяце

2.

Лечу к Америкам
навстречу меринам.

3.

На корабле полез ли кто
шуршали крабы из пальто.

4.

Хоть был пред носом
лакей с подносом.

Заметки на полях Крученых

1.

Крученых на копьях листвы
лежит и играет на скрипке,
плывут из его головы
звукарики, острые рыбки.

2.

Возникнув из густейшего тумана
с таинственным светильником в руке,
Круч возвестил: “Я — автор Корморана”, —
и сразу скрылся в стиховой строке.



Не отрицай, Крученых, это ты ж
схватил, чтобы не выпустить из рук
и тютчевский щемяще-тяжкий Вщиж,
и озорной бурлючий чукурюк.

Его дерзачеству Алексею Крученых

А знаете, Крученых, Вы — родич Фета:
никто не поймет лучше Вас
его похвалу лирической дерзости Тютчева.
Мною слегка изменена эта
крылатая Фетова мова:
“Под свист и вой
дураков и дурак
лирик бросается вниз головой
с этажа — минимум — седьмого
и, не боясь упасть,
спокойно кидает за окурком окурков
в толпы разинутую пасть”.

Арабская сказочка

Замер Кручик-говорун
и дрожа рванулся в даль.
Почему его страшит
Гарун
аль
Рашид?!



Мой пыл уже давно иссяк
(его стубил судьбы тесак),
но славу звукам я пою —
то А, то У, то О, то Ю.



Забывая о ночлеге,
напевая тра-та-та,
еду в бешеной телеге,
тройкой правит пустота.

Диалог

Крученых: Колдун слововерти
я проклял зарю
и азбуку смерти
угрюмо зубрю

Букла: Не каркай не каркай не каркай
взирая на черную воду
пускай озаряется чаркой
чумою отравленный воздух

Крученых: Спасенья нет! Андре Шенье
не нужен волку и свинье
а времявидец Хлебников
поэт не для хвалебников

Бука: Любимец муз
презренный трус
Роланд бежавший с поля битвы
строитель строк
исчерпан срок
бессильны все твои молитвы

Крученых: Кумиры умирают
сурово и просто
не подмигивают раю
не считают до ста

1930



Ему не страшен воздух бед
он славит жизни бездорожье
и зауми священный бред
ему страстей земных дороже

К фото-портретам А. Крученых работы Т.С. Грица, 1948–1955

I.

На этом фото
Круч вроде фата
(кубизм — на фоне
и гром симфоний).

7.

Снят моментально!
Тонок в талии,
Круч моментально
смотрит в дали...

8.

Круч с клистирной трубкой

Круч, опомнись! Что с тобою?!
Или твоя ржавеет лира?!
Тесно грозному прибою
в узкой трубке для клистира!!!

К портрету А. Крученых раб. Н. Кульбина (1913)

Подобень на стене висит
и всем известно имя,
хоть он и стена — пугач харит
и в полночь дико голосит
палимый бредами своими.



Крученых, я тебе задам уж,
стыдись — смеются караси:
ты вновь нарафаэлил даму
тициангельской красы.

К портрету Крученых, рисованному М. Ларионовым (1912)

Смотри и дивись:

вместо молодого наставника миловидных девиц
художник, чей глаз был зверски зорок,
изобразил мужчину лет под сорок,
с лицом скуластого цыгана,
под пятиконечной приметой грядущего урагана.

К моему портрету раб. К.Р.

Крученых, ты свирепый. Ведь
стихи твои — вампира вой,
а я — живой череповед
трагедии Шекспировой...



Крученых ты особитянин
а я — увы — обыкновенец
тебя всегда к высотам тянет
а я одетый снегом ненец



Круч, весело тебе-с,
с улыбкой двузубый бес?
Пожалуйста, не хвастай
и не ерзай, —
я сам бровастый
чертяка и борзый!



Хоть и окончил я кручилице,
Крученных, ты меня учи еще.



Стихам покорствуешь скорбя.
Повелевает жизнью проза.
Будь проклят, Круч, из-за тебя
я погибаю от стихоза.



Бесовитый Алексей
верен истине своей
на него заумный день
навсегда отбросил тень



Виновны мы в своих несчастьях сами,
и все-таки нам дорог каждый день...
Мы с Кручиком дурачимся стихами,
Мы бродим и... отбрасываем тень.



Я полон напряженной пустоты...
— Скажи, Крученных, чем наполнен ты?



Ходит Кручик колесом,
Голосист и невесом!



Крученых враг изящных строф,
красотке посланных в конверте,
он любит громы катостроф
и прорицанья слововерти!



Задирист и неотразим —
такого никому не жалко —
бежит Звученых, а за ним,
рыдая, девушка-порхалка.



Крученых на даче в деревне Быково
влюбился в рыжеволосую местную жительницу,
но ухаживал ужасно бестолково,
раздражая жестокую обворожительницу.



Вернувшись с дачки на реке,
вручил с поклоном Кручик Лиле
стишки на рыбьем говорке
и связку сатанильских лилий.

Крученых весенний

На заросли буйно цветущей сирени
взирает Крученых, в желаньях упрям,
безумной природе противно смиренье
и должен заумник предаться страстям.



Крученых противник Аида
плюет на подземную тьму
Купидо, купидо, купидо
крылатый приятен ему



Средь многоженцев отурчѣнных
был одинок один Крученых.



Старуха с важностью морозной
на Кручика взирает грозно,
а девушка в чукотской шубке
смеется огнеметной шутке.
Старуха морщится и злится,
зато вокруг светлеют лица.
...Но Кручик знает, сколько скорби
таит искусство в черном коробе.



Средь бесстыжих замарашек
в свалке оргии ночной

Кручик — чистенький барашек
неподвластный ни одной



Крученых, хоть тебя любовь и обнимала,
будь с каждой женщиной бесчувственный статуи,
сказал когда-то Хармс: "...понятия в них мало,
они в понятиях имеют пустоту".



Вьется Кручик боевой
возле шубки меховой.
Что ему любовный гнет?
Кручик даже не моргнет, —
молод, смел, неотразим
столько лет и столько зим.



Крученых, радуйся пока
к тебе протянута рука
(на тонких пальцах блещут перстни),
ах, нет нигде руки прелестней,
прославь ее на все века, —
она твоей достойна песни!



Вскричал Крученых: мне на кой
благоразумия покой?!
Я был всегда такой-сякой,
зато храним времен рекой!

Алексею Крученых вместо роз — морозный апофеоз (из цикла “13 букетов Алексею Крученых”)

Вьюга вдохновения (адский зной!)
ладит с февральских тетрадей белизной...
Ну кому, кроме Крученых
(об этом лишь грезилось Андрею Белому),
удалось рассыпать по белому
знаки созвездий черных?
Только он, Фердинанда VII-го потомок,
короля Нищирпопа последний наследник,
не страшится ни дьяволиц, ни потемок.
Под зигзагами заумного босоножца
рухнули замертво
многоногие когорты гексаметров.
Его победы ежеминутно множатся.
Искры озарения
на лету
превращаются в снеготворения,
являя первозданную чистоту.
Морозы сатанинские, а ему хоть бы что
(им пронзительней Пушкина зима воспета),
вещун щеголяет дырявым пальто
и рваной короной проклятого поэта.

1952

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ:

Февральским утром, с морозом и солнцем
принес мудрец поздравительную тетрадь —
тринадцать снеготворений, —
свежие, будрые
играют, горят!
Еще не вещает кощей,
когда упорхнут мои кудри,

когда друзьяги и зубы
разбегутся врассыпную в чехарде...
Мне хорошо: это не робкий шопот!
Хорошо
под визги плескуний наяд
в леунном океане
нанизывать брызгов сверкунчики.
Будем без конца нырять, кувыркатся
и выкидывать коленца из волны!

21 февраля 1952



Мещан, рыча, дразнил с эстрад,
Крученных, слова Герострат.



Зудяга Круч, остроты сея,
“собачий” вспоминал подвал,
где он жеманную плясею
Уродиадою назвал.



“Между логикой когенианства и логикой
“Крученных” нам расплющен Парнас...”

Андрей Белый. О слове в поэзии

Грустит стихами
старушка в плюше
— Явились хамы,
Парнас расплющен!
Средь муз копченных,

струя заразу,
злодей Звученых
взрывает разум!



Крышка всем словесным стразам,
побеждает щыл бул дыр,
светит нам заумный разум,
этой эры поводырь!



Друг друга дразнили
Крученых и Гнедов
но дружно казнили
язык сластоедов



Заумия живой иконостас —
Ильязд, Терентьев и Крученых,
тройной глоссолалический экстаз
терзает слух скопцов ученых.



Заумия иго
приветствовал Игорь
Терентьев гораздо
упрямей Ильязда
их пестовал Кручик
магнитами ручек
и ныряли все втроем
в чудотворства звукоем!



Пишет Эзра
Паунд резво,
но Звученых — золовей
голозит куда резвей!

По поводу дада-антологии Ильязда

Зданевич, смельчак
широкий в плечах,
в союзе с Дессенем
посеял на Сене
заумную звучь,
но Круч
гораздо
заумней Ильязда!

К фото-портрету Тристана Тзара

Звученых! Сей француз тебе
своjak по музе, не судьбе, —
его подошвы не промокли...
Тзара — антиэстет в монокле.



Звученых, зачеркнув черты
смазливой дуры-красоты,
воспой Малевича-собрата
и чистое лицо квадрата!



Сказал Крученых: полулитра
не стоит Кацмана палитра.



Причуда господня
мелькает во всем
Крученых, сегодня
мы выпьем вдвоем
за наших ушедших
недавно друзей,
за давнопрошедших,
попавших в музей, —
так стукнем стаканным
граненым стеклом
и весело канем
в державинский гром!



Предложили Кручику:
— Опрокинем рюмочку
или вин сладчайших
отхлебнем из чаши.
Но ответил Круч: — болят мои руч-
еньки,
болят мои нож-
еньки,
но мысли мои острей, чем нож
Разина Стеньки!



Круч, напрыгавшись в таверне,
яроsten и дик,
отправляется в киберне-
тический тайник.



В заумное ныряющий пилот,
веселый виртуоз непостоянства,
легко Крученных чашу жизни пьет
и закликает время и пространство.



Крученных, бряцая на цитре,
о цитрусе-солнце поет,
он знает: нет истины в литре
сивухи и клюквенный пьет.



— Прогоним крыс,
утопим грусть! —
воскликнул Крых.
— Пускай бокал
у наших уст
не будет пуст,
вскипает пусть
вина Байкал!



Крученых, другу возразив бранчливо,
хватил шампанского бутылки треть,
засим уткнулся в горку чернозлива,
переназытился и стал добреть.



Крученых пьет наедине,
задумчив и суров.
Он знает: истина в вине...
Отшельник, будь здоров!



Круч — коварный страстотерпец
часто хаживал в вертепец,
дул шампань, орал ура,
врал и прыгал до утра.



Пью и чувствую: круче
подо мною земля,
пью за здоровье Кручи, —
пусть порхает, шая!



Ему по вкусу жизнь такая:
к друзьям Крученых приволок
бутылку старого токая
и пробкой прыгнул в потолок!



В зубастой своре
лихих людей
Круч добротворец
и чудодей



Крученых! Камена с тобою дружна,
как с песней застольною чаша вина!

Новогодний тост в честь Кручика

Восторгом грозным зажжена
поэзия — твоя жена
рожает часто — щедрая крольчиха
живите счастливо:
ни пуха, ни пера, ни чиха!

1943



Звученых, плюнь на званые обеды,
на фейерверки истин прописных!
Твои стихи — туманность Андромеды,
подводный звон, пророческие сны...



Рядом с музой-великаншей
ты, Звученых, не зачах,
и, уверенней, чем раньше,
держишь небо на плечах.



Влюбленный в суету сует,
не скрюченный томленьем духа,
Крученных — истинный поэт,
владыка виденья и слуха.



Свою музой очумелой
руководит Звученых смело:
ее, не знавшую удил,
чтобы спасти от черной порчи
за прутья клетки посадил...
Ему приятны бедной корчи!



Скрестивши тамтамы и тишь
в упругом фактурном контрасте,
Звученых, ты прочно стоишь
на базе заумья и страсти.



Звученых, ты сильнее орла!
Вечнобеременная птичка,
твоя поэзия снесла
три тысячи одно яичко.



От двенадцати до двух
Алексей Крученых — дух:
он облучает все слова,
а в окна смотрит ночь-сова,
сверкая желтым глазом,
космическим топазом.



В гостях у Крученых каждое утро
муза, любимейшая его сестра,
муза его — совсем не лахудра,
она ни лицом, ни тряпьем не пестра,
ее никогда не прельщала военщина,
она одинока, проста и строга,
муза его — неподкупная женщина
в беспощадно-правдивых ракурсах Дега.



С музой чаще, Лученых, встречайся!
И твори, не жалея себя!
Не отчаивайся, излучайся,
мертвословие жаром губя!



Магические презирая узы,
наперекор таинственной судьбе,
Крученых проклял все соблазны музы,
чтоб верить только самому себе.



Лексей Ельсеич, он такой, —
не размышляет над строкой,
то пишет левою ногой,
то правит правою рукой.



Крученых сорок лет назад
постиг эпоху наугад,
и будущность почти до дна
в стихах заумника видна.

Хынечурк

Да здравствует на заумь право,
рассудок — старый идиот.
Круч все слова читает справа
налево — безрассудства от.



В тиши вдохновляющей ночи,
Крученых, свой подвиг верши,
смыкай утомленные очи,
чтоб видеть очами души!



Крученых стихиен, — чудесней всего
внезапный толчок вдохновенья,
мерцающих образов рождество,
ритмических вихрей веянья!

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ:

Душевная отдушина

Нет! Нынче не кровью,
не пулей, не саблей —
тоску затопляют писчей водой
на глянце белой бумаги.

И самая жгучая скорбь,
зубов скрежетанье,
стынет под ливнем
 студеной чернил
ритма, скользящего
 трепыханьем!

август 1947



Крученых, скажи, откуда такая
берется способность бесья —
в крылатый стих слова замыкая,
на жизнь взирать с поднебесья.

Крученых-переводчик

Крученых — звуковидец-чудодей
небесный изучил язык,
чтоб знаки звезд и скоропись дождей
перевести на русский рык.



Неутомимый звуколов,
Круч — не начальник, не полковник,
он — вещей толкователь снов
и слова генерал-полковник!



Играй, Звученых, на органчике,
а сам таинственно молчи, —
пускай воркуют ураганчики
и свистопляшут эф-лучи!



В будущее посланник,
Алексей Круч
летит, раскинув длани,
человек-луч!
Что ему — звездная пыль?!
Могуч
атомный пыл
Дыр —
бул —
щыл!



Благоразумных зля,
скажи, Крученых, для
чего летает тля?

Поэт и муха

Крученых муху отгонял рукой,
увы, злодейка жалит все лютее.
Вскричал поэт, утративший покой:
— Смерть мухе, что навязчивей идеи!



Сегодня море в папильотках,
с утра скандалит и рокочет, —
держись, Крученых! Наша лодка
на рифы ярости наскочит...
Крича, рученкой машет с лодки
Крученых фейке-мимолетке.



Крученых пряткий,
Крученых юркий,
играет в прятки,
играет в жмурки.



Круч, скача по крутосклону,
Мону-Лизу не зови, —
к бесу Лизу, к черту Мону,
если горы визави.
С грозным чувством высоты
пей с Везувием на ты!

Е. ЛУНЁВ:

Из цикла “исторические сюрпризы”

Похотливая понюшка — Монна-Лиза,
мастер Леонардо забросил крылья и выси.
Багровые войны велись
за лысую маску, улыбку лисью.



Я нос повесил
совсем старик...
А Кручик весел:
чирик, чирик!

Тост

Крученых! Ты молод, совсем молодец,
и что тебе прошлого тени?!
Выпьем, дружок, за цветенье сердец, —
есть и такое цветенье!

Амариллис в цвету

Природы дерзостному трюку
Круч посвятил 13 строк, —
бутон весьма похож на руку,
которой нас карает рок.

Алексею Крученых

Ты беспощаден, меня беребя,
но все-таки ты — мое утешение, —
нежно и крепко люблю тебя,
с тобой я мудрее и совершеннее.



Крученых! С тобою бесстрашной,
с тобой веселее!

Стихом

ты лечишь от грусти вчерашней,
от сплина, поросшего мхом.
Твой голос гремит, заклиная
шалые лобзания пуль,
в нем чудится буря иная, —
грядущей поэзии пульс!



Чудовищный, но человеческий,
славнейший из проклятых трех,
ты кто: страстотерпец увечный
иль вечный плясун-скоморох?



Коварной непригретый славой,
резвящийся средь волчьих ям,
Крученых мудростью стоглавой
любезен был своим друзьям.

Рифметика рифмодея

Круч, не ругай моей рифметики:
я мыслю с каждым днем туманнее,
я болен, — не помогут медики,
но ты — моей виновник мании!



Крученных! Верная судьбе
душа моя летит к тебе
сквозь дебри костостей людских,
сквозь голубиный этот стих.



Крученных, верь, твоей рукою время
писало пять земных десятилетий,
ты нес в себе пророческое бремя,
но весел был, как маленькие дети.
Таким живи, колдун развеществленья,
играй в аду, не отвергая рая,
в твоих стихах летучих смыслов звенья
звонят, в сердца лучами ударяя.



Крученных утверждал давно ль,
что бог есть тайна, а не ноль!



Поэт Крученных очень горд:
его предтеча Киркегор.



Крученых, милый, ты не Юм,
но у тебя скептичен ум.



Круч сочинил восторженную оду —
хвалу себе, Сквороде и Фроиду.



Не страшится Крученых
ни чертей, ни крещеных!



Всем угрожает кутерьмой
Крученых — Фердинанд Восьмой.



Крученых (ужаснейший злюка) —
зудесник вибрации звука.



Хнычет Круч: “защиту где б
отыскать мне от судеб?”



Крученых из рода изгоев
и конгениален Гойе,
его стихи — свистопляска
безумных видений Маньяско!



В железном терновнике века,
избит, полунаг, полубос,
Крученых глазастей, чем Греко,
и неизъяснимей, чем Босх.



Нередко, удивляясь небесам,
имя рек он:
Эль-Греко!
Из той же касты
Крученых сам —
огненно-языкастый...



Круч — создатель звучи смелой —
смесь шакала с Филомелой!



Крученых — наследник Орфеевой мощи:
им очарованы птицы, звери, гады,
он голосом раздвигает рощи
и останавливает Симплегады.



Вернись домой, краса-девица,
здесь место страшное, поверь, —
в заумных зарослях гнездится
Звученых — словоядный зверь.



Крученых — оборотень, loup-garou,
старайтесь не попасть в его нору.



Крученых обожаем жарко
(об этом всюду говорят)
змеей ужасной жараракой
и пьет ее лобзаний яд.



Круч, косясь благосклонно
на запретную дверь,
верь оскалу дракона,
а русалкам не верь,
вверься страсти напору,
убегая тайком
из Содома в Гомору,
из Гоморы в Содом.



Под кроватью под трехногой
у Зудесника сундук, —

там подружки осьминога,
сотни ласковых гадюк.



Каков, Крученых, выбор твой?
Попробуй молодежи средь,
сквозь самозванцев наглый вой,
в мальчишке гения прозреть.



Я изменчив, как ручей! —
прожурчал врагам Кручей.



Крученых ходит ходуном
и весь волнуется, как море,
и что ему любое горе,
ему, встающему вверх дном!



Крученых, будь самим собой,
заумною гордись наукой,
и, продолжая жизни бой,
сквозь сумрак весело аукай!
Языкодей времен иных
тебе созвучием ответит, —
не камнем падает, но светит
твой излучающийся стих...



Звученых, не сетуй —
к чему?!

Известен ты свету
всему!

Перстами по лире
води

и помни, ты в мире
один!

77

В чудесный двух семерок день,
Круч, знамя зауми воздень!
Твоих творений мощный дых
омолодил и молодых!
Семерка третья — твой этаж,
твоя таинственная клеть.
Беру свой быстрый карандаш,
чтоб сгоряча запечатлеть
и пыльных рукописей грядки —
тщеславий чьих-то кавардак,
и в перевозданном беспорядке
вещей домашний Чатырдаг.
Ты небывалых какофоний
и страстных ужасов творец, —
рисую профиль твой на фоне
семи пылающих сердец!



Крученых, твой голос рассветно-петуший
звучит, освежая усталые души.



Крученых, ты колдун и медиум,
у недругов твоих — из меди ум!



Запальчив, резок и горласт,
неукротим в заумном споре,
Крученых, ты — иконокласт,
Крученых, ты — идолоборец.

Да здравствует Крученых!

Крученых, здоровей на зелени, под солнцем, —
будь безрубашечником — безкальсонцем!



Всесильна духа голодуха!
Гордись, Крученых, мощью духа
и чудом творческих удач
кибернетистов озадачь!



С Крученых кто сравнится, ну-ка!
Ему потомки рукоплещут:
моложе он любого внука,
его стихи — сплошное пламя,
в котором все слова трепещут
безумных бабочек крылами!



Твоя, Крученых, речь тверда,
твои слова грубы,
но звуки ластятся всегда
к магниту ворожбы.



Крученых, ну, не хмыкай, не мычи,
ты доблестью и мудростью отмечен,
твои стихи — разящие мечи
и рифмачам преодолеть их нечем.



Он очень живительный! Не надоест
его воспевать стиходеям.
В беседе с Крученых кручина не ест,
чаруемся и молодеем!
Крученых до одури мною воспет,
до чертиков, до очумения...
Да здравствует дерзкий провидец-поэт,
его закаляют каменья!



Круч живет, ничуть не унывая,
и плюет на предрассудки все:
пусть кружится стрелка часовая
сумасшедшей белкой в колесе.



Крученных, города и веси
поют хвалу твоей словеси.

По телефону

Крученных, приходи, вчерашний
продолжим спор. Алло, алло!
Жду в девять. У меня на башне,
как в доме Эшеров, уютно и светло!



Крученных, ты молод и в 72, —
вместилище молний твоя голова!



Крученных — чертово умение! —
все словеса четверговал
и обожает тем не менее
красы классический овал.



Звученых, растопырив ушки,
ловил звучаль, такой-сякой,
и что ему бедняга Пушкин
с его “троящейся” строкой.



Кобылин-Сухóво
(в едином лице)
заумное слово
берет на прицел —

Крученыхов предок
(трясений творцы!)
Кромешен и едок
поэзии мцырь...



Старых созвучий
мертвую зыбь,
Кручик, могучей —
звучью засыпь!



Крученых, ты чертенец,
бессмертный человек
и что тебе чеченец,
живущий только век.



Крученых, будет страшный злучай,
коли предложишь ты козлу чай!



Круч отказался навек от ума,
чтобы решать теорему Ферма.



Тебе, Звученых, говорю:
заумную воспой зарю,
воспой заумные моря,
разумных слов не говоря.



Крученых умные реченья
упрятал в черную дыру
и возлюбил для развлечения
заумья буйную игру.
Его врагов угробил клич
безжалостно-зловещий “жлыч!”



Прячась от черни,
Кручик втишок
ежевечерний
пишет стишок.



По скользким скалам я брожу,
опасная отрада в этом, —
стихи Крученых нахожу
уже прочитанные ветром.



Крученых, летом твори, —
живительно небо синее,
зимою мысли твои
томятся и зябнут в инее.



Крученых, ты не таков,
как нежный Батюшков,
влюбленный в итальянские мандолины.
Тебе любы чумацкие костры,
вопли кобзарей Украины
и грозные звуки “щий” и “тры”!



Твой обострил, Звученых, слух
носастый словотряс,
он сотворил “пичурущих”
и создал “пиксидрас”.



Крученых, три четверти века!
Но молодость длится твоя.
Ты весел, за Виевым веком
мерцание тайны тая.



Не бабочка ты, не тростинка в огне,
не плюшево-плюшевый мишка, —

Крученых, твой разум давно на луне,
а сердце — безумия шишка.

Поплакать в жилетку приходят к тебе
частенько Магога и Гога,
по корчам прозрений и по судьбе
твой старший собрат — Гоголь!



Звуку ЩА
Круч поклоняется рукоплеща,
а звуком ЕРЫ
заклинает злые миры...



Его девиз: “слова на плаху”,
ему смешна созвучий встреча.
Куда милей (осанна Баху!)
бодающихся звуков “стреча”.

Крученых-читака

Крученых выжал лимон
в похлебку и стал витальной,
засим отправился он
в культурные дебри читальни...



Люблю тебя, Крученых Алексей,
ты — полукнижник, полуфарисей.



Кр-ых читает, ликуя и мучась,
но зато словопийца постиг
капитана Копейкина участь,
капитана Лебядкина стих.



У Кручика волки
пасутся на полке,
но заперты в шкафике
призраки Кафки.



То Крученных в каберне
топит горя миги,
то читает киберне-
тические книги.

Крученных-филолог

1.

Отче Алéксие,
на берегу Москва-реки
изучай корни и флексии
и пудовики-словарики!

2.

Где Круч?
Уже две недели
его нигде не видали...

Должно быть, кинулся с круч
и — без круга на теле —
отважно плавает в Дале,
ныряет, вылавливая зерна слов,
проныра-словолов!



Крученых! Что тебе науки?!
Счастливей ты в своей судьбе:
мустанги — речевые звуки
покорно ласться к тебе!



Крученых, крепок твой словарь,
твой стих из грубых звуков соткан, —
поэзия — живая тварь,
а стихопись — души чесотка!



Чудовищные, но летуче-лихие,
твои, Крученых, стихи
живут по закону энтелехии, —
так гусеница-уродец,
тайком
себя похоронив в домке без дверей и окон
(он же — кокон),
чудесно оживает мотыльком!

Объявление

Приобретает Крученых
на вес
кору черных
древес!



Кто сей Зудесник? Демон?
Иль вышел из Эдема он?



Крученых, сознайся, искусство —
зверино-заумный из уст вой,
а в бешено скачущем пульсе —
зигзаги шаманских конвульсий.



Круч, вдохновенья регулируй
и береги подругу-лиру, —
пусть вечно будет молода,
а это ведь не мало, да?!



Неутомимый зодчий-бобр,
Крученых, весел будь и добр
и не смотри на небеса
глазами бешеного пса.



Грозил, умишком принатужась,
поэтам клеткой доктор Радин...
Крученых, твой удел отраден, —
безумие — совсем не ужас!



Крученых сказал чистоплюю:
— За правду искусства борясь,
с такими я вечно воюю, —
искусство — целебная грязь!



Воскликнул Круч: — Не стану врать я
у врат, открытых в безвозвратье!



Застоям всем наперекор
Круч гений судорог и корч!



Крученых, твой альбомчик — Колизей,
чернила — кровь растерзанных друзей.

Стихи в альбомы Крученых

1.

Настроим лиру
и прославим навеки
величавую, мраморно-лосскую,
единственную богиню ту,
которой поклонялись и римляне и греки, —
Венеру Милосскую,
горделиво явившую миру
безрукую красоту...

2.

Выходя из коктейль-холла,
я ощущаю космический холод,
и мне мерещится конь-блед,
одетый в теплый клетчатый плед...

3.

Мафусаил глядел в окно
и улыбался, но
потом сообразил: оно
черным, черным черно!

4.

К портрету Велимира, рис. Маяковским

Сей Велимир с лицом картежника —
почти автопортрет художника.

5.

К портрету Д. Бурлюка раб. его брата

У Бурлюка звериный нюх:
почуял он великих двух!

6.

Эпохи будущей читатели
не верьте болтовне Чуковского
о Репине как почитателе
произведений Маяковского

7.

О бюджетлянах Бурлюково слово:
— Мы не от Пушкина, мы от Крылова, —
нам дорог стих Крылова говорной,
язвительный, шершавый и шальной.

8.

“Пришедший сам”
В. Маяковский

Тургенев далеко глядел,
духовным взором чист,
и даже написать хотел
роман — futur “Самист”!

9.

35°

Зной! Промокло лицо,
остро болит
голова,
меня тревожит одно —

округлые слова:
ноль, колесо, кольцо, одинокий остров,
слуховое окно,
зоркое око...
И вот
высоко
над кровлями плывет
ничтожное облако
вроде зяблика
и большое недоброго облика
лиловощекое яблоко

Признание подражание Пушкину

Среди пиитов и ученых,
среди подружек и подруг,
ты — самый лучший, мой Крученных,
почти единственный мой друг.



Заходи почаще, Кручик,
в мой пречистенский загон:
я люблю твоих колючек
и турусов перезвон.
Приходи скорее, Кручик,
в беспросветный мой загон:
у тебя волшебный ключик —
в черных тайнах блещет он!



Воскликнул Круч в начале мая:
— Хвала могучему лучу!
Природу взором обнимая,

болячки все лучом лечу!
И что же? На исходе лета
стал Кручик ультрафиолетов...

Лето 1953-ье

Стал Кручик смуглей, чем йод
(московское лето — жаркое),
вещун по Ленивке бредет,
ворча, задыхаясь и шаркая...

Тост

В середине XX-го века
выпей кахетинского ковшик,
дорогой Крученных,
и не бойся ни черных кошек,
ни черного человека,
ни кур черных!!!



Звученых тем любезен мне,
что изумляет в каждой встрече:
заумец блещет в быстрине
своей непобедимой речи!

Полемическое

I.

Я чающий и говорящий!
Заумно, может быть, поет
Лишь ангел, богу предстоящий,

Да бога не узревший скот
Мычит заумно и ревет.

Владислав Ходасевич (1923)

2.

Не ангел, богу предстоящий,
заумной музыки творец,
вещун Крученных, говорящий
под хохот каменных сердец,
ее начало и конец!

Феофан Бука (1963)



Сказал один прославленный поэт
(чтоб огорошить стариков ученых):
— Насельники неведомых планет
беседуют на языке Крученных!

Дед и внук

То будет время наших внуков,
Иной властитель дум придет...
Отселе слышу новых звуков
Еще не явленный полет.

Случевский. Быть ли песне? (1903)

Крученных переплюнул внуков
Случевского, — он самый тот,
который гаммы новых звуков
из чертовых извлек пустот.

1963

Крученых

Маленький лондонский призрак.

Хлебников

В нем и безумья признак
и вдохновенья знак,
он страшной тайны призрак,
но вечным детством наг.



Он чернокнижными речами
чертей в искусство затащил,
за это черти нарычали
ему бессмертье: дыр бул щыл!



Душа Крученых — рай и ад:
полу — Пилад, полу — Пилат!



Круч, предайся всем порокам
(тайных двести, явных — сто)
и увидишь мутным оком
изначальное ничто!



На исторический пьедестал
с самим Велимиром Крученых встал!
Зоилам оттуда не сбросить его, —
несокрушимо его торжество!

Е. Лунёв:

Новогодняя анафема

Веков ублюдки и лизоблюды —
акулы без хвоста,

вы могли бы
руды речейной
ворочать глыбы
в три венца?

До тла
пускай истлеют
ваши кости
в кисляках.

Да здравствует
потомок Прометея,
рукастый мастер — громоправ.

Е. Лунёв:

Зудахарь аховый,
крылахарь маховый,
ударь и брось
торчком их —
врагов зударства
и Крученных.
Лети в тропические пущи,
смола синее там пьяней и гуще.

Памяти Алексея Крученных

Поэт (и нищий и хапуга)
не жаловался на судьбу
и хоть предсмертьем был испуган
озорником лежал в гробу



Кто скажет обитает где
Крученых на какой звезде
быть может на далекой той
покрытой вечной мерзлотой



Крученых, ух!
Вот это да!
Ты не протух
и свеж всегда!



Я славлю тебя слововержца
крылатые руки воздень
откроется тайная дверца
и явится Гоголя тень.
Крученых эпохи избранник
железной венчанный листвою
из визгов, из свиста, из брани
ты встанешь легендой живой.

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ

Поэзия и живопись (ранний Маяковский)

К истории русского авангарда: Н. Харджиев. Поэзия и живопись. К. Малевич. Автобиография. М. Матюшин. Русские кубо-футуристы / *Послел. Р. Якобсона. Stockholm: Гилея, 1976. С. 9–84* ■.

1. Неопубликованная запись 1933 г. (Музей Маяковского).
2. Материалы о поступлении Маяковского в Строгановское училище и в Училище живописи опубликованы мною в сборнике Института мировой литературы им. Горького “Маяковский” (М., 1940). См. также: Владимир Маяковский. *Л.*, 1940. С. 322.
3. ЦГАЛИ. Ф. 680. Оп. 3. Ед. хр. 62. Л. 74.
4. См. литературную автобиографию Маяковского — “Я сам”.

■ Здесь и далее под заглавием статьи указан источник публикации (*прим. ред.*).

5. *Творчество (Владивосток)*. 1920. № 1. С. 11.
6. Архив Третьяковской галереи.
7. На втором диспуте, кроме Д. Бурлюка, с докладом выступил М. Волошин (“Сезанн, Ван-Гог, Гоген”).
8. Письма Д. Бурлюка к Н. Кульбину находятся в архиве Музея Маяковского.
9. Режиссер-новатор, автор “Монодрамы” в 3-х действиях (сборник “Студия импрессионистов”, СПб., 1910).
10. Ср. в письме Д. Бурлюка к Б. Лившицу (август 1912 г.): “... у “Бубнового валета” есть 2000 руб. наличности. Мы будем издавать в октябре сборник — различный полемический материал и немного стихов ...” (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 99).
11. Автограф письма находился у Б. Лившица. Здесь печатается по копии.
12. Архив Музея им. А. Бахрушина.
13. Д. Бурлюк прочел этот доклад 10 декабря 1912 г. На том же вечере в “Художественно-артистической ассоциации” был прочтен и доклад Кандинского, присланный из Мюнхена — “Мерило ценности картины” (проредактированный автором свод его критических статей). См. письмо председателя ассоциации Б. Курдиновского к А. Бенуа от 4 декабря 1912 г. (архив Русского музея) и статью А. Ростиславова в газете “Речь” (1912. 14 декабря).
14. Архив Русского музея. В книге Б. Лившица “Полутораглазый стрелец” о выступлениях Маяковского и Д. Бурлюка даны неточные сведения.
15. Архив Музея им. А. Бахрушина.
16. Ошибка эта восходит к публикации В. Тренина и моей “Забытые статьи Маяковского 1913–1915 гг.” (*Литературное наследство*. 1932. № 2).
17. *Русская художественная летопись*. 1912. № 18–19 (декабрь). С. 241.
18. Каталог выставки.
19. Бенуа А. Кубизм или кукишизм? // *Речь*. 1912. 23 ноября; Ростиславов А. Вечер “Союза молодежи” // Там же; Азов В. О Русь! О гус! // *День*. 1912. 23 ноября; Ясинский И. Вывесочный ренессанс // *Биржевые ведомости*. 1912. 27 ноября,

утр. вып.; Лазаревский. Диспут о кубизме // *Вечернее время*. 1912. 21 ноября; Мур. Нахальство в кубе // *Вечернее время*. 1912. 23 ноября; Р. Кубисты или рекламисты? // *Петербургская газета*. 1912. 25 ноября.

20. *Обозрение театров*. 1912. 19 ноября.
21. Архив Третьяковской галереи.
22. ЦГАЛИ. Адресат (друг художника и автор музыки к его сценической композиции “Желтый звук”) раскрыт мною.
23. *Литературная газета*. 1935. № 21.
24. *Творчество (Владивосток)*. 1920. № 1. С. 11. В 1933 г. Д. Бурлюк написал статью “Маяковский — рисовальщик” (*Color and Rhytm*. 1965. № 55. Р. 15–16). В 1913–1916 гг. Маяковский сделал ряд чрезвычайно выразительных портретных набросков (В. Бурлюк, Д. Бурлюк, В. Хлебников, П. Потемкин, Н. Евреинов, И. Репин, Г. Гнесин, Л. Брик, О. Брик, К. Чуковский и др.). О. Брик в предисловии к альбому “Владимир Маяковский” (М., 1932) писал: “Он любил рисовать портреты, рисовал их быстро пером, карандашом, окурком”. По свидетельству Н. Евреинова, карандашные наброски Маяковского получили одобрение таких “диаметрально противоположных по направлению” художников, как И. Репин и Н. Кульбин (Оригинал о портретистах. М., 1922. С. 78).
25. Каталог XXXV юбилейной выставки картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества 1913/14 гг.; *Голос Москвы*. 1913. 28 декабря. Живопись и рисунки Маяковского разных лет воспроизведены в альбоме “Владимир Маяковский” (М., 1932), в сборнике “Маяковский” (М., 1940), в журнале “Искусство” (1940. № 3) и в альбоме Маяковский-художник (М., 1963). В последнем издании, между прочим, помещен мнимый автошарж Маяковского (“Я зимой. Я летом”). Изображенный Маяковским персонаж не имеет с ним никакого сходства и, по-видимому, является карикатурным портретом редактора журнала “Театр в карикатурах” Е. Иванова, которого и следует считать виновником этой мистификации. Подпись и слово “автошарж” Маяковскому не принадлежат.
26. Борьба с футуристами // *Голос Москвы*. 1913. 7 декабря.

27. Журнал совещания преподавателей 1913–1917 гг. С. II (архив Училища живописи, ваяния и зодчества).
28. Исключение Бурлюка и Маяковского из Училища живописи // *Русское слово*. 1914. 23 февраля.
29. *Новь*. 1914. 25 февраля.
30. Там же.
31. Бурлюк Д. Владимир Маяковский // *Творчество (Владивосток)*. 1920. № 1. С. II; Живопись 1915 г. // *Киевская мысль*. 1915. № 125; *Млечный путь (М.)*. 1915. № 4. С. 63; С.Г. Пасхальные выставки картин // *Голос Москвы*. 1915. 25 марта; Росссий (А. Эфрос). Выставка “1915 год” // *Русские ведомости*. 1915. 28 марта.
32. Картина была передана П.В. Кузнецовым в Музей Маяковского.
33. Тугендхольд Я. В железном тупике // *Северные записки*. 1915. Июль-август. С. II–III.
34. *Искусство*. 1940. № 3. С. 49. См.: Харджиев Н. Новое о Маяковском-художнике // *Искусство*. 1968. № II.
35. “Автопортрет” был воспроизведен в журнале “Искусство” (1940. № 3) с датой 1913 г. Однако на “Автопортрете” дата отсутствует, а в 1913 г. Маяковский в своей художественной практике принципов кубизма не применял. “Автопортрет” следует отнести к началу 1918 г.
36. Брик О. Искусство молодых // *Маяковскому. Л.*, 1940. С. 92.
37. Текст титульного листа написан Маяковским (кистью): “Флейта позвоночника. Соч. Маяковского. Посвящается Л.Ю. Брик. Переписала Л.Ю. Брик. Разрисовал Маяковский”. Вверху титульного листа автограф: “Написал эту книгу я, Вл. Маяковский. 21.XI.19 г.” (Частное собрание, Москва). Размер 24×16 (обложка), 23×14,5 (иллюстрации).
38. Русский футуризм как литературное явление представляет собой сложное взаимодействие и борьбу четырех основных группировок: футуристы “Гилея” (Хлебников, Давид Бурлюк, Василий Каменский, Елена Гуро, Николай Бурлюк, Маяковский, А. Крученых, Бенедикт Лившиц), “Ассоциация эго-футуристов” (Игорь Северянин, К. Олимпов, Иван Игнатъев, Василиск Гнедов и др.), “Мезонин поэзии” (Хрисанф, В. Шершеневич, С. Третьяков, Р. Ивнев и др.) и “Цен-

трифуга” (С. Бобров, Б. Пастернак, Н. Асеев, Божидар, позднее — И. Аксенов, Е. Шиллинг и др.).

Самой ранней и самой “левой” из футуристических группировок были футуристы “Гилея” (они же кубофутуристы, или “будетляне”). Группа эта возникла в начале 1910 г.

Эгофутуризм как литературное направление сформировался в конце 1911 г. после выхода сборника стихотворений Игоря Северянина “Пролог. Эго-футуризм”.

Группа “Мезонин поэзии”, впервые выступившая весной 1913 г., просуществовала менее года.

Позже всех — в начале 1914 г. — возникла группа “Центрифуга”.

Каждая из этих групп считала себя единственной выразительницей “истинного” футуризма и претендовала на гегемонию в новом искусстве.

Ситуация, однако, усложнялась тем, что различные футуристические группировки неоднократно пытались блокироваться. Таково, например, постоянное участие поэтов “Мезонина поэзии” в изданиях “Ассоциации эго-футуристов” или кратковременный союз кубофутуристов с Игорем Северянином. Эгофутуристы, после смерти И. Игнатьева, блокировались с “Центрифугой” (1914). Кроме того, надо отметить факты эпизодического сотрудничества участников одной группировки в изданиях другой. “Центрифугист” С. Бобров участвовал в альманахах эгофутуристов, “центрифугисты” Б. Пастернак и Н. Асеев и “мезонинец” В. Шершеневич принимали участие в изданиях кубофутуристов. К. Большаков, дебютировавший в качестве поэта группы Ларионова, в конце 1913 г. перешел в группу “Мезонин поэзии”, затем блокировался с “гилейцами” и наконец стал участником “Центрифуги”.

39. В марте 1909 г. картина А. Крученых экспонировалась на выставке “Импрессионисты” (Петербург). В сентябре того же года он принимал участие в выставке “Венок” в г. Херсоне (устроитель Д. Бурлюк), а в апреле 1918 г. — в устроенной им в Тифлисе “Выставке картин и рисунков московских футуристов” (см.: *Ars (Тифлис)*. 1918. № 2–3. С. 136). Девять импрессионистических пейзажей Крученых (1910)

воспроизведены в журнале “Искры” (1912. № 18). См. репродукции в статье К. Зданевича “Крученых как художник” (Куранты (Тифлис). 1919. № 3–4). Любопытные сведения о Крученых-художнике содержатся в письме к нему С. Шаршуна (Берлин, 16 июня 1922 г.): “Я знал Вас лет 12 тому назад. Мы рисовали оба у Юона весной 1910 г. ... Вы сделали с меня этюд “под Мефистофеля”, в черном плаще и черной шляпе, обводя контуры кобальтом” (письмо находится у меня).

Елена Гуро принимала участие в выставках “Импрессионисты” (СПб., 1909) “Треугольник” (СПб., 1910) и “Союз молодежи” (СПб., 1912–1913), работала также в области графики и книжной иллюстрации. См. ее иллюстрации к собственным книгам: “Шарманка” (СПб., 1909), “Осенний сон” (СПб., 1912) и “Небесные верблюжата” (СПб., 1914). Привожу характерное высказывание Е. Гуро из ее недатированного письма к М.В. Матюшину: “Мне начинает казаться, что в поэзии я что-то поняла, что уже раньше поняла в рисунке...” (ЦГАЛИ).

Лев Зак был участником выставок “Московского товарищества художников”. См. обложки его работы к следующим книгам: Шершеневич В. *Carmina*. М., 1913 (обложка и рисунки); Шершеневич В. *Экстравагантные флаконы*. М., 1913; Ивнев Р. *Пламя пышет*. М., 1913; альманахи книгоиздательства “Мезонин поэзии” — “Вернисаж” и “Пир во время чумы” (М., 1913) и альманах эгофутуристов “Засахаре кры” (СПб., 1913); Лафорг Ж. *Феерический собор*. М., 1914. Картины С. Боброва экспонировались на выставках: “Союз молодежи” (1912) и “Ослиный хвост” (1912). См. также его обложки к сборникам “Лирика” (М., 1913) и “Руконог” (М., 1914), к сборнику Н. Асеева “Ночная флейта” (М., 1914) и к собственной книге “Лира лир” (М., 1917).

Рисунки Хлебникова воспроизведены в: Крученых А. *15 лет русского футуризма*. М., 1928; *Неизданные произведения В. Хлебникова / Под ред. Н. Харджиева (стихи) и Т. Грица (проза)*. М., 1940. См. также: Евреинов Н. *Оригинал о портретистах*. М., 1922. С. 80; Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец*. Л., 1933. С. 43.

В. Каменский в марте 1909 г. выставил свою картину “Березки” (“Импрессионисты”). См.: Каменский В. Его-моя биография. М., 1918. С. 96. Другая его работа была экспонирована на выставке “Треугольник” (СПб., 1910). Любопытно стихотворное название этой картины: “Пава Хвостава, для детской забава”. В 1914 г. В. Каменский выставил одиннадцать “Железобетонных поэм” на выставке группы Ларионова “№ 4”. Впоследствии его работы экспонировались на “Последней футуристической выставке картин 0,10” (Пг., 1915), на “Выставке картин левых течений” (Пг., 1915) и на выставке “Бубновый валет” (М., 1917). На этой последней были выставлены его две “стихокартины”: “Ю” и “Четыре времени”. Отметим также рисунки В. Каменского в его романе “Стенька Разин” (М., 1916).

Божидар “работал в студии художника Е.А. Агафонова, увлекаясь старонемецкой гравюрой, а в особенности — творчеством Дюрера” (биографическая заметка С. Боброва в книге Божидара “Распевочное единство” (М., 1916)).

Д. Петровский участвовал в выставке “Бубновый валет” (М., 1917). См. рисунки Д. Петровского в сборнике его стихов “Пустынная осень” (Саратов, 1920).

К. Большаков занимался живописью летом 1913 г. (в период дружеских отношений с Ларионовым). По свидетельству Л.А. Большаковой, одна из его работ — “Рождение солнца” (масло) была одобрена Ларионовым, но поэт отказался ее выставить.

Рисунки И. Терентьева см. в сборнике его стихов “Херувимы свистят” (Тифлис, 1919), в сборниках С.Г. Мельниковой (Тифлис, 1919), “Литературные шушуки” (М., 1928) и “Турнир поэтов” (М., 1928) и в книгах А. Крученых “15 лет русского футуризма” (М., 1928) и “Ирониада” (М., 1930).

40. Письма О. Розановой предоставлены мне А. Крученых. Стихи О. Розановой см.: *Искусство* (М.). 1919. № 4; Крученых А. и Розанова О. Балос. *Тифлис*, 1917 (на правах рукописи); Крученых А. Нестрочье. *Тифлис*, 1917 (на правах рукописи). В книге А. Крученых “Ожирение роз” (Тифлис, 1918): “Ольга Розанова, известная художница, дает интересные образцы заумной поэзии” (С. 13). См. также брошюру В. Кандин-

ского “Институт художественной культуры (программа)” (М., 1920. С. 17).

41. См.: Филонов П. Пропевень о проросли мировой. *Пг.*, 1915. 5 июня 1918 г. В. Чекрыгин участвовал в “живом альманахе” в кафе “Музыкальная табакерка” и прочел свои стихи (афиша).
42. *Изобразительное искусство (Пг.)*. 1919. № 1. См. заключительный тезис лекции Малевича “Кубизм, футуризм, супрематизм”, прочитанной 12 января 1916 г. в Петрограде: “Алогизм в поэзии”. В июне того же года Малевич писал М. Матюшину: “...Мне кажется, что новым поэтам нужно определено стать на сторону звука (не музыки)...”. Подобно О. Розановой, Малевич высоко ценил заумные стихи А. Крученых.
43. Стихотворение Леже “Les mains des constructeurs” посвящено памяти Маяковского (см.: *Heures claires des femmes françaises*. 1955. № 123).
44. См. его книгу: *Les peintres cubistes. P.*, 1913.
45. Первая декларация Д. Бурлюка “Голос импрессиониста в защиту живописи”, была опубликована в конце 1908 г.; эту листовку раздавали посетителям выставки “Звено”, устроенной Д. Бурлюком и А. Экстер в Киеве (участники: Ларионов, Гончарова, Бромирский, Фонвизин, Владимир Бурлюк, Лентулов, Людмила Бурлюк и др.). См. отчет в: *В мире искусств (Киев)*. 1908. № 14–16. С. 19.
В начале апреля 1910 г. в Петербурге Д. Бурлюк издал вторую полемическую листовку: “По поводу “художественных” писем г-на А. Бенуа”. Накануне закрытия выставки “Треугольник — Венок—Стёфанос” (4 апреля) эту анонимную листовку вручали посетителям (без ведома устроителя Н. Кульбина — см. его письмо в редакцию газеты “Речь” (1910. № 95). Листовка была перепечатана в последнем номере (11–12) московского журнала “Золотое руно” (1909), вышедшем в конце апреля 1910 г. Журнальный текст снабжен примечанием “от редакции”, приписывающим авторство поэту С. Городецкому, который в качестве художника участвовал в выставке “Треугольник — Венок—Стёфанос”. В 1956 г. Д. Бурлюк мне сообщил, что М. Ларионов (в то вре-

мя один из активных сотрудников “Золотого руна”) “поместил этот памфлет только потому, что он был “анонимен” и, приписав его С. Городецкому, им он, к моему удовольствию, закончил (перепечаткой этой) выкрутасы эстетические “Черного лебедя” <название виллы обанкротившегося издателя-мецената Н. Рябушинского> ...”. Полемическая листовка Д. Бурлюка для А. Бенуа не была неожиданностью. 3 марта 1910 г., незадолго до открытия выставки “Треугольник — Венок—Стэфанос”, Д. Бурлюк послал А. Бенуа письмо, ряд положений которого был повторен в листовке. Письмо Д. Бурлюка написано по поводу статьи А. Бенуа “Выставка “Союза русских художников” (Речь. 1910. 26 февраля). В этой выставке принимали участие и “молодые”. Д. Бурлюк писал: “Какой колоссальный и трудно поправимый вред приносите Вы, дискредитируя в глазах легковерной и доверчивой публики русское молодое искусство (называя сумасшедшими Якулова, Ларионова, Павла Кузнецова и т.д.)... Против нас молодых все... Против нас и полиция, которая не разрешает нам ни одного помещения (вот уже два месяца)... Не напирайте хоть вы! ... В вас есть довольно благополучия. У меня же, быть может, оскал загнанного” (архив Русского музея). Полемика с лидером группы художников-эстетов (“Мир искусства”) и постоянным автором “Художественных писем” в “Речи”, слабо разбиравшемся в сложных конструктивных задачах новой живописи, проходит через все основные доклады Д. Бурлюка 1912–1913 гг. См. его брошюру “Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство” (СПб., 1913), где он разоблачает “двуличную тактику” А. Бенуа, объявившего молодое русское искусство “художественной провинцией” Франции: “... я обращаюсь ко всем пишущим о новом искусстве: Бросьте лицемерить, будьте правдивы, не берите пример с Бенуа: не хвалите то, что вам не нравится. Открыто выражайте ваше негодование” (С. 18). Ср. высказывание Маяковского о дореволюционной художественной критике в его статье “Семидневный смотр парижской живописи” (1922–1923): “... изобретения художников России были приговорены заочно к смерти: в Париже это давно и лучше”.

Д. Бурлюку принадлежит программная статья о кубизме в сборнике “Пощечина общественному вкусу” (где автором ошибочно назван Н. Бурлюк) и статья-манифест “Die Wilden Russlands” в сборнике “Der blaue Reiter” (München, 1912). Переведенная на немецкий язык, статья Д. Бурлюка была переработана и подвергнута “значительному сокращению” В. Кандинским. Авторское заглавие этой статьи, написанной в 1911 г. — “Слово к русским художникам (по поводу съезда)” (об этом в письме Д. Бурлюка к Н. Кульбину от 9.VI.1912 г.). См. также каталог “Neue Kunstlervereinigung 1910/11” (с предисловиями Ле-Фоконье, Д. и В. Бурлюков, Кандинского и Одилона Редона), заметку Д. Бурлюка “Кустарное искусство” (*Московская газета*. 1913. 25 февраля), его же: “Пояснения к картинам Давида Бурлюка” (М., 1916), предисловие к “Каталогу выставки картин Давида Бурлюка” (Самара, 1917) и статью “Обращение к молодым художникам” (*Газета футуристов* (М.), 1918).

См. статью *Н. Бурлюка* о творчестве Владимира Бурлюка в сборнике “Союз молодежи” № 3 (СПб., 1913).

См. заметку *А. Крученых* (под псевдонимом *А. Горелин*) “Выставка картин “Венок” (*Родной край* (Херсон). 1909. 6 сентября), его “Заметки об искусстве” в сборнике “Трое” (Пг., 1913) и статью “Творчество художника К. Зданевича” (*Тифлисский листок*. 1919. 23 февраля).

В. Каменский написал монографию о Павле Кузнецове (см.: *Искусство* (М.). 1919. № 5), оставшуюся неизданной. В архиве *В. Каменского* находится черновая рукопись “Цветотворчество Павла Кузнецова” (ЦГАЛИ).

Под псевдонимом *Эли Эганбюри И. Зданевич* напечатал книгу “Наталья Гончарова, Михаил Ларионов” (М., 1913) и статью о них же в журнале “Жар-птица” (Берлин) (1922. № 2). См. также предисловие *А. Крученых* и *Э. Эганбюри* к каталогу выставки картин *К. Зданевича* (Тифлис, 1917).

См. статью *И. Аксенова* “К вопросу о состоянии современной русской живописи” в “Сборнике статей по искусству” (М., 1913) и его же монографию “Пикассо и окрестности” (М., 1917).

См. брошюру Н. Асеева и С. Третьякова “Художник В. Пальмов” (Чита, 1922).

См.: Бобров С. Основы новой русской живописи (1911) // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде 1911–1912. СПб., 1914; его же. О новой иллюстрации // Бобров С. Вертоградари над лозами. М., 1913; и заметки С. Боброва о литографиях Н. Гончаровой “Война” (Центрифуга 2. М., 1916) и “В защиту художника” (Пета. М., 1916) — полемика с С. Булгаковым по поводу его мистического истолкования картин Пикассо.

См. заметку И. Игнатъева “Выставка картин Кульбина” (Петербургский глашатай. 1912. 14 ноября).

В. Шершеневич написал монографию о С. Дымшиц-Толстой (см.: *Искусство (М.)*. 1919. № 5), оставшуюся неизданной.

46. Пощечина общественному вкусу. М., 1912. С. 95.
47. Есть два русских перевода “О кубизме”: перевод Е. Низен под редакцией Матюшина (СПб., 1913) и малоудовлетворительный перевод М.В. (М., 1913).
48. *Золотое руно*. 1908. № 7–9; 1909. № 2–3; *Искусство (М.)*. 1905. № 8 (“Щукинское собрание картин: Моне, Ван-Гог, Гоген, Сезанн и др.”). Инициатором этой первой, обильно иллюстрированной публикации также был М. Ларионов.
49. Архив Русского музея. 31 декабря 1910 г. В. Издебский писал Н. Кульбину (из Одессы): “... В январе как и в прошлом году я открываю здесь “Салон”... На днях я получил согласие от московских художников ... Труд и помощь в Москве взяли на себя Д.Д. Бурлюк и Ларионов. В Мюнхене — Кандинский...” (архив Русского музея). В выставке “Салон” II участвовали Ларионов, Якулов, В. Бурлюк, Гончарова, Д. Бурлюк, Татлин, Фонвизин, Барт, Лентулов, Экстер, Уткин, Фальк, Машков, Кончаловский, Куприн, Крымов, Матвей (В. Марков), Кульбин, Л.И. Михневич (Бурлюк), а также немецкая группа — Кандинский (большое количество работ 1906–1910 гг.), Явленский, Мюнтер, Веревкина. Экспонировались и детские рисунки.
50. Архив Третьяковской галереи.
51. Каталог с предисловием Hans Bolz (“Анализ современной живописи”).

52. Не случайно, что многие представители нового русского искусства проявили себя в области театрально-декорационной живописи (Ле-Дантю, Татлин, Малевич, Школьник, Якулов, Лентулов, Кончаловский, Шагал, Фальк, Экстер и другие). Выступления Гончаровой и Ларионова в качестве декораторов в “Русском балете” в Париже и в Лондоне в 1914–1916 гг. оказали влияние на театрально-декорационные работы Пикассо и даже на станковые его вещи. Это отмечено, между прочим, в очерке Маяковского “Семидневный смотр парижской живописи” (1922): “Когда смотришь последние вещи Пикассо, удивляешься красочности, каким-то карусельным тонам его картин, его эскизов декораций. Это, несомненно, влияние наших красочников — Гончаровой и Ларионова”.
53. Картина находится в Русском музее.
54. Архив Русского музея. О связи экспрессионизма с Россией см. в статье Ф. Гюбнера в сборнике “Экспрессионизм” (П., 1923).
55. Неопубликованные воспоминания Д. Бурлюка “Фрагменты из воспоминаний футуриста” (1930).
56. Письмо находится в моем распоряжении.
57. Уже после ухода из группы Н. Кульбина ряда художников в “Союз молодежи” в декабре 1909 г. состоялась небольшая выставка “Импрессионисты” в Вильне. В этой выставке участвовали В. и Д. Бурлюки, А. Балльер, Л. Баранов (Россине), В. Козлинский и др. В начале 1911 г. Кульбин предполагал устроить выставку в Петербурге. 19 февраля 1911 г. Д. Бурлюк, согласившийся принять участие в этой выставке, писал Кульбину: “Если Вы энергично возьметесь, это выйдет интересная “Группа Δ ”... Кандинский (мне писал) не придет, но вещи они пришлют все ... Но не берите людей без имен — для такой выставки это нельзя. Адреса москвичей — Ларионова, Машкова (не нужно его — Машкова), Гончаровой, Фонвизина вам известны...” (архив Русского музея). Эта выставка не состоялась. 15 февраля 1912 г. Кульбин устроил выставку “Современная живопись” в Екатеринодаре, где были показаны работы В. Бурлюка, А. Лентулова, В. Кандинского, Л. Баранова (Россине), З. Мостовой,

- С. Шлейфера, В. Быстренина, Л. Шмит-Рыжовой и главным образом самого Кульбина (каталог).
58. Письма В. Маркова к Ларионову находятся в моем распоряжении.
 59. В. Марков — автор следующих работ: “Принципы нового искусства” (в сборнике “Союз молодежи” (СПб., 1912)), “Фактура” (СПб., 1914), “Искусство острова Пасхи” (СПб., 1914) и “Искусство негров” (Пг., 1919, посмертное издание). По инициативе В. Маркова в том же 1910 г. выставка “Союз молодежи” состоялась и в Риге, где кроме работ почти всех участников петербургской выставки экспонировались работы В. и Д. Бурлюков, К. Дыдышко, А. Экстер и случайного “союзника” К. Петрова-Водкина. Это была первая выставка нового искусства в Риге. См. также: Каталог юбилейной выставки В. Матвеева (90 лет со дня рождения). Рига, 1967.
 60. Произведения Н. Кульбина, показанные на этой выставке, К. Петров-Водкин метко назвал “графическим импрессионизмом” (Советские художники. М., 1937. С. 253).
 61. Письмо находится в моем распоряжении.
 62. См. в неопубликованной автобиографии Малевича: “Бубновый валет” означал: валет — молодость, а бубны — цвет”. Ср. в статье М. Волошина “Бубновый валет”: “Кто-то из сочувствующих объяснял, что бубновая масть обозначает страсть, а валет — молодой человек” (*Русская художественная летопись* (СПб.). 1911. № 1. С. 10).
 63. По словам А. Фонвизина (Советские художники. М., 1937. С. 347).
 64. Письмо Ларионова было получено И. Школьником, вероятно, 15 ноября, а “прием картин” прекратился 20 ноября (см. письмо И. Школьника к Э. Спандикову от 16 ноября 1910 г., архив Русского музея).
 65. Волошин М. “Бубновый валет” // *Русская художественная летопись* (СПб.). 1911. № 1. С. 10.
 66. Рукопись воспоминаний А. Моргунова любезно предоставлена мне А.М. Моргуновой.
 67. Письмо находится в моем распоряжении.
 68. Описание этой истории см. в книге Ф. Карко “От Монмартра до Латинского квартала”. См. также статью А. Редько

“Среди устремлений к непостижимому” (*Русское богатство*. 1914. № 3). Текст анонса (написанный рукой С. Боброва) находится в моем распоряжении.

69. Письмо находится в моем распоряжении.
70. Письмо находится в моем распоряжении.
71. См. об этом в чрезвычайно неточных воспоминаниях Н. Удальцовой (*Искусство*. 1940. № 3. С. 33).
72. Архив Музея им. А. Бахрушина. См. также письмо Н. Школьника к Э. Спандикову, от 15 декабря 1911 г. (архив Русского музея).
73. Ср. в письме И. Зданевича к В. Барту (21 января 1912 г.): “Вчера у нас был Дантю. Он очень интересен. Здесь открылся “Союз молодежи” и “Мир искусства”. Непонятно, для чего “Ослиный хвост” дает свои картины на такие выставки”. (Письма Ле-Дантю и И. Зданевича к В. Барту находятся в моем распоряжении.)
74. Архив Русского музея.
75. Русский текст трактата В. Кандинского “Über das Geistige in der Kunst”, изданного в конце декабря 1911 г. в Мюнхене, впервые был прочитан Н. Кульбиным 29 и 31 декабря того же года на Всероссийском съезде художников в Петербурге. Чтение вызвало оживленные прения, в которых участвовал Н. Кульбин, С. Волконский и проф. Д. Айналов, признавший научную ценность разысканий Кандинского. В 1914 г. трактат “О духовном в искусстве” был напечатан в т. 1 “Трудов всероссийского съезда художников” (С. 47–76).
76. Диспут “Бубновых валетов” // *Столичная молва*. 1912. 13 февраля.
77. Рукописный отдел Государственной библиотеки им. Ленина.
78. 9 июня 1913 г. Д. Бурлюк писал тому же Лившицу: “Я вышел из “Бубнового валета”–“Союза молодежи” окончательно...” (письмо было предоставлено мне Б. Лившицем).
79. Волошин М. “Ослиный хвост” // *Русская художественная летопись (СПб.)*. 1912. № 7.
80. Принципы лучизма применяли в своих работах 1913–1914 гг. члены группы Ларионова — М. Ле-Дантю, В. Левкиевский, С. Романович, отчасти А. Шевченко и В. Чекрыгин.

81. Вопреки своим посмертным биографам, сам Кандинский датировал свою первую абстрактную композицию не 1910, а 1911 г. Я имею в виду “Selbstcharakteristik” художника, напечатанную в 1919 г. в журнале “Das Kunstblatt” (№ 6) и оставшуюся неизвестной автору монументального труда о Кандинском Will Grohmann. Автохарактеристика Кандинского предназначалась для “Энциклопедии изобразительного искусства”. Это издание, задуманное в январе 1919 г. Московским Отделом изобразительного искусства, осуществить не удалось. Редактирование первого выпуска (“Живопись”) было поручено В. Кандинскому и поэту В. Шершеневичу (см.: *Искусство (М.)*. 1919. № 3. С. 4).
82. См. предисловие к каталогу выставки картин Н. Гончаровой и М. Ларионова в Париже с 17 по 30 июня 1914 г. (“Exposition Natalie de Gontcharova et Michel Larionov, Galerie Paul Guillaume”), подробнее — за подписью Г.А. в: *Les soirées de Paris*. 1914. № 26–27. См. также заметку Аполлинера в журнале “Mercure de France” (Р., 1916, janvier).
83. Архив Музея им. А. Бахрушина.
84. Архив Музея Маяковского. Машинописный текст тезисов Ларионова (“Обзор движения искусства за последнее время”) находится в архиве Русского музея.
85. В 1907–1910 гг. М. Ларионов был с Д. Бурлюком в дружеских отношениях. В июне 1910 г. Ларионов гостил и работал у Д. Бурлюка в Чернянке (Таврической губернии). 2 июня 1910 г. Ларионов писал своему брату: “Я уже три дня как у Бурлюков — здесь очень хорошо. Буду ездить на море и в Херсон... Воздух здесь великолепен, работать очень многое можно, только немножко людно...” (письмо находится в моем распоряжении).
86. Архив Государственной Академии искусствознания (Ленинград). 17 февраля 1913 г. Д. Бурлюк писал М. Матюшину: “Участие Крученных в литературном диспуте ... более чем необходимо ... Он очень едок и остроумен и без него у нас не будет соли. Посылаю Вам программу доклада о Репине — это своевременно. Устройте, пожалуйста, мое чтение. Деньги на проезд до 24 февраля должны быть здесь: Круче-

ных, мне, Маяковскому, Хлебникову” (архив Музея Маяковского).

87. Гилея — древнегреческое название той части б. Таврической губернии (устье Днепра), где жила семья Бурлюков в период возникновения футуризма. В 1912–1913 гг. поэты-“будетляне” называли себя “гилейцами”, или литературной компанией футуристов “Гилея”. 12 декабря 1913 г. Н. Кульбин в лекции “Грядущий день и искусство будущего” назвал Маяковского и Д. Бурлюка “богатырями из Гилеи” (*Голос Москвы*. 1913. 13 декабря).

С Гилеей связан миф о Геракле. По Геродоту, Скиф, младший сын Геракла и гилейской женщины-змеи, был родоначальником скифских царей.

Осенью 1912 г. была издана брошюра археолога В. Гошкевича (хранителя Херсонского музея древностей) “В Гилее (по Геродоту, Арриану и другим древним писателям реставрировал В. Гошкевич)”. Под его руководством братья Бурлюки летом того же года производили раскопки около Чернянки (см.: *Летопись музея за 1912 год*. Херсон, 1914. С. 15). Хлебников, гостивший в то время у Бурлюков, написал стихотворение “Семеро”, где есть такие строки:

Здесь девы холодные сердцем живут,
То дочери великой Гилеи.

Сюжет и образы этого стихотворения связаны с повествованием Геродота об амазонках, чей корабль был выброшен волнами на скифский берег. Суровые девы-воительницы были укрощены скифскими юношами, взявшими их в жены.

88. Протокол заседания правления общества “Союз молодежи”, состоявшегося 6 марта 1913 г. у М. Матюшина. Присутствовали все члены правления и представители секции “Гилея” — Е. Гуро и Н. Бурлюк. Протокол опубликован мною в: *Маяковский (материалы и исследования)*. М., 1940. С. 363–364.
89. В 1912 г. “Союзом молодежи” были изданы два сборника, посвященные вопросам современного искусства и эстетики-

ки. Кроме декларативно-теоретической статьи В. Маркова “Принципы нового искусства” в сборниках помещены статьи И. Школьника и Д. Варваровой (В. Бубновой) — “Музей современного искусства” и “Персидское искусство”, а также переводы: манифесты итальянских художников-футуристов, статья Ле-Фоконье “Произведение искусства”, письма К. Ван-Донгена и статья о нем Эли Фора.

90. Архив Музея им. А. Бахрушина.
91. Архив Русского музея.
92. В прениях участвовали А. Крученых, художник А. Балльер, критик А. Редько и другие. См.: Ростиславов А. Диспут о живописи (*Речь*. 1913. 26 марта); Диспут о современной живописи (*День*. 1913. № 80).
93. Найденный мною экземпляр листовки находится в Музее Маяковского. Привожу отрывок: “... Мы объявляем, что все пути хороши, кроме избитых и загрязненных чужими неслучайными шагами и мы ценим только те произведения, которые новизной своей рожают в зрителе нового человека... Мы объявляем борьбу всем опирающимся на слово “устой”, ибо это почтенное слово хорошо звучит лишь в устах тех людей, которые обречены не поспевать за стремительным бегом времени... Мы презираем слово “слава”, превращающее художника в тупое животное, которое упрямо отказывается ступить вперед даже тогда, когда его погоняют кнутом...”.
94. Уничтожение сумасшедшим картины Репина // *Правда*. 1913. 17 апреля. См. также: Кацман Е. Поездка к Репину в 1926 году // *Московский художник*. 1958. № 2.
95. Волошин М. О Репине. М., 1913.
96. *Русские ведомости*. 1913. 26 февраля; см. также: *Московская газета*. 1913. 25 февраля; *Русское слово*. 1913. 26 февраля.
97. *Речь*. 1912. 13 апреля.
98. *Речь*. 1913. 12 апреля. Любопытно, что о первой выставке, устроенной Д. Бурлюком в Петербурге (“Венок–Стэфанос”), А. Бенуа дал весьма положительный отзыв (*Речь*. 1909. 22 марта). В выставке “Венок–Стэфанос” (20 марта — 8 апреля) участвовали Д. Бурлюк, В. Бурлюк, А. Лентулов, А. Явленский, А. Экстер, Л. Баранов (Россине) и А. Гауш.

О наиболее смелых экспериментах Владимира Бурлюка А. Бенуа писал: “Как ни ясно в них желание во что бы то ни стало обратить на себя внимание, это все же произведения талантливого и незаурядного человека”. Положительная оценка дана и произведениям А. Лентулова и Д. Бурлюка: “Лентулов — прекрасный красочный дар. Не бросать грязью нужно в этого человека, а нужно ценить его ясный радостный талант ... Старший из братьев Бурлюк рядом с Лентуловым кажется чересчур методичным, но сколько зато в нем пытливого всматривания. Картины его имеют в себе что-то тяжелое, известковое. Но они полны большого чувства природы и своеобразно передают грандиозное уныние степного простора. Давиду Бурлюку, так же как и младшему его брату, мешают проблемы слишком теоретического характера. Но от этого “почтенного” недостатка до шарлатанизма целая непроходимая пропасть”. Эта статья А. Бенуа была помещена Д. Бурлюком в каталоге выставки “Венок”, устроенной в Херсоне (см.: *Родной край (Херсон)*. 1909. 3 сентября). В конце 1909 г. при поддержке А. Бенуа на выставку “Союза русских художников” были приняты работы В. Бурлюка, А. Лентулова и Д. Бурлюка. С этого момента отношение А. Бенуа к “искусству молодых” резко изменилось (см. прим. 45).

99. Ср. в статье Маяковского “Россия. Искусство. Мы” (1914): “... плеяда молодых русских художников — Гончарова, Бурлюк, Ларионов, Машков, Лентулов и другие — уже начала воскрешать настоящую русскую живопись, простую красоту дуг, вывесок, древнюю русскую иконопись безвестных художников, равную и Леонардо и Рафаэлю... Русская литература (новейшая) числит в себе непревзойденные образцы слова. Это та литература, которая, имея в своих рядах Хлебникова, Крученых, вытекала не из подражания вышедшим у “культурных” наций книгам, а из светлого русла родного первобытного слова, из безымянной русской песни. Ему дорогу!”
100. Поводом послужил инцидент между председателем “Союза молодежи” Л. Жевержеевым и А. Крученых. См. письмо группы художников “Союз молодежи” к Л. Жевержееву от 6

декабря 1913 г. (архив Русского музея). В марте-апреле 1917 г. Л. Жевержеевым и И. Школьниковым была сделана попытка вновь организовать общество художников “Союз молодежи” (материалы в архиве Русского музея). Однако им не удалось устроить ни одной выставки.

101. Архив Русского музея.
102. Архив Русского музея. Осенью 1914 г. Д. Бурлюк возобновил переговоры с Ларионовым, предложив ему и Гончаровой участвовать в сборнике, который предполагал издать М.В. Матюшин. Посылая Матюшину рисунки свои и В. Бурлюка, Д. Бурлюк писал: “Прекрасно, что в миг растерянности и уныния берете кормило в руки! ... Был у Михаила Федоровича Ларионова (бедняга — контузия ног) — он и Наталия Сергеевна обещали” (архив ГАНС). Издание сборника (с участием Хлебникова, Маяковского, В. Каменского, Д. Бурлюка, Н. Бурлюка) не состоялось.
103. *Русские ведомости*. 1913. 22 марта; Там же. 24 марта; *Московский листок*. 1913. 24 марта; *Столичная молва*. 1913. 25 марта; *Голос Москвы*. 1913. № 70. Там же. № 240; *Раннее утро*. 1913. № 70; Там же. № 71; *Утро России*. 1913. № 70; *Русское слово*. 1913. № 70; *Руль*. 1913. № 400; *Московское утро*. 1913. № 6; *Московская газета*. 1913. № 243. На диспуте должны были выступать режиссер М. Бонч-Томашевский и композитор А. Архангельский, которые, однако, “не сочли возможным вмешиваться в борьбу и от своих сообщений воздержались”. Их доклады в том же году были напечатаны в журнале “Маски” (№ 6): “Театр и обряд” и “Музыка и ритм сценического действия”.
104. Каталог “Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М.Ф. Ларионовым” (М., 1913) с предисловием М. Ларионова и заметкой Н. Гончаровой “Индузский и персидский лубок”.
105. *Русские ведомости*. 1913. 2 апреля.
106. Орфеизм, орфизм (orphisme) — течение во французской живописи, связанное с именем Р. Делоне, прокламировавшего главенство цвета в живописной конструкции. Делоне стремился создать красочную гармонию, аналогичную музыкальной. Отсюда название, данное в 1912 г. Г. Аполлинером.

107. Теоретик ларионовской группы И. Зданевич выступил с обоснованием “всёчества”, “упраздняющего” футуризм. Первый доклад И. Зданевича о “всёчестве” был прочитан 5 ноября 1913 г., в день закрытия выставки картин Н. Гончаровой (*Русское слово*. 1913. 6 ноября). Защищая “всёчество” от обвинений в эклектизме, М. Ле-Дантю писал: “Всёчество — не теория, не направление, это — естественный результат подхода к искусству с точки зрения его самоценности и знания достоинств материала” (*Живопись всёков*. 1914, ЦГАЛИ). Предвосхищая декларации дадаистов, всёки в конце 1913 г. выпустили “Да-манифест”, где объявили, что их задача — “противоречить самим себе”. Отрывок из этого манифеста-диалога помещен в “Московской газете” (2 января 1914 года):
- Вы, раскрашеннорожие, стремительные мастера, непостоянные — вы футуристы?
— Да, мы футуристы.
— Но вы — всёки, вы против футуризма?
— Да, мы против футуризма ...
— Вы шарлатаны?
— Да, мы шарлатаны.
— Вы издеваетесь над публикой?
— Да, мы издеваемся над публикой...”
- Первая редакция этого манифеста, подписанная М. Ларионовым и И. Зданевичем, была опубликована в: *Театр в карикатурах (М.)*. 1914. 1 января. С. 19.
- Вслед за “Да-манифестом” И. Зданевич и Ле-Дантю предполагали выпустить аналогичный “Нет-манифест”.
108. См. также в книге участника группы “Ослиный хвост” А. Шевченко “Неопримитивизм” (М., 1913): “В нашей школе это понятие (примитив) указывает на характер живописи (не сюжета), на способ выполнения — пользование живописными традициями Востока” (С. 16).
109. Предисловие // Выставка картин Н.С. Гончаровой 1900–1913. М., 1913. С. 3. Предисловие это подписано Н. Гончаровой, но находящийся в моем распоряжении беловой автограф свидетельствует о том, что автором был М. Ларионов. Автограф первоначальной редакции, подписанный

- только Гончаровой, находится в ЦГАЛИ (в качестве ее автографа). Ср. высказывания Ларионова в письме к Ле-Дантю, poslanном незадолго до диспута (архив Русского музея).
110. Нико Пиросманашвили. *Тифлис*, 1926. С. 90–99; см. также интервью с Ларионовым в “Московской газете” (1913. 7 января).
 111. Ростиславов А. Доклад о футуризме // *Речь*. 1913. 9 апреля.
 112. Сборник “Неофутуризм” (второе издание “За что нас бьют”), наполненный малоудачными пародиями на стихи и рисунки футуристов, был издан в 1913 г. в Казани группой провинциальных журналистов. См. разоблачение этой мистификации в заметке Н.Д.Б. (Н. Бурлюка) в заключительной части брошюры Д. Бурлюка “Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство” (СПб., 1913).
 113. Каталог № 4 (Выставка картин: футуристы, лучисты, примитив). М., 1914.
 114. Сборник А. Лотова “Рекорд”, посвященный Н. Гончаровой и иллюстрированный пневмо-лучистыми рисунками Ларионова, был “издан” в количестве 40 экземпляров. Ни один из них до настоящего времени не обнаружен. Первоначальное раскрытие псевдонима (Лотов — Илья Зданевич) было основано на ошибочных устных сообщениях А. Крученых и В. Каменского. Заглавие пьесы А. Лотова “Пыль — улицы пыл” вскоре было заменено другим (“Пляска улиц”) и автором назван К. Большаков (см. эскизы Н. Гончаровой и проект постановки М. Ларионова в журнале “Театр в карикатурах” (1913. № 4) и заметку “Футуристическая драма” в газете “Столичная молва” (1913. 7 октября).
 115. “Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного...” — Ларионов М. Лучизм. М., 1913. Ср. в “Декларации слова как такового” А. Крученых (СПб., 1913): “Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч.)”.
 116. Трое. СПб., 1913. Привожу здесь отрывок из записи А. Крученых, сделанной им для меня в 1959 г.: “В конце 1912 г. Д. Бурлюк как-то сказал мне: “Напишите целое стихотворе-

ние из “неведомых слов”. Я и написал “Дыр бул щыл”, пятистрочие, которое и поместил в готовившейся тогда моей книжке “Помада” (вышла в начале 1913 г. ...). В этой книжке было сказано: стихотворение из слов, не имеющих определенного значения. Весной 1913 г., по совету Н. Кульбина, я (с ним же!) выпустил “Декларацию слова как такового” (Кульбин к ней присоединил свою небольшую), где впервые был возведен заумный язык и дана более полная его характеристика и обоснование”.

117. Аналогичным было и отношение Маяковского к Ларионову. В феврале 1914 г. (в связи с обструкцией, устроенной Ларионовым Маринетти) Маяковский сказал Р. Якобсону: “Все мы прошли через школу Ларионова” (за сообщение приношу благодарность Р.О. Якобсону).
118. *Голос Москвы*. 1913. 19 октября.
119. *Московский листок*. 1913. 17 сентября. См. также беседу с Ларионовым (*Раннее утро*. 1913. 12 сентября) и статью В. Петрова “Футуристы” (*Новь*. 1914. 25 апреля).
120. *Аргус* (СПб.). 1913. № 12. С. 114. 9 апреля 1914 г. И. Зданевич прочел доклад “Раскраска лица” в артистическом подвале “Бродячая собака” (*День*. 1914. 11 апреля).
121. Отчет см. в: *Столичная молва*. 1913. 12 октября, *Московская газета*. 1913. 12 октября.
122. Впервые в: *Новая жизнь* (М.). 1914. Май.
123. Ср. в статье Д. Бурлюка “По поводу “художественных писем” г-на А. Бенуа” (1910): “Поскобли любого из “Союза” — и найдешь передвижника!”
124. В очерке “Семидневный смотр парижской живописи” (1922) Маяковский посвятил Гончаровой и Ларионову особую главу. В 1922 г. Ларионов иллюстрировал отдельное издание поэмы “Солнце” (М., 1923). См.: Харджиев Н. Из материалов о Маяковском // *Тридцать дней*. 1939. № 7; его же. Памяти Н. Гончаровой и М. Ларионова // *Искусство книги*. Вып. 5. М., 1968.
125. “Импрессионистский период Ларионова продолжался четыре года — с 1902 по 1906 г., и если позднее и встречаются у него полотна в этом духе, то они или совершенно случайны,

или являются воспоминаниями о прошлых годах” — Эли Эганбюри. Н. Гончарова, М. Ларионов. М., 1913. С. 30). См. также статью Н. Пунина “Импрессионистский период в творчестве М.Ф. Ларионова” (Материалы по русскому искусству. Л., 1928. Т. 1).

126. В апреле 1919 г. А. Крученых прочел доклад “Живопись в поэзии” (Сборник С.Г. Мельниковой. Тифлис, 1919. С. 183). Сохранились тезисы семи лекций Крученых под общим названием “Фактура слова в связи с живописью” (автограф, датированный 28 августа 1921 г., находится в моем распоряжении). Эти лекции А. Крученых предполагал прочесть в Московском институте художественной культуры.
127. Ср. впервые публикуемую запись Хлебникова (1912): “Гласные имеют положение во времени, согласные — в пространстве”.
128. См. “Poèmes pour peintures” Г. Аполлинера, где даны сюжеты картин художницы Cherieane (*L'Amour de l'art*. P., 1928. P. 349–350).
129. Пояснения к картинам Давида Бурлюка находящимся на выставке (М., 1916).
130. Бобров С. Вертоградари над лозами. М., 1913. С. 156.
131. Стиховые принципы Аполлинера продолжают жить в различных течениях современной поэзии.
132. См. ценные воспоминания одного из ближайших друзей Сандрара, А. t'Serstevens “L'homme que fut Blaise Cendrars” (P., 1972. P. 13–14, 64, 231). В книге Робера Делоне “Du cubisme a l'Art abstrait” (P., 1957) есть ошибочные сведения о том, что книга Сандрара — С. Делоне экспонировалась в Москве. В действительности поэма Сандрара была показана только в петербургском артистическом подвале “Бродячая собака” (22 декабря 1913 г.), где литературовед А.А. Смирнов (вернувшийся из Парижа) прочел доклад “Simultané”. Сохранилась афиша с тезисами доклада: “G. Apollinairé, Simultané в поэзии. Bl. Cendrars. Первая книга “Simultané”. В числе приглашенных были П. Филонов, Н. Бурлюк, Н. Кульбин. См. также заметку “Simultané” в журнале “Аполлон” (1914. № 1–2. С. 134), а также в книге Б. Лившица “Полутораглазый стре-

- лец” (С. 206–207). Экземпляр книги Сандрара, принадлежавший А. Смирнову, находится в Эрмитаже.
133. APOLLINAIRE G. Simultainisme–Librettisme // *Les soirées de Paris*. 1914. № 25. P. 323.
134. *Гелиос (Париж)*. 1913. № 1 (ноябрь); статья Р. Бравского.
135. *Les soirées de Paris*. 1914. № 26–27.
136. BILLY ANDRÉ. Apollinaire vivant. P., 1923. P. 95.
137. См. сборник “Calligrammes”, а также репродукции автографов в журнале “L’Esprit nouveau”, специально посвященном Аполлинеру (№ 26). Ряд идеограмм Аполлинера помещен в каталоге “Peintures de Léopold Survage (première exposition des Soirées de Paris)” (1917). В своей знаменитой декларативной статье “L’esprit nouveau et les poètes” Аполлинер писал: “Эти типографские ухищрения (les artifices typographiques) могут пойти так далеко, что реализуют синтез таких искусств, как музыка, живопись и поэзия” (*Mercure de France*. 1918. 1-er décembre).
138. См. в манифесте Маринетти от 11 мая 1913 г. следующие разделы: “Звукоподражание и математические знаки”, “Типографская революция”, “Многострочный лиризм” (Маринетти Ф.-Т. *Футуризм*. СПб., 1914). Эти принципы осуществлены в поэме Маринетти “Zang-tumb-tumb” (1914) и в стихах Альдо Паллацески. Аналогичные приемы — в стихах Д. Бурлюка в “Первом журнале русских футуристов” (1914).
139. *Первый журнал русских футуристов*. 1914. № 1–2. С. 82.
140. Письма находятся в моем распоряжении.
141. Письмо О. Розановой предоставлено мне А. Крученых.
142. Напечатаны в “Первом журнале русских футуристов” (1914). Тогда же одна поэма — “Константинополь” — была отпечатана на желтом сатине с пометкой: “На стены, заборы”. В том же году “железобетонные поэмы” были собраны в пятиугольных книгах В. Каменского “Танго с коровами” и “Нагой среди одетых” (М., 1914), отпечатанных на желтой обойной бумаге. См. также две “железобетонные поэмы” В. Каменского в сборнике “1918” (Тифлис, 1917).
143. Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1931. С. 194. Ср. определение Д. Бурлюка: “Поэзия как цветное время. В.В. Каменский трактовал в своих произведениях поэзию так же, как

и пространственный узор. Живопись — цветное пространство. Этим же объясняется и манера расстановки строк у В.В. Маяковского” (Бурлюк Д. Энтелехизм — искусство как органический процесс. *Нью-Йорк*, 1930. С. 8).

144. Отметим наиболее любопытные издания: Крученых А. Лакированное трико. *Тифлис*, 1919; Зданевич И. Янко круль албанской. *Тифлис*, 1918; Его же. Остраф пасхи. *Тифлис*, 1919; Его же. Зга якабы. *Тифлис*, 1920; Терентьев И. 17 ерундовых орудий. *Тифлис*, 1919; Его же. Факт. *Тифлис*, 1919; Его же. Херувимы свистят. *Тифлис*, 1919. См. также сборник: С.Г. Мельниковой. *Тифлис*, 1919 (Зданевич, Крученых, Терентьев и другие).
145. Опыты заумных графико-стиховых построений можно найти у эгофутуристов В. Гнедова и И. Игнатьева, близких по своим тенденциям к кубофутуризму.
146. Прием выделения “лейтслов” заимствован Д. Бурлюком у Т. Корбьера.
147. Крученых, Хлебников. Игра в аду. Рис. Н. Гончаровой. М., 1912; Крученых А. Старинная любовь. Украшения М. Ларионова. М., 1912; Крученых А., Хлебников В. Мирсконца. Рис. М. Ларионова, Н. Гончаровой, В. Татлина. М., 1912; Крученых А. Помада. Рис. М. Ларионова. М., 1913; Крученых А. Полуживой. Рис. М. Ларионова. М. 1913; Крученых А. Пустынники. Рис. Н. Гончаровой. М., 1913.
148. См. тезис доклада Д. Бурлюка “Изобразительные элементы российской фонетики” (24 марта 1913 г.): “Мы создали писанные от руки книги”.
149. Хлебников В. Собрание произведений. Т. V. С. 248. Печатается здесь по автографу, находившемуся у А. Крученых.
150. Во Франции книги поэтов-кубистов — Аполлинера, Жакоба, Сандрара, Реверди, Кокто также иллюстрировали художники-новаторы (Пикассо, Брак, Грис, Леже, Дерен, Дюфи и другие).
151. В феврале 1914 г. Крученых показал этот сборник Маринетти, признавшему большие достижения русских художников-футуристов в области книжного оформления.
152. Рукописный отдел Государственной библиотеки им. Ленина.

153. Письмо находится в моем распоряжении. В статье “А. Крученых как художник” К. Зданевич дает высокую оценку его умению “располагать плоскости бумаги, сочетать цвета, варьировать фактуру, неожиданно сопоставляя материалы” (*Куранты (Тифлис)*. 1919. № 3–4. С. 13). Впоследствии Крученых издал ряд маленьких автографических книг (гектограф), о которых И. Терентьев писал: “В каждой такой книжке ... буквы летают, присаживаясь на квадрат, треугольник или суковатую поперечину” (Терентьев И. Крученых грандиозарь. *Тифлис*, 1918. С. 7). См. также книги Крученых “Малахолия в капоте” (Тифлис, 1919); “Замауль (Баку, 1920); “Цветистые торцы” (Баку, 1920) и др.
154. Ср. резко отрицательное высказывание А. Измайлова: “Мы хохотали недавно над выставкой “Союза молодежи”, над этой смехотворной мазней кубических лиц, четырехугольных цветов и людей, точно свинченных из точеных стальных частей. В “Пощечине” дана словесная мотивировка этих диких новшеств” (*Биржевые ведомости*. 1913. 25 января, веч. вып.).
155. В живописи прием вписывания букв был подсказан витриной и афишей. Функция этого приема правильно разъяснена в книге И. Аксенова “Пикассо и окрестности” (М., 1917): “Надписи на невидимом стекле..., пересекая формально разложенный предмет, образуют первый план картины. Надпись афиши, выглядывающая из-за предмета, устанавливает задний план — объем предмета ограничен простым сопоставлением абсолютно плоских элементов” (С. 55).
156. В сборнике Кокто “Poésies” (Р., 1920).
157. Вывеска портерной.
158. Впервые — в “Album-catalogue de l'exposition André Derain” (Р., 1916), где кроме предисловия Г. Аполлинера помещено его же стихотворение и стихи П. Реверди, Б. Сандрара, М. Жакоба и Ф. Дивуара.
159. Любопытно, что Б. Сандрару принадлежит чрезвычайно высокая оценка деятельности Маяковского как автора агитационных и рекламных стихов: см.: *Publicité-Poésie // Chanteclér*. 1927. № 25). Ср. в его же книге “Aujourd'hui” (Р., 1931).

160. Красная стрела. Нью-Йорк, 1932. С. 11.
161. См. автобиографическую заметку Р. Делоне в: Raynal Maurice. Anthologie de la peinture en France de 1906 a nos jours. P., 1927. P. 116.
162. Привожу пример обратного воздействия иллюстратора, обнаруженный мною в авторском экземпляре поэмы “Игра в аду” (1912): против литографии Гончаровой на л. 5-м Крученных вписал строфу, вошедшую в окончательный текст (“Она на платье наступила...”). Еще больший интерес представляет пример “перевода” живописной композиции на язык поэзии у Хлебникова. Не подлежит сомнению, что один из эпизодов поэмы “Ви́ла и леший” (1912) восходит к картине А. Бёклина “Fischender Pap”: фавн-рыболов вытаскивает из воды сеть с пойманной русалкой, она молит его о пощаде. Любопытно, что среди бумаг Хлебникова сохранилась и открытка-репродукция этой картины. Зависимость от композиции Бёклина становится особенно наглядной при сопоставлении с черновым текстом поэмы (*Творчество (Владивосток)*). 1920. № 1; публикация Н. Асеева):

В мешок серебряных ячеек
 Попавши рыбой, заволлю.
 Рыбак мохнатый, с крылий шеек
 Чешуек мелких налеплю
 Тебе на бедра и копыто.
 Рыбак, рыбак, щади меня!
 Как мог пришлец чужого быта
 Набросить сетку из ремня?
 ...Молодец враждебный, дикий,
 Весь опутан ежевикой,
 С злой улыбкой палача,
 Меня ловит, дочь ключа.

Вторично эти образы возникают в поэме Хлебникова “Лесная тоска” (1919).

“Веселый год” Маяковского

Vladimir Majakovskij: Memoirs and Essays / Ed. B. Jangfeldt, N.A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1975. S. 108–151.

1. См. в литературной автобиографии Маяковского (главка “Веселый год”): “Издатели не брали нас... У меня не покупали ни одной строчки”.
2. Турне было задумано в ноябре 1913 г.; см.: *Наша копейка (Вильно)*. 1913. 11 ноября. Анонс о вечерах футуристов был помещен в харьковской газете “Южный край” еще 30 ноября 1913 г.
3. Афиша.
4. *Утро (Харьков)*. 1913. 16 декабря.
5. “1. Квазимодо-критика. 2. Газеты и журналы так милы в смехе. 3. Критика в хвосте поэзии. Образцы вульгарной критики. Корней Чуковский, Сергей Яблоновский, Валерий Брюсов и другие”.
6. “Позорный столб российской критики... Сумятица и неразбериха критической поэзии, передержки Чуковский, Философов, Измайлов, Львов-Рогачевский, Яблоновский и др. Либералы и кадеты от критики превращаются в крепостников, раз идет речь о свободе искания в области литературы. Наша критика — охранители литературных традиций. Вопрос традиций, преемственности. Решение его есть вопрос о праве на существование нового искусства” (афиша). Эту лекцию Д. Бурлюк впервые прочел в Петербурге 3 ноября 1913 г.
7. См., например: Психопаты искусства // *Харьковские ведомости*. 1913. 18 декабря.
8. *Утро (Харьков)*. 1913. 16 декабря.
9. По свидетельству В. Каменского, это был художник Владимир Бурлюк (Каменский В. Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 73).
10. По сообщению С.Д. Долинского, желтая кофта была сшита по образцу кофты знакомого Маяковского, наездника Синегубкина.

11. Ср. “железобетонную” поэму В. Каменского “Константинополь” в его сборнике “Танго с коровами” (М., 1914).
12. См. фельетон о первом сборнике будетлян “Садок судей” — “Усмейные смехачи, или курам насмех” (*Биржевые ведомости*. 1910. 17 мая, веч. вып.).
13. *Биржевые ведомости*. 1913. 25 января, веч. вып.; *Биржевые ведомости*. 1913. 3 декабря, веч. вып. Первая из этих статей — рецензия на сборник “Пощечина общественному вкусу”. А. Измайлов писал: “Вся книжка новых декадентов полна невероятными дикостями и намеренными вычурами... Вот, например, “стихи” Маяковского...”
14. Ср. в статье Маяковского “Поэты на фугасах” (1914).
15. Ср. в статье Маяковского “В.В. Хлебников” (1922).
16. Ср. в статье Маяковского “Без белых флагов” (1914): “Это ... творчество языка для завтрашних людей — наше новое нас оправдывающее. Нет нужды, если даже в этой задаче мы сблизимся с какой-нибудь мыслью старых. Ведь когда египтяне или греки гладили черных и сухих кошек, они тоже могли добыть электрическую искру, но не им возносим мы песню славы, а тем, кто блестящие глаза дал повешенным головам фонарей и силу тысячи рук влил в гудящие дуги трамваев”. См. также тезисы доклада Маяковского “Перчатка”, прочитанного 13 октября 1913 г.
17. Сведения В. Каменского о втором выступлении футуристов в Харькове и об их выступлении в Полтаве оказались недостоверными (Путь энтузиаста. М., 1931. С. 180, 182; Жизнь с Маяковским. С. 74, 77).
18. Северянин И. Воспоминания о Маяковском. Рукопись (Музей Маяковского). В конце 1913 г. был издан сборник стихов Вадима Баяна “Лирический поток” (СПб., 1914). Сборник лирионетт и баркаролл открывается лаконичным предисловием Игоря Северянина, с блистательным сарказмом охарактеризовавшего “творчество” своего эпигона: “Изнеженная жеманность — главная особенность творчества Вадима Баяна... Его поэзия напоминает мне прыжок, сделанный на луне: подпрыгнешь на вершок, а прыжок аршинный”.
19. *Южные ведомости (Симферополь)*. 1914. 3 января; *Южное слово (Симферополь)*. 1914. 3 января; *Крымский вестник (Севастополь)*. 1914. 4 января.

20. Архив В. Каменского. Здесь Д. Бурлюк имеет в виду готовившуюся к изданию трагедию “Владимир Маяковский”.
21. *Южное слово (Симферополь)*. 1914. 5 января; Там же. 9 января; *Южные ведомости (Симферополь)*. 1914. 5 января; Там же. 9 января.
22. Ср. строки 1–3 стихотворения “Кофта фата”.
23. Цитата из стихотворения Д. Бурлюка, напечатанного в сборнике “Садок судей” II (1913).
24. Цитата из стихотворения Игоря Северянина “Фиолетовый транс” (сборник “Громокипящий кубок”. М., 1913).
25. Описание “Олимпиады футуризма” см. в автобиографическом романе в стихах Игоря Северянина “Колокола собора чувств” (Юрьев, 1925).
26. *Свободное слово (Севастополь)*. 1914. 11 января.
27. *Южная почта (Керчь)*. 1914. 14 января.
28. *Крымский вестник (Севастополь)*. 1914. 17 января; *Керченский курьер*. 1914. 15 января; *Южная почта (Керчь)*. 1914. 15 января; *Петербургская газета*. 1914. 18 января.
29. *Одесский листок*. 1914. 8 февраля; см. также: *Одесские новости*. 1914. 9 февраля. Поэзоконцерт Северянина в Одессе состоялся 7 февраля 1914 г. (*Южная мысль (Одесса)*. 1914. 2 февраля).
30. *Одесский листок*. 1914. 16 января.
31. Каменский В. Юность Маяковского. *Тифлис*, 1931. С. 40–41.
32. *Одесские новости*. 1914. 17 января; Там же. 18 января. См. также заметку в газете “Одесский листок”, где Маяковский назван “эффектным оратором, с темпераментом” (17 января).
33. *Саратовский вестник*. 1914. 21 марта.
34. *Одесские новости*. 1914. 12 января.
35. *Одесские новости*. 1914. 25 января.
36. *Одесские новости*. 1914. 19 января.
37. *Одесский листок*. 1914. 21 января.
38. *Бессарабская жизнь (Кишинев)*. 1914. 22 января; Там же. 24 января; Там же. 25 января.
39. *Николаевская газета*. 1914. 24 января; Там же. 26 января.
40. *Свет (Николаев)*. 1914. 30 января.
41. *Трудовая газета (Николаев)*. 1914. 26 января.

42. Письмо находится в моем распоряжении.
43. *Вечерняя газета (Киев)*. 1914. 27 января.
44. *Последние новости (Киев)*. 1914. 29 января.
45. *Киевская мысль*. 1914. 29 января; Там же. 30 января; *Киевлянин*. 1914. 30 января. В тот же день в зале Киевского Коммерческого собрания критик А. Закржевский прочел сочувственную лекцию “О футуризме”, большая часть которой была посвящена эгофутуристам (*Киевлянин*. 1914. 30 января). Свой первый доклад о футуризме А. Закржевский прочел 17 декабря 1913 г. в Московском Литературно-художественном кружке (см. его книгу “Рыцари безумия (футуристы)”. Киев, 1914).
46. *Последние новости (Киев)*. 1914. 1 февраля; Там же. 2 февраля. Через три недели после выступления “трех”, 22 февраля в Киеве состоялось выступление А. Крученых и Н. Кульбина, посвященное “новым формам искусства”: первый прочел доклад “О будетлянах”, второй — лекцию “Грядущий день и искусство будущего” (*Киевлянин*. 1914. 21 февраля; Там же. 22 февраля; Там же. 25 февраля; Там же. 2 марта).
47. Архив Русского музея.
48. См. заметку “Журнал футуристов” в газете “Руль” (1914. 20 января).
49. В начале февраля Д. Бурлюк и Маяковский предполагали выступить в Екатеринославе, где 3 февраля состоялся поэзоконцерт Игоря Северянина. Однако местной администрацией вечер кубофутуристов не был разрешен (*Южная заря (Екатеринослав)*. 1914. 5 февраля; *Голос юга (Елисаветград)*. 1914. 7 сентября).
50. Имеется в виду статья М. Матюшина “Футуризм в Петербурге”, напечатанная в “Первом журнале русских футуристов”.
51. Копия письма Д. Бурлюка была мне предоставлена М. Матюшиным.
52. Первый футуристический манифест Маринетти, опубликованный 20 февраля 1909 г., 8 марта того же года был помещен в петербургской газете “Вечер”.
53. См. сборник Северянина “Пролог. Эго-футуризм” (СПб., 1911). Первый эгофутуристический манифест, написанный

Игорем Северяниным и К. Олиповым, вышел в январе 1912 г.: листовка “Скрижали Академии эго-поэзии (вселенский футуризм)”. См. также статью Казанского (Ивана Игнатьева) “Первый год эго-футуризма” в альманахе “Орлы над пропастью” (СПб., 1912).

54. В листовке “Доктрины интуитивной школы “Вселенский эго-футуризм””, изданной в сентябре 1912 г., Игорь Северянин писал: “Эгофутуризм не имеет ничего общего с футуризмом итало-французским...”
55. *Весна* (СПб.). 1908. № 9 (октябрь).
56. См. отчет о докладе в газете “Русские ведомости” (1913. 12 ноября), где указано, что Маяковский “оскорбился за российский футуризм, которому приписывается подражание Маринетти”.
57. Ср. в декларативной статье А. Крученых “Новые пути слова”: “... В искусстве может быть несоглас (диссонанс), но не должно быть грубости, цинизма и нахальства (что проповедуют итальянские футуристы), ибо нельзя войну и драку смешивать с творчеством” (Трое. СПб., 1913).
58. *Русские ведомости*. 1913. 31 декабря.
59. Глэз А. и Меценжэ Ж. О кубизме. Пер. Е. Низен под ред. М. Матюшина. СПб., 1913. С. 14.
60. См. мою работу “Маяковский и живопись” (Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 9–49).
61. Письма Г. Тастевена к Г. Чулкову хранятся в рукописном отделе библиотеки им. Ленина. См. также: Чулков Г. Годы странствий. М., 1930. С. 182–193.
62. Лекции “короля поэтов” Поля Фора в России состоялись: 12 марта 1914 г. — в Москве и 17 марта — в Петербурге.
63. *Раннее утро*. 1913. 14 декабря. См. также статью Г. Тастевена “Маринетти и футуризм” (*Руль*. 1914. 27 января).
64. *Русское слово*. 1914. 25 января.
65. *Голос Москвы*. 1914. 26 января.
66. *Раннее утро*. 1914. 27 января; Там же. 28 января; *Русское слово*. 1914. 28 января; *Новь*. 1914. 28 января.
67. 10 февраля 1914 г. в “Московской газете” были напечатаны следующие высказывания А. Толстого о футуризме: “... В футуризме я вижу чувство жизни, ощущение радости

бытия, поэтому за футуризмом я считаю огромную будущность. Истинные элементы футуризма я нахожу ясно выраженными в творчестве Маринетти, которое меня интересует. Футуризм — искусство будущего. Я провел два вечера в беседе с Маринетти и нахожу, что выступление его в России сейчас своевременно, именно теперь, когда господствуют идеи застоя и пессимизма, когда мрак идеализации старины застилает нам радости непосредственного бытия. Ощущение бытия выражается в движении, а не застое. Я за истинное движение, а не призрачное, как у нас, — за оживление не только духа, но и тела. Я прошел уже школу пессимизма, вижу в будущем торжество начал жизни и я этом смысле я — футурист”.

68. *Московская газета*. 1914. 27 января. К приезду лидера итальянских футуристов, кроме книги Г. Тастевена “Футуризм (на пути к новому символизму)”, были изданы: книга Маринетти “Футуризм” (СПб.) в малоудовлетворительном переводе М. Энгельгардта и сборник “Манифесты итальянского футуризма” (перевод В. Шершеневича). См. заметку В.Ъ. (В. Шершеневича) в газете “Новь” (1914. 5 апреля). Впоследствии в переводе В. Шершеневича были изданы две книги Маринетти: “Битва у Триполи” (два издания — 1915, 1916) и “Футурист Мафарка” (1916).
69. *Руль*. 1914. 27 января.
70. *Вечерние известия*. 1914. 24 января.
71. *Раннее утро*. 1914. 25 января.
72. См. их письма в редакцию газеты “Новь” (1914, 26, 28 и 30 января).
73. *Новь*. 1914. 29 января. См. также: *Московская газета*. 1914. 27 января.
74. См. письмо Г. Тастевена в редакцию газеты “Новь” (8 февраля): “... считаю необходимым во избежание дальнейших инсинуаций заявить определенно, что приезд Маринетти в Россию был решен во время моего последнего свидания с ним в Париже, где я передал ему приглашение от имени общества “Les grandes Conférences”. Что же касается моего отношения к футуризму, то я считаю нужным еще раз подтвердить то, что я неоднократно высказывал в печати. Признавая

огромное значение за морально-культурной позицией футуризма, я в области эстетики слишком расхожусь с ним, чтобы иметь основание и право причислять себя к сторонникам этого течения”.

75. *Новь*. 1914. 31 января.
76. *Раннее утро*. 1914. 28 января.
77. *Новь*. 1914. 28 января.
78. *Голос Москвы*. 1944. 28 января.
79. *Московская газета*. 1914. 27 января.
80. *Раннее утро*. 1914. 28 января.
81. *Утро России*. 1914. 29 января; *Новь*. 1914. 29 января.
82. *Голос Москвы*. 1914. 29 января.
83. *Русские ведомости*. 1914. 29 января; *Новь*. 1914. 29 января.
84. *Русское слово*. 1914. 28 января.
85. *Раннее утро*. 1914. 31 января.
86. *Новь*. 1914. 31 января; *Голос Москвы*. 1914. 1 февраля.
87. *Биржевые ведомости*. 1914. 31 января, веч. вып.; *Биржевые ведомости*. 1914. 1 февраля, веч. вып.
88. Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 205.
89. *Речь*. 1914. 2 февраля; *День*. 1914. 2 февраля; *Новь*. 1914. 12 февраля.
90. Раин (сербск. райетин). Здесь — раб; райа: христиане — подданные турецкого султана.
91. Среди бумаг Хлебникова мною был обнаружен черновой отрывок еще одной его декларации, направленной против Маринетти. В этой записи есть многозначительное упоминание о “готических” усах (à la Вильгельм II) вождя итальянских футуристов.
92. *День*. 1914. 3 февраля.
93. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 221.
94. 4 февраля 1914 г. в газете “Биржевые ведомости” была помещена статья Маринетти “Эстетика футуризма”, специально написанная для данной газеты. Однако, как мне удалось установить, эта статья — монтаж, состоящий из двух манифестов Маринетти: “Рождение футуристской эстетики” и “Умноженный человек и царство машины”.
95. *Речь*. 1914. 5 февраля; *Биржевые ведомости*. 1914. 5 февраля, веч. вып.

96. В манифесте сборника “Садок судей” II высказывания об итальянском футуризме отсутствуют.
97. *День*. 1914. 13 февраля.
98. Тезисы доклада Б. Лившица: 1) Футуризм — канон и футуризм — регулятивный принцип. 2) Локальный характер итальянского футуризма. 3) Тяга на Восток. 4) Алканья Запада и наши достижения.
Тезисы доклада А. Лурье: 1) “Art des bruits” итальянцев и их 15 “шумих”. 2) Истинный “Art des bruits”, музыка интерференции, высший хроматизм — хромоакустика.
99. *День*. 1914. 13 февраля.
100. *Новь*. 1914. 12 февраля.
101. Архив Русского музея.
102. *Минская газета — копейка*. 1914. 9 февраля.
103. *Минский голос*. 1914. 12 февраля.
104. *Северо-западная жизнь (Минск)*. 1914. 13 февраля.
105. *Минский голос*. 1914. 13 февраля.
106. *Русские ведомости*. 1914. 13 февраля; *Русское слово*. 1914. 13 февраля; *Раннее утро*. 1914. 13 февраля; *Московские ведомости*. 1914. 13 февраля; *Биржевые ведомости* 1914. 13 февраля.
107. *Московская газета*. 1914. 17 февраля.
108. *Русское слово*. 1914. 14 февраля; *Русские ведомости*. 1914. 14 февраля.
109. *Голос Москвы*. 1914. 14 февраля.
110. Приветствуя Маринетти, Илья Зданевич сказал: “— Ваше присутствие поддержит нас в борьбе с этим стадом идиотов и дураков...”
111. Рукописный отдел Государственной библиотеки им. Ленина.
112. *Русские ведомости*. 1914. 14 февраля.
113. *Московская газета*. 1914. 17 февраля.
114. *Новь*. 1914. 6 февраля.
115. *Голос Москвы*. 1914. 14 февраля; *Русские ведомости*. 1914. 14 февраля.
116. *Раннее утро*. 1914. 14 февраля; *Русские ведомости*. 1914. 14 февраля; *Голос Москвы* 1914. 14 февраля; *Сибирь (Иркутск)*. 1914. 23 февраля.
117. *Новь*. 1914. 15 февраля.

118. *Новь*. 1914. 18 февраля; *Русское слово*. 1914. 18 февраля.
119. См.: Бодуэн де Куртене Р. (Ромуальда). Галопом вперед // *Вестник знания (СПб.)*. 1914. № 5.
120. Архив Русского музея.
121. См. корреспонденцию из Рима М. Первухина в газете “Русское слово” (1914. 12 апреля) и его же статью в журнале “Современный мир” (1914. № 3. С. 173). По инициативе Маринетти в апреле 1914 г. состоялось открытие “Международной футуристической выставки” (*Esposizione libera futurista internazionale*) в Риме, с участием художников Италии, России, Англии, Бельгии и США. Число русских участников выставки было крайне незначительным. Если не считать покинувшего родину еще в 1908 г. Архипенко и находившейся в то время в Италии А. Экстер, в выставке приняли участие только Н. Кульбин и Ольга Розанова. См. каталог выставки “*Il contributo russo alle avanguardie plastiche*” (Milano, Roma, 1964). См. мой обзор в журнале “*Paragone*” (1965. № 183).
122. *Русские ведомости*. 1914. 18 февраля; *Раннее утро*. 1914. 18 февраля; *Русское слово*. 1914. 18 февраля.
123. Каменский В. Юность Маяковского. *Тифлис*, 1931. С. 50; *Камско-Волжская речь (Казань)*. 1914. 22 февраля; *Город Казань*. 1914. 23 февраля; *Казанский Телеграф*, 1914. 23 февраля.
124. См. в статье Д. Бурлюка “Изнитожение футурного вкуса” (*Новь*. 1914. 1 марта).
125. Архив В.В. Каменского.
126. *Пензенские ведомости*. 1914. 14 февраля; Там же. 3 марта; Там же. 5 марта.
127. Музей Маяковского (архив). Подробных сведений о ссоре Маяковского с Н. Кульбиным не сохранилось. Не исключена возможность, что Маяковский был недоволен поведением Н. Кульбина на петербургском диспуте “Наш ответ Маринетти” (11 февраля 1914 г.): когда один из участников диспута, обвиняя публику в том, что она является источником скандалов на вечерах футуристов, процитировал строку из стихотворного памфлета Маяковского “Нате!” (“ощетинит ножки стоглавая вошь”), Н. Кульбин предложил оратору “осторожно выбирать выражения” (*День*. 1914. 13 февраля).

128. Музей Маяковского (архив).
129. *Волжское слово (Самара)*. 1914. 9 марта. Предполагавшееся в начале марта выступление кубофутуристов в Житомире не состоялось. См. заметку в газете “Жизнь Волыни” (Житомир). 1914. 7 марта.
130. *Голос Самары*. 1914. 9 марта. В Самаре В. Каменский читал доклад “Аэропланы и поэзия футуристов”: “О влиянии технических изобретений на поэзию. Пробегии автомобилей и полеты аэропланов, сокращая землю, дают новое мироощущение. Новая красота. Умышленная клевета на футуристов критиков литературного хвоста. Невежественные толкования газет о наших выступлениях. Отсюда предубежденное отношение большинства публики к исканиям футуристов. Причины непонимания задач искусства. Слово утешения к тем, кто свистит нам — вестникам будущего. Наши достижения в творчестве. Напрасные обвинения в скандалах, мы только — поэты” (афиша).
131. *Южный Телеграф (Ростов-на-Дону)*. 1914. 15 марта.
132. В начале 30-х гг. письмо хранилось у Б. Лившица. В письме Хлебникову (от 17 марта) Д. Бурлюк писал, что вечер в Ростове-на-Дону дал “250 рублей убытку”.
133. *Приазовский край (Ростов-на-Дону)*. 1914. 19 марта; *Утро юга (Ростов-на-Дону)*. 1914. 19 марта; *Ростовский на Дону листок*. 1914. 20 марта.
134. Маяковский и Д. Бурлюк предполагали выступить в Саратове еще в феврале 1914 г. (*Саратовский листок*. 1914. 31 января).
135. *Саратовский вестник*. 1914. 21 марта.
136. *Саратовский листок*. 1914. 21 марта.
137. *Тифлисский листок*. 1914. 30 марта; *Кавказ (Тифлис)*. 1914. 29 марта, где докладам и стихам футуристов дана отрицательная оценка.
138. Бурлюк Д. Владимир Маяковский // *Творчество (Владивосток)*. 1920. № 1. С. II.
139. *Баку*. 1914. 25 марта; *Каспий (Баку)*. 1914. 25 марта.
140. *Баку*. 1914. II марта.
141. *Каспий (Баку)*. 1914. I апреля.

142. Через две недели по завершении турне, 12 и 13 апреля, Маяковский и К. Большаков выступали в Калуге (*Калужский курьер*. 1914. 17 апреля).
143. Ср. в автобиографии Д. Бурлюка, где неточно указано, что кубофутуристы выступали в 27 городах (Бурлюк пожимает руку Вульворт-Бильдингу. *Нью-Йорк*, 1924. С. 45). См. также в “Книге о Евреинове” В. Каменского (Пг., 1917): “Футуристы-песнебойцы ходили (турне с лекциями по России) по улицам более чем 20-ти городов...” (стр. 40).
144. “Владимир Маяковский”, “Нате!”, “Кофта фата”, “А все-таки” и др.

Поэтика раннего Маяковского

Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М.: *Искусство*, 1970. С. 50–72, 316–317 (прим.). Работа написана в соавторстве с В.В. Трениным.

1. *Аполлон*. 1910. № 8. С. 9, 10, 11, 16.
О современном состоянии русского символизма // *Аполлон*. 1910. № 8. С. 22.
3. О “речи рабской” в защиту поэзии // *Аполлон*. 1910. № 9. С. 33.
4. Венок или венец // *Аполлон*. 1910. № 11. С. 2, 4.
5. *Весы*. 1909. № 1. С. 85. Ср. отзыв Вячеслава Иванова: “...“Пепел” — творение, далеко выходящее за пределы интимного искусства поэтической секты, посвященное проблемам нашей общественности и обращенное к обществу... “Пепел”... свидетельствует о коренной перемене, происходящей в художнике, о начавшемся перемещении центра его художнического сознания от полюса идеализма к полюсу реализма” (*Критическое обозрение*. 1909. Февраль. С. 45).
6. *Весы*. 1904. № 4. С. 61.
7. Знаки в скобках принадлежат С. Соловьеву.
8. Уже после того, как настоящая работа была написана, стало известным многозначительное высказывание Маяков-

ского, обнаруженное в записной книжке 1923 г.: “Блок мне не так интересен, как Белый”.

Как известно, в начале 1918 г. (после первого авторского чтения поэмы “Человек”) Андрей Белый признал Маяковского “самым крупным поэтом России”. Знаменательно также, что 19 сентября 1921 г. Андрей Белый выступил с приветственной речью на вечере “Двенадцатилетний юбилей Владимира Маяковского” (сообщено профессором П.Г. Богатыревым).

9. Заглавие второго сборника стихотворений И. Анненского “Кипарисовый ларец” несомненно восходит к книге Ш. Кро “Le coffret de santal”.
10. Брюсов В. Французские лирики XIX века. СПб., 1913. С. 262.
11. 11 ноября 1913 г. после лекции “Достижения футуризма” Маяковский прочел стихотворение Рембо в переводе Д. Бурлюка “Утверждение бодрости” (“Каждый молод, молод, молод...”). См. об этом: *Раннее утро*. 1913. 13 ноября. Маяковский высоко ценил этот перевод Д. Бурлюка. См. также воспоминания Л.Ю. Брик (“Чужие стихи”) в сборнике “Маяковский в воспоминаниях современников” (М., 1963. С. 338).
12. Крученых А. Тайные пороки академиков. М., 1915. С. 16.
13. *Первый журнал русских футуристов*. 1914. Курсив во всех примерах из стихов Д. Бурлюка принадлежит автору, выделявшему таким приемом “лейтслова” и цепи звуковых повторов.
14. Д. Бурлюк в своих стихах выбрасывал предлог “в”.
15. “Хром — желтая дешевая краска” (примеч. Д. Бурлюка).
16. А. Белый имеет в виду книгу А. Cassagne “Versification et métrique de Baudelaire” (Р., 1906).
17. *Весы*. 1909. № 6. С. 74.
18. *Млечный путь*. 1916. № 1. С. 21.
19. Определение И. Аксенова: рецензия на 5-е издание “Избранных сочинений Уитмена” в пер. К. Чуковского (1922). По тонкому замечанию Аксенова, методы Уитмена “инстинктивно восстанавливались конгениальными ему поэтами при чтении далеко не конгениальных переводов” (*Печать и революция*. 1922. № 7. С. 310).

20. 25 декабря 1920 г. Маяковский принимал участие в дискуссии после доклада “Уолт Уитмен — гражданин вселенной” (*Правда*. 1920. № 291). Кроме Маяковского участвовали В. Брюсов, О. Брик, В. Полонский, В. Кириллов и другие. К сожалению, ни одного подробного отчета об этом вечере обнаружено не было.

Маяковский и “сатириконская” поэзия

Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М.: *Искусство*, 1970. С. 73–95, 317–318 (прим.). Работа написана в соавторстве с В.В. Трениным.

1. С другой стороны, элементы устаревшего, архаического стиля также очень часто воспринимаются в комическом плане. Отсюда — распространенное в юмористической литературе использование стилизованной речи XVIII в. для комических новелл, стихов и анекдотов (К. Прутков, И. Горбунов, “искровцы”).
2. См. нашу публикацию “Маяковский в “Новом Сатириконе” (*Литературное наследство*. 1933. № 7–8. С. 329).
3. Следует, однако, отметить, что даже типичные поэты-юмористы из “Нового Сатирикона”, специализировавшиеся на литературных пародиях и эротических куплетах, не чуждались политических выпадов (см., например, резкие пародии “сатириконцев” на шовинистическое стихотворство, процветавшее во время войны 1914 г. в журналах типа “Лукоморье” и “Солнце России”).
Под псевдонимом Иван Седых любопытные отрывки из “Книги воспоминаний о “Сатириконе” и “сатириконцах” опубликовал В. Князев (*Литературный Ленинград*. 1934. 8 июля).
4. *Новый Сатирикон*. 1915. № 36.
5. Ср. двустишие С. Малларме в его сборнике “Vers de circonstance” (Р., 1920):

Alice Lavigne, ô grappe folle! est la vigne
Qui nous fait oublier Casimir Delavigne.

6. *Творчество (Владивосток)*. 1920. № 1. С. 12.
7. *Владимир Маяковский (Однодневная газета ЛОФОСП)*. Л., 1930.
8. *Золотое руно*. 1909. № 7–8. С. 145.
9. В собрании произведений Саши Черного, вышедшем в большой серии “Библиотеки поэта” (1960), первое издание книги “Сатиры и лирика” ошибочно датировано 1913 г. (с. 41 и др.). Эта книга была издана в начале ноября 1911 г. (см.: *Книжная летопись*. 1911. № 46. С. 39).
10. *Аполлон*. 1912. № 5. С. 51.
11. Интересное высказывание о “сатириконских” стихах Потемкина дано в той же рецензии, где они сопоставлены с “кариатурами в графике”: “Кажется, поэт, наконец, нашел себя. С изумительной легкостью и быстротой, но быстротой карандаша, а не фотографического аппарата, рисует он гротески нашего города... Легкая меланхолическая усмешка, которая чувствуется в каждом стихотворении, только увеличивает их художественную ценность” (*Аполлон*. 1912. № 5. С. 51).
12. Впоследствии этот графический прием был перенят В. Шершеневичем в его книгах “Крематорий” (М., 1919) и “Лошадь как лошадь” (М., 1920).
13. Не случаен поэтому выпад лидера эгофутуристов Ивана Игнатьева, упрекавшего Маяковского в подражании Потемкину (см. альманах “Всегда” (СПб.). 1913. С. 2).
14. В сборнике “Поэты “Сатирикона” (1966), вышедшем в большой серии “Библиотеки поэта”, издание второй книги В. Горянского неправильно отнесено к 1915 г. (с. 122, 334). Книга “лиросатир” “Мои дураки” вышла в январе 1916 г. (см.: *Книжная летопись*. 1916. № 3. 23 января).
15. *Новый Сатирикон*. 1915. № 47; Там же. № 50.
16. *Новый Сатирикон*. 1915. № 32.
17. *Новый Сатирикон*. 1915. № 17.

Маяковский и Лотреамон

Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. С. 205–209, 323 (прим.).

1. *Русское слово*. 1913. 4 декабря.
2. *Речь*. 1913. 7 декабря.
3. В. Чудовский охарактеризовал монодраму Н. Евреинова как образчик “субъективизма” в области драматургии, типичного для всей новой художественной культуры: “Основой построения монодрамы является то же самое право каждого видеть “по-своему”, которое получило столь широкое признание в изобразительных искусствах” (*Русская художественная летопись*. 1912. № 5. С. 75).
4. *Вопросы жизни*. 1905. № 7.
5. К сожалению, несколько цитат в “Le livre des masques” — это весь “русский” Лотреамон до настоящего времени. Тонким знатоком произведений Лотреамона был поэт, филолог и художественный критик И. Аксенов. В оставшемся неизданном романе Аксенова “Геркулесовы столбы” (1917) один из главных персонажей занят поисками рукописей Лотреамона.

Маяковский и Елена Гуро

Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. С. 193–195, 322 (прим.).

1. Письмо находится в моем распоряжении.
2. Письмо М. Ларионова М. Матюшину (архив Третьяковской галереи).
3. Архив А.М. Горького. Т. XI. М., 1966. С. 227 (письмо к И. Груздеву, май 1930 г.).

Маяковский и Хлебников

Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М.: *Искусство*, 1970. С. 96–126, 318–320 (прим.).

1. В поэме Хлебникова не “железовут”, а “железавут”. По объяснению Хлебникова, этот неологизм — видоизменение старинного слова “елавут” (булава).
2. Высказывания и упоминания о Хлебникове есть также в статьях Маяковского: “Живопись сегодняшнего дня”, “Теперь к Америкам”, “Россия. Искусство. Мы”, “Будетляне”, “Как бы Москве не остаться без художников” (1914), “Эту книгу должен прочесть каждый” (1918), “Наша словесная работа” (1923), “Вас не понимают рабочие и крестьяне” (1928).
3. В мае 1919 г. Маяковский выступал в Московском лингвистическом кружке после доклада Р. Якобсона о Хлебникове (за сообщение приношу благодарность Р.О. Якобсону). На Пастернака Хлебников оказал воздействие через своего последователя Асеева, у которого архаистические тенденции проявились уже в стихах 1912–1913 гг. (см. первый сборник “центрифугистов” “Руконог”. М., 1914). С этими стихами Асеева явственно перекликаются напечатанные там же три стихотворения Пастернака: “Об Иване Великом”, “Мельхиор” и “Цыгане” (построенное на характерных “балканизмах”). По-видимому, сам Пастернак считал эти стихи настолько “непастернаковскими”, что не включил их ни в одну из своих книг. Между тем в процессе поэтического развития Пастернака кратковременный “асеевский” (он же “хлебниковский”) этап имеет немаловажное значение. Именно тогда Пастернаком впервые был применен метод форсированных звуковых повторов, сближающих и перестраивающих отдаленные по смыслу слова. Однако к произведениям самого Хлебникова Пастернак особого интереса никогда не проявлял. Знаменательно, что в одной из бесед с автором настоящей статьи Пастернак упомянул о Хлебникове как о поэте “очень уважаемом, но страшно чужом”.

4. САБАНЕЕВ Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 250–252.
5. Так, например, американский литературовед В. Марков, автор книги “The Longer Poems of Velimir Khlebnikov” (1962), безуспешно пытаясь истолковать слово “хчая”, обратился за помощью к А.М. Ремизову, замечания которого опубликованы в той же работе. Между тем “хчая” — явная опечатка, искажающая стих (в поэме “Сельская очарованность”). Подобно рифмующей паре, эта строка написана каноничным четырехударным ямбом. Привожу правильное чтение, подсказываемое размером:

И паутины ячая,
И летних мошек толчая.

6. Рукописный отдел Государственной библиотеки им. В.И. Ленина.
7. *Творчество (Владивосток)*. 1920. № 1. С. 25.
8. *Нижегородец*. 1913. № 272.
9. Ср. в его же стихотворении “Наше воскресенье” (1923):

Нам
не бог начертал бег.

10. Ср. в “Предварительном действии” А. Скрябина (“Песня-пляска падших”):

Мы по тропам, по изрытым,
Тропам трупами покрытым...
(Сб. “Русские пропилеи”. Т. VI. М., 1919. С. 220)

11. Следует отметить, что Хлебников был знаком и с *vers libre* французской поэзии. В 1906–1908 гг. Хлебников читал сборники стихов французских символистов (см.: Неизданные произведения. С. 445). Одно из ранних стихотворений Хлебникова “За дорогой...” (1908) представляет собой вольный перевод поэмы Верхарна “Кузнец”. Проза Хлебникова (“Ка” и др.) по методу мозаичной семантической композиции восходит к “Les Illuminations” А. Рембо. Несмотря на

это, Хлебникова до сих пор принято считать архаистом, изолированным от иноязычных поэтических культур.

12. Ср. в пословичных стихах: “У сыра дуба, у суха сука привязана сука”. “Жни, баба, полбу, да жди себя по лбу, — молот хоть молод, да бьет старо” (Буслаев Ф. Русская народная поэзия. СПб., 1861. С. 132–133).
13. См. также стихотворение “Париж” (1923), где поэт предлагает возглавить восстание вещей Эйфелевой башне.
14. В этой фразе “Чертика” есть элементы каламбурного построения, ставшего реализованной метафорой в стихотворении Маяковского “Гимн судье” (1915):

Лишь, злобно забившись под своды законов,
живут унылые судьи.

См. также в пьесе Маяковского и О. Брика “Радио-Октябрь” (1926): “...вы забились под своды законов и циркуляры по алфавиту подбираете: стыд!”

15. Булгаков С. Тихие думы. М., 1918. С. 112.
16. Сюжет стихотворения Маяковского связан также с “Медным всадником” Пушкина и с преломлением этой темы в “Петербургской поэме” А. Блока.
17. Смерть Маяковского. Берлин, 1931. С. 27.
18. Ср. в поэме Маяковского “Пятый Интернационал” (1922): “В креслах времен”.
19. Смерть Маяковского. С. 24–25.
20. Сообщено мне в 1963 г. С.Я. Маршаком, беседовавшим с А.В. Васильевым в 1928 г.
21. См. также строки о “радио Эйнштейна” в черновом тексте одного из последних стихотворений Хлебникова “Я волна...” (1922).
22. Поэму “Облако в штанах” Хлебников упоминает и в поэме “Олег Трупов” (1915–1916).
23. Интересно сравнить характеристику Маяковского в стихотворении Хлебникова, написанном, вероятно, в 1922 г.:

Трижды ве, трижды эм!
Именем равный отцу!

Ты железо молчания ешь,
Ты возницей стоишь
И слова гонишь бичом
Народов взволнованный круг!

24. См. посвященные Маяковскому стихотворения “Признание” и “Кто?” (1922) и дружеское обращение к нему в стихотворении “Ну, тащися, Сивка...” (1922).
25. Воздействие поэмы Блока “Двенадцать” на “Горячее поле” впервые указано в статье В. Тренина и Н. Харджиева “Регушированный Хлебников” (*Литературный критик*. 1933. № 6. С. 150).

Маяковский и Игорь Северянин

Russian Literature. Hague-Paris. 1978. № 4. P. 307–346.

1. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 334.
2. ПАСТЕРНАК Б. Охранная грамота. Л., 1931. С. 108.
3. ЛИВШИЦ Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 161.
4. “Оранжевая урна”, “Стеклянные цепи”, “Орлы над пропастью”.
5. Статьи П. Фофанова (брат К. Фофанова) были подписаны псевдонимом “Теос”. См., например: “Футуризм”, “Треугольник “Его” (Дачница (СПб.). 1912. 1 июля; Там же. 8 июля). В своей антисеверянинской “хартии” (октябрь 1912 г.) К. Олимпов счел нужным заявить и о своем приоритете: “Слово ‘поэза’ создано и впервые начертано К. Олимповым 19 мая 1911 г. на траурной ленте надгробного венка своему отцу — поэту К.М. Фофанову...”. Несмотря на это, Игорь Северянин в неопубликованной автобиографической заметке (1912) называет поэзу “собственным словом”.
6. Альманахи “Дары Адонису”, “Засахаре кры”, “Бей... но выслушай!”, “Всегда”, “Небокопы”, “Развороченные черепа”. Сборники стихов: Игнатъев И. “Эшафот”; Гнедов В. “Смерть искусству”, “Гостинец сентиментам”; Широков П. “Розы в вине”, “В и вне” и др.

Все эгофутуристы, кроме Северянина, совершенно забыты. Если о них и упоминается иногда в обзорах русской поэзии XX в., то им посвящают не более двух-трех трафаретных фраз. В мою задачу не входит литературная “реабилитация” В. Гнедова и И. Игнатьева, а также П. Кокорина, но произведения этих поэтов, в отличие от многочисленных последователей Северянина, имеют определенный исторический интерес и заслуживают специального исследования.

7. *Моя поэзия // Синий журнал*. 1913. № 41. С. 5. См. также панегирическую статью Северянина о Фофанове в газете “Дачница” (1912. 22 июня).
8. *Письмо о русской поэзии // Аполлон*. 1911. № 5.
9. *Новые сборники стихов // Русская мысль*. 1911. № 7; *Сегодняшний день русской поэзии // Русская мысль*. 1912. № 7.
10. *Раннее утро*. 1913. 7 мая.
11. [Блок А.] С[обрание] с[очинений]: В 8 т. ■ Т. VII. М.–Л., 1963. С. 232. 27 апреля 1915 г. Блок был на поэзоконцерте Северянина (Блок А. *Записные книжки*. М., 1965. С. 261). В примечаниях не указано, что Блок присутствовал на “Седьмом поэзовечере”, состоявшемся в Александровском зале Городской Думы. Незадолго до своей смерти в статье “Без божества, без вдохновенья” (1921) Блок писал: “На голос Ахматовой как-то откликнулись, ... как откликнулись на голос автора “Громокипящего кубка” независимо от его “эгофутуризма”...”
12. *Письмо о русской поэзии // Аполлон*. 1914. № 1–2.
13. *Голос Москвы*. 1914. 1 апреля.
14. Доклад В. Ходасевича “Игорь Северянин и футуризм” был напечатан в газете “Русские ведомости” (1914. 29 апреля; Там же. 1 мая). Ему же принадлежит положительная оценка сборника “Громокипящий кубок” (*Утро России*. 1913. 16 марта). По всей вероятности, Ходасевич был и автором заметки о выступлении Северянина в Московском обществе свободной эстетики 20 декабря 1912 г. (*Русская молва*. 1912. 25 декабря). Заметка подписана инициалами В.Х.
15. Письмо Р. Якобсона было предоставлено мне А. Крученых.

■ Здесь, а также в прим. 20, 24, 25 и 33 к этой статье, текст в квадратных скобках добавлен редактором наст. изд. (*прим. ред.*)

16. *Русское слово*. 1915. 1 февраля.
17. *Голос жизни*. 1915. № 11. С. 20.
18. *Саратовский листок*. 1914. 21 марта. В предисловии к сборнику “Ржаное слово” (1918) Маяковский назвал Северянина “сладкопевцем”.
20. [Хлебников В.] С[обрание] п[роизведений: В 5 т.] Т. V. [Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1933.] С. 267.
21. *Новь*. 1914. 17 апреля.
22. *Жизнь искусства*. 1920. 16 марта.
23. Белый А. Начало века. М.—Л., 1933. С. 218.
24. [Горький М.] С[обрание] с[очинений: В 30 т.] Т. 29. [М.: ГИХЛ, 1955.] С. 304 (письмо Д. Семеновскому).
25. [Он же.] СС. Т. 30. [М.: ГИХЛ, 1955.] С. 184 (письмо Н. Новоселову).
26. Наживин И. Из жизни Л. Толстого. М., 1911. С. 87–88.
27. *Гиперборей* (СПб.), 1913. VI. С. 28.
28. *Русское слово*. 1913. 19 ноября.
29. *Северные записки*. 1913. № 12.
30. См., например, рецензию В. Шершеневича на сборник “Златолира” (*Новь*. 1914. 15 марта), статью В. Ходасевича “Обманутые надежды” (*Русские ведомости*. 1915. 18 сентября) и др.
31. Строка из стихотворения “Корректное письмо” (сборник “Victoria Regia”). Ср. заключительную строфу стихотворения “Двусмысленная слава” (сборник “Соловей”, 1923):

Пускай критический каноник
 Меня не тянет в свой закон, —
 Ведь я лирический ироник:
 Ирония — вот мой канон.

Свой пародийный метод Северянин применял решительно
 ко всем темам и даже мировую войну пытался дать как
 фривольную буффонаду:

Мы победим! Не я, вот лично:
 В стихах великий — в битвах мал.
 Но если надо, — что ж, отлично!

Шампанского! Коня! Кинжал!
("Стихи в ненастный день")

32. Стрелец III. *Пг.*, 1922. С. 93.
33. [ЭЙХЕНБАУМ Б. Мелодика стиха. *Пб.*, 1922.] С. 119.
34. ОСТРОВСКАЯ Н.А. Воспоминания о Тургеневе // Тургеневский сборник. *Пг.*, 1915. С. 82.
35. Северянинские элементы в стихах Б. Пастернака впервые отмечены в статье Ю. Тынянова "Промежуток" (Архаисты и новаторы. Л., 1930). См. также: ТРЕНИН В., ХАРДЖИЕВ Н. О Борисе Пастернаке // Boris Pasternak. Essays / Ed. by Nils Ake Nilsson. Stockholm, 1976. P. 22.
Воздействие Северянина на И. Сельвинского нетрудно проследить по стихам в сборнике "Ранний Сельвинский".
36. Н.Г. <Н. Гумилев>, рецензия в журнале "Гиперборей" (1913. V. С. 29).
37. Рецензия на поэму "150 000 000" (Альманах Цеха поэтов. Кн. II. *Пг.*, 1921. С. 72).
38. См., например, библиографический обзор С. Боброва в сборнике "Критика о творчестве Игоря Северянина" (М., 1916). Количество отзывов о его стихах измеряется не десятками, а сотнями.
39. ИГНАТЬЕВ И. Эго-футуризм. *СПб.*, 1913. С. 8. Автор первой статьи о "Прологе" основоположника эгофутуризма, девятнадцатилетний Иван Игнатъев, дал чрезвычайно точное определение поэтической системы Северянина, в чьих стихах "привлекательно оживают... образы и... приемы "старого Петергофа", и с Альфами и Омегами грядущих дней" (*Нижегородец*. 1911. № 78).
40. Ориентация поэтической системы Северянина на музыку отмечена в неопубликованной автобиографической заметке: "Влияние композитора Амбруаза Тома и вообще музыки". В другой автобиографической заметке Северянин называет Тома, Пуччини, Чайковского, Римского-Корсакова (Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916). См. его стихотворения: "Полонез "Титания"" ("Mignon", А. Тома), "Песенка Филины" ("Mignon", А. Тома), "Памяти Амбруаза Тома", "На смерть Масснэ".

41. Раньше Северянина культивировал этот размер Виктор Гофман. См. в его “Книге вступлений” (М., 1904): “Мимоза”, “Смех”, “Мне грустно”. Северянин написал стихотворение “Памяти В. Гофмана” и “Поэзу Южину” (“на мотив Виктора Гофмана”).
42. “У моря ночью” (“Только любовь”, 1903).
43. Стихотворения. Т. IV. СПб., 1903. С. 24.
44. Кроме “Лиробасни”, элементы разговорной интонации есть и в других стихотворениях Северянина:

И в тундре, — вы понимаете? — стало южно...

В щелчках мороза — дробь кастаньет...

(“Юг на Севере”, сборник “Громокопящий кубок”)

И стиснула зубы... И губы

Сжимает своими губами...

Ах, автор! Бесстыдно и грубо

Плясать кэк-уок над гробами.

(“Ах, автор...”, сборник “Поэзоантракт”)

45. Русское слово. 1914. 15 мая.
46. Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916. С. 154.
47. Там же. С. 17.
48. Там же. С. 25.
49. Бальмонт К. Малые зерна // *Весы*. 1907. № 3. С. 52.
50. Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 179.
51. Русская художественная летопись // *Аполлон*. 1911. № 10.
52. Белый А. Начало века. С. 216.
53. См. статью А. Стерна в: Majakowski, Wybut poezyj. Warszawa, 1927. S. 6.
54. Утверждение Крученых дано А. Стерном в вольном пересказе. У Крученых: “...строка Бальмонта “Чуждый чистым чарам счастья” звучит скорее слащаво-чавкающе, чем грозно и мрачно” (Фактура слова. М., 1923. С. 4).
55. Неологизмы Северянина (как и словообразования Хлебникова) вызвали многочисленные пародии и фельетоны в журналах и газетах того времени. “Синий журнал” даже объявил шуточный конкурс словообразований по методу Северянина (1914. №№ 10–13).

56. *Млечный путь* (М.). 1916. № 1. С. 22.
57. Альциона. М., 1914. С. 214–215.
58. В публикации В. Адамса “Утопия Игоря Северянина” в число участников крымского турне футуристов ошибочно включены И. Игнатъев и Г. Якулов (Труды по русской и славянской филологии. IX. Тарту, 1966. С. 252).
59. Неопубликованные воспоминания Игоря Северянина, написанные в 1941 г. (Музей Маяковского).
60. *Очарованный странник* (Лг.). 1914. № 3. С. 4. См. в воспоминаниях Северянина: “Дома я написал “Крымскую трагикомедию”, которую в отместку читал на своих вечерах. Маяковский и не думал сердиться: выучил наизусть и часто читал при мне вслух, добродушно посмеиваясь. Эта вещь ему, видимо, нравилась, как вообще многие мои стихи...”
61. Выпад против Маяковского есть и в стихотворении Северянина “Поэма беспоземия”, написанном в мае 1915 г. (сборник “Тост безответный”).
62. Строка из стихотворения Северянина “Письмо из усадьбы” (сборник “Громокипящий кубок”).
63. Строка из стихотворения Северянина “Еще не значит...” (сборник “Victoria Regia”).
64. Строка из стихотворения Северянина “На смерть Масснэ” (сборник “Громокипящий кубок”).
65. Седлецкий С. Игорь Северянин в провинции // *Журнал журналов*. 1915. № 18. С. 15.
66. *Мысль* (М.). 1918. 5 (18) февраля.
67. *Наше время* (М.). 1918. (15) 28 февраля.
68. *Рампа и жизнь* (М.). 1918. № 10.
69. Там же. № 9.
70. *Наше время* (М.). 1918. 15 (28) февраля. См. также опубликованные мною воспоминания В. Каменского (*Литературная газета*. 1974. 3 апреля).
71. Авторство Маяковского установлено в статье В. Тренина и Н. Харджиева “Анонимный Маяковский” (*Тридцать дней*. 1936. № 11. С. 93–96).
72. Неопубликованные воспоминания (1941). Там же — текст стихотворения “Владимир Маяковский”, написанного Северяниным вскоре после берлинской встречи (24 января 1923 г.):

Мой друг Владимир Маяковский,
В былые годы озорник,
Дразнить толпу любил чертовски,
Показывая ей язык.
Ходил в широкой желтой кофте,
То надевал вишневый фрак.
Казалось, звал: “Окатастрофьте,
Мещане, свой промозглый мрак”.
В громоздкообразные строки, —
То в полсажени, то в вершок, —
Он щедро вкладывал упреки
Тому, кто звал стихи “стишок”...

Второе апологетическое стихотворение Северянина о Маяковском, написанное в 1926 г., см. в сборнике сонетов “Медальоны” (Белград, 1934).

Велимир Хлебников. К 60-летию со дня рождения

Литературная газета. 1945. 27 октября. № 46. С. 3.

1. Цит. по черновику. Середина строки осталась незаполненной.

Ранний Хлебников

День поэзии. 1975. М.: *Советский писатель*, 1975. С. 201–203.

Хлебников-орнитолог

День поэзии. 1975. М.: *Советский писатель*, 1975. С. 203–204.

Хлебников в “Академии стиха”

Russian Literature. Hague–Paris. № 9. <1975>. P. 10–12.

1. См. хронику в журнале “Золотое руно” 6 (М., 1909).

Из комментария к поэме В. Хлебникова “Передо мной варился вар...”

В. ХЛЕБНИКОВ. Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева и Т. Грица. М.: ГИХЛ, 1940. С. 418–421.

Хлебников — рядовой запаса

День поэзии. 1975. М.: Советский писатель, 1975. С. 205–206.

Хлебников — сотрудник Бакроста

День поэзии. 1975. М.: Советский писатель, 1975. С. 206–207.

“В Хлебникове есть всё!”

Литературная газета. 1992. 1 июля. № 27. С. 6.

Памяти Ивана Игнатъева

Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. С. 219–222, 323–324 (прим.).

1. Вопреки устному свидетельству А. Крученых, второй манифест кубофутуристов написан при участии Маяковского и Д. Бурлюка. Издатель сборника “Садок судей” (1913) М.В. Матюшин посылал в Москву корректурные гранки, в которые Маяковский и Д. Бурлюк вносили дополнения и поправки. Некоторые положения манифеста восходят к докладу Маяковского “О новейшей русской литературе” (1912).
2. Отклики // *Дальний Восток (Владивосток)*. 1915. 16 мая.

Памяти Василиска Гнедова

Ricerca slavistica. Roma. XVII–XVIII. 1980–1981. P. 274–276.

1. *Московский листок*. 1913. 15 ноября.
2. *Театр и жизнь*. 1913. 5 декабря.

Из комментария к трагедии “Владимир Маяковский”

В.В. Маяковский. Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. Стихи, поэмы, статьи. 1912–1917 / Ред. и комм. Н. Харджиева. М.: ГИХЛ, 1939. С. 448–452.

“Маяковский-киноактер”

День поэзии. 1969. М.: Советский писатель, 1969. С. 238.

1. См. также две заметки в газете “Новь” (26 и 30 января 1914 г.).
2. См.: *Вестник кинематографии*. 1913. № 21; *Кинотеатр и жизнь*. 1913. № 6.
3. В “Летописи” В. Катаняна ссылка на источник этих сведений отсутствует (см. 4-е изд. С. 432).

Полемическая шутка Маяковского

Ricerca slavistica. Roma. XVII–XVIII. 1980–1981. P. 276–278.

Полемика в стихах

Н. Харджиев, В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. С. 218–219, 323 (прим.).

1. *Новое время*. 1901. 27 апреля.
2. *Новое время*. 1913. 12 апреля.
3. Стихотворение В. Хлебникова предоставлено мне А. Крученых.

К столетию со дня рождения Д. Бурлюка (1882–1967). Материалы и комментарии

Europa Orientalis. Roma. VI. 1987. P. 193–218.

1. Эта выставка состоялась вскоре после 6 выставки “Союза русских художников”, на которую Д. и В. Бурлюки и А. Лентулов послали свои работы. Сохранилось их письмо (рукой Д. Бурлюка) к А. Бенуа, датированное 18 февраля 1909 г. Надеясь на его поддержку, молодые художники просили “сделать все возможное” для принятия их вещей на выставку. Однако их вещи выставлены не были (рукописный отдел Русского музея).
2. Речь. 1910. 26 февраля.
3. Шервашидзе А. Сезанн // *Искусство*. 1905. № 4. С. 40–44. Первая статья о Сезанне, принадлежащая русскому автору.
4. См. в статье А. Бенуа: “...Ларионов еще не Уистлер и, вероятно, Уистлером никогда не станет, потому что Уистлер работает “как каторжник”.
5. Рукописный отдел Русского музея.
6. Во второй статье о выставке “Союза русских художников” (Речь. 1910. 5 марта) А. Бенуа вскользь упоминает о том, что один из представителей “левого фланга” русского искусства прислал ему “горячее и по-своему трогательное (!) письмо”.
7. Рукописный отдел Русского музея (см. также: Речь. 1910. 7 апреля).
8. См. машинопись Д. Бурлюка “Фрагменты из воспоминаний футуриста” (рукописный отдел библиотеки им. Салтыкова-Щедрина).
9. В пригласительном билете выставка двух групп названа “Выставка импрессионистов” (в каталоге это условное название отсутствует).
10. Через четыре года после нашей встречи Д. Бурлюк, по просьбе Д. Чижевского, вновь попытался восстановить текст эпиграмм В. Иванова. Однако и эта попытка оказалась неудачной. См. публикацию Д. Чижевского (Die Welt der Slaven. Heft 3–4. Wiesbaden, 1960).

11. Асеев Н. Вести об искусстве (из беседы с Д.Д. Бурлюком) // *Дальневосточное обозрение (Владивосток)*. 1919. 29 июня.
12. Отрывки из писем Т. Грица публикуются по копиям, сохранившимся в его архиве.
13. И. Ионов в 1931 г. был руководителем издательства “Academia”.
14. В 1930 г. Д. Бурлюк издал брошюру Э. Голлербаха “Искусство Д. Бурлюка”.
15. Верхний угол письма (с датой) утрачен.
16. Д. Бурлюк имеет в виду статью В. Кушнера “Владимир Маяковский” (*Огонек*. 1930. № 12. С. 4–5).
17. В краткой литературной автобиографии “Я сам” Маяковский посвятил “прекрасному Бурлюку” особую главку: “... Мой действительный учитель, Бурлюк сделал меня поэтом”. О воздействии Д. Бурлюка на его ранние стихи см.: Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 66–67.
18. Эти сведения позволяют точно датировать выход сборника стихотворений Д. Бурлюка “Лысеющий хвост”. Первое издание напечатано в октябре 1918 г. в Златоусте, второе издание — в феврале 1919 г. в Кургане.
19. Воспоминания Василия Каменского “Путь энтузиаста” изданы в Москве в 1931 г.
20. Литературное наследство. 1965. Т. 74. С. 466.
21. Единственный известный экземпляр программы этой лекции Д. Бурлюка опубликовал F. Ingold в сборнике “Schweizerische Beiträge zum VII Internationalen Slavistenkongress in Warschau” (S. 61).
22. *Дальневосточное обозрение*. 1919. 26 июня.
23. Асеев приехал во Владивосток в 1917 г.
24. *Дальневосточное обозрение*. 1919. 29 июня.
25. *Дальневосточное обозрение*. 1919. 5 октября; там же. 9 октября.
26. Во “Фрагментах из воспоминаний футуристов” есть неточности и ошибки.
27. *Лель*. 1919. №№ 5–6.
28. Бродский И. (1883–1939) — в то время пейзажист и портретист, впоследствии автор многочисленных работ на историко-революционные темы.

29. Грабовский И. (1878–1922) — пейзажист, иллюстратор.
30. Пальмов В. (1888–1929) — живописец, впоследствии стал художественным соратником Д. Бурлюка, с которым устраивал выставки на Дальнем Востоке и в Японии (Токио, Осака, Киото, Кобе, Иокагама), имевшие большой успех.
31. Блох М. (1885–1919) — автор бюстов И. Бродского (1913), И. Репина (1916), М. Горького (1917).
32. *Петроградский курьер*. 1915. 27 февраля.
33. Фрагменты из воспоминаний футуристов. См. также авторские “Пояснения к картинам Давида Бурлюка, находящимся на выставке” (М., 1916. С. 9).
34. На острове Чичиджима Д. Бурлюк написал и обширные полубеллетристические воспоминания о гениальном русском художнике Павле Филонове (1883–1941), изданные в Нью-Йорке в 1934 г. (*Color and Rhytme*. № 28).
35. См. в письме Д. Бурлюка к В. Силлову от 2 февраля 1921 г.: “... Я послал статьи в “Дальневосточное обозрение” и “Голос родины”. Наведите справки об их судьбе” (письма Д. Бурлюка к В. Силлову находятся в ЦГАЛИ).
36. *Opus I // Садок судей II*. 1910. С. 57.
37. *Недотрога // Садок судей II*. 1910. С. 67.
38. В поздних воспоминаниях Д. Бурлюка его знакомство с Хлебниковым ошибочно отнесено к 1909 г. (*Color and Rhytme*. 1965. № 55. Р. 35).

Полемичное имя

Памир. Душанбе. 1987. № 2. С. 163–169.

1. Письмо С. Шаршуна к А. Крученых (Берлин, 16 июня, 1922 г.). В этом же письме Шаршун сообщает, что Тристан Тзара предложил И. Зданевичу написать большую статью о Крученых и о группе “4Г” — для готовившегося к печати альманаха “*Dadaglobe*”.
2. Неопубликованное письмо Р. Якобсона к Крученых (февраль 1914 г.).
3. *Русские ведомости (СПб.)*. 1913. 13 декабря.

4. Из неопубликованной декларативно-полемической статьи Малевича “Театр” (1917).
5. Эйзенштейн С. О строении вещей // *Собрание произведений*. Т. III. С. 67–68. Не говоря уже о том, что Эйзенштейн хорошо был знаком с историей новых течений, о постановке “Победы над солнцем” ему мог рассказать муж сценаристки фильма “Броненосец Потемкин”, старый друг Малевича, К. Шутко.
6. В феврале 1914 г. Малевич безуспешно пытался поставить “оперу” в Москве, а в следующем году им был создан новый цикл рисунков к “Победе над солнцем”.
7. *Жизнь искусства*. 1921. 1 ноября.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Н. Харджиев. Полемика в стихах

(К. Малевич против А. Крученых и И. Клюна)

Русский литературный авангард: Материалы и исследования / Под ред. М. Марцадури, Д. Рицци и М. Евзлина. <Тренто>: Департамент истории европейской цивилизации Университета Тренто, 1990. С. 207–213.

1. Четверостишие Малевича печатается по автографу (1926?).
2. Эта статья хранилась у моего друга Н. Суетина (в настоящее время ее местонахождение неизвестно).
3. Намек на книжку А. Крученых “500 новых острот и каламбуров Пушкина” (М., 1924).
4. Вернувшись осенью 1921 г. с Кавказа в Москву, Крученых поселился на пятом этаже дома Вхутемаса на Мясницкой, в маленькой мастерской И.В. Клюна.
5. Ср. со стихотворением Д. Петровского:

Выпрыгнув в окошко с 9 этажа
Алексей Крученых
Перебежал через трамвай к Петровским...

(сборник “Жив Крученых” с линогравюрами И. Клюна. М., 1925. С. 33).

6. Имеются в виду газетные критические статьи А. Бенуа, направленные против русских художников-новаторов.

Из стихотворной переписки Василиска Гнедова и Николая Харджиева

В. Гнедов. Собрание стихотворений / *Вступ. ст., подг. текста и комм. С. Сигея. <Тренто>: Департамент истории европейской цивилизации Университета Тренто, 1992. С. 133–136.*

Текст сопровождается следующим комментарием публикатора: “Переписка Василиска Гнедова и Н.И. Харджиева продолжалась два десятилетия, здесь приведены только некоторые ее образцы. Большая часть стихотворных писем не датирована, но некоторые даты восстановлены Харджиевым. Так, обсуждение приезда Гнедова в Москву относится к концу 1972 года, а рецепт бульона из бычьих глаз сочинен Василиском 13 марта 1965. Это стихотворное послание сопровождается следующим прозаическим примечанием поэта: “Это средство не я выдумал... Я лично в течение продолжительного времени (лет двадцать) всегда съедаю хрусталики глаз, куриные, рыбы и проч. У меня прекрасное зрение...” Этот рецепт возник после того, как Н.И. Харджиев сообщил Гнедову: “Врач мне сказал, что у меня “выветриваются” хрусталики”. Любопытно письмо Н.И. Харджиева ко мне от 18 марта 1981 года: “Он твердо верил в целительную силу солнца, волн черноморских, травяных и иных варев. Он пытался даже лечить меня, но я уклонился. Хотелось ему жить очень долго, чтобы заново, по своему прожить отнятые десятилетия”” (Там же. С. 205).

Феофан Бука. Кручёныхиада.

Издание второе, исправленное и дополненное

От составителя: Впервые харджиевская “Кручёныхиада” была выпущена книгоиздательством “Тилея” в 1993 году.

Инициатором издания выступил поэт и исследователь Сергей Сигей (С.В. Сигов), приславший мне машинописную брошюру, подготовленную им по оригинальным архивным текстам. Небольшой тираж (150 шт.) был, по просьбе публикатора, отпечатан тайком от автора, именной экземпляр я отправил Харджиеву по почте. Вскоре мы встретились, и Николай Иванович предложил мне переиздать текст заново, внося в мой экземпляр книги свои многочисленные поправки (некоторые мелкие исправления были “вдогонку” продиктованы им по телефону).

Текст “Кручёныхиады” печатается с учетом всех внесенных корректив, он также заново сверен с сигеевской брошюрой. Автор не только исправил имеющиеся в издании опечатки (по большей части перешедшие из машинописи) — вставил пропущенные знаки препинания, буквы, слова и в одном случае целую строку, но, главным образом, местами обновил текст — заменил отдельные слова, кое-где переправил заголовки и подзаголовки, сделал перестановку стихов, наконец, исключил четыре стихотворения и добавил семь новых, в том числе заключительное. Он также удалил два рисунка Сигея, помещенные в книге, а третий (“Феофан Бука в зарослях бамбука”), сделанный по его собственному рисунку и используемый в качестве финальной заставки, передвинул на фронтиспис. На титульном листе написал: “издание второе, исправленное и дополненное”.

Некоторой редакции Харджиев подверг и вступительную статью. Перепечатывая ее заново, я отдаю себе отчет в том, что это все же не его текст, поэтому вычеркнутые им места, даже содержащие неточности (а большинство здесь исправленного он прокомментировал), полностью сохранены, они лишь помещены в квадратные скобки, а дописанные буквы, слова и фразы выделены курсивом.

В качестве своеобразного комментария к “Кручёныхиаде” (а отчасти и ко всему нашему изданию) уместно привести короткие фрагменты дневниковых записей О.Н. Сетницкой, дружившей с Крученых в последние десятилетия его жизни:

“1945 год <...> 20 ноября. Вчера вечером у Крученых был Н.И. Харджиев. Читали стихи Цветаевой и Маяковского <...>

1947 год <...> 29 ноября. У него сегодня Н.И. Харджиев <...>

1949 год. 10 января <...> Пришел Н.И. Харджиев. Мы спорили о хересе, горький он или нет. У Даля слова херес А.Е. не нашел. Н.И. разрешил спор: херес хоть и горьковат, но полезен, это лечебное вино. Затем А.Е. показал свои снимки. Один: в профиль, вышел совсем неплохо. Другой: с Харджиевым, оба хохочущие, очень забавные <...>

22 октября. Показал мне стихи Харджиева (Феофана Буки), ему посвященные, есть очень остроумные, я хохотала <...>

1953 год. 6 января <...> Замечательные стихи о Крученых Феофана Буки (Н. Харджиева): надписи к фото <...>

1956 год <...> 14 июля <...> В 1939 г. под редакцией Харджиева был издан 1-й том Маяковского — там много сведений о футуристах. Прекрасные вклейки: обложки первых их книжек и “Пощечины общественному вкусу”. В томе “Неизданных произведений” Хлебникова (1940) Харджиев упомянул о Крученых 120 раз! <...>

1957 год <...> 15 сентября. Звонил А.Е., сказал, что Т.С. Гриц и Н.И. Харджиев собираются праздновать 50-летний юбилей его литературной деятельности. Николай Иванович нашел в херсонской газетке сообщение о том, что гимназический преподаватель рисования А. Крученых уже тогда писал стихи и учил писать своих учениц. Н.И. состроил альбом, где наклеил, кроме непосредственно идущих к делу фото, массу “кособоких” футуристических рисунков. Наклеил также мое стихотворение, которое одобрил и он, и Гриц <...>

1959 год <...> 21 февраля. Его день рождения. Феофан Бука написал ему стишок. Сегодня он с Харджиевым и Грицем отпраздновал <...>

23 ноября. Умер Т.С. Гриц. У Крученых остались только двое друзей: Харджиев и я <...>

1965 год <...> 23 сентября. Выставка Гончаровой и Ларионова, которую удалось устроить Н. Харджиеву в музее Маяковского. В книге отзывов на первом месте:

Пришел
узрел
Восторг
исторг
Очарован, огончарован.
А. Крученых

Отзывы И. Эренбурга, Л. Брик, художника А. Фонвизина, пианистки М. Юдиной и других с благодарностью Харджи-еву <...>

Харджиев выглядит именинником. Крученых в полном ли-ковании <...>

1966 год <...> 31 марта <...> А.Е. справлял еще раз 80-ле-тие с Л. Брик и Н. Харджиевым. Н.И. читал стихи о нем на магнитофон <...>

21 августа. Статья Н. Харджиева об А.Е. в итальянской газе-те “Ринашита” (26 мая 1966 г.), с чудным портретом <...>” (Сетницкая О. Встречи с Алексеем Крученых (из дневнико-вых записей) // Русский литературный авангард: Матери-алы и исследования. С. 152, 156, 158, 159, 164, 170, 172, 177, 181, 189, 192).

А вот, наконец, фрагменты воспоминаний самого Н.И. Хар-джиева, включенные в его предисловие к публикации днев-ников О.Н. Сетницкой:

“С Алексеем Крученых меня связывала почти 40-летняя дружба. Он умел быть другом и протягивал мне руку в са-мые трудные моменты моей жизни. Мы встречались очень часто, а по телефону перекликались ежедневно.

Я написал множество посвященных ему шуточных стиш-ков. Он их собрал и озаглавил: “Кручёныхиада”.

Писать же о нем воспоминания я не могу. Для меня это за-дача невыполнимая. Потому что и сейчас, через 20 лет по-сле смерти поэта, я ощущаю живое его присутствие и мыс-ленно с ним беседую.

Впрочем, вот два воспоминания: первое и последнее!

Первое — не о поэте, а об его поэме “Пустынники”, кото-рую весной 1913 г. подарил мне, подростку, не достигшему 10-летнего возраста, знакомец Крученых, художник-модер-нист. Разумеется, это была недобрая шутка!

<...> Книжкой, к удивлению художника, я был очарован: не загадочным для меня текстом поэмы, а фантастическими иллюстрациями Наталии Гончаровой и двустишием, написанным автором на оборотной стороне обложки:

Нельзя стреляться из пугали
Зовут четырнадцатые дали.

Я влюбился в это двустишие и прочел его своим школьным товарищам, но мое восхищение их только рассмешило.

Ветхий экземпляр поэмы Крученых, с дарственной надписью художнику, хранится у меня и сейчас.

Второе воспоминание относится к концу мая 1968 г. Ко мне позвонил Крученых и на вопрос о состоянии его здоровья ответил:

— Учусь умирать.

Через месяц я увидел его в крематории. В гробу лежал худенький не то юноша, не то подросток, с задорно вздернутым носиком и почти веселым выражением лица, как <бы> свидетельствующим о том, что умирать совсем не страшно ...” (Харджиев Н. Живой Крученых (вместо предисловия) // Русский литературный авангард: Материалы и исследования. С. 147–148).

НИКОЛАЙ ХАРДЖИЕВ
От Маяковского до Кручёных
Избранные работы
о русском футуризме

Компьютерный набор СЕРГЕЙ ВВЕДЕНСКИЙ
Корректор ВАЛЕРИЯ АХМЕТЬЕВА
Компьютерная верстка КОНСТАНТИН МОСКАЛЕВ

Издания “Гилеи” всегда есть в магазинах:

“Гилея” — Москва, Нахимовский просп., 51/21
(в помещ. ИНИОН РАН), тел. 8-499-7246167,
e-mail: new@gileia.ru, <http://www.gileia.ru>

“Фаланстер” — Москва, Малый Гнездниковский пер., 12/27
(вход в арке), тел. 5044795, 6298821,
e-mail: falanster@mail.ru, <http://www.falanster.ru>

Формат 84×108/32. Гарнитура Чартер.
Печать офсетная. Тираж 1500 экз.
Заказ № 4436

Отпечатано в ППП “Типография “Наука”
121099 Москва, Шубинский пер., 6

Книгоиздательство «Гилея» представляет:

Илья Зданевич (Ильязд). Письма Моргану Филиппу Прайсу /
Предисловие и примечания Р. Гейро

“Вокруг все бурлило и перестраивалось..., а я продолжал жить под гнетом виденных зрелищ в мире мертвых идей, в захудалом Тифлисе, вдали от центров, где решались судьбы человечества. Что я делал? Работал над документами, вывезенными из Турции, чертил разрезы и планы осмотренных мною церквей, читал в кругу друзей об искусстве и для сих же друзей издавал книги на особом заумном языке ...

Осенью 20 года я бежал, мыслитель, навстречу новым причудам, ошибкам и горечи, и после годичных скитаний и нищества был выброшен на неузнаваемую парижскую улицу. Если не считать происшествия, свидетелем какового я нечаянно оказался в Константинополе, странствия эти никакого не заслуживают внимания”.

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. С приложением деклараций и статей А. Крученных, а также статей И. Терентьева и С. Третьякова / Предисловие, подготовка текста и комментарии Н. Гурьяновой

“Двадцать лет тому назад, когда мы с боем ворвались в литературу, мы имели плохую прессу, как говорят французы. Нас просто не принимали всерьез, старались представить ординарными хулиганами и скандалистами.

Сейчас бесполезно выяснять, что было здесь причиной — близорукость ли тогдашних хозяев Парнаса, невежество ли и продажность “критиков”, или сознательный (как, напр., замалчивание) прием учувявшего опасность врага. Наверное, все это вместе.

... Писали стихи и прозу, трагедии и оперы, манифесты и декларации, статьи и исследования. Были ораторами и докладчиками, актерами и режиссерами, редакторами и иллюстраторами, издателями и распространителями собственных книжек. Горячее время, бесперывные битвы.

Выбирать оружие некогда. Дерись любым!”

Книгоиздательство «Гилея» представляет:

Владимир Поляков. Книги русских кубофутуристов. Издание второе, исправленное и дополненное. С приложением подробного каталога футуристических изданий

“В цензуру книги “Гилеи” посылались не в том порядке, в котором они печатались. “Дохлая Луна”, например, помечена в “Книжной летописи” январем 1914 г., в то время как в действительности она вышла из печати в конце августа 1913 г. ... ; из переписки Бурлюка с Матюшиным можно понять, что сборник к печати был готов уже в июне ... Издания “Гилеи”, среди которых была и “Дохлая Луна”, печатались на юге России с августа по октябрь 1913 г. Крученых получил сборник в середине сентября; в открытке, отправленной Матюшину, он сообщает, что “книга имеет вид курортного каталога” ...

Спешка, с которой набирались эти сборники, объясняет наличие многочисленных опечаток в тексте книги и на рекламных страницах, а также некоторые неясности с иллюстрациями”.

Илья Зданевич (Ильезд). К литературной биографии футуриста: Илиазда, доклад; Философия, роман. С приложением цикла заумных драм “аслаблИчья”, а также “Жития Ильи Зданевича” Игоря Терентьева / Предисловие и примечания Р. Гейро

“Моя поэзия — доведение до конца всех тех тенденций, которые были заложены в моих предшественниках. Я понимаю поэзию как продукт болезни. У мертвого в гробу еще продолжают расти волосы, и когда бритых покойников открывали через несколько дней или недель, их находили бородатыми. Искусство давно умерло. Мое бездарное творчество с потугами на что-то ... это борода, растущая на лице трупа. Дадаисты — пирующие черви: вот наша основная разница. Они пришли извне, я расту на теле, которое некогда было живым ... Я творю потому, что на мне лежит печать поколений, потому что дегенерация рода дала в конце концов такого беспринципного, грязного и преступного отщепенца, как я, который может жить, только духовно мошенничая и растлевая духовно и физически”.

Уважаемые читатели!
Книгоиздательство «Гилея» приносит вам свои извинения
за досадную ошибку: на с. 408 в 7-й строке сверху
вместо В. Гнедова должен быть указан Н. Харджиев.