

ИСТОРИЯ РУССКОГО ФУТУРИЗМА

ИСТОРИЯ  
РУССКОГО

ФУТУРИЗМА





Владимир Федорович  
Марков

В. Ф. МАРКОВ

ИСТОРИЯ  
РУССКОГО  
ФУТУРИЗМА

Перевод с английского  
В. Кучерявкина,  
Б. Останина

Издательство  
«Алетейя»  
Санкт-Петербург  
2000

УДК Ш5(2=Р)53-328.85

ББК 882.091

М 27

**В. Ф. Марков**

М 27 История русского футуризма / Пер. с англ.: В. Кучерявкин, Б. Останин. — СПб.: Алетейя, 2000. — 438 с.  
ISBN 5-89329-274-X

Книга «История русского футуризма» — фундаментальный труд профессора русской литературы Калифорнийского университета (Лос-Анджелес) Владимира Федоровича Маркова — впервые представлена читателю в русском переводе. Первое издание книги вышло в 1968 г. в США, с той поры сохранив свою актуальность и новизну. Книга является необходимым подспорьем для тех, кто интересуется вплотную этим периодом русской поэзии и художественной культуры. Издание приурочено к юбилею автора, известного американского слависта и русского поэта, уроженца г. Петрограда 1920 г.

*Фото автора предоставлено Е. Б. Белодубровским.*

ISBN 5-89329-274-X



9 785893 292749

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2000 г.

© В. Ф. Марков, 2000 г.

© В. Кучерявкин, Б. Останин, перевод на русский язык,  
2000 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Это первая книга по истории русского футуризма, хотя, насколько мне известно, не менее пяти человек (ученых, критиков, поэтов-футуристов) пытались в свое время написать такого рода труд.<sup>1</sup> Две-три подобные книги наверняка хранятся в государственных российских архивах или у частных лиц, но возможность издать их в ближайшие годы по-прежнему маловероятна. Несмотря на то, что поэты и художники русского авангарда с энтузиазмом восприняли большевистскую революцию и готовы были служить молодому советскому государству, это государство отвергло и их эстетику, и практически все, что они создали. Футуризм, пионер авангарда, долгие годы занимал свое место у «позорного столба» советской пропаганды. Это колоритное и очень влиятельное движение систематически принижали, рассматривали как «вредное буржуазное заблуждение», а после 1930 года и вовсе перестали воспринимать всерьез.

Эта ситуация, естественно, привела к вполне предсказуемым результатам и прежде всего — к прискорбному незнанию того, чем был футуризм на самом деле, даже у тех, кто хотел бы это знать.<sup>2</sup> Специалисты по русской литературе имеют, как правило, весьма одностороннее представление о том, что происходило в действительности, кто принадлежал к русскому футуризму, каковы были его цели и чего он достиг. Само слово «футуризм», равно и другие, связанные с ним термины (например, «заумь») зачастую используется неверно. Короче говоря, я просто вынужден был написать эту книгу.

---

<sup>1</sup> В марте 1918 года в тифлисском ночном клубе «Фантастический кабачок» Алексей Крученых прочел лекцию «История русского футуризма». Он же написал верлибром «Жизнь и смерть Лефа» (см. его «Говорящее кино» (Москва, 1928, с. 51—62)), краткую историю группы «Гилея». Есть сведения о том, что историю футуризма написал Каменский. В. Тренин, Н. Харджиев и Т. Гриц вынашивали тот же замысел плюс три монографии об отдельных футуристах (см. «Красная стрела», с. 3).

<sup>2</sup> Приведу лишь один пример, взятый из предисловия к сборнику прозы В. Каменского «Лето на Каменке» (Пермь, 1961, с. 12). Его автор С. Гинц пишет, что в первом «Садке судей» «начато было ниспровержение литературных традиций и провозглашение футуристических лозунгов», демонстрируя тем самым, что и в глаза не видал этой книги. Гинц удостаивает Каменского роли организатора кубо-футуристской группы, издавшей «Садок судей», не подозревая, что оба выпуска «Садка судей» появились тогда, когда термин «кубо-футуризм» еще не существовал.

Парадоксально, что первая книга по истории русского футуризма выходит на английском языке, хотя значительная часть футуристской поэзии не только не переведена на английский, но и в принципе на него непереводаема, и более того — по сей день остается непонятной большинству русских читателей. Этим объясняется немногочисленность стихотворных цитат в моей книге. Вместе с тем я писал свой труд не только для тех, кто изучает русскую литературу и кое-что о ней уже знает, но и для тех, кто хотел бы расширить свои представления об истории европейского авангарда, но плохо разбирается в русской литературе.

Стоявшие передо мной задачи были одновременно и масштабны и ограниченны. Я воспользовался уникальной возможностью ознакомиться (в оригиналах, микрофильмах и ксерокопиях) с 90% того, что было издано русскими футуристами, и с большей частью того, что было о них написано. Мне хотелось отметить все самые значительные факты и обсудить, хотя бы вкратце, все книги и главные статьи, написанные футуристами или их современниками о футуризме. Не оставлены без внимания и графоманские подражания, в такой же степени принадлежащие истории футуризма, как и признанные шедевры. Я решил дать по возможности полное описание русского футуризма, чтобы впоследствии обсудить со своими коллегами вопрос о том, чем он являлся. Этим и объясняется ограниченность моей книги: я старался избегать анализа, определений и общих рассуждений и предпочитал собирать хронологические факты и излагать тексты, уподобившись человеку, который по очереди снимает книги с книжной полки и честно пересказывает то, что в них написано. Мне кажется (возможно, я ошибаюсь), что такого рода собрание фактов предпочтительнее сосредоточенности на тех или иных аспектах русского футуризма. Я постарался представить конкретных людей и группы в процессе их постепенного роста, с тем чтобы по прочтении моей книги читатель погрузился в атмосферу футуризма, как если бы он прожил в нем от начала и до конца, а не просто рассеянно перелистал книгу, оставив в памяти несколько анекдотических подробностей и запоминающихся определений.<sup>1</sup> Дополнительным стимулом мне послужило и то, что большинство пересказываемых мною книг еще долгое время будут недоступны или труднодоступны читателю.

Изложенный мною подход мало чем отличается от составления аннотированной хронологической библиографии, и потому я не стал пренебрегать критическими суждениями о творчестве отдельных поэтов и набросал литературные портреты некоторых из них. Короче говоря, библиографию я попытался уравновесить критикой и биогра-

---

<sup>1</sup> Противоположного метода придерживался Я. Е. Шапирштейн-Лерс, для книги которого «Общественный смысл русского литературного футуризма» (Москва, 1922) характерен априорный подход, зачастую приводящий его к фантастическим и смехотворным результатам.

фией, что, конечно же, не противоречит методу снятия книг с полки, зато придает повествованию определенное единство. В противном случае оно тяготеет к аморфности и повторяемости.

Как правило, я не касался событий после революции 1917 года по той (надеюсь, убедительной) причине, что футуризм возник и в определенном смысле завершился до нее. После революции русский авангард стал очень разобщенным (хотя и не менее богатым); лишь несколько ветеранов продолжали называть себя футуристами, тогда как остальные, по крайней мере внешне, выступали против футуризма, что, впрочем, не мешало им без зазрения совести заимствовать у него все, что только можно.

С превеликой горечью сознаю я многочисленные несовершенства своей книги. Я не использовал архивные материалы и лишь частично воспользовался газетами и журналами того времени. И все же не менее 85% материала, представленного в книге, большинству исследователей русской литературы до сих пор не было известно. Наверняка они впервые познакомятся (приведу лишь несколько примеров) с группами «Центрифуга» и «Мезонин поэзии», с историей эго-футуризма, с группой «41°», с поэзией Лившица и Боброва, с дореволюционным творчеством Шершеневича.

Но и как средство описания эта книга — лишь первый этап; вторым этапом должно стать изучение русского футуризма после революции. Следует уяснить также значение русского футуризма в контексте русского (и европейского) модернизма. И конечно же необходимо издать полную антологию русской футуристской поэзии, прозы и литературной теории. Часть этой работы я собираюсь проделать, и только после того как она будет полностью выполнена, настанет время задуматься о природе и смысле русского футуризма.

И еще одно замечание. Начиная с главы 5 (особенно в главе 7), читатель будет расставаться с главными поэтами-футуристами по мере того, как те покидают движение или движение прекращает свое развитие. Он узнает об этом во вставных очерках, в «эпилогах» которых говорится о послереволюционной деятельности тех или иных поэтов. Объем эпилогов существенно разный, и этому есть объяснение. У поэтов, чье творчество после 1917 года хорошо изучено (Маяковский, Хлебников, Асеев), эпилоги сравнительно короткие; о тех же, кто обойден вниманием исследователей, говорится подробнее. Больше других пострадал, вероятно, Хлебников (которого я считаю величайшим поэтом-футуристом в России и одним из величайших поэтов-авангардистов во всем мире), однако я подробно проанализировал его поэмы в книге «The Longer Poems of Velimir Khlebnikov», где изложил биографию поэта и дал краткий обзор его творчества.



Описывай, не мудрствуя лукаво.  
*Александр Пушкин*

Футуризма как единого, точно сформулированного течения в России до Октябрьской революции не существовало.  
*Владимир Маяковский*

Я затрудняюсь указать ту точку, где термин «футуризм» мог бы быть действительной характеристикой нашего движения.  
*Бенедикт Лившиц*

## I. ИМПРЕССИОНИЗМ

Эту книгу можно было бы начать в духе романов Тургенева или Гончарова: «Осенним днем 1908 года, около десяти часов утра, в редакции петербургского еженедельника "Весна", где печаталось буквально все, отворилась дверь, и в нее робко вошел высокий светловолосый юноша в студенческом пальто. Юношу звали Виктором Хлебниковым, редактора — Василием Каменским. Каменский был молодой человек двадцати четырех лет, одетый в...». Такой была первая встреча двух поэтов, впоследствии связавших свою судьбу с футуризмом. Более того, благодаря этой встрече было впервые опубликовано хлебниковское сочинение, которое вполне заслуживало названия «футуристическое», если бы это слово тогда уже существовало<sup>1</sup> и если бы на сочинение хоть кто-нибудь обратил внимание.

Но начинать таким образом было бы слишком самонадеянно. У русского футуризма более сложное начало, которое трудно точно обозначить, у него несколько источников, и прежде чем заниматься его историей, необходимо упомянуть хотя бы два из них.

Первый: яркий феномен русского символизма (или декадентства) — удивительное явление русской поэзии, возникшее в 90-х годах XIX века и до неизвестности изменившее русскую литературу. Символизм нанес смертельный удар по уже гниющему реализму, Россия вновь повернулась лицом к Европе, литература которой буквально бурлила новыми идеями и после десятилетий застоя заставила поэтов осознать свое место в литературном процессе. Но еще важнее то, что символизм вызвал к жизни таких замечательных поэтов, как Валерий Брюсов, Константин Бальмонт, Зинаида Гиппиус, Федор Сокогуб, Иннокентий Анненский, Вячеслав Иванов, Александр Блок, Анд-

рей Белый, Михаил Кузмин, имена которых то и дело будут появляться на страницах этой книги. Зрелище поистине величественное: горстка образованных и непростых для восприятия поэтов, сочинявших исключительно для избранных, подвергла пересмотру всю иерархию эстетических ценностей. В стране, где читающую публику с 40-х годов XIX века направляли политически ориентированные интеллигенты, которые использовали литературу как иллюстрацию к своим вполне благонамеренным, но многословным и однообразным рассуждениям в духе социальной критики и вообще не видели в поэзии особого смысла, в этой стране символисты стали господствующей и победоносной силой.

Те, кто впоследствии назвал себя футуристами, не смогли не испытать влияния символистических «отцов»;<sup>2</sup> отдельные поэты и целые футуристские группы начинали как подражатели символистов — либо как неосимволисты (или неодакаденты). Некоторые из них получали от старших символистов моральную и даже материальную поддержку.<sup>3</sup> Однако после распада символизма литературная ситуация резко изменилась. Символизм запутался в хитросплетениях собственной теории, растратил все силы в братоубийственной борьбе, выплеснул наружу огромное множество второсортной литературы, превратившей высокие идеалы символистов в карикатуру, а главное — утратил всякое представление о пределах искусства. Все это привело к кризису 1909—1910 годов, после которого символизм как литературная школа прекратил свое существование, а каждый из его участников пошел дальше своим собственным путем.<sup>4</sup>

Вторым важным источником русского литературного футуризма была русская авангардная живопись.<sup>5</sup> Идеи французского импрессионизма и постимпрессионизма, прежде всего кубизма, породили в Москве и Санкт-Петербурге немало группировок, которые объединялись, враждовали, распадались; противоречивые и запутанные подробности этого процесса способны довести историка до отчаяния. Футуристы нередко принимали участие в публичных дискуссиях художников, заключали и разрывали с ними союзы; некоторые художники пытались оказать воздействие на литературный процесс. «Художник слова почти всегда обладает способностью к живописи»,<sup>6</sup> — утверждал Николай Кульбин, ведущая фигура русского авангарда 1910-х годов. Футуристы — прекрасное тому подтверждение. Двое из них (Давид Бурлюк и Лев Зак) преуспели в живописи гораздо больше, чем в поэзии. Многие футуристы были профессиональными художниками (Гуро, Маяковский, Крученых, Бобров); практически все они отлично владели карандашом и кистью.<sup>7</sup> Отдельные понятия, введенные футуристами в литературную полемику, были заимствованы из живописи (сдвиг, фактура), они дополняли поэзию визуальными элементами — использовали разные шрифты, включали в книгу необычные иллюстрации, рукописные тексты, еще интереснее были попытки

применить в поэзии принципы живописи (Хлебников,<sup>8</sup> Маяковский, Лившиц). Для одного из них современная живопись — «не только новое видение мира во всем его чувственном великолепии и потрясающем разнообразии... это была вместе с тем новая философия искусства, героическая эстетика, ниспровергавшая все установленные каноны и раскрывавшая передо мной дали, от которых захватывало дух».<sup>9</sup>

Помимо символистских истоков русского футуризма и его симбиоза с авангардной живописью, следует указать на связь русского футуризма с западноевропейской поэзией,<sup>10</sup> а также с традиционной русской литературой (последнее утверждение футуристы наверняка бы опротестовали).<sup>11</sup> Но все это не столь существенно. Импрессионизм — главная тема этой главы. Некоторые поэты-футуристы начинали как художники-импрессионисты,<sup>12</sup> более того, поначалу прилагали к своим литературным произведениям термин «импрессионистские».

Относительно импрессионизма в изобразительном искусстве нет, кажется, ничего неясного, зато импрессионизм в литературе до сих пор плохо исследован. Собственно говоря, импрессионизм означает «как я вижу в данный момент», но нетрудно представить себе два совершенно разных и даже взаимоисключающих пути, берущих начало в этой исходной точке. Первый из них — желание представить мгновение реальности с максимальной объективностью. И именно это случилось во французской живописи, особенно у такого «классического» импрессиониста, как Клод Моне («Это только глаз, но какой глаз!» — воскликнул о нем Сезанн). Второй путь ведет прямо в противоположное направление. Достаточно только в утверждении «как я вижу» перенести ударение с «вижу» на «я» и объективность окажется в опасности. Импрессионизм в литературе ставит ударение именно на «я». Конечно, у литературного символизма нетрудно отыскать особенности, сближающие его с импрессионизмом в живописи: размытые очертания предметов, широкие мазки (не надо, впрочем, забывать, что в литературном контексте такого рода выражения являются метафорами и употреблять их следует очень осторожно), «случайные детали», вынесенные на передний план, и так далее,<sup>13</sup> но это сходство затрагивает лишь второстепенные особенности. Другие особенности, напротив, могут не иметь между собой ничего общего. Например, импрессионизм в литературе придает чрезмерное значение детали независимо от ее отношения к целому, тогда как в живописи все внимание сосредоточено на целом. Импрессионизм в живописи — это попытка представить природу во всей ее открытости, передать реальную окрашенность света и тени, изобразить на холсте такие вещи, как густота воздуха... В литературе (насколько это касается России) импрессионизм близок к лирическому реализму, который, по мнению критиков, принес с собой семена разрушения реалистичес-

кого метода и стал одним из предтеч символизма. Слово «импрессионизм» появилось в русской литературной критике задолго до того, как он стал явлением русской живописи. Импрессионистами называли Чехова, Гаршина, Фета, Фофанова, Лохвицкую. Я не собираюсь выяснять здесь, что общего между этими поэтами и писателями (среди прародителей лирического реализма в России можно назвать Тургенева), гораздо интереснее то, что импрессионизм не только предшествовал русскому символизму, но и сопутствовал ему, стал одной из его граней, фактически составной частью. Так, В. Брюсов в 1906 году видел в русской литературе «символизм, импрессионизм и декадентство» (именно в этом порядке), а символиста Константина Бальмонта считал таким же импрессионистом, как Верлена.<sup>14</sup> Вместе с тем импрессионизм не всегда отождествляли с символистским движением. Центральная фигура импрессионизма — Борис Зайцев продолжал тургеневскую традицию и безусловно находился в стороне от символизма.

Ранние футуристы вовсе не собирались примыкать к Зайцеву.<sup>15</sup> Тем не менее они организовали вполне импрессионистскую группу, в которой тишайшая Гуро и громогласный Каменский лучше других соответствовали этому названию, как бы его ни понимать. Импрессионистским называли и творчество других футуристов (например, Хлебникова<sup>16</sup> и Маяковского<sup>17</sup>). Внутри футуризма шла настоящая борьба за то, чтобы избавиться от любых элементов импрессионизма; вместе с тем существовал футуристский журнал «Очарованный странник» (см. главу 3), который вполне можно назвать импрессионистским.

Среди тех, кто был близок к футуризму и футуристам в художественной среде России 1910-х годов, укажем на такие колоритные фигуры, как Николай Евреинов (1879—1953), режиссер, драматург, теоретик и историк театра, и Николай Кульбин. Оба принадлежали к неоимпрессионистам, но Кульбин заслуживает особого внимания. Не входя ни в одну футуристскую группу, Кульбин был настолько близок к авангарду своего времени, что один из современников называл его впоследствии истинным футуристом, которому удалось выразить программу футуризма задолго до его возникновения.<sup>18</sup>

Николай Иванович Кульбин (1868—1917) был человеком, казалось бы, немыслимым для модернистской богемы. Приват-доцент Военно-медицинской академии, врач Генерального штаба, действительный статский советник — и ко всему прочему художник, фанатичный покровитель авангардистских начинаний, организатор выставок модернистов («Импрессионисты», «Треугольник», «Венок — Стефанос»), неутомимый пропагандист (посредством публичных лекций) новых идей в искусстве. Его опыты в живописи были довольно эклектичны, в них прослеживалось влияние кубизма, Гогена и русской иконы. Кульбин проповедовал «свободное искусство», называл себя

импрессионистом и «интуитивистом», но правильнее, пожалуй, назвать его авангардистским индивидуалистом-эклектиком. Во всем разнообразии импрессионистского движения в России он был, вероятно, самым субъективным художником. Его основной принцип: «Кроме своих собственных ощущений "я" ничего не знает, и, проецируя эти ощущения, оно творит свой мир». <sup>19</sup> Василий Каменский вспоминал, как на одной выставке Кульбин объяснялся с публикой: «Мы, художники-импрессионисты, даем на полотне свое впечатление... В мире все условно. Даже солнце одни видят золотым, другие — серебряным, третьи — розовым, четвертые — бесцветным». <sup>20</sup> Виктор Шкловский позднее писал о нем как о «человеке, рассчитывающем в искусстве на случайность», <sup>21</sup> а другой критик окрестил одну из его теорий «кульбинационным пунктом», дойдя до которого, дальше идти некуда. <sup>22</sup> Кульбин пользовался уважением и любовью окружающих, возможно, потому, что всех считал гениями. Футуристы особо ценили его способность так преподнести на афишах темы их выступлений, что полный зал был обеспечен. В 1912 году вышла книга, целиком посвященная Кульбину, <sup>23</sup> где помимо биографических данных, списка картин и нескольких репродукций имелись три короткие статьи о его творчестве — Сергея Судейкина, Николая Евреинова и Сергея Городецкого, сочинившего Кульбину еще и стихотворение. Лившиц также сочинил Кульбину акrostихи, хотя как теоретика ставил того невысоко и называл его эстетикой «коробом бергсоновских, рамзаевских и пикассовских откровений». <sup>24</sup> Сторонние наблюдатели находили Кульбина «запутанным и странным», <sup>25</sup> а поэт Георгий Иванов, который, войдя в мир литературы, какое-то время считал себя футуристом, в своих увлекательных, но не всегда достоверных воспоминаниях запечатлел Кульбина в карикатурном виде, совершенно безумным человеком. <sup>26</sup>

В «Студии импрессионистов» Кульбина несколько ведущих футуристов впервые были замечены и предстали на суд читающей публики. Книга была издана в Петербурге в марте 1910 года, за два месяца до появления «Садка судей» и является своеобразным прологом к истории русского футуризма. Открывает ее статья самого издателя «Свободное искусство как основа жизни». В ней Кульбин подчеркивает значение диссонанса, в котором он видит проявление жизни, и приводит соответствующие примеры из Софокла, «Слова о полку Игореве» и «Гамлета». Он не отвергает и не отрицает гармонии, даже абсолютной гармонии, т. е. смерти. Кульбин заявляет, что смерть вовсе не есть отсутствие жизни, но лишь отдых от жизни, и делает отсюда вывод: «Нета нет». Далее Кульбин рассуждает о необходимости «теории искусства» в помощь людям творчества и даже пытается дать несколько путаный набросок такой теории, усматривая источники искусства в природе и психологии художника, для которого искусство является откровением. Статья Кульбина, поначалу ясная и последовательная, постепенно становится бессвязной и хаотичной; в

ее завершение автор обращается к музыке и указывает, как достичь здесь новизны (четвертьтоновая музыка, «цветовая» музыка, «упразднение нотного стана»). Часть книги содержит образцы дилетантской поэзии, преимущественно в символистской традиции, порой с попытками наивного эксперимента (в одном стихотворении, например, обыгрываются формы прошедшего времени). Остальные статьи посвящены самой разной тематике — от яванского кукольного театра до проблем живописи в музыке, есть здесь и монодрама Евреинова «Представление любви» (жанр которой автор относит к «самым совершенным формам драмы»), наверняка задуманная как *pièce de résistance*. И наконец, пять коротких стихотворений, подписанных именами, которые вскоре станут широко известными и знаменитыми в истории русского футуризма. Два произведения Давида Бурлюка звучат невнятно и разочаровывают своей символистской тональностью. Его брат Николай представлен одним стихотворением. Как и стихи Давида, оно написано в символистском ключе, однако демонстрирует чувство языка и даже стиля. Зато два стихотворения никому не известного тогда Велимира Хлебникова — подлинные шедевры. Одно из них, «Были наполнены звуком трущобы», представляет вполне законченного мастера-примитивиста, второе, «Заклятие смехом», и по сей день остается самым знаменитым стихотворением Хлебникова, нередко затмевающим собой более выдающиеся его сочинения. Это опыт поэтического исследования возможностей словотворчества в русском языке путем прибавления различных суффиксов и приставок к корню «смех»:

О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,  
О, засмейтесь усмеяльно!  
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!  
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!  
Смейево, смейево,  
Усмей, осмей, смешики, смешики,  
Смеюнчики, смеюнчики,  
О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!

Понятно, что в журналах и газетах это стихотворение жестоко осмеивали, особенно после того как Маяковский принял его и дело читать его на своих публичных выступлениях; нашлись, однако, критики, пришедшие от него в восторг. Одним из них был Корней Чуковский, который, процитировав стихотворение *in toto*, воскликнул: «Как щедра и чарующе-сладостна наша славянская речь!»<sup>27</sup> По мнению Чуковского, футуризм в России начался с «Заклятия смехом». Любопытно, что из тысяч хлебниковских неологизмов в разговорный

русский язык вошло всего одно слово — «смехач»: так в 20-е годы назывался советский сатирический журнал,

По-настоящему единой группой русские футуристы предстали перед публикой в сборнике «Садок судей», вышедшем в апреле 1910 года, через год после рождения итальянского футуризма. Первенство итальянцев было, естественно, русским неприятно: называя свои произведения «футуристическими», они постоянно подчеркивали свою независимость от итальянских поэтов, а то и пытались доказать свое первородство. Название для сборника придумал Хлебников, о чем нетрудно догадаться по сочности его звучания: одинаковые согласные при разных гласных предваряют хлебниковскую теорию «внутреннего склонения». Смысл названия несколько двусмыслен, что для Хлебникова тоже характерно. Его можно понять как «западня для судей» в том смысле, что литературные критики-традиционалисты конечно же прозевают появление новой литературы, ибо у них нет критериев для ее оценки. Возможно и другое понимание — «инкубатор судей», и в этом случае книга оказывается колыбелью новых судей русской литературы и одновременно ее творцов. Неудивительно, что даже соратник Хлебникова по футуризму Виктор Шкловский находил это двусмысленное и грамматически не совсем ясное название «несколько загадочным». <sup>28</sup> Любопытно, что выдающийся писатель того времени Алексей Ремизов, которого многие футуристы знали лично, предложил для сборника другое название — «Песьеголовцы с единым оком», заставляющее вспомнить жутких опричников Ивана Грозного. Все эти подробности свидетельствуют о том, что, издавая книгу, авторы намеренно шли на скандал, что они готовы были, как позднее признавался Каменский, «бросить бомбу в уездную безотрадную улицу общего литературного бытия». <sup>29</sup> Каменский был одним из издателей «Садка судей», над книгой работали в его петербургской квартире, в атмосфере юношеского веселья и творческого изобилия.

У сборника есть своя предыстория, возвращающая нас в 1908 год (этот год совпал с появлением во Франции кубизма), когда в Петербург приехал Давид Бурлюк, участник нескольких модернистских художественных выставок, и познакомился здесь с Кульбиным, а затем и с Каменским. Каменский, уже знавший Хлебникова, был знаком с возглавляемой Кульбиным группой художников, в которую входили Елена Гуро и ее муж Михаил Матюшин. Группа, называвшаяся «Треугольник», через некоторое время вступила в союз с группировкой «Венок—Стефанос» в которую входил Давид Бурлюк со своим братом Владимиром (она представляла собой часть группы художников, выступавших в Москве под названием «Стефанос»). В результате нового альянса в марте—апреле 1910 года в Петербурге состоялась выставка, была издана «Студия импрессионистов» и началась подготовка к изданию «Садка судей».

Одним из главных авторов «Садка судей» был художник и поэт Давид Давидович Бурлюк<sup>30</sup> (1882—1967). Без этого человека, вероятно, никакого русского футуризма вообще бы не было. Бурлюк обладал выдающимся организаторским талантом, он вдохновлял других на действие, принимал важнейшие решения, в трудные моменты находил новые творческие силы. Благодаря его энергии появились такие столпы русского футуризма, как два тома «Садка судей», «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Молоко кобылиц», «Первый журнал русских футуристов». Бурлюк был издателем первых книг Хлебникова, Маяковского и Лившица, а для некоторых футуристов (особенно для Каменского и Маяковского) — наставником. Родился он в селе Семиротовщина под Харьковом<sup>31</sup> в патриархальной купеческой семье; его отец служил впоследствии управляющим в имениях на юге России. С пятнадцати лет Бурлюк начал сочинять стихи; его литературный дебют состоялся в херсонской газете «Юг», с 1902 года он постоянно пишет стихи. Гораздо позже,<sup>32</sup> перебравшись в США, Бурлюк опубликовал «для истории» свой первый поэтический опус — беспомощное, невероятно скучное подражание поэзии 80-х годов, которая и сама по себе была невероятно скучна и беспомощна. Первые шаги Бурлюка-живописца оказались куда значительнее.<sup>33</sup> После 1908 года он учился в России (Казань, Одесса, Москва) и за границей (Мюнхен, Париж) и принимал участие в выставках в Киеве, Москве и Петербурге вместе с художниками, чьи имена ныне неотъемлемы от истории русской живописи XX века. В 1911 году Бурлюк стал членом группы «Der blaue Reiter» а затем «Der Sturm» и тем самым вошел в историю современного европейского искусства. Имея такой багаж, этот энергичный человек, прирожденный боец, всерьез задумал оставить свой след и в литературе.

У Давида Бурлюка было два брата, и оба участвовали в новом художественном движении. Владимир (1888—1917), добродушный великан, кровь с молоком, стихов не писал, зато иллюстрировал некоторые футуристские издания. Николай (1890—1920), напротив, писал стихи и прозу. Лившиц описывает его так: «застенчивый... он отличался крайней незлобивостью... был подлинный поэт, то есть имел неповторимый мир, не укладывавшийся в его рахитичные стихи».<sup>34</sup>

Василий Васильевич Каменский (1884—1961), прежде чем стать автором «Садка судей», прожил непростую и яркую жизнь, которую впоследствии подробно описал в пяти автобиографиях. Он родился на Урале, в семье смотрителя золотых приисков, рано стал сиротой и детство провел в семье своего дяди в Перми, где позднее работал контрощиком на железной дороге. Каменский дважды побывал в Турции (1902, 1906), один раз в Персии (1906) и был потрясен сказочным колоритом обеих стран. Через некоторое время он бежал от унылой провинциальной жизни с труппой бродячих актеров. Его выступление видел в Ялте Антон Чехов, но вскоре Всеволод Мейерхольд, совсем



еще юный и никому не известный режиссер, убедил Каменского бросить сцену. В 1905 году Каменский, член партии социал-революционеров, принял активное участие в революции и после ее поражения сидел в тюрьме. Затем он переехал из Перми в Петербург, где учился на высших сельскохозяйственных курсах. Диапазон его деятельности был невероятно широк: от чтения лекций по проблемам пола до реставрации старинных икон.

В 1908 году Каменский, чьи литературные занятия до сих пор ограничивались статьями на злобу дня и сочинением «гражданских» стихов для пермской газеты, стал постоянным сотрудником, а вскоре и главным редактором петербургского еженедельника «Весна»,<sup>35</sup> издаваемого Н. Г. Шебуевым, который охотно печатал все, что ему приносили. Публиковать поэзию и прозу в газетах было в те времена делом выгодным, поэтому Каменскому удалось познакомиться со знаменитыми литераторами — Леонидом Андреевым, Александром Блоком, Федором Сологубом, Александром Куприным. Давал он ход и молодым талантам: в «Весне» дебютировали Виктор Шкловский, Михаил Пришвин, Демьян Бедный, Николай Асеев. Однако величайшим открытием Каменского, безусловно, стал Велимир Хлебников. Этот болезненно застенчивый студент в один прекрасный день появился в редакции, молча сунул в руки Каменскому рукопись и тут же исчез. На первой странице рукописи Каменский обнаружил несколько математических формул, на второй — начальные строки каких-то незаконченных стихотворений, а на третьей — прозаический отрывок, название которого «Искушение грешника» было написано над перечеркнутым «Мучоба во взорах». В этом произведении, как выяснилось, не было ни грешника, ни искушения, ни начала, ни конца, зато были невнятные, изумительно прекрасные видения, напоминающие те, которые через двадцать лет критики назовут сюрреалистическими. Необычность текста усиливалась многочисленными причудливыми неологизмами. Каменский немедленно напечатал прозаический отрывок, но на него никто не обратил внимания. Лишь гораздо позднее Каменский стал приписывать себе «открытие первого гения»<sup>36</sup> (второй гений — Маяковский — был открыт три года спустя Давидом Бурлюком). В своих мемуарах, написанных до 30-х годов, Каменский о Хлебникове почти не упоминает. Ко времени выхода «Садка судей» Каменский стал своим человеком в художественной жизни столицы. Под руководством Давида Бурлюка он изучает живопись, дружит с Николаем Евреиновым и ко всему прочему женится на богатой женщине. Тем не менее он прекрасно понимает, что должен доказать себе и другим, что тоже чего-то стоит, — и берется сочинять роман.

Виктор Владимирович Хлебников, сменивший свое имя на Велимир (так его называли в одном литературном салоне), родился в 1885 году в калмыцкой степи под Астраханью в семье орнитолога. Его семья ненадолго переехала в Волынь, вернулась в волжский город

Симбирск, затем в Казань и наконец осела в Астрахани. Хлебников испытывал страстную любовь к математике, которую изучал в Казанском университете, потом увлекся зоологией. Когда этот застенчивый юноша впервые побывал в 1904 году в Москве, он отправил родным письмо,<sup>37</sup> в котором нет и намека на то, что его пишет будущий футурист: больше всего ему понравилась архитектура в «русском стиле», реалистические полотна В. Верещагина и статуи Кановы. В этом же году Хлебникова настолько потрясла гибель русского флота под Цусимой, что он дал себе клятву открыть математические законы истории и записал текст этой клятвы на стволе дерева. Хлебников не избежал любимого увлечения студентов того времени — антиправительственной деятельности. Он принял участие в какой-то политической демонстрации и отсидел месяц в тюрьме, после чего утратил к политике всякий интерес.

О ранних сочинениях Хлебникова почти ничего не известно; по слухам, он посылал что-то на отзыв Максиму Горькому. Несколько сохранившихся прозаических отрывков, датированных 1903 и 1904 годом, — явное подражание русскому фольклору. Произведения 1905 года отмечены влиянием символизма. После неудачного опыта с политикой и тюремного заключения Хлебников оказался в Крыму, где познакомился с Вячеславом Ивановым, влиятельным и образцовым вождем символистского движения, которому Хлебников очень понравился. В 1908 году Хлебников перебрался из Казани в Петербург, вскоре оставил занятия зоологией и перешел на славянское отделение историко-филологического факультета. Для университетских занятий у него совсем не хватало времени: вероятно, не без помощи Вячеслава Иванова он вошел в петербургские литературные круги, стал посещать собрания «Академии стиха» и литературные среды в знаменитой «башне» Вячеслава Иванова. «Академия стиха», которую возглавляли Вячеслав Иванов, Николай Гумилев и еще один покровитель Хлебникова, Михаил Кузмин, возвышалась над всеми литературными группами. Поэты самого разного возраста и известности читали здесь стихи, предоставляя их профессиональному суду своих коллег. Собрания проходили раз в месяц у Вячеслава Иванова, но с октября 1909 года переместились в редакцию влиятельного художественного журнала «Аполлон». Поначалу Хлебников был полон радужных ожиданий. «Кто-то сказал мне, что у меня есть строки гениальные»,<sup>38</sup> — пишет он своим родным в декабре 1909 года. Одно из его произведений, вероятно «Зверинец», собирались напечатать в «Аполлоне», но этого не случилось, а уже в феврале 1910 года Хлебников порывает с «Академией стиха». В его произведениях того времени («Маркиза Дзезес», например) заметно недовольство определенным литературным кругом. Имелся ли у Хлебникова хотя бы малейший шанс стать поэтом «Аполлона»? Его одержимость славянской тематикой (в первую очередь интерес к славянскому язычеству и

мифологии) не была тому препятствием: после шумного успеха книг Сергея Городецкого и Алексея Ремизова эта тематика была в моде. Некоторым символистам вполне могли понравиться его национализм и антизападничество. Однако сам он, по-видимому, еще не сознавал, что он — вполне зрелый поэт с глубоко самобытной поэтической системой, не способной ужиться с канонами символизма и совершенно не удовлетворявшей эстетическим взглядам «Аполлона», который через несколько лет станет центром русских неоклассицистов, называвших себя акмеистами.

Издателю «Аполлона» Сергею Маковскому поэзия Хлебникова должна была казаться не просто непонятной, но полнейшей чепухой, где невозможно отыскать и пары приличных строк. За всю свою жизнь Маковский так и не сумел принять поэзию Блока, поскольку в ее основе лежала катахрезная образная система,<sup>39</sup> как же ему было принять поэзию Хлебникова, которая вся была словно «вывихнута»? Известных поэтических размеров Хлебников не нарушал, зато смешивал их и тем самым делал «нечистыми». Не совсем «правильно» использовал он и слова; фактически Хлебников упразднил знаменитый лозунг «нужное слово в нужном месте», заменив его принципом «неправильного слова», благодаря чему поэтические штампы у него обновились, обрели свежесть и новый смысл. Излюбленным жанром Хлебникова был жанр отрывка; крупные произведения создавались сложением мелких, «нанизыванием» фрагментов без всякого соблюдения традиционной композиции. В языке — та же картина, всюду смешение, так что строки, которые можно было назвать поэтическими в традиционном смысле, свободно перемешались явно «прозаически» отрывками. Рифма порой была чересчур богатой и грозила превратиться в омонимическую; то и дело появлялись составные рифмы, которые в прошлом использовались исключительно в юмористических целях. Хлебников очень много экспериментировал: он помещал одно слово внутрь другого, сочинял палиндромы, применял палиндромную рифму, писал стихи, целиком построенные на словах одного корня. Но хуже всего было то, что стихи Хлебникова изобиловали неологизмами. Поэт пытался создать «всеславянский язык», о котором когда-то писал Вячеславу Иванову и чьи «побеги должны прорасти толщу современного русского <языка>».<sup>40</sup> Хлебников мог произвести любую часть речи из любого корня. Вот как позднее описал свои переживания Лившиц, который впервые прочитал в доме Бурлюков стихи Хлебникова: «Я увидел воочью оживший язык. Дыхание довременного слова пахло мне в лицо... Необъятный, дремучий Даль сразу стал уютным, родным... обнажение корней... не могло быть не чем иным, как пробуждением уснувших в слове смыслов и рождением новых». Далее Лившиц рассуждал о «зыбкой, аморфной субстанции еще не налившегося смыслом слова» в хлебниковской поэзии и о том, что

Хлебников «раздвигал возможности слова до пределов, ранее немислимых». <sup>41</sup>

Елена Гуро (1877—1913) в среде ранних футуристов казалась чужой. Единственная женщина среди мужчин (большинство которых старалось выглядеть в стихах и жизни как можно более мужественными, шумными и яркими), она была тихой и замкнутой, избегала общества и в своей работе сосредоточилась на тончайших нюансах. Уже одно то, что Гуро родилась в Петербурге в генеральской семье (поговаривали даже, что она незаконная дочь императора), отделяло ее от товарищей-футуристов, в большинстве своем разночинцев и провинциалов. Гуро была профессиональной художницей; окончив школу Общества поощрения художеств, она работала под руководством таких знаменитостей, как Ционглинский, Бакст и Добужинский, и имела собственную мастерскую. В Финляндии у нее была своя дача, где впоследствии она умерла от лейкемии. Гуро прекрасно знала французскую поэзию, ее творчество свидетельствует и об интересе к германской и скандинавской литературе. Любимыми авторами Гуро были Верхарн, Вьеле-Гриффен, Александр Блок, Иван Коневской, Андрей Белый (особенно «Симфонии»), Ремизов.

Среди русских футуристов Гуро, вероятно, известна меньше остальных, хотя она — одна из самых оригинальных и талантливых русских писательниц — явно заслуживает иной участи. Гуро дебютировала в 1905 году рассказом «Ранняя весна» в «Сборнике молодых писателей», не обратившем на себя особого внимания. Некоторые ее сочинения были опубликованы в пяти футуристских альманахах. Сборник «Трое», в котором она участвовала, вышел после смерти Гуро, как и три последние ее книги. Анонсированное издание «Бедного рыцаря» так и не состоялось, хотя Маяковский даже в 1917 году продолжал уговаривать Горького напечатать его.

В период подготовки «Садка судей» к печати Гуро уже была автором «Шарманки», которая появилась в феврале 1909 года и совершенно не привлекла к себе внимания, несмотря на то, что в ней Гуро заявила о себе как о зрелом и интересном писателе. Большинство иллюстраций к книге она сделала сама. Хотя в прозе, поэзии и особенно в драматических произведениях этой книги безошибочно угадывается влияние символизма, Гуро воспринимается в ней как, пожалуй, самый характерный представитель русского импрессионизма. Ее импрессионизм особенно заметен в первой части книги, где представлено восемь образцов прозы. Например, рассказ «Перед весной» — импрессионистское описание Петербурга сначала в дневное время, затем в сумерки; героиня, не в силах сидеть в четырех стенах, выходит на улицу, измученная возвращается домой, не раздеваясь, падает на кровать и засыпает. В рассказе ничего не происходит. Беглые описания прохожих, воспоминания о Ницце, нищий, которому героиня — она же рассказчица — дает милостыню, цветоч-

ный магазин, куда она случайно забредает и пытается представить себе воображаемую жизнь его хозяев (здесь Гуро вплотную подходит к технике «потока сознания»)... Все содержание рассказа и составляют «легкие, чуть касающиеся до всего мысли», мимолетные, эфемерные состояния сознания бесцельно бродящей по городу рассказчицы. Чтобы выразить эти «легкие касания», Гуро зачастую прибегает к коротким и даже однословным предложениям: «Чисто умытая. Сыро. Ветерок... — И светлая». Еще в двух рассказах (их можно назвать урбанистическими) — такие же отрывки впечатлений от города, преимущественно ночного, нередко не связанные друг с другом и перемежаемые фрагментами, в которых автор пытается представить себе, что творится в головах встречных людей, в комнатах за освещенными окнами, что может случиться с тем или иным прохожим... Порой появляется намек на фабулу (например, в рассказе «Так жизнь идет», где городские впечатления и болезненные переживания принадлежат девочке-подростку Нельке, которая думает о мужчинах и над которой издевается отчим), но рассказ так ничем и не завершается. Время от времени встречается и откровенный символизм, как, например, в рассказе «Песни города», где среди городской толпы возникает вдруг таинственный Король.

Гуро не только поэтизирует город, но и благоговеет перед природой, как это видно из рассказов, фоном для которых служит сельская местность (обычно это финская дача среди сосен на берегу залива). Гуро почти уравнивает природу с поэзией: «Возьмите комок черной земли, разведите его водой из дождевой кадки или из канавки, и из этого выйдут прекрасные стихи». Природа у нее напоминает человека (совершающие творческие усилия деревья и камни из рассказа «Да будет»), но, с другой стороны, человечество лишается порой всяких признаков цивилизованности, как в этом же рассказе, где современная жизнь представлена извечной жизнью доисторических людей. В своих попытках одушевить вселенную Гуро нередко превращает мертвые вещи в живые. В ее прозе «спинки стульев улыбаются», «темный день сгорбился и совсем ушел в плечи», «комод и кресло видят за пределы мира» — они тесно связаны с великой Судьбой. Пытаясь приблизиться к природе, обрести ее свежесть, Гуро особое внимание уделяет детству. Вещи в ее произведениях нередко изображены так, как их видит или воображает ребенок. В прозаической миниатюре «Домашние» на улице идет дождь, и ребенку являются разные фантастические существа. Дети способны не только видеть вещи словно впервые, но и слышать слова в их изначальной новизне. В одном рассказе девочки приезжают в только что выстроенный загородный дом, слышат там разговоры взрослых о кирпичном заводе и доставке газовой смолы, и «новизна, и подъем от новых, свежих, не сношенных обиходом слов и названий — грубовато-твердых, передавались нам». Чем не футуризм с его стремлением к обновлению

слова?.. Однако такое утверждение звучит анахронизмом по отношению к книге, изданной в начале 1909 года. Слово «импрессионизм» здесь гораздо уместнее, и знатоку русской литературы это место напомнит чеховский рассказ «Мужики», в котором простую женщину до слез трогают непонятные ей слова Евангелия.

Поэзия Гуро в целом не столь удачна и самобытна, как проза. Чем лучше стихи укладываются в традиционные метры, тем менее непринужденно она себя чувствует. В первой книге ей уже известен вкус акцентного стиха, кое-где она близка к верлибру. Можно отметить определенное пристрастие к германской тематике (Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам у гроба Елизаветы). С другой стороны, лирика Гуро, ее ритмизованная проза свидетельствуют о зрелой, уверенной руке. Фрагментарность композиции подчеркивается отточенными, отделяющими части «рассказов» друг от друга. Гуро использует и более оригинальные изобразительные средства для обрамления прозаических отрывков и создания определенного настроения: листики, елочки, звездочки, кружки с точками — все это располагается в тексте или на полях.

Лучший рассказ в «Шарманке», пожалуй, «Порыв»: история знакомства и дружбы двух встретившихся в дачном поселке писательниц, у одной из которых больное сердце. В том, как излагается эта история, явно проглядывает импрессионистская манера. Сначала читателю ничего не известно ни о героинях рассказа, ни о том, что, собственно говоря, происходит. Постепенно, главным образом из отрывочных диалогов, отношения между персонажами и коллизии их жизни проясняются. Завершая повествование, Гуро отказывается «закончить историю», и рассказ как бы повисает в воздухе. Налицо влияние символизма, особенно Андрея Белого: рассказ ведется в нескольких планах («сквозь елки вечность улыбалась»), а женщины оказываются некими метафизическими сущностями («где-то в мирах два луча друг за друга зацепились»). Помимо разделов «Проза», «Мелочи» и «Стихи» в «Шарманке» есть раздел «Пьесы» с двумя лирическими драмами — «Нищий Арлекин» и «В закрытой чаше». Обе пьесы добротны выстроены, но обе, к сожалению, слишком блоковские.

Большую часть следующей книги Гуро «Осенний сон», вышедшей в свет в 1912 году, занимает пьеса под тем же названием. Пьеса написана в память об ее якобы умершем сыне, о котором она продолжала думать как о живом, покупала ему игрушки и рисовала таким, каким он ей представлялся. В рисунках к «Осеннему сну» — это высокий худощавый юноша лет восемнадцати с задумчивым благородным лицом. Герой пьесы барон Вильгельм Кранц, возвышенный мечтатель, над которым посмеиваются грубые неотесанные обыватели, — еще одно воплощение образа Дон Кихота и вместе с тем воображаемый портрет сына Гуро. В конце пьесы Гуро выводит довольно

известную мысль о торжестве грубой действительности над романтическим идеалом, сулящим нам, однако, вечную жизнь. За пьесой следуют несколько типичных для Гуро отрывков лирической прозы: например, описание человека по имени Буланка, на которого с треском садятся стрекозы. Третья книга Гуро «Небесные верблужата» была издана в 1914 году, после ее смерти, в апогей развития русского футуризма. Это очень характерная для Гуро книга: сквозь буквы заголовка прорастают листья, две фотографии автора, многочисленные иллюстрации; пожалуй, лучшая ее книга. Она содержит лирические миниатюры в прозе и несколько верлибров, которые не распределены по разделам, как в «Шарманке», а свободно сменяют друг друга, стирая грань между поэзией и прозой. Фрагментарность книги усиливается тем, что озаглавленные и неозаглавленные произведения напечатаны так, что зачастую трудно понять, является ли этот отрывок самостоятельным произведением или продолжением предыдущего. В книге присутствуют уже знакомые темы и мотивы: деревья, весна, молчание, земля, природа вообще, верность своей молодости и мечтам, угловатая застенчивость детей и поэтов, одушевленные предметы, Дон Кихот... Несмотря на некоторую неровность письма, чувствуется уверенная рука и присущая Гуро очаровательная чистота души. Камертон всей книги — первый отрывок «Газетное объявление», насыщенный детскими фантазиями и очень серьезными интонациями; в нем рассказывается о том, как ловят «небесных верблужат» — добрых светлых духов, как собирают их пух, ткнут из него фуфайки, а духов выпускают обратно в небо. Фантазии и лирические зарисовки реальной жизни свободно переплетаются с морализирующими рассуждениями. Заключительная миниатюра «Обещайте!» призывает людей не предавать свою мечту и творчество; этот отрывок был прочитан на похоронах Гуро. В «Небесных верблужатах» Гуро воздаст должное футуристическому увлечению неологизмами, хотя использует их довольно редко; самые удачные созданы в манере детской речи.

Елена Гуро — камень преткновения для каждого, кто хочет нарисовать цельную картину русского футуризма. На первый взгляд она ничуть не похожа на футуристов, и некоторые критики протестуют против ее причисления к ним.<sup>42</sup> Особые трудности возникают при рассмотрении ее творчества на фоне позднего футуризма. У Гуро совершенно отсутствует дух разрушения и громогласность, ассоциирующиеся с футуризмом, нет в ее произведениях и словесных экспериментов. Напомним также, что она не подписала первый манифест футуристов в «Площине общественному вкусу», редко участвовала в публичных выступлениях футуристов и была против появления своих произведений во втором томе «Садка судей», если в нем будет упомянуто название «Гилея», принятое в 1912 году практически всеми футуристами. Иногда может показаться, что она близка к футуристам лишь потому, что ее не приняли в свой круг «правлящие» символисты;

порой ее горечь прорывается наружу, как, например, в словах о стихах, «которые нигде не хотят печатать» («Небесные верблюжата»). Но если согласиться с тем, что импрессионизм играл важную роль на раннем этапе развития футуризма, тогда Гуро без труда займет в нем свое законное место. Ее урбанизм скорее импрессионистичен, нежели «классически» футуристичен, как у Маринетти, Маяковского и Шершеневича; это объясняет парадоксальное соседство в ее произведениях урбанизма с поклонением природе. Нельзя забывать и того, что русский футуризм вовсе не шагал по гладкой и накатанной дороге. Некоторые «нефутуристические» черты Гуро присущи и Хлебникову, человеку замкнутому и по натуре своей отнюдь не бойцу. (Близки Хлебникову и фрагментарность ее сочинений, увлеченность первобытной свежестью мира, внимание к языку детей.) Однако есть немало особенностей, сближающих Гуро с традиционным образом футуризма. Критики (Асеев, Харджиев) были правы, когда в опубликованном в «Рыкающем Парнасе» стихотворении Гуро «Город» обнаружили черты, роднящие ее с Маяковским.<sup>43</sup> Гуро обошла стороной самое радикальное изобретение футуризма — заумный язык, и если порой создавала что-то в этом роде, то не выставляя напоказ, а тонко и по-женски изящно. Например, в стихотворении «Финляндия» деревья у нее не «шумят», а «шуют». Горячий поборник и пропагандист заумного языка Алексей Крученых, восхищенный этим словом, писал, что хвойные деревья именно «шуют», тогда как лиственные — «шумят».<sup>44</sup> Еще один футурист Сергей Бобров увидел в «Финляндии» подражание звукам финского языка;<sup>45</sup> интересно, что немалая часть русской зауми была впоследствии создана как звукоподражание чужим языкам. Для Крученых произведения Гуро обладали еще одним важным качеством футуристской литературы: они были написаны для «мгновенного прочтения» — «чтобы смотрелось во мгновение ока».<sup>46</sup> Попытки Гуро по-особому иллюстрировать свои произведения также напоминают искания в этой области Крученых и других футуристов.

По-видимому, истинное значение Гуро и ее место в литературе можно установить только в процессе исследования ее творчества в общем контексте русского импрессионизма, что не является моей задачей. Неслучайно в самой импрессионистской книге Василия Каменского «Землянка», изданной в 1910 году, заметно сильное влияние Гуро. Можно предположить, что источник импрессионизма Гуро имеет отчасти чужеземное происхождение, но такое предположение нуждается в тщательной и подробной проверке. Заимствовать из немецко-австрийской литературы, в которой импрессионизм проявил себя в самом чистом виде, было вполне естественно. Например, среди произведений австрийского импрессиониста Петера Альтенберга (особенно в его «Was mir der Tag zuträgt», 1901) мы находим прозаические миниатюры, наброски, заметки, отрывки диалогов, порой перебиваемые верлибром, — впрочем, Альтенберга отличало от Гуро гедонис-



тическое восприятие мира. В интонациях Гуро нетрудно уловить отголоски импрессионистских произведений Райнера Марии Рильке, особенно «Записок Мальте Лауридса Бригге»; у Рильке мы находим знакомое по произведениям Гуро одушевление предметов. Тем не менее питавшие творчество Гуро источники глубже и сложнее. Ее верлибры, вероятно, многим обязаны Вьеле-Гриффену, а прозаические миниатюры — Ремизову («Посолонь»). В третьем выпуске «Союза молодежи» анонимный автор пытался связать творчество Гуро с живописью Артура Фонвизина;<sup>47</sup> советские исследователи справедливо усматривают в ее прозе музыкальную композицию и систему лейтмотивов, напоминая читателю о том, что ее любимыми композиторами были Дебюсси, Скрябин и Лядов.<sup>48</sup>

Большинство футуристов с уважением относились к творчеству Гуро и способствовали росту ее прижизненной и посмертной известности. Но были и такие, кто оценивал значение Гуро гораздо сдержаннее и называл ее произведения «смесью Метерлинка с Жаммом, разведенной на русском киселе» и даже «тихой мелопеией обескровленных слов, которыми Гуро пыталась переводить свое астральное свечение на разговорный русский».<sup>49</sup> Гуро почти не привлекла к себе внимания, и критики начали упоминать ее «Шарманку» лишь через четыре года после появления. Тем интереснее отметить дневниковую запись Александра Блока от 25 марта 1913 года: «Гуро достойна внимания». После того как Гуро похоронили на сельском кладбище, ее муж с удивлением наблюдал, как неизвестные молодые люди читали у могилы ее стихотворения, и был невероятно тронут случившимся. Неизвестно, долго ли продолжались такого рода чтения, но Гуро не однажды становилась объектом своеобразного культа. В особой степени этот культ проявился на страницах альманаха «Очарованный странник», где были напечатаны несколько стихотворений Гуро (новых и уже публиковавшихся) и статья о ней.<sup>50</sup> Ее памяти посвятили свои произведения Самуил Вермель, Иннокентий Оксенов и другие.

Елена Гуро оказала сильное влияние на малоизвестную поэтессу Аду Владимирову; хорошо известная в 20-е годы поэтесса Мария Шкапская назвала свой сборник строкой из пьесы Гуро («Барабан строгого господина»). Влияние Гуро на Бориса Пильняка и Полетаева, пожалуй, несколько преувеличивают.<sup>51</sup> В 1935 году в своей знаменитой речи на Первом съезде советских писателей Н. Бухарин процитировал строки Гуро, не упомянув, впрочем, автора. Нет ее имени и в вышедшей в те годы многотомной Литературной энциклопедии. Н. Харджиев, лучший знаток футуризма среди советских ученых, несколько раз пытался спасти Гуро от забвения. В 1938 году он назвал ее «замечательным мастером» и новатором в прозе; в 1958 году обратил внимание на сходство творчества Маяковского и Гуро.<sup>52</sup> Возможно, историческое значение Гуро заключается в сознательных по-

пытках стереть границу между поэзией и прозой. В ее неопубликованном дневнике есть такая запись: «Вольные ритмы. Проза в стихи, стихи в прозу. Проза — почти стихи».<sup>53</sup> Как первооткрыватель в этой области Гуро заслуживает не меньшего внимания, чем Андрей Белый с его попытками «поэтизировать» прозу. Кроме того, Гуро должна привлечь внимание критиков и ученых и как писатель-импрессионист (или «интимист», как ее порой называли), когда анализ русского импрессионизма сталкивается с проблемами литературных заимствований. Когда-нибудь дойдет очередь и до изучения ее верлибров. Невозможно обойти имя Гуро при исследовании темы детства в русской литературе.

Одним из издателей «Садка судей» был муж Елены Гуро Михаил Васильевич Матюшин (1861—1934), художник, музыкант и композитор, увлеченный проблемами четвертьтоновой музыки. Матюшин был первой скрипкой в оркестре Петербургской филармонии, а кроме того — издателем второго тома «Садка судей», «Рыкающего Парнаса», сборника «Трое» и нескольких книг (Гуро, Хлебников) в издательстве «Журавль», часть которых он сам иллюстрировал. Матюшин писал статьи о цвете и редактировал русский перевод книги Глеза и Метценже «О кубизме».

Таковы главные силы русского футуризма, собравшиеся на страницах «Садка судей», небольшого формата книге с красными пятнами на светло-серой обложке и наклеенной цветной полосой с названием. Тексты были напечатаны на обратной стороне обоев, лицевая сторона которых осталась нетронутой и не пронумерованной. Произведения набраны без отступа друг от друга, так что не всегда удается понять, новое это произведение или продолжение старого. Впрочем, на полях они обозначены номерами опусов (вероятно, идея принадлежала Давиду Бурлюку, который продолжал делать так на протяжении всей жизни). В книге девять рисунков Владимира Бурлюка, в основном — портреты авторов. В текстах нет «ятей» и «твердых знаков». Использование обоев вызвало некоторые трудности при печати: печатникам приходилось то и дело счищать краску обоев с печатных форм. Давид Бурлюк позднее вспоминал: «Наши прихоти вызвали в типографии массу недовольства».<sup>54</sup> Было напечатано триста экземпляров (согласно другим источникам — 480), но поскольку счет за работу не был оплачен, весь тираж, кроме полученных Каменским 20 экземпляров, остался на складе, а потом и вовсе пропал, так что издание стало библиографической редкостью.<sup>55</sup>

Книгу открывают двенадцать стихотворений Василия Каменского (большинство из них с незначительными изменениями и дополнениями вошли в его роман «Землянка»), воспевающие природу и радости жизни. Неоруссоизм Каменского ярче всего выражен в стихотворении «Ростань», в котором поэт делит человечество на две части: тех, кто по утрам, умывшись, вытирается полотенцем, и тех, кто просто ката-

ется по росистой поляне. Некоторые стихотворения громозвучны и цветасты, в них прославляется солнце и день, они переполнены восклицаниями, однако большинство носит описательный характер и содержит массу подробностей. Так, в одном стихотворении описывается, как герой лежит на высокой зеленой горке и слушает звуки, наполняющие окрестные поля; в другом, лежа на краю плота, он наблюдает за плавающими в воде рыбами. Каменский хорошо знает природу, но, кажется, у него недостает средств для ее описания, и он прибегает к непосредственному выражению своих чувств. Образы встречаются редко, да и те в зачаточном состоянии. Большинство стихотворений написаны верлибром, хотя есть и образцы традиционного метрического стихосложения, иногда попадается рифма. Влияние Хлебникова просматривается в робком и неуверенном употреблении неологизмов («журчечек чурлит», «грусточки»); одно стихотворение посвящено Хлебникову. Самое «футуристическое» стихотворение — «На высокой горке», с грубоватым языком и предлогом в конце одной строки. Критики не упустили случай посмеяться над этим стихотворением.<sup>56</sup> В отличие от большинства жизнерадостных стихов Каменского в «Скуке старой девы» на фоне бесконечного дождя и унылого стона-лейтмотива «Сука скука» — пышным цветом расцветает скука. В поэзии Каменского много свежести, зато маловато умения и вкуса.

Слово «свежесть» приходит в голову и тогда, когда беглым взглядом окидываешь шесть поэтических и прозаических произведений Гуро. Несомненно, они несут на себе следы символизма, но в них присутствуют и индивидуальные особенности, например, пристальное внимание к атмосфере детства. Впрочем, стихи Гуро из «Садка судей» ее лучшими произведениями не назовешь, за исключением разве что «Камушков» — очаровательного стихотворения с одушевленными предметами и детскими неологизмами.

Хлебниковский вклад в «Садок судей», как и следовало ожидать, на голову выше вклада остальных авторов, хотя выбор произведений вряд ли назовешь для него типичным. Это изумительный «Зверинец», написанный в духе Уитмена, и первая часть поэмы «Журавль», в которой гигантская птица, сделанная из неодушевленных предметов, терроризирует человечество. Но самая интересная работа, конечно, — «Маркиза Дзэс», прекрасная ранняя драма в стихах, чьи диалоги, как указывают исследователи, восходят к «Горю от ума» Грибоедова.<sup>57</sup> Есть в ней нечто общее и с драмами Блока: низкая действительность переплетена с высоким романтизмом и поэзией; действие происходит на художественной выставке, так что драму вполне можно трактовать как сатиру на выставки, которые устраивал журнал «Аполлон» (в ней появляется его редактор Сергей Маковский). Сатира не мешает буйной сюрреалистической фантазии автора: картины покидают свои рамы и разговаривают; спросили вина Сен-Рафазль —

появляется художник Рафаэль; маркиза и ее спутник превращаются в статуи, а горностаи, укутывающие плечи маркизы, оживают. В пьесе много каламбурных рифм, каждая из которых как бы предвещает содержание следующей строки и наводит на мысль о мистической связи между похожими по звучанию словами. После публикации в «Садке судей» Хлебников сократил текст «Маркизы Дзезес» и внес в него некоторые изменения.

Ничего похвального по адресу Николая Бурлюка с его восемнадцатью стихотворениями сказать невозможно — это третьеразрядный поэт символистской школы. Стихи его — чистейшей воды дилетантские опусы, в них нет ни чувства языка, ни намек на самобытность, хотя он и делает порой неуклюжие попытки смешать разные стили. Этим он напоминает Хлебникова с одним-единственным отличием: Хлебников достигает смещением безусловного поэтического эффекта, а Н. Бурлюк тонет в им же созданном хаосе.

Эти слова приходится повторить и о девятнадцати стихотворениях Давида Бурлюка. Их вряд ли можно назвать удачными по содержанию и технике, но нельзя не заметить пристрастия автора к теме насилия: в них не менее четырех самоубийств. Лившиц увидел в стихах Бурлюка «тяжеловесный архаизм и незавершенность формы»<sup>58</sup> — именно это ему в них и понравилось. Теперь, через пятьдесят с лишним лет, они кажутся слишком неосновательными, скучными и слабыми, чтобы претендовать на радикальность: в них напрочь отсутствуют поэтическая зрелость и энергия. Чаще всего это традиционная «прекрасная» поэзия (конечно, вопреки воле и желанию Бурлюка), которая по неловкости автора становится едва ли не самопародией. Хуже всего то, что стихи невыносимо скучны и забиты штампами. А такое «новаторство», как отсутствие запятых и робкое использование асиндетона (пропуск союзов и предлогов, который со временем станет «фирменной маркой» Бурлюка), положения не спасают. Через 20 лет Бурлюк перепечатал все девятнадцать стихотворений в одном из своих американских сборников,<sup>59</sup> существенно их переработав и уснадив более поздними придумками; забавно, что на этот раз он ввел пунктуацию.

Среди участников «Садка судей» есть три малоизвестных автора, два из которых появляются в футуристских изданиях в первый и последний раз. Под псевдонимом Е. Низен скрывается сестра Елены Гуро Екатерина (1875—1972). «Садок судей», таким образом, оказался почти двухсемейным предприятием: Елена Гуро, ее сестра и муж, с одной стороны, и три брата Бурлюка — с другой. О Екатерине Гуро известно только то, что за свою социал-демократическую деятельность она была выслана в Вятку. В «Садке судей» напечатаны два прозаических отрывка, написанные под явным влиянием сестры, но очень интересные и совершенно не ученические; это комбинация импрессионистских приемов с чисто символистскими образами гор-

бунов и карликов. Первый рассказ («Детский рай») представляет собой описание детской площадки в дачном поселке и использует важный прием, впоследствии названный критиками-формалистами «остранением»: вместо слова «дети» употребляется выражение «маленькие животные», а их матери зовутся «лиловыми». Другой рассказ («Праздник») вводит читателя в мир мыслей и чувств ребенка (который стоит у окна, смотрит на улицу и, наконец, засыпает) и в мысли случайных прохожих на улице.

Очаровательное прозаическое произведение «В дороге» принадлежит Сергею Николаевичу Мясоедову (1884—1942); в нем рассказывается, как поезд долго везет людей в загадочную страну Блейану; повествование обрывается в тот момент, когда поезд вот-вот должен пересечь границу. Мясоедов был по профессии учителем математики. В детстве он изобрел со своими братьями какой-то особый язык, на котором они говорили. В 1911 году Хлебников спрашивает в одном из писем у своего адресата, пишет ли Мясоедов, и добавляет, что «он мог бы создать большое и прекрасное».<sup>60</sup>

Одно стихотворение в «Садке судей», написанное в символистском, «музыкальном» стиле, принадлежит А. М. Гею, единственному участнику сборника, портрет которого отсутствует. Гей — псевдоним Александра Митрофановича Городецкого (1886—1914), брата поэта Сергея Городецкого.<sup>61</sup>

Давид Бурлюк и Каменский считали «Садок судей» отправной точкой русского футуризма и вспоминали о нем с восторгом и нежностью; однако в ретроспективе вряд ли можно говорить о сборнике как о великом событии или крупном успехе. В 1910 году вышла лучшая книга Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец»; Валерий Брюсов подвел итог самому значительному периоду своего творчества в книге «Все напевы»; Андрей Белый доказал «Серебряным голубем», что он первоклассный романист, и внес весомый вклад в эстетику символизма, выпустив сборник статей «Символизм»; Николай Гумилев вошел в русскую поэзию книгой стихов «Жемчуга». На этом фоне «Садок судей» с его неровным и не вполне характерным набором произведений, отдававших порой дилетантством, остался незамеченным. Его радикализм сейчас почти неприметен, если, конечно, не считать, что напечатанная на обоях книжка означает революцию в литературе; пропущенные авторами «еры» через несколько лет были упразднены большевиками отнюдь не под влиянием «Садка судей» (и прежде находились люди, которые это делали).<sup>62</sup> К тому же в книге не было ни манифеста, ни программной статьи, как-то прояснявших эстетическую позицию авторов, хотя таковая и не возместила бы отсутствия у «Садка» художественной оригинальности.

«Садок судей» был все же замечен двумя ведущими критиками того времени. По словам Валерия Брюсова, сборник стоит почти «за пределами литературы», он «переполнен мальчишескими выходками

дурного вкуса». Брюсов нашел «недурные образы» у Каменского и Н. Бурлюка, но тут же добавил, что «нелегко разыскать такие счастливые стихи в бесконечной нелепиче поэм и рассказов». <sup>63</sup> Николай Гумилев в своей рецензии назвал большинство авторов «беспомощными», выделив лишь «державных» Каменского и Хлебникова. Он похвалил Каменского за «многочисленные (?) неологизмы», а Хлебникова назвал «визионером», который «видит свои стихотворения во сне и потом записывает их». <sup>64</sup>

Тем не менее собравшиеся под обложкой «Садка судей» поэты составили единую группу, которая с незначительными потерями и пополнениями вновь выступит через два года, когда русский футуризм действительно начнет свое шествие по стране. Таким образом, нельзя не согласиться с Бурлюком и Каменским, заявлявшими, что русский футуризм возник в 1909 году (точнее, в конце 1909 года, когда началась работа по изданию книги). Если принять за точку отсчета эту дату, итальянский футуризм окажется почти на год старше, несмотря на все попытки русских доказать свое первородство. Верно, однако, и то, что русская группа возникла совершенно независимо от итальянцев. В 1909 году ни один из участников «Садка судей» не знал об итальянском футуризме, никто из них и представить себе не мог, что через каких-то три года их тоже будут называть футуристами.

Стоит упомянуть и о том, что среди самих футуристов в оценке «Садка судей» полного согласия не было. Крученных с Маяковским датировали начало футуризма 1912 годом (знаменательно, что Маяковский называл «Садок судей» «первой импрессионистической вспышкой» футуризма, <sup>65</sup> а Лившиц полагал точкой отсчета 1911 год). Бурлюк и Каменский упорно продолжали считать выход книги «взрывом бомбы», «началом новой эпохи» и тому подобное; они видели в ней начало «разрушения синтаксиса», <sup>66</sup> хотя вряд ли понимали, о каком синтаксисе идет речь. Каменский не только утверждал впоследствии, что в «Садке судей» он и его сторонники «стихи и прозу сделали по новой форме», <sup>67</sup> но и пытался убедить читателей (а возможно, и самого себя), что книга явилась величайшим событием в истории литературы, что она была встречена улюлюканьем прессы, зато молодежь ее приняла. Интересно знать, как молодежь могла принять книгу, которая не поступила в продажу? (Авторы не смогли выкупить ее из типографии, и потому весь тираж, за исключением двадцати экземпляров, остался на складе.)

Прежде чем закончить обсуждение первых шагов русского футуризма, необходимо добавить следующее. Практически все работы по истории русской литературы упоминают о том, что русские футуристы называли себя «будетлянами» (слово придумано Хлебниковым). Иначе говоря, русские футуристы называли себя «футуристами» (по-русски) еще до того, как приняли название «футуристы» (по-латыни). Несмот-

ря на это, слово «будетляне» так и осталось личным изобретением Хлебникова; остальные футуристы употребляли его редко и не использовали как официальное название группы. В своих мемуарах Каменский неявно упоминает о том, что Хлебников хотел «пропагандировать пришествие будетлян»,<sup>68</sup> к чему сам Хлебников относился очень серьезно. В 1909 году он писал в одном из писем: «Мы новый род люд-лучей». В 1912 году, когда все называли группу «Гилеей», Хлебников призывал: «Будетляне должны двинуться на восток... Там лежит будущее России». В 1913 году при обсуждении организации футуристического театра решено было назвать его «Будетлянин». В 1914 году Хлебников продолжает употреблять это слово,<sup>69</sup> а Крученых и после революции называет себя будетлянином. Дело доходило до курьезов: вскоре после смерти Хлебникова в 1922 году в одной статье о нем утверждалось, что «будетлянство не есть футуризм; в то время как последний вовсе отрицает традицию, будетлянство есть новотворчество, вскормленное великолепными традициями русской древности».<sup>70</sup>

## II. «ГИЛЕЯ»

В ноябре 1910 года<sup>1</sup> Василий Каменский издал книгу под названием «Землянка» — лирическую повесть с элементами автобиографии. Его главный герой Филипп, бывший провинциал, который стал модным литератором и живет в столице, — наивно приукрашенный автопортрет Каменского (совпадают даже такие детали, как кумачовая рубашка героя; Каменский тоже когда-то носил красную рубашку). Роман Филиппа с прекрасной Мариной находится на грани краха, герой едва не кончает жизнь самоубийством. Его отвлекает от задуманного вид восходящего солнца и пение какой-то птички на дереве, и он решает на девять лет расстаться с Мариной, чтобы проверить силу своего чувства. Филипп покидает город, отправляется в родные края и начинает жить в лесу, на песчаном откосе реки, в заброшенной землянке; компанию ему составляют деревенский мальчишка, собака и дрозд. Мучительные мысли о Марине вскоре сменяются мечтами о некоей Майке, напоминающей сказочный персонаж; в конце концов Филипп встречает крестьянскую девушку Марийку и женится на ней.

«Землянка» — антиурбанистическое произведение, в первых его главах город описан как царство смерти. Герой покидает трагический хаос городской жизни и возвращается к матери-земле. Для автора эта книга представляла собой воплощение возвышенного и честолоубивого замысла, нечто невероятно значительное, своего рода «Божественную комедию», герой которой проходит сквозь городской ад, очищает себя в одиноком общении с природой и наконец обретает рай крестьянской жизни. Крестьянин, по Каменскому, знает «огромную земную тайну», о которой автор, впрочем, умалчивает. Тем не менее завесу над одной тайной он приоткрывает: оказывается, Каменский — последователь Льва Толстого. Толстой удостаивается в повести похвалы за его способность писать на родном русском языке «хорошо, понятно» в отличие от прочих русских литераторов, этих «русских иностранцев».

Лучшие страницы «Землянки» посвящены описанию природы. Это радостный гимн миру естества, который превращает умного ребенка в мужчину. Справедливости ради следует сказать, что, хотя Каменский неплохо знал и любил природу (особенно Пермской губернии), его наблюдения не всегда точны: например, лютики, колокольчики и васильки расцветают у него одновременно. Лирическая насыщенность страниц, посвященных природному миру, постепенно усиливается: ткань эмоциональной прозы прорывают верлибры, часть кото-



рых уже была опубликована в «Садке судей». Впоследствии Каменский придавал особое значение тому, что перебивал в повести прозу поэзией. Он считал «Землянку» «совершенно новой формой романа»<sup>2</sup> и называл такую перебивку футуристическим приемом. Конечно, в контексте русской литературы<sup>3</sup> этот прием довольно оригинален, однако никакого отношения к футуризму не имеет. Позднейшие претензии Каменского на то, что, перемежая поэзию прозой, он осуществлял «сдвиг», вряд ли основательны, поскольку поэзия у него, перебивая прозу, не вызывает некий диссонанс, а, наоборот, усиливает лирическую струю, пронизывающую «Землянку» от начала и до конца. Иными словами, смешение монолога и повествования от третьего лица, обилие восклицательных конструкций и фрагментарность композиции позволяют говорить об импрессионистском характере произведения. К тому же оригинальность Каменского несколько ослабляет тот факт, что сходным приемом уже пользовалась Гуро, но не так навязчиво, как он, а более тонко. Каменский — ученик Гуро и в частом употреблении предложений из одного слова, и в чрезмерном подчеркивании собственной детскости. Он заимствует и у Е. Низен (сцена, где дети играют в детском садике, напоминает ее «Детский рай»), и у Хлебникова (один фрагмент повести сделан по образцу «Зверинца»; звукоподражание птичьему пению тоже взято у Хлебникова).

В целом «Землянку» трудно назвать шедевром. Повесть не мешало бы подсократить, ее язык зачастую банален и свидетельствует о том, что со вкусом у Каменского не все в порядке. Читая о том, как после разрыва с Мариной Филипп плачет на улице и бездомные собаки подходят к нему и с участием нюхают его слезы, падающие на серые плиты тротуара, нельзя не подумать, что это уж слишком. То же самое можно сказать о ребяческом общении героя с природой — когда, например, обуянный пробудившимся в нем ребенком, он выхватывает из костра горящее дерево и прямо в одежде прыгает с обрывистого берега в реку. И все-таки «Землянка» Каменского занимает важное место в истории русской литературы: во-первых, она лишней раз подтверждает, что русский футуризм начинался с импрессионизма; во-вторых, это первое крупное произведение, изданное одним из вожakov футуризма; в-третьих, первое пространное изображение излюбленного предмета Каменского — русской природы и всего, что связано с охотой и рыбной ловлей. Заслуживает внимания и то, что, импрессионист в технике, Каменский является, так сказать, примитивистом в идеологии (он призывает вернуться к природе) — идеология примитивизма явно увлекала русских футуристов. Каменский писал «Землянку», окруженный всеми благами современной цивилизации, только что женившись на очень богатой женщине (которая, к сожалению, вскоре разорилась). Жене Каменского (первой из длинного списка его жен) повесть не понравилась. Вскоре стали

прибывать вырезки из газет с отрицательными рецензиями, авторитет Каменского в семье был изрядно подорван, и разочарованный писатель забросил литературу. Чтобы вновь обрести чувство самоуважения, Каменский решает стать авиатором — авиация в России только-только зарождалась и была занятием небезопасным. После обучения в Европе он покупает французский аэроплан и становится знаменитым российским летчиком-пионером, но вскоре аэроплан разбивается в Польше во время демонстрационного полета на глазах у многочисленной публики. Каменский, к счастью, остается жив. Он бросает авиацию, покупает большой участок земли недалеко от Перми и уезжает туда, чтобы на деле претворить в жизнь все то, к чему призывал в «Землянке». До 1913 года Каменский в литературной жизни участия не принимал, и если бы не Давид Бурлюк, возможно, никогда бы к ней не вернулся.

Все это время Давид Бурлюк был как всегда активен. В Москве он изучает живопись,<sup>4</sup> участвует в начале 1910 года в организованной Кульбиным выставке «Треугольник». Летом Бурлюк отправляется отдыхать к родителям на юг и берет с собой двух гостей — Велимира Хлебникова и Михаила Ларионова. Зимой он принимает участие в первой выставке влиятельной группы русских художников-авангардистов «Бубновый валет». Не забывает Бурлюк и о своем друге Василии Каменском, нарушая его деревенское одиночество энергичными письмами с требованиями немедленно возвращаться и присоединяться к движению. Вскоре Бурлюк сделал, вероятно, величайшее открытие в истории русского футуризма. Занимаясь в Училище живописи, ваяния и зодчества, в сентябре 1911 года он познакомился с бедно одетым юным великаном с пронзительным взглядом и громким басом. Это был Владимир Маяковский. Примерно через год после их знакомства Маяковский прочитал Бурлюку свое стихотворение. «Ты — гений», — заявил Бурлюк и с этого момента представлял Маяковского другим людям не иначе как гения русской поэзии. Примерно тогда же к движению присоединился Алексей Крученых, которого Бурлюк знал уже несколько лет и который вскоре стал одной из колоритнейших фигур русского футуризма.

В декабре 1911 года, когда Давид Бурлюк по пути в родное гнездо, куда он отправлялся на рождественские каникулы, остановился в Киеве, его приятельница, художница Александра Экстер,<sup>5</sup> познакомила его с Бенедиктом Константиновичем Лившицем (1887 — 1938), студентом-юристом, сыном богатого торговца. Лившиц оказался последним, кто присоединился к отряду русских футуристов, — вскоре группа перестала принимать новых членов, хотя иногда и вступала в альянс с другими группами и отдельными лицами. Вероятно, Бурлюк увидел в начитанном Лившице, почитателе Корбьера и Рембо, будущего теоретика группы. В это время Лившиц сотрудничал с «Аполлоном» и был автором поэтической книги «Флейта Марсия», изданной

в 1911 году и удостоившейся похвалы влиятельного Брюсова. Через двадцать лет после знакомства с Бурлюком Лившиц написал книгу воспоминаний «Полутораглазый стрелец», которая, хотя в ней описаны события, происходившие на протяжении всего трех лет, до сих пор остается лучшим источником по истории русского футуризма и лучшей русской книгой мемуарного жанра, достойной перевода на любые иностранные языки. В конце 1911 года неутомимый исследователь новых путей в поэзии Лившиц уже расценивал свою первую поэтическую книгу как пройденный этап. Он полагал, что символизм завел поэтическое слово в тупик и новые пути поэзии способна подсказать современная живопись, чьи замечательные открытия лишь нуждались в переводе на словесный уровень. С пылом неопита Лившиц жаждал полного разрыва с прошлым; его не устраивала двойственность Владимира Бурлюка, который в училище старательно писал натюрморты в духе «малых голландцев», а дома экспериментировал с кубизмом. Тем не менее здоровые и энергичные Бурлюки выглядели достойными соратниками в борьбе за новую эстетику — у них в буквальном и переносном смысле были крепкие кулаки, и Лившиц с готовностью принял неожиданное предложение Давида Бурлюка съездить с ним на каникулы в Чернянку.

Чернянка — имение графа Мордвинова недалеко от Херсона и Черного моря; там жил и работал отец Бурлюка, чьими стараниями огромное и богатое поместье графа становилось еще больше и еще богаче. Давид Бурлюк-старший жил в патриархальной простоте, достатке и изобилии, в окружении большой семьи (три сына и три дочери) и необъятных степных просторов, на которых паслись бесчисленные овечьи отары и стада племенных свиней. Лившицу такой образ жизни напоминал жизнь гомеровских греков. Древняя история была не только в меандрах орнаментов, украшавших дома, и в скифских стрелах, откапываемых в курганах, но и в той простоте, с какой здесь принимали пищу, охотились, ухаживали за женщинами. Одним словом, здесь была Гилея,<sup>6</sup> как древние греки называли эту область, четырежды упомянутую Геродотом и знакомую будущим футуристам с гимназической скамьи, где на уроках истории они узнали, что именно здесь Геракл совершил несколько подвигов. «Гилея, древняя Гилея, попираемая нашими ногами, приобретала значение символа, должна была стать знаменем». Для Лившица это означало новое видение мира, необходимое для нового, исполненного «звериной мощи» искусства, которое они собирались создать. «Мир лежит, куда ни глянь, в предельной обнаженности... хватай, рви, вгрызайся, комкай, создавай его заново, — он весь, он весь твой!», — писал он.<sup>7</sup>

Во время каникул братья Бурлюки с головой окунулись в искусство. Они только что открыли для себя Пикассо и кубизм и теперь старались освоить свое открытие и применить его на практике — через месяц в Москве должна состояться очередная выставка «Буб-

нового валета». Какие бы приемы они ни использовали — множественную перспективу, плоскостное изображение, смещение планов, необычные цвета (они бросали свеженарисованный холст в грязь и вновь записывали его, чтобы поверхность не была «слишком спокойной»), — все это служило для Лившица одной цели: «обновлению восприятия мира». <sup>8</sup> Его собственные неудачные опыты в живописи не помешали ему применить усвоенные методы в поэзии. Свое прозаическое произведение он назвал «Люди в пейзаже» — «стопроцентный кубизм, перенесенный в сферу организованной речи». <sup>9</sup> Уже тогда в дополнение к техническим проблемам у Лившица возникают очертания своеобразного «гилейского» национализма — атавистические пласты, «дилювиальные» ритмы, залитые ослепительным светом праистории, надвигаются на запад, а впереди во весь опор мчится скифский воин, полутораглазый стрелец. Лившиц был потрясен, познакомившись с рукописями Хлебникова, которые тот оставил в прошлом году в Чернянке: его изумили обнаруженные в них глубочайшие архаические языковые пласты. Энтузиазм неопита-«гилейца» в Лившице был слишком велик и помешал ему оценить сильнейший рационалистический элемент в произведениях Хлебникова, этого, ко всему прочему, великого инженера слова.

Так трое братьев Бурлюков вместе с Лившицем основали группу «Гилея». Название возникло за два с лишним года до того, как они стали называться футуристами. Само собой разумеется, Хлебников был с ними. Вскоре к группе присоединились Маяковский и Крученых. Лившицу название «Гилея» не совсем нравилось, оно казалось ему слишком «томным» и возникшим из «гимназических реминисценций и уступая соблазну обступившей нас мифологии» <sup>10</sup> в Чернянке. Он предпочел бы бессмысленное, зато ладно скроенное и энергичное слово «Чукурюк», придуманное Владимиром Бурлюком в название одной из своих картин.

Бурлюки собирались в Москву, чтобы поразить всех новым знанием — кубизмом, но с точки зрения поэзии «Гилея» была не кубизмом (кубизм появился в поэзии русских футуристов позднее), а скорее примитивизмом. Русский примитивизм — явление широкое и сложное, включающее в себя не только поэзию и живопись, но и музыку (лучший пример — «Весна священная» Стравинского). Его начало было в значительной мере связано с глубоким интересом символизма к славянской мифологии, а также с занимавшей русских прозаиков (Леонид Андреев, Арцыбашев) темой животного начала в человеке. В более узком смысле о начале русского примитивизма можно говорить после третьей выставки «Золотое руно» в декабре 1909 года — она могла похвастаться не только образцами фовизма и использованием цвета как абстрактной категории, но и такими предметами народного искусства, как кружева, лубки, иконы, раскрашенные пряники. Вскоре Кульбин писал об «искусстве первобытного

человека и ребенка»,<sup>11</sup> сопоставляя их с проявлением красоты в природе (цветы, кристаллы). Даже консервативный «Аполлон» заинтересовался детским рисунком (№ 3, 1909, статья Бакста).

Примитивизм в русском искусстве представлен тремя выдающимися фигурами: Давид Бурлюк, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов. У примитивизма Бурлюка (к сожалению, до сих пор плохо изученного и недостаточно оцененного) несколько истоков: древняя скифская скульптура (каменные бабы южнорусских степей, не раз появляющиеся в поэзии Хлебникова), современные вывески (Бурлюк собрал неплохую коллекцию), а также изучение полинезийского искусства и искусства мексиканских индейцев. На творчество Гончаровой мощное влияние оказали иконы, лубок и народный орнамент, а Ларионов ввел в свой примитивизм элементы инфантилизма (то же самое делал Хлебников), пародии (и это можно найти у Хлебникова) и эротизма (здесь Ларионов напоминает Крученых). Примитивистское искусство создавалось в условиях тесного сотрудничества: Ларионов и Гончарова были супругами, Бурлюк — с 1907 по 1911 год — их близким другом. Вероятно, живопись Ларионова оказала сильное воздействие на творчество русских поэтов-футуристов (особенно Хлебникова и Крученых) в его примитивистском аспекте. Права Камилла Грей, писавшая, что поэты-футуристы взяли у Ларионова «непочтительно-неуместные» ассоциации, подражание детскому творчеству и использование фольклорных мотивов и образов». <sup>12</sup> Как я уже говорил, летом 1910 года Ларионов и Хлебников гостили у Бурлюка в Чернянке. К сожалению, мы не знаем подробностей их поездки, которая наверняка была подлинным прологом к возникновению «Гилеи». Тем не менее в некоторых стихах Хлебникова можно найти подражание таким специфическим приемам живописи, как «протекающая раскраска».

Русских поэтов-футуристов в примитивистских произведениях привлекали три главных момента. Первый — детское сознание; здесь примитивистский футуризм пересекался со своей собственной импрессионистской стадией (например, у Гуро, которую очень интересовали внутренние процессы жизни ребенка). Гуро, как и Каменский, призывала к сохранению и защите детского во взрослом человеке. В период «Гилеи» Хлебников использовал детскость как творческий метод, а позднее пытался писать стихотворения на основе детской лексики. И Хлебников и Крученых увлекались поэзией и прозой, написанной детьми, и публиковали их образцы. Каменский собирал детские рисунки. Второй момент, занимавший писателей примитивистского крыла футуризма, — первобытное человечество. Действие некоторых поэм Хлебникова происходит в воображаемом «славянском каменном веке», иные поэтические наброски напоминают о пещерной живописи. И наконец, третий момент: и Хлебников и Крученых увлекались русским фольклором. Впрочем, относились они к нему доволь-

но своеобразно: никакого «благоговения», подражания или использования мотивов народного эпоса, лирических песен и сказок, как это случалось в русской литературе, зато сильнейший интерес к наивной и зачастую «безграмотной» имитации фольклором высокой литературы (в частности, романтической поэзии) в песнях, городских романах, балладах и стихотворениях, которые редко привлекали внимание ученых, склонных и по сей день считать, что они лишены какой-либо художественной ценности.

Вершиной русского примитивизма в поэзии, несомненно, являются поэмы Хлебникова. В 1911 году он сочинил поэмы «Лесная дева» и «И и Э. Повесть каменного века». В 1912 году выходит в свет «Игра в аду» (Хлебников написал ее вместе с Крученых), «Гибель Атлантиды», «Вила и леший» и «Шаман и Венера». После революции он продолжал творить в духе примитивизма: поэмы «Лесная тоска», отчасти «Ладомир», «Поэт» и «Уструг Разина».<sup>13</sup> Сочетание наивности с особым рода свежестью и технической неуклюжестью (черты любого примитивистского искусства) достигается у Хлебникова за счет использования системы художественных приемов, в которой нелепость ситуации или образности в одной поэме может быть продолжена в другой необъяснимыми и наивными оплошностями или предвидением событий вкупе с невнятной выраженной связью между ними. Все это представлено на невероятно сложном лексическом и метрическом фоне с виртуозным нарушением всех и всяческих норм. После Хлебникова лишь Николай Заболоцкий (1903—1958) умел с таким непревзойденным мастерством создавать образцы примитивистски абсурдной поэзии.

Группа «Гилея» объявила о своем существовании в конце 1912 года изданием сборника «Пощечина общественному вкусу», но уже за несколько месяцев до этого ведущие футуристы активно участвовали в диспутах по вопросам современного искусства, возникавших на выставках художников-авангардистов. Такие диспуты нередко сопровождалась публичными скандалами и создавали атмосферу, в которой расцветал литературный футуризм. Чтобы понять эту ситуацию, необходим хотя бы краткий обзор русской авангардной живописи (некоторые факты уже отмечались).

27 декабря 1907 года в Москве была открыта выставка «Стефанос», организованная группой художников, большинству из которых предстояло сыграть важную роль в истории русского авангарда. Помимо художников из «Голубой розы» (импрессионистская группа, тяготеющая к лирическому мистицизму) в ней участвовали Давид и Владимир Бурлюки, их сестра Людмила, Ларионов, Гончарова, Лентулов, Якулов, Сапунов и Судейкин. После произошедшего раскола Бурлюки и Лентулов организовали в 1909 году в Петербурге выставку «Венок—Стефанос», тогда как Ларионов остался с «Голубой розой» и под покровительством журнала «Золотое руно» и его основателя

миллионера Рябушинского принял участие в организации трех выставок (в 1908 и 1909 годах), на которых были выставлены картины Сезанна, Ван Гога, Гогена, Матисса, Руо и Брака. В ноябре 1908 года Давид Бурлюк и Александра Экстер стали инициаторами киевской выставки «Звено», не имевшей, впрочем, успеха. В 1909 году усилиями Давида Бурлюка возник союз «Венка—Стефанос» с импрессионистским «Треугольником» Кульбина, в результате чего в Петербурге прошла объединенная выставка под названием «Импрессионисты». Между прочим, как раз во время этой выставки появился (как и планировался) альманах «Студия импрессионистов» и готовился к выходу в свет «Садок судей». За год до этого, в 1908 году, Кульбин организовал в Петербурге выставку «Современные течения в искусстве» (среди прочего на ней экспонировались работы одного слепого художника). Куда более глубокое влияние на художественную жизнь оказали выставки «Салона» В. Издебского (Одесса, Киев, Петербург), открывшегося в октябре 1909 года. Наряду с работами Ларионова, Лентулова, Матюшина и Экстер, а также детскими рисунками на них были выставлены полотна Брака, Матисса и других знаменитых европейских постимпрессионистов. Выставка «Салона» в Киеве произвела сильнейшее впечатление на молодого киевского поэта Бенедикта Лившица.<sup>14</sup> Немного спустя русские художники-авангардисты (включая Давида и Владимира Бурлюков, Ларионова и Гончарову) показали свои работы за рубежом на выставках «Der blaue Reiter» и «Der Sturm».

Именно в этот сложный и богатый событиями период русская живопись усвоила западный импрессионизм и двинулась дальше, чтобы на основе европейского постимпрессионизма внести в мировое искусство чисто русский вклад. В особой степени это связано с деятельностью «Бубнового валета», поначалу небольшой группы художников, которая вскоре стала очень влиятельной и на протяжении нескольких лет господствовала в художественной жизни России. Первая выставка «Бубнового валета» состоялась в декабре 1910 года в Москве; на ней были представлены работы Ларионова, Гончаровой, Бурлюков, Экстер, Кандинского, Лентулова, Кончаловского, Ильи Машкова и Роберта Фалька. К тому времени, когда возникла «Гилея», члены «Бубнового валета» готовились ко второй выставке, открывшейся в Москве 25 января 1912 года.

Помимо выставки решено было устраивать лекции и публичные диспуты по вопросам современного искусства. На вошедшем в историю диспуте «Бубнового валета» 12 февраля в Москве в переполненной аудитории Политехнического музея Бурлюк буквально потряс публику. В докладе о кубизме он заявил, что предмет изображения в живописи не имеет никакого значения и что Рафаэль и Веласкес были в своем творчестве фотографами и мещанами духа. Еще большее впечатление произвело на собравшихся незапланированное выступление Гончаровой, которая обрушилась с нападками на «Бубновый

валет» и объявила о будущей выставке авангардистской группы «Ослиный хвост». Конец вечера прошел в общем шуме и смехе.

Второй диспут «Бубнового валета» состоялся через две недели без представителей «Ослиного хвоста» и обошелся на этот раз без скандала. Бурлюк выступил с докладом «Эволюция понятия красоты в живописи». Он заявил, что всякая истина в искусстве существует от силы двадцать пять лет, и потому любое понятие красоты относительно и зависит от времени. По Бурлюку, искусство должно не копировать действительность, а исказить ее. Он говорил о том, что современная живопись покоится на трех принципах: дисгармонии, диссимметрии и дисконструкции. Интересно, что в своем докладе Бурлюк впервые публично упомянул об итальянском футуризме. И хотя он почти ничего о нем не знал и не видел ни подлинников, ни даже репродукций картин итальянских художников-футуристов, он обвинил их в том, что принципы чистой живописи приносятся ими в жертву литературности. А члены «Ослиного хвоста» как раз поддерживали идеи итальянских футуристов, хотя в работах Гончаровой, Малевича и других эти идеи, оказавшись лишь эпизодом, так и не стали художественным мировоззрением.

Группа «Ослиный хвост» начала формироваться еще до января 1912 года, когда произошел ее разрыв с «Бубновым валетом»; мысль организовать собственную группу возникла у Ларионова в начале 1911 года. Эта группа, в которую входили Малевич, Татлин, Фонвинин, Леданто и Марк Шагал, не приняла «консерватизм» «Бубнового валета», утверждая, что главную роль в живописи играет предмет изображения, и подчеркивая свою связь с русским народным искусством, равно как и с искусством Востока. Члены группы протестовали против войны, объявленной Бурлюком прошлому, и не видели в идеях кубизма ничего нового (настоящий кубизм, по их мнению, — это русские матрешки и скифские каменные бабы). В разрыве было немало личного: Гончарова и Ларионов, с одной стороны, и Бурлюк — с другой, были не только основателями русского примитивизма, но и друзьями. Их дружба прервалась в 1913 году и больше не возобновлялась.

В отличие от бурных схваток, то и дело будораживших художников, литературная деятельность будущих футуристов протекала мирно, в атмосфере взаимной терпимости. В начале 1912 года Бенедикт Лившиц продолжал сотрудничать в «Аполлоне», Николай Бурлюк собирался вступить в колыбель русского акмеизма «Цех поэтов», и ни тот, ни другой не видел в этом противоречия со своим членством в «Гилее». Приготовления к новым действиям шли подспудно, хотя «Гилея» в 1912 году, казалось бы, попала в полосу затишья: Лившица призвали на год в армию, Давид Бурлюк все лето пропутешествовал по Европе, Каменский наслаждался деревенской жизнью на далеком Урале. Однако не все было так мирно. Давид Бурлюк доверил своему



брату Николаю издательские дела, и тот спокойно и умело собирал материал для будущих книг. Николай сумел найти общий язык с требовательным Лившицем, которому все меньше и меньше нравился Давид из-за его склонности к компромиссам и явного безразличия к теории.

По возвращении из Европы Давид Бурлюк нашел время помочь Хлебникову издать его первую книгу — брошюру «Учитель и ученик»: она вышла в Херсоне на деньги Бурлюка. В этой брошюре Хлебников в форме диалога рассуждает о «внутреннем склонении» слов и подвергает критике ведущих русских символистов за их проповедь смерти и за отрыв от корней — русской народной песни. В ней впервые обнародованы попытки Хлебникова найти математические законы истории, позволившие ему сделать удивительное по своей точности предсказание о «падении государства» в 1917 году. Совершенно неважно, представляют ли формулы Хлебникова научную ценность; благодаря этим вычислениям он оказался единственным подлинным «футуристом» среди своих друзей, заслуживающих скорее имя «презентистов».

У Давида Бурлюка был замысел напечатать на средства «Бубнового валета» книгу, авторами которой стали бы художники и поэты группы «Гилея». Книга готовилась к печати весь 1912 год, но так и не вышла: художникам из «Бубнового валета» не понравилось то, что Хлебников и Крученых одну за другой издавали книги с иллюстрациями заклятых врагов «бубнововалетцев» — Гончаровой, Ларионова и других художников из «Ослиного хвоста». Это привело к окончательному разрыву «гилейцев» с «Бубновым валетом» и вынудило их искать другие издательские возможности. Давид Бурлюк нашел наконец издателей — авиатора Георгия Кузьмина и композитора Сергея Долинского; результатом их совместной деятельности и стала «Пощечина общественному вкусу».

Но еще до появления «Пощечины» Крученых выпустил три небольшие книги (две из них в сотрудничестве с Хлебниковым): «Игра в аду», «Старинная любовь» и «Мирсконца». Алексей Елисеевич Крученых (1886—1968) родился под Херсоном в семье крестьянина. Когда в 1907 году Крученых познакомился с Бурлюками, он работал учителем рисования в гимназии. Он помог Давиду Бурлюку организовать несколько выставок и выставлял на них картины в импрессионистском духе. Вскоре Крученых переехал в Москву, где, бросив живопись ради литературы, превратился в одного из самых противоречивых русских футуристов и, вероятно, в самого непреклонного среди них новатора. Он называл себя «дичайшим».<sup>15</sup> Все три книги Крученых содержат поэзию примитивистской направленности, но в некоторых своих произведениях он идет гораздо дальше. Немалую роль играло оформление книг: иллюстрировали их самые авангардистские художники того времени (главным образом Гончарова и Ларионов), и либо тексты

были написаны от руки и воспроизводились литографическим образом, либо использовались разные по размеру шрифты, что также производило впечатление написанных от руки печатных букв. Книги изобиловали опечатками, ошибками, вычеркиваниями и исправлениями, что бросало явный вызов традиции роскошных символистских изданий. Иллюстрации были выполнены в духе народного искусства или имитировали детский рисунок, а некоторые и вовсе были абстрактными.

Книга «Игра в аду» вышла в свет в августе 1912 года с шестнадцатью рисунками Гончаровой и представляла собой литографированное издание с напоминающими церковно-славянский устав буквами. Это была длинная поэма о карточной игре в аду между чертями и грешниками, начало которой, по его собственным словам, написал Крученых.<sup>16</sup> Хлебников добавил несколько строф и отдельных строк, затем оба соавтора внесли в текст поправки и поменяли отдельные части местами. Поэма была переработана и переиздана в конце 1913 года; на этот раз ее иллюстрировали Ольга Розанова и Казимир Малевич.

Одновременно с «Игрой в аду» (а возможно, и раньше) появилась еще одна примитивистская книжка, авторство которой принадлежало на этот раз одному Крученых и которая называлась «Старинная любовь». Большинство иллюстраций было выполнено Ларионовым в стиле, который мы назвали бы сейчас абстрактным экспрессионизмом. Текст литографированный, с массой опечаток, без запятых и точек; восклицательные знаки, впрочем, оставлены. Всего в книге семь стихотворений, каждое написано в своей манере. Первое, например, пародирует любовные стихи, сочиненные провинциальным поэтом, в нем использовано множество штампов из меланхолической романтической лирики XIX века, одобренных стилистическими диссонансами и незстетическими подробностями (гной, рвота). Два стихотворения образуют цикл под названием «Из писем Наташи к Герцену» — это подражание романтической лирике без малейшего следа иронии.<sup>17</sup> В 1913 году Крученых добавил к этой книге несколько стихотворений и строф (Хлебникова и свои собственные) и проиллюстрировал ее в сотрудничестве с Розановой и Кульбиным, который специально для этого издания исполнил портрет автора. К двум стихотворениям Крученых присовокупил посвящения и изменил название книги на «Бух лесиный». Переиздание старых текстов в новом контексте и под новым названием стало излюбленным творческим методом Крученых. В этом же году появляется книга, название которой составлено из двух старых: «Старинная любовь — Бух лесиный». Этот вариант также возник на основе старого материала с добавлением новых стихотворений Хлебникова и Крученых.<sup>18</sup>

Третья книга, «Мирсконца», изданная Крученых в 1912 году и проиллюстрированная Ларионовым, Гончаровой, Татлиным и И. Рого-

виним, имеет еще более экспериментальный характер. На каждой стороне желтой обложки наклеен зеленый лист из фольги, тексты напечатаны только на нечетных страницах, некоторые исполнены автором вручную, некоторые — так, словно каждая буква оттиснута специально изготовленной для нее печаткой, причем все — разного размера. Всевозможные ошибки и опечатки правят здесь бал, в книге масса неверных переносов, правописание то и дело нарушается, между словами пропуски разной длины, прописные буквы появляются в середине слова, некоторые части текста повторяются (иногда в перевернутом виде). Множество букв в одном стихотворении Хлебникова напечатано в зеркальном изображении. Хлебников представлен в этой книге довольно случайной подборкой стихотворений, отрывков из поэм и импровизаций. Произведения Крученых, которые занимают большую часть книги, обнаруживают новые особенности. Не считая торжественного стихотворения в начале книги, написанного традиционным трехстопным ямбом, в его стихах использованы обороты разговорной речи, в их коротких нервных строчках чувствуется грубая сила. Что касается содержания, то чаще всего это почти бессвязные ряды образов (в одном стихотворении бессвязность мотивируется сном). Самое интересное в книге — попытка написать прозу нового типа. Таковы двадцать страниц текста без знаков препинания с перепутанными предложениями под общим заглавием «Путешествие вокруг света», в котором, несмотря на массу постороннего материала, действительно описано некое путешествие; текст отчасти напоминает «автоматическое письмо» сюрреалистов.

За этими тремя книгами появились еще три книги Крученых, изданные в начале 1913 года на средства Кузьмина и Долинского. «Полуживой» — очередной образец примитивистской поэзии с иллюстрациями Ларионова: довольно мрачная поэма, насыщенная образами войны и насилия и увенчанная изображением вампира, который сосет кровь убитых и раненых воинов. Анализ стиля и метрики поэмы свидетельствует о подражании примитивистскому стилю Хлебникова вплоть до мельчайших деталей. И действительно, Хлебников «ретушировал» эту книгу, как и следующую за ней, «Пустынники», которая содержит две поэмы (вторая называется «Пустынница»). Начало ее напоминает «духовные стихи» и повествует об отшельнической жизни, но постепенно поэма принимает все более сюрреалистический характер и описывает не только жизнь отшельников, но и их сознательные и подсознательные желания. Довольно простая и ясная главная тема постепенно усложняется и доходит до абсурда и алогичности. Никакое изучение русского примитивизма не обойдется без тщательного анализа поэмы «Пустынница», местами напоминающей поэзию Николая Заболоцкого 1920-х годов. Обычное стремление Крученых шокировать читателя с особой силой проявляется в эротических сценах, а также в изображении святых, которые в его описании являются

кем угодно, но только не святыми (в 1913 году это воспринималось как богохульство). Эротикой и богохульством насыщены и превосходные иллюстрации Гончаровой, в которых заметно влияние русской иконописи. Еще одна книга под названием «Помада» вышла в январе 1913 года; в ней меньше десяти стихотворений, три из которых, с искусными составными рифмами, написаны, как сообщает на последней странице Крученых, совместно с Е. Луневым.<sup>19</sup> Эту книгу иллюстрировал Ларионов, и не только в примитивистском стиле (рисунок на обложке изображает парящего в воздухе крохотного парикмахера, втирающего помаду в волосы огромной головы), но и в новой, «лучистой» манере. Для истории футуризма в ней ценны, главным образом, три крохотных стихотворения в начале, как сообщает автор в кратком предисловии, «написанные на собственном языке, который от других отличается: слова его не имеют определенного значения». Короче говоря, Крученых представляет здесь то, что впоследствии назовут заумью или заумным языком, одним из главных теоретиков и практиков которого он станет. Первое из трех стихотворений будет особенно знаменитым, поскольку Крученых в одной из следующих книг заявил, что в нем больше русского, чем во всем Пушкине, после чего десятки критиков принялись ссылаться на него и на все лады цитировать, нередко с ошибками. Стихотворение начинается энергичными односложными словами, напоминающими русские или украинские; за ними следует этакое взлохмаченное и шершавое трехсложное слово; затем как будто обрывок какого-то слова; две последние строки составлены из слогов и отдельных букв; заканчивается оно странным, совсем не по-русски звучащим слогом:

дыр бул щыл  
убещур  
скуп  
вы со бу  
р л эз<sup>20</sup>

Таким образом, уже в первых своих публикациях Крученых добавил к русскому примитивизму свой собственный голос, создал в сотрудничестве с художниками Гончаровой и Ларионовым классическую форму футуристического издания и освятил самое радикальное достижение футуризма: заумный язык. Этот поразительный писатель, который за всю свою жизнь не достиг ничего, кроме сомнительной известности, заслуживает всяческого уважения. И однако, даже его соратники готовы были отвернуться от него как от человека, «доводившего до абсурда своим легкомысленным максимализмом самые крайние наши положения».<sup>21</sup>

Ко времени выхода «Полуживого», «Пустынников» и «Помады» знаменитый сборник поэтов «Гилеи» «Пощечина общественному вкусу» был уже издан. После того как «Бубновый валет» отказался финан-

сировать его издание, Бурлюк нашел поддержку в лице Кузьмина и Долинского, посулив им вечную благодарность потомков. «Пощечина» была напечатана на серой оберточной бумаге, обложка из грубого холста, цвета, как писали позднейшие рецензенты, «вши, упавшей в обморок».<sup>22</sup> Не считая вышеуказанного, книга ничем не шокировала читателя: текст был набран крупными и отчетливыми литерами, иллюстрации отсутствовали. Странно, что «Гилея» на ее страницах не упоминается. Открывает книгу произведение, также названное «Пощечина общественному вкусу»: первый и самый знаменитый манифест группы. Его подписали четверо из семи участников сборника. Лившица и Николая Бурлюка в это время в Москве не было, поэтому их подписи отсутствуют. Впрочем, Лившиц утверждает, что манифест он все равно подписывать бы не стал. Даже Лившиц (о чем он сообщает в мемуарах) не смог определить, кто составлял манифест, хотя обнаружил в нем одну свою фразу, сказанную в беседе с Маяковским. Скорее всего, «Пощечину» написали Давид Бурлюк, Кручных и Маяковский<sup>23</sup> в ноябре или декабре 1912 года в московской гостинице «Романовка», где они нередко проводили вечера. Там жил недавно женившийся Бурлюк; его жена училась в консерватории, а в гостинице с 9 часов утра до 11 вечера разрешалось упражняться в пении и игре на музыкальных инструментах (поэтому в ней жили многие студенты консерватории). Вот полный текст манифеста:

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только *мы* — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. — нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!

Мы *приказываем* чтить *права* поэтов:

1) На увеличение словаря в *его* объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество).

2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

3) С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы.

4) Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если *пока* еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «здорового смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут *впервые* зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.

Москва, 1912. Декабрь

Д. Бурлюк, Александр Крученых,<sup>24</sup>  
В. Маяковский, Виктор Хлебников

Как полемическое произведение, манифест оказался очень эффективным. Нападки на знаменитых современников привлекли к себе внимание в литературных и журналистских кругах, хотя никто из жертв оскорбленным себя, кажется, не чувствовал. Призыв сбросить классиков прозвучал куда сенсационнее и долго не забывался. Оба тезиса манифеста являлись, однако, тактическим приемом и подлинных идей авторов не выражали. Большинство из них вовсе не собирались низвергать Пушкина и к тому же поддерживали хорошие отношения с критикуемыми современниками. Когда в 1915 году Максим Горький публично похвалил нескольких футуристов (см. главу 7), они не столько его «с ужасом отстранили», сколько с подбострастием выслушали. Строго говоря, один только Крученых в подавляющем большинстве своих произведений воплощал «ненависть к существовавшему до них языку», отрицал здравый смысл и хороший вкус. Обещание стоять на глыбе слова «мы» (если понимать его как обет верности друзьям-футуристам) он сдерживал даже в самые трудные времена. Что касается позитивной программы, то ее расплывчатость и недейственность свидетельствует о неуверенности авторов манифеста в своих собственных целях. Словотворчества для эстетического основания нового движения было явно недостаточно, к тому же только Хлебников деятельно им занимался (Игорь-Северянин гилейцем не был). Упоминание о «самовитом слове», к сожалению, так и осталось упоминанием.

Остальная часть «Пощечины» разочаровывает в том смысле, что в ней нет «высоты небоскребов»; некоторые произведения с содержательной точки зрения безнадежно устарели. Но, в отличие от «Садка судей», качество представленного здесь материала достаточно высоко. Книга начинается с Хлебникова, и вообще большую ее часть занимают произведения Хлебникова. Напечатано восемь коротких стихотворений, большинство из которых поистине прелестны, особенно полуабстрактное «Бобэоби», совершенное по своей звуковой живописи. Среди крупных произведений следует отметить драматический отрывок «Девий бог» из времен языческой Руси. Он насыщен множеством анахронизмов, действие происходит на несколь-

ких пересекающихся друг с другом уровнях. Затем следует шедевр хлебниковского примитивизма поэма «И и Э» и стихотворение «Памятник», возможно, самое художественно совершенное выражение его национализма. Необходимо упомянуть и «Песнь мирязя» как типичный для Хлебникова словотворческий образец прозы.

Бenedикт Лившиц вошел в «Пощечину» шестью стихотворениями, впоследствии опубликованными в его втором поэтическом сборнике «Волчье солнце». Они полны намеков, изысканного артистизма и сдержанной красоты и приводят на ум поэзию Рембо. После Хлебникова особенно заметно нерусское звучание стихов Лившица (кстати сказать, характерная черта значительной части русской символистской поэзии). Самое поразительное произведение Лившица в сборнике — «Люди в пейзаже» (название заимствовано у Леже, назвавшего так одну из своих картин). Оно состоит из трех небольших прозаических глав, где целью автора является «кубистическое построение словесной массы»,<sup>25</sup> т. е. попытка создать куда более изощренный образец футуристской прозы, чем у Крученых в его «Мирсконца». Для текста Лившица характерен дефицит сказуемых, необычное употребление наречий и знаков препинания, алогичные словосочетания.

Николай Бурлюк выступил в «Пощечине» исключительно как прозаик. Все три его произведения приятным образом необычны (чувствуется влияние Хлебникова и Гуро), но ни к кубизму, ни к примитивизму отношения не имеют, скорее, это — импрессионизм. В рассказе «Смерть легкомысленного молодого человека» герой принимает яд и умирает, но, перебравшись в лодке Харона через Лету, узнает, что Аид упразднен. «Тишина Эллады» — лирическая проза, живописующая черноморские пейзажи (собственно Гилею). Описание детства в рассказе «Солнечный дом» носит автобиографический характер; постепенно оно превращается в фантастическое повествование о том, как некие таинственные силы постепенно захватывают одну комнату в доме за другой. Несколько стихотворений Давида Бурлюка в сборнике говорят о более твердой, чем раньше, руке и о прежней неспособности ясно излагать свои мысли.

Участие в «Пощечине» Василия Кандинского делает книгу еще более любопытной, хотя сами футуристы признавались, что в их группе он оказался человеком случайным.<sup>26</sup> Четыре прозаических миниатюры Кандинского — русскоязычные оригиналы сочинений, опубликованных позднее в Мюнхене под названием «Klapfe». Они написаны в импрессионистской манере и свидетельствуют о том, что Кандинский, по крайней мере тогда, был гораздо лучшим прозаиком, чем Николай Бурлюк, хотя Лившиц и называл прозу последнего в «Пощечине» «прелестной».

Как член литературной группы Крученых дебютировал интересным примитивистским стихотворением, написанным своеобразным хорем, который уступает место ритмизованной прозе с намеком на учас-

тие некоего офицера и рыжеволосой Поли. Стихотворение напечатано без знаков препинания и заглавных букв, иногда с неправильным ударением (глазами) — один из обычных приемов Крученых. Завершает стихотворение авторское примечание, в котором сообщается, что вместо хронологического порядка 1—2—3 события в стихотворении располагаются 3—2—1 или 3—1—2.

Следующий поэтический дебют, как выяснилось впоследствии, оказался историческим событием: имя дебютанта — Владимир Маяковский. Два его стихотворения «Ночь» и «Утро» с их ярко выраженной урбанистической окраской и очеловечиванием города вносят в этот мирный сборник странную диссонансирующую ноту: в них угадываются раскаты громового голоса Маяковского. Своей динамичностью они напоминают сочинения итальянских футуристов, а никак не славянскую «золотую липовость»,<sup>27</sup> как говорил Хлебников.

Завершают «Пощечину» четыре статьи, две из которых приписывают Николаю Бурлюку, хотя на самом деле они принадлежат Давиду. В довольно беспорядочной статье «Кубизм», со стоящими не там, где положено, заглавными буквами, — не только скучные многословные пассажи в импрессионистском духе, напоминающие худшие опусы критиков-символистов, но и превосходные наблюдения профессионала. Живопись, говорит Бурлюк, в XX веке превратилась в искусство, поскольку только сейчас она стала целью для самой себя. Прежде живопись знала лишь линию и цвет; новая живопись открыла поверхность и фактуру. Сезанн провозглашается отцом кубизма, а сам кубизм определяется как «понимание всего, что мы видим, только как ряд сечений различных плоскостей поверхностей». Бурлюк говорит далее о «свободном рисунке», лучшие образцы которого находят в детских рисунках, а также у Кандинского и Ларионова. Поэтический эквивалент «свободного рисунка» — верлибр, лучшие образцы которого он обнаруживает у Хлебникова. В обеих статьях Бурлюк часто использует понятия «сдвиг» и «фактура», которые станут излюбленными терминами футуристской литературной критики. Вторая статья так и называется — «Фактура»; она написана в прихотливой манере лирической прозы, которая чередуется с сухими и точными замечаниями. Бурлюк нападает на традиционное искусствоведение и критику (мальчиком для битья ему, как обычно, служит Александр Бенуа), но есть в ней и подробная классификация поверхностей живописных холстов и тонкие рассуждения о фактуре у Моне, Сезанна и современных русских живописцев. Статья Хлебникова «Образчик словеншества в языке» служит подтверждением первого пункта манифеста. Завершает «Пощечину» предсказание Хлебникова о разрушении в 1917 году некоего государства. Это предсказание произвело на Бурлюка столь сильное впечатление, что он поместил его в конце книги в виде простого перечня названий и дат.<sup>28</sup>



Желая, вероятно, совершенно запутать будущих библиографов, гилейцы выпустили в феврале 1913 года в Москве листовку, которую тоже называли «Пощечина общественному вкусу». В ней повторяются основные принципы манифеста, хотя в целом она отличается от своего предшественника. В листовке авторы жестоко бранят петербургских мэтров за то, что после выхода «Садка судей» в 1908 году (*sic!*) те не признали Хлебникова гением. Они обрушиваются с нападками на ведущих журналистов, которые приняли гилейцев за «декадентов», и характеризуют окружающую Хлебникова плеяду писателей как людей, объединившихся в отрицании слова как средства и в восхвалении самоценного слова, хотя и идущих различными путями. В листовке помещены несколько стихотворений Маяковского и других, а вместе подписей — фотография Маяковского, Хлебникова, Давида и Николая Бурлюков и обоих гилейских издателей (Кузьмина и Долинского).

Одновременно с «Пощечиной» Бурлюк начал собирать материал для еще одного коллективного издания, которое собирались осуществить в Петербурге Гуро и Матюшин. Чтобы подчеркнуть единство и непрерывность движения, сборник решили назвать «Садок судей II», но название группы на этот раз не указывалось, так как Гуро не нравилось слово «Гилея». Ее, северянку (Финляндия, Петербург), классические обертоны, придаваемые этим словом южнорусским степям, оставляли равнодушной. Книга появилась в феврале 1913 года и разве что обложкой напоминала ту обойную бумагу, на которой был напечатан первый том. Иллюстрировали «Садок судей II» не только Гуро и Матюшин, но и Владимир и Давид Бурлюки, а также Ларионов и Гончарова, которые, несмотря на разрыв с группой, в последний раз приняли участие в гилейской акции. Два второстепенных автора первого тома, Мясоедов и Гей, в сборнике не участвовали, но особенно заметным было отсутствие одной из «звезд» группы Василия Каменского, который все еще переживал неудачу «Землянки» в своем поместье.

Как и «Пощечину», открывал «Садок судей II» неозаглавленный манифест — самое значительное произведение сборника. Хотя его известность не столь велика, этот манифест интереснее первого, поскольку в нем впервые предпринята попытка выдвинуть подробную и конструктивную программу. Ему не хватало разве что цельности и задора своего предшественника. К тому же он слишком расплывчат: это не изложение общих принципов, а эклектичное соединение излюбленных идей разных членов группы. Манифест достаточно пустаный и не столько потому, что научная терминология, пребывавшая в 1913 году в зачаточном состоянии, употребляется не по делу, сколько по причине неуместных претензий и противоречивых заявлений. В начале манифеста, как ни странно, нет никаких нападок на литературных противников, зато высокомерно утверждается, что выражен-

ные в первом «Садке судей» принципы признаны авторами пройденными, что первый «Садок» оказался лишь робкой и неумелой попыткой выдвинуть «новые принципы творчества». Эта стадия уже в прошлом, и то, что родилось в 1908 году (*sic!*), ныне предоставлено «тем, у кого нет более новых задач». Таким образом, авторы манифеста принимают позу взрослых, которые далеко обогнали детей, безнадежно отставших, повторяющих их зады и не способных понять новые задачи. Из остальной части манифеста, где подробнейшим образом перечисляются достижения группы, становится ясно, что теория в очередной раз опережает практику. Особого внимания заслуживает туманное заявление из вступительной части о «пресловутых и богатых» футуристах — явный намек на группу петербургских эго-футуристов, которые как раз в это время обратились к словесному эксперименту и тем самым оказались соперниками гилейцев (см. главу 3). Удивительно видеть, как те, кто станет в общественном сознании русскими футуристами, называют футуристами кого-то другого. Перечисленные в манифесте «новые принципы творчества» по пунктам разбираются ниже.

1. «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь *направляющие речи*. Мы расшатали синтаксис». Автор этих слов Хлебников. Несмотря на некоторую неточность (смешение грамматики и произношения) и сомнительную терминологию («буквы» вместо «звук»), которые заставят современного лингвиста поморщиться, это достаточно точное определение того, что пытался сделать или уже сделал Хлебников. Предпринимающий собственные усилия по «расшатыванию синтаксиса» Лившиц был с ним абсолютно согласен.

2. «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и *фонической характеристике*». Великолепный программный пункт для любого последовательного футуризма.

3. «Нам осознана роль приставок и суффиксов». Еще одно заявление Хлебникова о самом себе.

4. «Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание». Что в полном объеме было продемонстрировано Крученых в его литографированных изданиях.

5. «Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами:

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 (автографов) "самописьма". Этот довольно длинный фрагмент несомненно имеет в виду издания Крученых.<sup>29</sup>

6. «Нами уничтожены знаки препинания, — чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана». Этот пункт понравился Лившицу — прекрасное толкование того, что делали, хотя и непоследовательно гилейцы; впрочем, сама идея была уже не нова.

7. «Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах». Только через несколько лет Давид Бурлюк воплотит эти идеи в одном из своих стихотворений. Хлебниковский опыт с согласными есть в стихотворении «Бобэоби», напечатанном в «Пощечине».

8. «Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение рождает новый свободный ритм поэту». Хлебников, безусловно, вводил в поэзию разговорные ритмы, но этим же занимался и его учитель, символист Михаил Кузмин. Кроме того, главные усилия Хлебникова были направлены в другую сторону, а именно на смещение известных размеров в одной строке и на их чередование в соседних строках. Лишь после революции он стал последовательно применять верлибр. Переворот, совершенный в русской метрике Маяковским, произойдет позднее. Бурлюк так и не смог порвать с «размерами в учебниках», а Лившиц и не пытался это сделать.

9. «Передняя рифма (Давид Бурлюк), средняя, обратная рифмы (Маяковский) разработаны нами». «Разработаны» — осторожное выражение; вероятно, авторы опасались претендовать на изобретение такого рода рифм, которыми уже не однажды пользовались символисты.

10. «Богатство словаря поэта — его оправдание». Имеется в виду не только словотворчество Хлебникова, но и общая тенденция футуристов вводить в свои произведения диалектные и необычные слова.

11. «Мы считаем слово творцом мифа; слово, умирая, рождает миф, и наоборот». Этот не слишком оригинальный пункт был предложен Николаем Бурлюком и поддержан Лившицем. Лившиц понимал, что это заявление напоминает о лингвистических теориях Потебни, но считал необходимым «связать научную теорию, обращенную взором к истокам человеческого бытия, с практикой сегодняшнего искусства». <sup>30</sup>

12. «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами». Этот пункт принадлежит Крученых, против него особенно выступал Лившиц.

13. «Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас». Хотя Лившиц приписывает этот пункт Крученых, в действитель-

ности здесь повторяется то, о чем уже говорилось в манифесте «Пощечины».

Завершают документ слова: «Мы новые люди новой жизни», за которыми следуют подписи: Д. Бурлюк, Гуро, Н. Бурлюк, Маяковский, Низен, Хлебников, Лившиц, Крученых.

Хотя Лившиц и подписал манифест, ему не понравилась путаница и разнородность его идей, в чем он обвинял Давида Бурлюка. Но это неизбежно должно было случиться: каждый из его участников создавал уже свою собственную поэтическую технику, не во всем разделяемую остальными. Именно поэтому в следующем коллективном поэтическом манифесте («Рыкающий Парнас») гилейцы отказались от поэтических тонкостей и занялись критикой современной литературы — метод уже знакомый и с большим успехом использованный в «Пощечине».

Помимо манифеста существенно нового в «Садке судей II» было немного. Разочарованный Лившиц дал в сборник всего шесть стихотворений, написанных вскоре после выхода своей первой книги стихов, которые сам он считал «слишком академическими». Как всегда, наибольшего внимания заслуживает Хлебников с его написанными в примитивистской манере поэмами — сдержанной и мрачной, почти классической по фактуре «Гибелью Атлантиды» и построенной на приемах пародии и абсурда «Шаманом и Венерой»; кроме того он дал восхитительное стихотворение в духе инфантилистского романтизма под названием «Мария Вечора», посвященное знаменитой трагедии Майерлинга; верлибр, в котором он упражняется в придумывании сложных рифм, в основном омонимических; несколько вещей, насыщенных неологизмами и напоминающих «Заклятие смехом»; и, наконец, коротенький перевертень, проба пера в этой технике, совершенствуя которую, Хлебников создал в 1920 году свой шедевр, 408-строчный палиндром «Разин». Далее следует короткая статья «О бродниках» — исторический очерк о кочевых славянах, содержащий этимологическую гипотезу. Вопреки оглавлению, статья принадлежит не Давиду Бурлюку, а Хлебникову. Зато в четырнадцати стихотворениях с их старомодным языком, мелодикой и метрикой безошибочно узнаются произведения Давида Бурлюка, а ведь именно в это время он как никогда старался выглядеть новатором и экспериментатором; например, в Ор. 29 (обозначать свои стихотворения порядковыми номерами Бурлюк начал еще в «Садке судей») он не только насыщает текст звуком «с», но и сообщает об этом в примечании. Бурлюк печатает также некоторые слова более крупными, чем обычно, буквами (в другом примечании он называет их «лейт-словами», т. е. «ведущими словами»). Все эти ухищрения были позднейшими и, так сказать, «отделочными», а сами стихи написаны, главным образом, между 1908 и 1910 годами, что и объясняет их импрессио-

нистичность (например, Ор. 29 и Ор. 33). Впрочем, два более поздних стихотворения демонстрируют эксперименты Бурлюка с алогичным соединением слов<sup>31</sup> — примерно это же через несколько страниц делает Крученых, только намного тоньше, и Лившиц в своих «Людях в пейзаже». Вот как выглядит Ор. 38 Бурлюка, написанный в 1912 году:

Темный злоба головатый  
Серо глазое пила  
Утомленный родила  
Звезд желательное латы.

Николай Бурлюк в двух прозаических миниатюрах сохранил верность своей импрессионистской манере. В «Сбежавших музах» рассказывается о том, как с фотографии саркофага исчезли изображенные на нем музы. В «Полуночном огне», о котором можно говорить как о первом художественном достижении Николая Бурлюка, герой приезжает домой и находит там письмо с вложенным в него сухим дубовым листом. Ночью его будит шум в душевой кабине, где он обнаруживает незнакомого юношу с закрытыми глазами. К юноше подбирается язык пламени и, несмотря на струю воды, пожирает его, превращая в дубовый лист. Менее оригинальны, но не менее трогательны своей скромной простотой стихотворения Николая Бурлюка, написанные в символистской манере. Николай Бурлюк был единственным членом группы, который не увлекся ни примитивизмом, ни словесным экспериментом, оставаясь верным импрессионизму. В отличие от него Алексей Крученых в «Садке судей II» демонстрирует новую манеру, которую можно назвать абстрактной или полуабстрактной. Его стихотворения, напечатанные под общим заглавием «Мятеж на снегу» с подзаголовком «Слова с чужими брюхами», начинаются пятью строчками, составленными из придуманных, искаженных, а иногда обычных русских слов без знаков препинания (не считая единственной запятой после первого слова).<sup>32</sup> Следующее стихотворение написано, так сказать, вертикально: почти каждое слово занимает отдельную строку, причем логической связи между ними нет. В одной строфе несколько строк заканчиваются прописной гласной, которая не является частью предыдущего слова. Заметное место в сборнике занимает проза Гуро, которая после ее смерти войдет в «Небесных верблужат». Е. Низен представлена прозаическим произведением «Пятна», написанным в технике «потока сознания». Завершают книгу два любопытных стихотворения тринадцатилетней украинской девочки Милицы. Хлебников буквально заставил издателей включить эти стихи в книгу, изъяв для этого одно из своих стихотворений. Его, конечно же, тронули образцы подлинного примитивизма, но его националистическому чувству наверняка особенно понравилось начало первого стихотворения:

Хочу умереть,  
И в русскую землю  
Зароют меня!  
Французский не буду  
Учить никогда!  
В немецкую книгу  
Не буду смотреть.

В марте 1913 года, не дав читающей публике передышки, гилейцы вновь появились в печати — на этот раз в виде автономной секции при петербургском обществе художников «Союз молодежи». <sup>33</sup> «Союз молодежи» возник в начале 1910 года и уже в марте этого года организовал первую выставку. Материально «Союз молодежи» поддерживал богатый меценат Л. Жевержеев. Вообще говоря, это общество имело куда менее выраженное художественное лицо, чем «Ослиный хвост» или «Бубновый валет», и не могло похвастаться такими же, как они, достижениями. Первоклассными художниками в «Союзе молодежи» можно назвать только Ольгу Розанову и Павла Филонова. Тем не менее его члены боролись за «новое искусство», сколь бы смутно они его себе ни представляли. Художники занимались пропагандой новейших течений в западноевропейской живописи и открывали для себя восточное и африканское искусство. Давид Бурлюк с самого начала установил с «Союзом молодежи» связь, участвовал в его выставках и публичных лекциях. Задуманный им альянс «Союза молодежи» и «Гилеи» продолжался до декабря 1913 года, вскоре после чего «Союз молодежи» распался.

В 1912 году «Союз молодежи» начал издавать сборник под тем же названием, в котором печатались не только статьи по искусству, но и переводы из китайской поэзии. Во втором выпуске сборника были опубликованы два манифеста итальянских футуристов. В третьем выпуске нашлось место и для гилейцев, и название «Гилея» на титульном листе ознаменовало их первое публичное выступление под этим именем. В предисловии к сборнику объявлялось о создании при «Союзе молодежи» автономной поэтической секции «Гилея» и провозглашалось, что «настало время совместного труда живописи и поэзии для единения». О гилейцах говорилось как о «наиболее существенных и прозорливых из поэтов». Здесь же перечислялись довольно неопределенные положения, близкие обеим группам:

1. Определение философии прекрасного.
2. Установление различий между творцом и соглядатаем.
3. Борьба с механичностью и временностью.

За ними следовали еще три пункта, «как единящие и разнящие»:

1. Расширение оценки прекрасного за пределы сознания (принцип относительности).

2. Принятие теории познания (как критерия).
3. Единение так называемого «материала».

Третий выпуск сборника «Союз молодежи» состоит из двух частей, первая отдана статьям об искусстве. Среди них особенно интересны «Аполлон будничный и Аполлон чернявый» — полемика Августа Баллера с журналом «Аполлон»; «Основы нового творчества» О. Розановой; матюшинский обзор книги Глеза и Метценже «О кубизме», перемежаемый пространными выписками из «Tertium Organum» Петра Успенского. Две статьи принадлежат гилейцам. Николай Бурлюк написал очерк «Владимир Давидович Бурлюк», в котором упоминает имя брата лишь однажды — в последнем абзаце, а все остальное место посвящает уяснению его эстетических установок. Хлебников представлен сокращенным вариантом «Учителя и ученика» (опубликованного ранее отдельной книгой) и диалогом «Разговор двух особ», в котором он критикует Иммануила Канта и пытается выявить связь между словами и числами. Вторая часть сборника целиком отдана поэзии гилейцев. Два стихотворения представил Давид Бурлюк, его брат Николай — шесть, из своих лучших (особенно «Πάντα ρεῖ» и «Бабочки в колодце»), Лившиц — три. Из четырех стихотворений Крученых два заслуживают особого внимания. Стихотворение «Тянут коней» — в сущности, типографское произведение, в котором большинство букв в словах прописные; есть несколько интересных предвидений приемов Э. Э. Каммингса, например, слово «зажатый» набрано так: «ЗАЖАтый». Второе стихотворение, воспевающее поэта, который с наслаждением развалился в грязи рядом со свиньей, еще долго служило излюбленной мишенью язвительных критиков. Гуро представлена коротким импрессионистским наброском «Щебет весенних», а Хлебников — великолепным *tour de force*, поэмой «Война — смерть», единственной из его поэм, построенной на неологизмах.

В марте 1913 года Кузьмин и Долинский издали еще один футуристский сборник «Требник троих», чье название свидетельствует о победе аллитерации над содержанием, поскольку авторов было четверо, не считая иллюстраторов — Владимира и Надежды Бурлюков и В. Татлина. Эти четверо — Хлебников, Маяковский, Давид и Николай Бурлюки, причем Маяковский и Давид Бурлюк дали не только стихи, но и рисунки. Внешний вид книги довольно консервативен: серая обложка, к которой приклеен белый прямоугольник с названием, каждое стихотворение напечатано с новой страницы, хорошая печать. Имеются портреты Хлебникова, Маяковского и всех Бурлюков, включая Владимира. От прежних коллективных изданий футуристов «Требник троих» отличается тем, что в нем нет ни статей, ни прозы. Цель сборника — познакомить читателей с поэтическими достижениями, и надо сказать, что цель эта была достигнута. В прошлых изданиях Хлебников был представлен, как правило, большими произведениями; здесь в нем впервые узнали мастера миниатюры, отрывка — их в «Требнике» двадцать пять. Позднейшие издатели не смогли прийти к общему мнению, какие из этих произведений следует считать закон-

ченными, а какие — лишь набросками к будущим стихотворениям и поэмам, и обвиняли первого публикатора Давида Бурлюка и друга друга в смешении этих категорий. Вот почему в советском пятитомнике произведений Хлебникова некоторые его лучшие стихотворения находятся в конце тома. Конечно, Бурлюк, мягко говоря, не преуспел в научном издании Хлебникова, и тем не менее хлебниковская подборка в «Требнике» превосходна, большинство стихотворений — подлинными жемчужинами, и вообще складывается впечатление, что на этот раз Бурлюк действовал с одобрения автора. Специалисты всегда говорили о невозможности установить четкие границы между законченными и незавершенными произведениями Хлебникова; автор не однажды включал свои ранние стихотворения в более поздние, большие по объему произведения. Стихотворения Хлебникова из «Требника» содержат немало неологизмов или построены с их помощью, и многие из них достигают совершенства в своей, как это ни парадоксально звучит, прозрачной неясности. Иногда даже простой перечень неологизмов, напечатанных один под другим, воспринимается как прекрасное стихотворение. Особенно искусно придуманы имена персонажей воображаемой русской трагедии (какую мог бы написать, к примеру, Сумароков): Негава, Служава, Бельня, Быстрец, Умнец, Влад, Сладыка. В этих именах выражены характер и положение действующих лиц в духе XVIII века; начинаешь даже смутно представлять себе некий сюжет, который они разыгрывают.

Что касается Маяковского, то его урбанистический кубизм нигде больше не был так хорошо представлен, как в «Требнике». Впоследствии в некоторые из стихотворений он внес правку, хотя далеко не все стали от этого лучше. Например, широко известное стихотворение «Из улицы в улицу» в «Требнике»<sup>34</sup> напечатано так, что читается как пять отдельных стихов; по-моему, многим читателям такая форма понравилась бы больше. Интересно, что в первоначальном варианте этого стихотворения, которое впоследствии получило название «Вывескам», была впервые использована составная рифма — излюбленный в будущем прием Маяковского (парче вен : харчевен).

Но самое удивительное в сборнике то, что стихи Николая и Давида Бурлюков находятся вполне на уровне творчества их товарищей. Пятнадцать стихотворений Николая Бурлюка (некоторые напечатаны вторично) свидетельствуют о том, что он вырос в зрелого, хотя и второстепенного поэта, обладающего своей поэтической техникой; только предубежденный человек способен назвать его поэзию эклектичной. Конечно, бесполезно искать в стихах Николая Бурлюка типичных «футуристических» особенностей — громогласия, грубой образности, рискованных экспериментов со словом и т. п. Порой его стихи (особенно короткие четверостишия) напоминают хлебниковские, хотя неологизмов Николай Бурлюк избегает. Он может мешать архаизмы с «низкой лексикой» («К ланитам клонится корявый палец»), но ни-



когда не педалирует этот прием. Порой он кажется акмеистом со случайной эксцентричностью; трудно избежать искушения назвать его акмеистом среди футуристов, который хочет казаться футуристом среди акмеистов. Он не принадлежал ни к какой партии и далеко не случайно в одном стихотворении упоминает о себе как о человеке с «душой иноверца», которая идет своим собственным путем. Нетрудно себе представить, что стало бы с нижеследующей стихотворной миниатюрой, попади она в руки другого футуриста (или послереволюционного имажиниста). Николай Бурлюк делает ее почти классической:

Над степью крыш  
И стадом труб  
Плывет луны  
Сожженный труп

В его первом стихотворении нельзя не заметить футуристически окрашенный поворот в сторону Востока:

Во мне арийца голос смолк  
Я вижу минареты Крыма

Еще поразительнее подборка стихотворений Давида Бурлюка. Ни в одной его предыдущей публикации (да, пожалуй, и в последующих) нет и намек на поэзию столь высокой пробы. Давид Бурлюк зачастую выглядит провинциалом, которому не удастся замаскировать свою поэтическую старомодность сверхдерзким «новаторством», который тонет в банальностях, пытаясь быть оригинальным; это художник, который неуклюже переносит свои живописные приемы в поэзию, не понимая, что подобный перенос положения не спасает; это стихотворец, который полагает, что для новаторства достаточно наспех избретенной головной рифмы или шокирующего образа. Но в «Требнике» он достигает настоящего успеха — и стилистического и ритмического. Даже стихи об осени убедительны и очаровательны. В стихотворении «Закат маляр широкой кистью», слегка примитивистском по манере, нет ни одного лишнего слова; четверостишие «Вещатель тайного союза» достойно занять место рядом с лучшими стихами Хлебникова, а стихотворение о «блохе болот, лягушке» просто превосходно. Не ощущается даже малейшего напряжения, нередкого в творчестве Бурлюка, ни в стихах с рифмой в начале строки, ни в других *tour de force*. Всего четыре стихотворения из шестнадцати не дотягивают до этого уровня, вызывающего удивление и восхищение.

Если в «Пощечине общественному вкусу» русские футуристы внезапно и энергично напали на современную и прошлую русскую литературу, если в «Садке судей II» они заявили о себе как о единствен-

---

ных обладателях новой эстетики, а в «Союзе молодежи» продемонстрировали, что в русском искусстве у них есть союзники, то в «Требнике троих» они доказали, что способны создавать первоклассную поэзию.

### III. ЭГО-ФУТУРИЗМ И «МЕЗОНИН ПОЭЗИИ»

Давно уже стало обычным пренебрежительное отношение к русскому эго-футуризму как к течению эфемерному и незначительному, которому гордиться в поэзии нечем и которое совершенно не заслуживает чести носить звание футуризма.<sup>1</sup> В подобном отношении лишь половина правды: истинная картина гораздо сложнее. К несчастью, издания эго-футуристов (за исключением произведений их вождя Игоря-Северянина) практически недоступны, и поэтому исследователям нелегко понять историческое значение этого движения и изучить пути его развития. Узы, соединяющие эго-футуристов с ранним русским модернизмом, прослеживаются более отчетливо, чем у поэтов «Гилеи». Связи эго-футуризма с европейской литературой и другими группами русских футуристов открывают новую перспективу всей истории русского футуризма. Уже одно то, что эго-футуристы ввели в русскую литературу слово «футуризм», имело множество последствий: это слово приняли и гилейцы, и потому обеим группам, оправдывая свое название, пришлось жить сообразно ему, что изменило (и, можно добавить, прояснило) их изначальные эстетические идеалы. Нельзя забывать и того, что для современников футуризм довольно долго означал исключительно эго-футуризм, и критики не однажды, к огромному неудовольствию гилейцев, называли их «эго-футуристами». Большинство провинциальных подражаний внезапно вошедшему в моду футуризму исполнено именно в эго-футуристском духе.

Эго-футуризм — детище Игоря Васильевича Лотарева (1887—1941), печатавшегося под псевдонимом Игорь-Северянин.<sup>2</sup> Северянин родился в дворянской семье: его отец был офицером, мать приходилась дальней родственницей Афанасию Фету. Стихи он стал писать довольно рано и уже в 1904 году издал в Петербурге стихотворение в виде брошюры. Свою поэтическую карьеру Северянин начал с вдохновленных русско-японской войной патриотических стихов и медленно прошел всевозможные этапы подражания; огромное влияние на его творчество оказал Константин Михайлович Фофанов (1862—1911) и Мирра Лохвицкая (1869—1905), два поэта-неоромантика, которых нередко называли импрессионистами. Позднее Северянин познакомился с Фофановым и стал приятелем его сына (как и отца, того звали Константином, но стихи он подписывал псевдонимом Олимпов). Весьма и весьма неровная, но не лишенная некоего старомодного очарования поэзия Фофанова и Лохвицкой на всю жизнь осталась для Северянина идеалом. В день смерти каждого из них Северянин почти ежегодно сочинял специальное стихотворение; однажды он заявил, что ставит Лохвицкую выше Данте, Байрона и Пушкина.<sup>3</sup> Влия-

ние этих поэтов на Северянина отражено, в частности, в названии такой его стихотворной брошюры (к 1909 году их было уже двадцать пять), как «А сад весной благоухает». Однако к концу 1909 года в северянинских стихотворениях и в их названиях появляется нечто новое: звучащие на иностранный манер слова со специфической эстетической и социальной окраской. В 1909 году Северянин публикует книгу «Интуитивные краски», чье название предвосхищает один из аспектов будущей эстетики эго-футуризма. В 1910 году выходит книга «Колье принцессы», в начале 1911 года — «Электрические стихи». В этой книге, уже само название которой наводит на мысль о футуризме,<sup>4</sup> были напечатаны такие стихотворения, как «В лимузине» и *tour de force* «Квадрат квадратов», где в соответствующих строках каждой строфы повторяются одни и те же слова, расположенные каждый раз в новом порядке. После выхода в свет этой «брошюры» (так Северянин называл свои книги) его, наконец, заметили влиятельные критики (М. Волошин, В. Брюсов, Н. Гумилев),<sup>5</sup> но лишь заметили, не более того.

Первой по-настоящему «северянинской» стала брошюра «Ручьи в лилиях», появившаяся летом 1911 года с подзаголовком «Поэзы». Впоследствии это довольно вычурное слово (вместо обычного «стихи»<sup>6</sup>) стали употреблять другие эго-футуристы и их эпигоны. В книге «Ручьи в лилиях» можно обнаружить не только преклонение автора перед Фофановым и Лохвицкой, но и множество неологизмов, преимущественно на основе французских слов и корней, а также тенденцию вводить, оживлять и пересаживать на русскую почву (заимствуя, главным образом, из области музыки) всевозможные жанры лирической поэзии, различающиеся по настроению, теме и структуре. Здесь есть эпиталама, прелюд, бриндизи, полонез, рондель и особый жанр, который Северянин назвал «кэнзели». Есть и одна «интуитта». Некоторые стихи из сборника принадлежат к лучшим стихам Северянина и впоследствии стали широко известны («Фиолетовый транс», «Кэнзели», «Каретка куртизанки»); в них живописуется несколько забавная страна поэтических грез Северянина, населенная благоухающими дамами полусвета, завсегдатаями модных ресторанов, пассажирами лимузинов и экзотическими капитанами. В этом мире переплелись богема и аристократия, претензии на элегантность и дух авантюризма; его обитатели талантливы, утончены и ужасно «модерны». Историческое значение этой крохотной книжечки — не только в том, что она стала предтечей прославленного «Громокопящего кубка», где все стихи из нее были повторены, но и в подзаголовке к стихотворению «Рядовые люди». В стихотворении поэт заявляет: «Я презираю спокойно, грустно, светло и строго / Людей бездарных: отсталых, плоских, темно-упрямых», а подзаголовок гласит: «Из цикла “Эго-футуризм”» — одно из первых появлений слова «футуризм» в русской литературе.<sup>7</sup>

В книге «Ручьи в лилиях» есть стихотворение «Поэзоконцерт», в котором описывается некая вымышленная Академия Поэзии в бело-мраморном замке на берегу озера, где юные поэты и поэтессы возлежат на бархатных софах и без усталости сочиняют вдохновенные рапсодии и газели, пьют вино и вдыхают аромат лилий. В последней строке Северянин называет себя ректором этой Академии. Стихотворение датируется мартом 1911 года. В то время такая Академия была, конечно, лишь мечтой Северянина, но уже через несколько месяцев появилась группа из четырех поэтов, которую они называли «Его» и «ректориатом Академии Поэзии».

Группа возникла в октябре 1911 года и вскоре выпустила свой манифест. Но еще до выхода манифеста, в ноябре 1911 года, в своей очередной (тридцать второй по счету) брошюре Северянин в одностороннем порядке провозгласил свою принадлежность к эго-футуризму: в сочинении «Пролог. "Эго-футуризм". Поэза-грандиоз», написанном четырехстопным ямбом, он в очередной раз водрузил на пьедестал Лохвицкую и Фофанова, назвал современную поэзию пустынной, а Пушкина объявил старомодным: «Для нас Державиным стал Пушкин». Северянин утверждал, что новая эпоха дирижаблей требует новой поэзии, в которой традиционные рифмы уступают ассонансам и «что ни слово — то сюрприз». Близится приход Поэта, продолжал он, который «всех муз былого в одалисок, в своих любовниц превратит» и создаст поэзию, не подвластную уму. Северянин прославлял свою поэзию и свои способности к непосредственному познанию («Я непосредственно сумею / Познать неясное земли»), т. е. сделал первую попытку ввести в основу своей эстетики интуицию. В порыве беспристрастия он воскликнул: «И нет дикарству панихиды, / Но и культуре гимна нет!». И наконец, несколько преждевременно Северянин объявил, что он «прогремел на всю Россию». Короче говоря, «Пролог. "Эго-футуризм"» стал, вероятно, первым футуристским выступлением с «надменными лозунгами».<sup>8</sup> Эта книга была первым эго-футуристским изданием только что возникшего издательства «Его».

Свою деятельность группа «Его» начала в январе 1912 года с выпуска листовки, в которой объявлялась<sup>9</sup> «программа» Академии Поэзии (впоследствии ее стали называть, подобно Моисеевым, «Скрижалями»). Создатели «Скрижалей» не тратили слов впустую: их манифест, вероятно, самый лаконичный в русской литературе:

АКАДЕМИЯ ЭГОПОЭЗИИ  
(Вселенский футуризм)  
19 Его 12

Предтечи:

К. М. Фофанов и Мирра Лохвицкая

Скрижали:

I. Восславление Эгоизма:

1. Единица — Эгоизм.
2. Божество — Единица.
3. Человек — дробь Бога.
4. Рождение — отдробление от Вечности.
5. Жизнь — дробь вне Вечности.
6. Смерть — воздробление.
7. Человек — Эгоист.

II. Интуиция. Теософия.

III. Мысль до безумия. Безумие индивидуально.

IV. Призма стиля, реставрация спектра мысли.

V. Душа — Истина.

Ректориат: Игорь-Северянин, Константин Олимпов,  
Георгий Иванов, Грааль-Арельский.

Нет нужды изучать сочинения Блаватской, Штирнера и Бергсона, чтобы по достоинству оценить эти якобы глубокие идеи. Два поэта, подписавшие манифест последними, были робкими новичками в поэзии и вряд ли могли предоставить что-либо помимо своих подписей; что касается Северянина, то можно сказать, что тон «Скрижалей» резко отличался от «кареток куртизанок» его ранних стихов. Фактически манифест является декларацией безграничного индивидуализма; как верно писал Брюсов, в «Скрижалях» вряд ли можно найти «новое слово»<sup>10</sup> (из вежливости он не стал называть вещи своими именами и не сказал, что манифест является карикатурой на ранний русский декаданс). Как бы то ни было, эго-футуристы считали, что обладают всем необходимым для того, чтобы стать литературным движением: «более глубокой», чем у символистов, идеологией, литературным «боевым снарядом» «Пролог. "Эго-футуризм"» и «мэтром новой интуитивной школы».<sup>11</sup> Малообразованный и не слишком начитанный Северянин вряд ли годился на эту роль, однако излишней скромностью он не страдал и потому с удовольствием взял ее. В 1912 году Северянин писал идеологические стихи, но поскольку цензура их не пропускала, опубликовал их только после 1922 года. Когда эти стихи появились в «Миррэлии»,<sup>12</sup> Северянин был эмигрантом, и только немногие из читателей помнили об эго-футуризме. Вот одно из стихотворений:

Поэза истины

В ничем — ничто. Из ничего вдруг — Что-то.

И это — Бог!

В самосозданыи не дал Он отчета —

Кому б Он мог?

Он захотел создать Себя и создал,

Собою прав.  
Он — Эгоист. И это так же просто,  
Как запах трав.  
Бог создал свет, но не узнали люди,  
Как создан свет.  
И поэтично грезить нам о чуде,  
И Бог — поэт!  
И люди все — не Божие подобье:  
Мы — богодробь.  
И если мы подвластны вечной злобе,  
Отбросим скорбь:  
Не уничтожен Богом падший ангел,  
Не умерщвлен.  
Он — в женщине, он в бешеном мустанге,  
Повсюду он.  
Так хочет Бог. Мечты Его пречисты,  
И взор лучист.  
Природа, Бог и люди — эгоисты;  
Я — эгоист!

Георгий Иванов и Грааль-Арельский недолго примыкали к эго-футуризму. Первая книга Иванова «Отплытие на о. Цитеру» вышла в издательстве «Его». В истинно эго-футуристском вкусе она имела подзаголовок «Поэзы», но ее содержание вряд ли можно назвать эго-футуристическим. Впрочем, там есть один неологизм (обрамленные), одно послание Северянину, несколько триолетов (не только Северянин писал триолеты) и две строки, выражавшие желание обнять и монаха и святотатца (слабый отзвук эго-футуристской склонности соединять крайности). Иначе говоря, для книги характерна эклектика большинства дебютов того времени плюс влияние Кузмина и Блока. Знаменательно, что последнее стихотворение книги вполне можно принять за стихотворение Гумилева, и это неспроста: впоследствии Гумилев станет близким другом и учителем Иванова. В «Отплытии на о. Цитеру» ничто не предвещает Иванова поздних лет, когда, по мнению некоторых критиков, он стал величайшим поэтом русской эмиграции; однако для новичка набор его поэтических приемов довольно необычен — например, изысканная рифма. Иванов не боится газелей и сонетов, прибегает к акцентному стиху; впрочем, все его Амуры и Хлои, равно как и юношеская меланхолия и жеманный эстетизм довольно скоро потускнели. Принята книга была благожелательно: Брюсов нашел ее если и не оригинальной, то обещающей, а Гумилев назвал стихи Иванова «утонченными».<sup>13</sup> Часть своих ранних стихотворений Иванов переработал и переиздал; одной из новых книг он дал точно такое же название. В мемуарах «Петербургские зимы» Иванов посмеялся над эго-футуристским периодом своей жизни.

Грааль-Арельский (1889—1937), по профессии астроном, носил довольно прозаическое имя: Степан Степанович Петров. Еще в 1911 году он издал за свой счет поэтическую книгу «Голубой ажур», в которой подражал Бальмонту и Брюсову. В его поздних стихах очевидно влияние Северянина. Это поэзия олеографическая: она кишит рабынями, египетскими жрецами, сатанистами, сжигаемыми на кострах, и монахами, страстно целующими уста Мадонны. Как-то Арельский нанес визит Александру Блоку, и тому запомнилось его «неприятное лицо»; впрочем, Арельский приглашал Блока в обсерваторию смотреть звезды, и Блок даже написал ему письмо, в котором хвалил «Голубой ажур», только выражал недовольство псевдонимом автора и названием книги.<sup>14</sup> Гумилев тоже похвалил поэта — за его вкус и литературные способности,<sup>15</sup> но предпочел не замечать грубые стилистические ляпсусы (вроде «аккордов созвучий»). После того как Иванов и Арельский покинули эго-футуризм и примкнули к акмеистскому «Цеху поэтов», Арельский издал книгу «Летейский берег», в которой не содержалось ничего существенно нового, хотя стихи стали несколько лучше. Имя Арельского то и дело появлялось в журналах футуристского и нефутуристского толка;<sup>16</sup> в 1925 году вышла его книга «Повести о Марсе», состоящая из трех научно-фантастических повестей, последняя из которых завершалась победоносным восстанием марсианских рабочих против угнетателей-капиталистов.

Эго-футуризм вообще вряд ли заметили бы, не появись в его рядах Иван Игнатъев. Иван Васильевич Игнатъев (1882—1914) предложил Северянину напечатать «Пролог. "Эго-футуризм"» в газете «Нижегородец», издаваемой его родственником для участников ежегодной нижегородской ярмарки. До своей встречи с эго-футуристами Игнатъев писал критические статьи о театре и литературе и печатал их в десятке газет и журналов. В 1912 году он собрал свои статьи в книгу «Около театра» (воспоминания о молодом Чехове, юмористические наброски, пародии, стихи). Судя по анонсу в этой книге, он хотел ее продолжить: стихи для чтения с эстрады, оперетты, пьеса.

У Игнатъева имелись кое-какие деньги, он оказался талантливым организатором и занял в эго-футуризме такое же место, какое в «Гилее» занимал Давид Бурлюк. Начал он с двух номеров газеты «Петербургский глашатай» (12 февраля и 11 марта 1911 года). Газета содержала статьи об искусстве (в основном о театре) и рецензии на книжные новинки и театральные спектакли; почти все они принадлежали Игнатъеву, писавшему под многочисленными псевдонимами и под собственной фамилией — Казанский. Несмотря на щедрое использование автором неологизмов на основе французских корней, большинство его статей написано в худших традициях дореволюционной бульварной прессы.<sup>17</sup> Печаталось немало стихов авторов «Скрижа-



лей» и самого издателя. Единственное новое имя принадлежало Ивану Лукашу, подписывавшему стихи псевдонимом Оредеж; в эмиграции он стал романистом. В поэзии Лукаш подражал Уолту Уитмену и удивительным образом предвосхитил Маяковского. В то время он готовил к изданию поэтический сборник «Цветы ядовитые». Если не пугаться туманных и претенциозных игнатьевских рассуждений о Прекрасном, разбавленных грубыми личными выпадами, то в «Петербургском глашатае» можно обнаружить немало любопытного. Например, фразу о том, что «новый импульс в грядущем будет — быстрота», свидетельствующую о знакомстве автора с Маринетти; объявление о выходе в свет новой газеты «Футура». Второй номер «Петербургского глашатая» начинается статьей под многообещающим названием «Футуристы и футуризм», в которой, впрочем, нет ничего интересного, если не считать непомерного восхваления Северянина: «отец российской эго-поэзии», «ядро отечественного футуризма», «крылатый колосс», «избранник, отмеченный Богом» и «верховный жрец». Из статьи трудно понять, что именно значил футуризм для Игнатьева, зато в ней провозглашается «победное шествие, оначаленное сосъестерами ректориата Академии Эго-поэзии». Впоследствии Игнатьев признавался, что облик газеты был «робок и непоследователен», однако же утверждал, что ее появление вызвало отклики со всей России, включая Владивосток, Кострому и Рыбинск.<sup>18</sup> В ноябре он возобновил издание газеты, объявив, что проблемами эго-футуризма она больше не занимается, что для этого будут выходить специальные альманахи. Кажется, после четвертого номера газета прекратила свое существование.

Издательство «Его» выпустило в 1912 году книгу Константина Олимпова «Аэропланые поэзы».<sup>19</sup> Северянин продолжал издавать свои стихотворные брошюры и готовил трехтомник. Планировался сборник «Его» при участии Северянина, Арельского, Олимпова и Ивана Лукаша. Эго-футуристы печатали свои статьи в «Нижегородце» в окружении таблиц с оптовыми ценами и прочего коммерческого материала. Игнатьев пытался организовать в Нижнем Новгороде эго-футуристскую группу и выпустить альманах «Я».<sup>20</sup> Тогда же он устроил несколько банкетов под эгидой «Петербургского глашатая» — эстетских сборищ в духе дурно усвоенного Оскара Уайльда, завершавшихся, как правило, всеобщей пьянкой и разгулом. Этот аспект эго-футуризма немало способствовал его привлекательности, особенно среди провинциалов. В редакции «Петербургского глашатая», например, существовало правило, согласно которому по причине большого числа посетителей<sup>21</sup> они обязаны были сначала отметиться у «мажордома», после чего могли приходиться во фраках с 10 до 11.30 часов утра. В альманахах можно было прочитать в объявлениях («аннонсеттах»), что Олимпов отъезжает на днях в Арбонье,<sup>22</sup> или что он носит воротнички «Тореадор», или что Северянин собирается провести лето

в Пятигорье, а сейчас готовит «Элегантные модели» к осеннему «эстампажу». После чего Северянин присылал издателю письмо, в котором сообщал, что ехать передумал и проведет лето в имении княгини Оболенской. Вся эта атмосфера прекрасно передана в программе поэзо-концерта, который собирались провести весной 1912 года недалеко от Петербурга, но так и не провели.

ЕГО  
Мыза Ивановка

Ст. Пудость Балт. ж. д. Гатчинская мельница. В парке при Охотничьем дворце Павла I, на эстраде у мраморных урн, в прелюде мая 1912 г.

Первый весенний концерт Вселенского Футуризма, организованный дирекцией газеты «Петербургский глашатай».

Соисполнители: Игорь-Северянин, И. В. Игнатъев, Константин Олимпов, И. С. Лукаш.

Начало точно в полночь.

В парке лиловая иллюминация. Эоло-колокольчики. Незримые окарины и свирели. Киоски: Уединения, Эго-сборников, Молока и черного хлеба, Шалэ Амура. Буфет на восточной веранде дворца у самой эстрады. Вина садов князя Юсупова, ликер Crème de Violettes фирмы Cusenier. Розовые гатчинские форели, хариусы. Bonbons Violettes от Гурмэ. Чай из лепестков fleur d'orange. Гондолы для переправы через р. Махалитту: «Принцесса Греза», «Алави».

Вшаг по пригласительным вержэткам.<sup>23</sup>

Обратный поезд 5 ч. у.

О дне концерта будет анонсировано во всех столичных изданиях.

*Директор газеты И. В. Игнатъев*

Отказавшись от поэзо-концертов и убыточного издания газеты, Игнатъев начал выпускать альманахи, заимствовав для издательства название газеты. Первый альманах, четырехстраничная «Оранжевая урна», появился в 1912 году и был посвящен памяти Фофанова, чье имя было воспето в стихотворениях Северянина и Дмитрия Крючкова и в статье «Царственный соловей», написанной сыном Фофанова Олимповым. Там же было напечатано стихотворение Ивана Оредежа (И. Лукаш) «Я славлю» в духе Уолта Уитмена.<sup>24</sup> Но самое интересное — участие в альманахе Валерия Брюсова, непонятно каким образом привлеченного к сотрудничеству. Брюсов дал два стихотворения: первое — вполне северянинское, второе — слегка расцвеченное эго-футуристскими красками (с одним неологизмом, одним иностран-

ным словом и одной метафорой «небесный аэропорт»). Довольно претенциозная «Миниатюра» Игнатьева, исполненная ритмической прозой с обилием заглавных букв, описывала самоубийство вдовца. Далее следовали две теоретические статьи по вопросам «эго». В первой («Эгоизм»), написанной Петром Михайловичем Фофановым (вероятно, брат поэта), утверждалось, что все в жизни основано на эгоизме, который особенно явно проявляется в искусстве и предпринимательстве. П. М. Фофанов призывал признать эту мысль, что привело бы людей к гораздо большему альтруизму, нежели тот, что проповедуется в обществе. Грааль-Арельскому принадлежит статья «Эго-поэзия в поэзии»; в ней он повторил идеи Петра Фофанова и, пробежавшись по истории человечества от древнего Египта до Христа, объявил, что целью эго-поэзии является «восславление эгоизма как единственной правдивой и жизненной интуиции». Арельский утверждал также, что Красота находится за пределами нравственного, что она включает в себя как мировую гармонию, так и противоположный ей диссонанс, и призывал к слиянию с Природой. Ни одну из этих статей нельзя назвать шедевром прозаического жанра.

После «Оранжевой урны» в 1912 году вышел еще один тонкий альманах «Стеклянные цепи» со стихами Северянина и Леонида Афанасьева (он так и не стал активным членом группы), прозой Игнатьева и несколькими «интуитивными» рецензиями. Третий альманах «Орлы над пропастью» появился осенью 1912 года, он вырос в объеме до шести листов и сыграл определенную роль в истории русской литературы. Из знаменитостей в альманахе участвовали Брюсов (сонет-акrostих, посвященный Северянину) и Федор Сологуб, который, как это ни странно, оказался большим любителем поэзии Северянина.<sup>25</sup> Северянин напечатал свое знаменитое «Мороженое из сирени!». Менее значительные авторы заняли последний лист альманаха; среди них Павел Кокорин (см. главу 5) и Павел Дмитриевич Широков (1893—1963).

Широков стал близким другом Игнатьева (который несколько месяцев тому назад издал первую книгу его стихов «Розы в вине»<sup>26</sup>) и вошел в ядро группы эго-футуристов. Влияние Северянина заметно уже в названии книги: большинство стихов Широкова очень подражательны. Широков нередко употребляет неологизмы и французские слова; подобно Северянину, он называет свои стихи триолетами, вирелеями, романсами и тому подобное. В них используются мотивы эго-футуристской салонной поэзии (желание стать маркизом, образ Пьеро), есть и отголоски поэзии Лохвицкой, а в страну прекрасных принцев Широков попадает, конечно же, вслед за Фофановым. Тем не менее в некоторых стихах он пытается стать «футуристом», т. е. живописать жизнь современного города. Так, один из триолетов посвящен аэроплану, а сонет описывает встречу в трамвае с женщиной. В последнем стихотворении «Цветы безволья» Широков отдает дань

эго-футуристской образности и идеологии, замечая, что «смысл воздробленья <см. «Скрижали»> мне близок и ясен». Вслед за «Розами в вине» в январе 1913 года вышла гораздо менее удачная и, как ни странно, менее «футуристическая» книга Широкова со вполне авангардным, впрочем, заголовком «В и вне». Книга, изданная как раз тогда, когда эго-футуризм обратился к радикальному словесному эксперименту, разочаровывает не только потому, что в ней усиливаются лохвицко-фофановские мотивы и тематика дамских журналов (лилия, Принцесса в лесу, Коломбина), но главным образом из-за неряшливой версификации и неточного словоупотребления. Правда, одно стихотворение посвящено городской теме, но и оно непоследовательно: стихотворение заканчивается призывом покинуть надоевший город. В стихотворении «Итог» Широков делает поползновение в сторону манифеста, ругает критиков, которым не по душе эго-футуризм, и превозносит современность, способную на прогресс во всем, кроме поэзии, чему отличный пример, кстати сказать, и сама его книга.

Стихи, напечатанные в «Орлах над пропастью», не так интересны, как игнатьевский обзор теории и практики эго-футуризма под названием «Первый год эго-футуризма». Можно, конечно, посмеяться над тем, что Игнатьев излагает историю группы, не просуществовавшей еще и года, но ученые должны ему быть за это только признательны: в мемуарах эго-футуризм почти не упоминается (единственное исключение — «Колокола собора чувств» Северянина, 1925 год), «роман в стихах», написанный в освященной временем традиции пушкинского «Евгения Онегина», но и в нем говорится главным образом о времени, когда поэт оставил эго-футуристскую группу. Игнатьев подробно описывает уже упоминавшиеся в этой главе события и с увлечением полемизирует с критиками. Он цитирует «Доктрины вселенского эго-футуризма», напечатанные издательством «Его» в сентябре 1912 года в виде листовки. Доктрины эти следующие: 1. Признание Эго-Бога (объединение двух контрастов). 2. Обретение вселенской души (всеоправдание). 3. Восславление Эгоизма как своей индивидуальной сущности. 4. Беспредельность художественных и духовных «изысканий».

Защитив эго-футуризм от возможных обвинений в недостатке оригинальности («эго-футуризм есть квинтэссенция всех школ»), Игнатьев заявляет, что «цель всякого эго-футуриста — самоутверждение в будущем» и что основа эго-футуриста — интуиция. Затем он обрушивается на «Цех поэтов», принявший в свои ряды двух перебежчиков из эго-футуризма — Арельского и Г. Иванова; вот что он пишет: «Для импотентов Души и Стиха существует "Цех поэтов", там обретают пристанище трусы и недоноски модернизма». Следует обратить внимание на то, что Игнатьев упоминает Маринетти и итальянский футуризм. В начале статьи он сожалеет о том, что «вселенский эго-футуризм», возросший на просторах России, постоянно смешивают с

трехгодовалым «футуризмом итало-французским». А в конце статьи обвиняет «Цех поэтов» в отсутствии души и добавляет: «как и у иностранных футуристов, осмертивших местоимение "Я" и не знающих всеоправдания» (см. «Доктрины», п. 2).

Пока Игнатъев в столь сильных выражениях защищал дело русского эго-футуризма, само движение переживало свой первый серьезный кризис, едва не приведший его к гибели. В октябре 1912 года редакции многих петербургских газет получили «листок» протеста, подписанный Константином Олимповым, который заявил о том, что он был соавтором «Скрижалей» и изобрел марку издательства «Его» (треугольник со вписанным в него латинскими буквами названием издательства), и фактически обвинил Северянина в плагиате. Олимпов утверждал, что идеи «Докtrin» заимствованы Северяниным из его интервью об эго-футуризме, опубликованного в одной местной газете. На это Северянин ответил открытым письмом, в котором назвал Олимпова клеветником и тут же великодушно простил его. «Находя миссию моего эго-футуризма выполненной, — продолжал он, — 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». Это заявление означало, что Северянин, который быстро становился знаменитым, порвал с эго-футуризмом, в чьей поддержке больше не нуждался. Олимпов ответил еще одним письмом, озаглавленным «Декларация», где повторил свои обвинения в плагиате. Финалом разрыва Северянина с эго-футуризмом стало его открытое письмо в редакцию «Биржевых ведомостей» и издание в ноябре 1912 года брошюры № 35 «Эпилог. "Эгофутуризм"». В ней было напечатано знаменитое стихотворение, начинающееся словами «Я, гений Игорь Северянин...» и кратко описывающее историю эго-футуристского движения. Автор не скрывает своей убежденности в том, что он — единственный настоящий поэт в группе, называет Олимпова Иудой, а в конце сообщает о том, что у него изменились взгляды на жизнь: «душа влечется в примитив», и он уезжает в деревню. Таким образом, Северянин подтверждал свой разрыв отказом от эго-футуристского урбанизма; на этом завершается первый период русского эго-футуризма, в котором Северянин сыграл важнейшую роль. Движение продолжало существовать, меняться и развиваться, но теперь во главе его стоял Игнатъев, и потому отождествлять весь эго-футуризм с Северяниным неверно.

В критический момент северянинской «отставки» Игнатъев выступает с новой идеологией эго-футуризма и энергично продолжает издательскую деятельность; в 1913 году он выпустил шесть альманахов, не менее шести поэтических книг отдельных поэтов и одну брошюру по проблемам теории. Он упорно, хотя и не совсем внятно растолковывает в своих статьях и книгах смысл эго-футуризма, завязывает

связи с московскими футуристами, вступает в полемику с гилейцами, которые как раз в это время активно издают одну книгу за другой. Не порывая с «интуитивной» эго-философией раннего периода, Игнатъев и в теоретических статьях, и в поэзии, и в издательской практике стал усиленно подчеркивать и выделять словесный эксперимент, тем самым приближаясь к идеям своих противников гилейцев. Последователь северянинской «интуитивной школы Вселенского эго-футуризма» Игнатъев основал «Интуитивную ассоциацию эго-футуризма», которая в январе 1913 года разослала по редакциям газет и журналов «грамоту» следующего содержания:

I. Эго-футуризм — непрестанное устремление каждого Эгоиста к достижению возможностей Будущего в Настоящем.

II. Эгоизм — индивидуализация, осознание, преклонение и восхваление «Я».

III. Человек — Сущность.

Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной.

Природа — Гипноз.

Эгоист — Интуит.

Интуит — Медиум.

IV. Созидание Ритма и Слова.

Ареопаг: Иван Игнатъев, Павел Широков,  
Василиск Гнедов, Дмитрий Крючков.

Легко заметить, что в «Ареопаге» нет никого из прежнего «ректора», подписавшего «Скрижали», даже Олимпова.

Константин Олимпов (Константин Константинович Фофанов, 1881—1940) никогда не порывал с игнатъевской группой (хотя в течение нескольких месяцев стоял в стороне) и в 1913 году под маркой «Петербургского глашатая» издал свою самую выдающуюся книгу. Она называется «Жонглеры-нервы» и вышла почти одновременно с седьмым номером эго-футуристского альманаха «Всегда», где была напечатана почти полностью. На первой странице книги — типично олимповская квази-каббалистическая таблица:

Аэропланные поэты

Нервник

Кровь

Его

Окно Европы

1912 г. Весна

Родоначальные реки

**ВСЕЛЕНСКИЙ ЭГО-ФУТУРИЗМ**

Сразу под ней Олимпов следующим образом объясняет истоки термина «вселенский эго-футуризм»:

«Бессмертие в вечности плюс ["Alter Ego"] Фофанова плюс футуризм».

Далее следует стихотворение отца Олимпова, К. М. Фофанова, в котором он воспевает сына за то, что тот сумел соединить в себе ученого и поэта. Кроме того в книге есть еще семь стихотворений. Судя по заявлениям тех, кто лично знал Олимпова, и по его собственным стихам, он был сумасшедшим.<sup>27</sup> Впрочем, как поэт Олимпов не обделен талантом, и исследователи еще оценят его творчество именно за то, что оно является удачным слиянием эго-футуристской мистики и поэтики. Не исключено, что он — самый типичный поэт эго-футуризма. В своих стихах Олимпов описывает желание сойти с ума, объявляет себя гением, превозносит Фофанова и Лохвицкую и воспевает авиацию (например, в стихотворении «Шмели»). Для его поэтического языка, как и для языка Северянина и Широкова, характерно широкое использование неологизмов и иностранных слов; в метрике Олимпов не пренебрегает ни старомодным анапестом 1880-х годов, ни метрическими формами, которые сделал популярными Северянин; временами он робко экспериментирует с диссонансной рифмой. В стихотворении «Тройка в тройке» поэт аккумулирует слова с корнем «колокол» и играет разными значениями слова «тройка», в результате чего оно начинает отдаленно напоминать хлебниковское «Заклятие смехом». В стихотворении «Амурет» Олимпов подражает салонной манере Северянина, да и в стихотворении «Эскиз» ничем не напоминает футуриста. Когда же Олимпов перестает подражать кому-либо и говорит собственным голосом, его стихи превращаются в хаотический конгломерат слов, в котором слышны отзвуки оккультной эрудиции, как, например, в отрывке из стихотворения «Интерлюдия»:

Эмпиреи — эмблема феургий,  
Силуэт сабеизма фетиша.  
В роднике вдохновенных вальпургий  
Ищет лунное сердце финиша.

После 1913 года Олимпов стал одну за другой издавать книги,<sup>28</sup> отмеченные прогрессирующей манией величия и исполненные космических видений, гипербол, самовосхвалений и заглавных букв. Примером может служить «Феноменальная гениальная поэма Теоман великого мирового поэта Константина Олимпова», в которой эволюция жизни во вселенной определяется стремлением к идеалу, а идеал — это, конечно же, сам Олимпов. Поэма была опубликована в 1915 году и немедленно конфискована, вероятно, потому, что автор отождествлял себя с Богом. Поэма «Теоман» невероятно длинна, ее напыщенная манера порой раздражает, и, однако же, в ней есть великолепные строчки, особенно там, где Олимпов пытается говорить в поэзии

языком науки. Постепенно поэма превращается в оду автора самому себе и очень напоминает оды XVIII столетия. Можно, конечно, рассматривать «Теомана» как развитие эго-футуризма; но уже к 1922 году последние отголоски этого влияния исчезают, что прекрасно демонстрирует изданное в этом году стихотворение Олимпова «Третье Рождество великого мирового поэта титанизма социальной революции Константина Олимпова, Родителя Мироздания». Кажется, это последнее из его изданных произведений, хвалебная песнь разрушению и безумию и вместе с тем запоздалая попытка продать советскому правительству (которое в то время еще терпело авангардное искусство) новый вид футуризма, «Вселенский эго-олимпизм, футуризм коммунизма». В ней Олимпов заявляет о себе как о «пролетарии, скитающемся в одеждах нищего» и провозглашает здравницы Седьмому ноябрю и Интернационалу. «Долой Христа! Да здравствует грабеж!» — восклицает он, возможно, откликаясь на поэму Блока «Двенадцать». В 1922 году Олимпов и его окружение, состоящее из никому не известных поэтов, создают группу «Кольцо поэтов имени К. М. Фофанова». Они публично заявляют о своем намерении издавать воспоминания и произведения отца Олимпова и планируют совместный сборник, который так и не появился.<sup>29</sup> Через некоторое время имя Олимпова исчезло с литературного горизонта.

Сам Игнатъев усматривал начало нового этапа эго-футуризма в четвертом альманахе «Дары Адонису», вышедшем в начале 1913 года с подзаголовком «Эдиция ассоциации эго-футуристов, IV». На этот раз издатель отказался от плотного текста в две колонки и каждое стихотворение набрал с новой страницы. В книге нет критических статей, только поэзия и проза; это, вероятно, должно было продемонстрировать способность эго-футуризма преодолеть любой кризис. Книга начинается с сочинения в жанре «эго-прозы» объемом в пять страниц, с датировкой «Ростов-Дон, 1911», которое принадлежит Василиску Гнедову, новому гению футуризма, открытому Игнатъевым. Это сочинение «Зигзаг прямой средьмирной» написано полуритмизованной, (отдаленно напоминающей ницшевскую), лирической прозой со множеством прописных букв, некоторым количеством неологизмов и особой пунктуацией. В нем очень самоуверенно, но без особого успеха сделана попытка создать некую «метафизику» и изобразить ситуацию «Я во Вселенной». Остальные члены Ареопага представлены поэзией, впрочем, не слишком выдающейся. Книга разбавлена приглашенными участниками, из которых упомянем лишь одного: москвича Вадима Шершеневича, коему предстоит еще сыграть заметную роль в истории русского футуризма. Завершает альманах головоломная «паузная поэма» «Гурейка Прокленушков»,<sup>30</sup> подписанная загадочным именем Жозефина Гант д'Орсайль. Возможно, это мистификация, вдохновленная знаменитой мистификацией «Аполлона» с Черубиной де Габриак в 1909 году.<sup>31</sup> На последней странице «Даров



Адонису» помещена фотография Ареопага: Игнатъев в цилиндре сидит, остальные трое с важным видом стоят за его спиной. Анонсировалось, что участником следующего альманаха будет Маринетти, но этого не случилось.

Поворот в ориентации эго-футуризма стал очевидным с выходом пятого альманаха «Засахаре кры». Его название призвано было не только эпатировать читателей, но и доказать способность авторов альманаха к словесному эксперименту; говорить о том, что оно гармонирует с романтически-томной дамой, изображенной Леоном Заком на обложке, не приходится.<sup>32</sup> Центральное произведение книги — интересная, хотя и слабо написанная статья Игнатъева «Эго-футуризм», в которой он пытается по-новому сформулировать идеологию течения. Культура объявлена исконным врагом личности, поскольку уничтожает в личности ее нетленную составляющую. Осознавшие эту истину образуют впечатляющий список: Будда, Жан-Жак Руссо, Ницше, Герцен, Максим Горький, Ибсен, Евгений Соловьев (Андреевич), Фихте, Толстой... В конце статьи Игнатъев приходит к заключению: христианство было религией рабов, протестом против римской цивилизации, социализм есть религия труда и капитала, а эгоизм — религия рабов «духовного крепостничества», культуры, города. То, что он развенчивает урбанизм, важнейшую компоненту эго-футуристской эстетики, Игнатъева ничуть не страшит, и он продолжает свою бессвязную, но возвышенную речь, завершая ее довольно неожиданным экскурсом в историю эго-футуризма, фактически в историю разрыва Северянина с группой. Игнатъев обвиняет Северянина в самовосхвалении, непоследовательности, в том, что движение не получило от него ничего, кроме слова «эго-футуризм», смысл которого он и сам не мог определить. Роль Северянина в истории эго-футуризма, конечно, не отрицается, но сводится к роли «яблока», приведшего Ньютона к открытию.

Стихи в «Засахаре кры» разные: это и неловкая попытка Широкова создать нечто вроде идеологической поэзии, и манерный эстетизм Шершеневича с его Пьеро и Коломбиной, и радикальный Василиск (Василий Иванович) Гнедов (1890—1978), этот Хлебников эго-футуризма. Любимый прием Гнедова — народный неологизм; ему нравится шокировать читателя грубыми словами и неприятными образами. Хотя его стихи переполнены не поддающимися расшифровке неологизмами, общий фон поэзии распознать нетрудно: это природа. В отличие от остальных эго-футуристов Гнедов напоминает порой Василия Каменского. Если добавить сюда пристрастие Гнедова к *épater les bourgeois*, которое делало его похожим на Крученых, становится понятным удивление многих критиков, почему поэт примкнул к эго-футуристам, а не к гилейцам. В своих воспоминаниях Лившиц пишет, что поднимался вопрос о включении Гнедова в «Гилею», но как раз в это время тому по болезни пришлось спешно уехать на юг.<sup>33</sup> Кроме

трех стихотворений Гнедов поместил в «Засахаре кры» футуристское произведение в прозе, очень ритмизованное и насыщенное неологизмами и восклицаниями.

К тому времени, когда альманах «Засахаре кры» вышел в свет, Гнедов был уже автором двух поэтических сборников, изданных в 1913 году в игнатьевском издательстве «Петербургский глаштагай». В книге «Гостинец сентиментам» представлен знакомый набор грубоватых неологизмов и примитивистских выкриков; впрочем, в несколько растянутом стихотворении «Скачек Тоски — Победа Огне-Лавы» (в котором почти нет неологизмов, зато много слов начинается с заглавной буквы) поэт выступает как ницшеанец-самоучка и пробавляется самым дурным символизмом. А когда он снабжает стихотворения подзаголовками «рапсода» или «эскизев» и неуклюже подставляет к нерусским корням русские суффиксы и окончания, это выглядит почти пародией на излюбленные приемы его собратьев эго-футуристов.

Еще более радикальной была вторая книга Гнедова «Смерть искусству» с «пресловием» Игнатьева, в котором тот пророчит исчезновение в будущем слова и его замену высокоорганизованной интуицией. Из пятнадцати «поэм» Гнедова девять — одностроки (большинство из них — с неологизмами). В одной поэме (№ 6) появляются заведомо бессмысленные слогги, в другой (№ 9) трижды повторяется одно и то же слово (имя?), две — с неологизмами в названиях — содержат обычные русские слова. Из остальных — две состоят из одного неологизма каждая и две — из одной буквы. На странице 8 (задняя сторона обложки) напечатано только название поэмы № 15 «Поэма Конца», а текст отсутствует. Желаемый эффект немного подпорчен тем, что внизу страницы стоит марка типографии с адресом и годом издания. «Поэма конца» сделала Гнедова знаменитым, на публичных выступлениях поэта часто просили ее прочитать. Вот как мемуарист описывает чтение поэмы: «Слов она не имела и вся состояла из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо и вбок». Игнатьев в предисловии к книге «Смерть искусству» дает несколько иное описание: «Он читал поэму ритмо-движением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот (вторую уничтожала первая, как плюс и минус результат минус). "Поэма Конца" и есть "Поэма Ничего", нуль, как изображается графически».<sup>34</sup>

Предисловие Игнатьева интересно само по себе, своим стилем, тональностью, содержанием. Все, что он писал раньше, нельзя сравнить с этим пророческимopusом, изобилующим прописными буквами и неологизмами. Главная мысль Игнатьева заключается в том, что искусство переживает агонию, среди признаков которой то, что слово утончено до совершенства и в распоряжении современного человека имеется слишком большое множество языков. Но слово необходимо

лишь до той поры, пока люди живут в коллективе, в общежитии; когда же человек преобразится в «объединенное "Его"-Я», нужда в словах отпадет и вернется утраченный рай прошлого, где Человек говорил только с Богом. В предисловии имеются и нападки на «передунчиков нашей литературы», которые «торопились свести предложения к словам, слогам и даже буквам». Очевидно, Игнатъев имеет в виду гилейцев (и прежде всего Крученых) — они стали явными и опасными соперниками. Он пытается дискредитировать их, называет «нашими подражателями», заявляет, что они способны только «*épater les bourgeois*» и разрушать без созидания.

В 1914 году Гнедов издает вместе с Широковым «Книгу великих», где представлена его «Поэма начала», вполне лирическое сочинение, без единого неологизма. В техническом отношении это самое традиционное стихотворение Гнедова и, пожалуй, самое лучшее. Широков, напротив, демонстрирует в этой книге желание сочинять по-новому. Он отказался в ней от привычки писать салонные вещицы офранцузенными словами, используя приторно-сладкие образы, и посвятил одно стихотворение, «Да здравствует реклама!», самовозвеличанию, а другое, урбанистический «Шепот стальных губ» с акцентным стихом — описанию домов, уличных фонарей, толп и проституток. В стихотворении «Бой» в экспрессионистской манере, напоминающей Маяковского, говорится о войне, а в остальных трех Широков делает то, что Маяковский никогда в своей дореволюционной поэзии не делал, а именно пишет о жизни, о работе, о стремлении рабочих к мятежу (и все это донельзя старомодным стихом). И Гнедов, и Широков впоследствии участвовали в изданиях московских футуристов («Мезонин поэзии», «Центрифуга»), но так и не выпустили больше ни одной собственной книги.<sup>35</sup> Широков вскоре вообще исчез из литературы и ныне забыт.<sup>36</sup> Гнедов некоторое время оставался на виду, привлекая внимание мемуаристов скорее как личность, чем как поэт. Он стал одним из «председателей» организованного Хлебниковым Общества Председателей Земного шара.<sup>37</sup>

Игнатъев продолжал издавать альманахи с громкими названиями вроде «Бей!». Это название набрано на обложке крупными буквами; впрочем, эффект несколько ослаблен тем, что оно имеет на первой странице продолжение, напечатанное мелким шрифтом: «но выслушай», и превращается таким образом в цитату из Фемистокла. Книгу открывает фотография Игнатъева; он — «гвоздь программы» и во всех пяти своих сочинениях стремится к крайности. Стихотворение «Онан», где каждое слово набрано с новой строки, получило определенную известность. «Третий вход» — тоже своеобразная вещь: текст в нем перемежается нотами и какими-то символами в виде углов. В подстрочном примечании говорится, что эта «мело-литера-графа» дает слово, цвет, мелодию и схему движения. Лучше всего удалась Игнатъеву футуристская проза. Отрывок, озаглавленный «Следом за...», на-

писан методом «потока сознания», каждое предложение в нем не завершается, а переходит в другое, причем знаки препинания либо отсутствуют, либо стоят там, где стоять им, казалось бы, не положено. Помимо русского шрифта в тексте присутствуют церковно-славянский, латинский и немецкий готический. Вот как это выглядит:

Следом за...

...сердце простужено Подождите вы меня узнаете скорей бы счет Падает Как в лифте ехать или не. Хочу. Отдаться. Доминику; Пишешь пишешь, а денег не платят Скажите, какая птица и нашим и вашим Зажгите электричество — «Всецело Ваш» не думает, мне известно он отрещи порода дает себя «Витязь»!!! Витязь Wi барышня будьте пожалуйста четыреста Шопенгауэр в шагрене сорок четыре двадцать девять Двадцать десять двадцать одиннадцать двадц... Witjaz Wit Достаточно? Сдачи не надо...

В книге всего одна статья под названием «Символическая симфония», автор которой Всеволод Светланов рассуждает о синтезе света и звука и приводит таблицу соответствий звуков и красок. Кроме Игнатьева, в альманахе представлено лишь два поэта: Шершеневич с двумя салонными стихотворениями и Крючков. Дмитрий Александрович Крючков (1887—1938), четвертый член Ареопага, был связан с эго-футуризмом со времен издания первого альманаха «Оранжевая урна», хотя как поэт-авангардист он явно уступает своим соратникам.<sup>38</sup> Главное занятие Крючкова — журналистика. В его вполне традиционной поэзии есть гладкость и подъем, а порой и энергия. К неологизмам он прибегает крайне редко; в его стихах различимы отзвуки Бальмонта, Сологуба и Блока. Две особенности выделяют Крючкова среди остальных эго-футуристов: любовь к пейзажам и постоянное присутствие в стихах религиозной темы. В первой поэтической книге Крючкова «Падун немолчный», пожалуй, только ее название с неологизмом подсказывает читателю, что перед ним футурист. Что же касается поэзии, то это самая обычная пейзажная лирика, окрашенная печалью и религиозными мотивами. Стихотворение «Читая Жамма» наводит на мысль, что Крючков претендовал на роль русского Жамма. Годом позже, в 1914 году, Крючков издал следующий сборник «Цветы ледяные», в котором развивал свои обычные темы, но на этот раз пейзажи были зимними. Сборник вышел в «Очарованном страннике» (первая книга — в «Петербургском глашатае»), футуристском периодическом органе, куда Крючков отдавал не только стихи, но и импрессионистские по духу критические статьи.

Седьмой эго-футуристский альманах появился под диковинным названием «Всегда». Он был толще предыдущих альманахов, насчитывавших сначала четыре-шесть, а затем — шестнадцать листов.

«Всегда» открывается игнатьевской статьей «Эго-футурист о футуристах», подписанной псевдонимом Ивей, в которой автор резко обрушивается на гилейцев. Он обвиняет московских футуристов в том, что они ничем не отличаются от первых русских декадентов и импрессионистов, и находит в их теории и поэтической практике массу непоследовательности. Кроме стихов Игнатьева, Олимпова и Крючкова, в альманахе появилось несколько дебютантов. Будущий имажинист Рюрик Ивнев напечатал одно импрессионистское стихотворение, в котором угадываются излюбленные темы его будущей поэзии: страдание, смерть, грех. Харьковский поэт Павел Коротов дал в альманахе не только стихотворение, но и «интуитный» очерк в шестнадцать строк, где защищает идею эго-театра (театра одного актера) в противовес слишком громоздкому и переусложненному традиционному театру. Шершеневич в нескольких стихотворениях дает понять, что начинает новую ветвь русского футуризма, ориентированную на итальянцев и отчасти на французских «проклятых поэтов». Он экспериментирует с диссонансной рифмой. Завершает книгу анонимная статья (вероятно, Игнатьева) «О новой рифме», где перечислены и подтверждены примерами всевозможные разновидности рифм. Упоминается также готовящаяся к печати книга Игнатьева с новым типом «гласной» и «согласной» рифм, основанных, судя по всему, на идентичности или фонетической близости последних фонем в слове.

В следующий альманах «Небокопы», который появился в 1913 году, Игнатьев сочинений не дал, зато поместил на обложке свою фотографию. Литературную полемику на этот раз он доверил другим. Совершенно неожиданно на страницах альманаха появилась жена Сологуба Анастасия Чеботаревская со статьей «Зеленый бум», где она довольно мягко критикует гилейцев (по-настоящему среди них ей нравится только Лившиц). Она приходит к выводу, что гилейцы не оригинальны и многое заимствовали «из программы более скромных и более талантливых эго-футуристов», но их следует приветствовать как соратников в борьбе с академической рутинной и пошлостью. Интересно, что открыть объединенный фронт футуристов призывает Чеботаревская, которая к футуризму ровно никакого отношения не имеет. Другая критическая статья «Модернизированный Адам» направлена против акмеизма, а написал ее Виктор Ховин, который так и не стал членом игнатьевской группы, зато продолжил дело эго-футуризма после распада группы. Нападки акмеистов на символистов, считает он, — не более чем малая начитанность или литературная нечестность людей, извращающих основные положения своих противников. Поэзия акмеистов, по мнению Ховина, неоригинальна и второсортна, и принявший их под свое крыло «Аполлон» заслуживает порицания. Любопытно открытое письмо в редакцию Шершеневича, обвиняющего критика либерального журнала «Русское богатство» А. Редько. В одной из своих статей Редько спутал гилейцев с эго-

футуристами, что Шершеневич расценил как непростительный грех, поскольку он считал Крученых, Хлебникова и весь «Союз молодежи» «злейшими врагами эго-футуризма», а их произведения «безграмотной мазней». Слово «заумный», отмечает Шершеневич, не было выдуманно эго-футуристами и, вопреки утверждению Редько, никогда ими к себе не применялось; в своем подстрочном примечании Игнатъев поправляет, что это слово было все-таки заимствовано гилейцами у эго-футуристов и преподнесено, как и многие основные положения, «под другим соусом».

Поэтические страницы «Небокопов» монополизировал Василиск Гнедов: его стихами альманах начинается и ими кончается. Гнедов использует следующий прием: он ставит твердый и мягкий знаки после гласных (как в существующих в языке, так и в придуманных им словах), из-за чего они становятся совершенно непроизносимыми. Кроме того, он печатает по несколько слов подряд без пробела, вставляя в слова бессмысленные слоги и, как и раньше, не к месту употребляет прописные буквы. Под его стихами стоят совершенно нелепые даты: «2-й год после Смерти», «1915» (т. е. забегая на два года вперед) и даже «2549» и «38687». Вот стихотворение под названием «Сегодня»:

Небокопытопривольья  
лужапривьетьморяха  
бабушкауликазелен  
нашиьгорохишутах

Одно из сочинений Гнедова написано прозой и даже с пробелами между словами, но это — совершенно бессвязная смесь из осмысленных, бессмысленных и до неузнаваемости искаженных слов. Есть там и «Первовеликодрама», на самом деле на драму ничуть не похожая, поскольку написана она так же, как и большинство его стихотворений в «Небокопах» (без пробела между словами и со всякого рода типографскими трюками). Заканчивается «драма» (излюбленный прием Гнедова) двумя совершенно понятными по смыслу строками *pour épater les bourgeois*: «происходит без помощи бездарей Станиславских прочи». Замыкает альманах стихотворение Гнедова «Огнянна свита», в тексте которого оно определяется как «перша эго-футурня пісня на української мові». На самом деле Гнедов довольно неумело имитирует звучание и орфографию украинского языка и попутно нападает на выдающихся деятелей украинской культуры. В конце стихотворения Гнедов переключается на собственный неисчерпаемый русский язык и заявляет буквально следующее: «Шекспир и Байрон владели совместно 80 тысячами слов — Гениальный Поэт будущего Василиск Гнедов ежеминутно владеет 80000000001 квадратных слов».

Девятое (и последнее) совместное издание петербургских эго-футуристов — альманах «Развороченные черепа» — вышло в 1913 году. На его обложке — рисунок Ильи Репина: читающий стихи Олимпов. В последнем альманахе представлены почти все поэты эго-футуристы: Гнедов, Ивнев (с совершенно нефутуристскими стихами), Крючков, Олимпов. Игнатъев поместил здесь самые радикальные свои произведения, в том числе «Opus 45» — напоминающее дерево пересечение вертикальных и горизонтальных слов. Ниже Игнатъев уведомляет читателя о том, что «ввиду технической импотенции» не может быть выполнено типолитографским способом самое дерзновенное его сочинение «Лазоревый логарифм». В «Развороченных черепах» есть статья Всеволода Светланова «Музыка слов» с подзаголовком «Эскизы лингвистики» и совершенно фантастическими этимологиями. Например, слово «человек» Светланов определяет как «чело украшено веками»; латинское слово *vita* («жизнь») соотносит с русским «витать»; слова «грудь», «уд», «удить» и «груда» считает однокоренными; внутри «красоты» обнаруживает не только «красный», но и «соты», «раса» и даже обращение «о, ты». Но самое замечательное в альманахе — участие в нем Сергея Боброва, будущего лидера группы московских футуристов «Центрифуга». Бобров предоставил альманаху не только поэзию (главным образом символистского толка), но и критическую статью «Чужой голос», в которой можно обнаружить все главные особенности его будущих критических произведений: подчеркнутую демонстрацию эрудиции, блестящие афоризмы и уничтожительную критику противников. Расправившись с гилейцами, он признал определенную ценность Маяковского и Хлебникова при полном отсутствии у обоих оригинальности и безапелляционно заявил, что все остальные (в первую очередь Крученых и Бурлюк) пребывают за пределами искусства и являются самыми обычными шарлатанами. Бобров подписывает футуризму окончательный приговор, предвосхищая его будущее осуждение советской властью: «Читатель русский занимался революцией, потом половой "проблемой", борьбой, футболом, Вербицкой.<sup>39</sup> ... Теперь ему, действительно, совсем нечем заниматься. И вот для забавы сего соскучившегося брюха... появилось бюджетлянское "искусство"».

Осенью 1913 года Игнатъев предпринял самую выдающуюся попытку обрисовать и объяснить суть возглавляемого им движения — издал статью «Эго-футуризм» в виде брошюры на шестнадцать страниц. Как обычно, он привел подробности из истории движения, большая часть которых была уже всем известна. Новым оказалось его стремление умалить историческую роль Северянина (для которого, по словам Игнатъева, «двери возврата закрыты навсегда»). Игнатъев предложил даже рассматривать первый этап движения не как эго-футуризм, а как «эго-северянизм», у которого эго-футуризм замесовал лишь самые второстепенные черты. Нынешний период,

заявил Игнатъев, есть нечто совершенно новое, он связан с идеей борьбы, тогда как Северянин исходил из идеи «всеоправдания». По сравнению с другими теоретическими работами Игнатъева здесь почти не уделяется внимания идеологическим вопросам движения, зато есть желание продемонстрировать особый вклад эго-футуризма в поэтическую технику. Эго-футуризму приписываются такие открытия, как движение темы в прозе (пример чему — игнатъевский опус «Следом за...»); о Гнедове, «большом мастере в области эго-футуристической прозы», говорится как об авторе, который «игнорирует тему в прозе». Эго-футуризму вменяются в заслугу обновление и игнорирование метра стиха и сдвиг в рифме. Перечисляются, хотя и не подкрепляются примерами, еще три достижения: «эго-призма», «современность» и «механичность». Под первым понимается старый эго-футуристский принцип индивидуализма, воплощающийся в стиле поэта, второй связан с использованием в произведениях футуристов тем современного города, третий, скорее всего, связан с использованием алогических рядов слов (нечто подобное появилось позднее у сюрреалистов в практике «автоматического письма»). В статье Игнатъева немало интересных суждений, хотя она, как обычно, хаотична и зачастую противоречит тому, что он утверждал раньше. Так, он заявляет, что северянинский период эго-футуризма — плод иностранного влияния, только, вопреки общепринятому мнению, не итальянского и французского, а скорее Уитмена и Верхарна. Игнатъев пишет, что эго-футуризм не отрицает преемственной связи между собой и символизмом, что в эго-футуризме «эго» больше, нежели «футуризма», что существует две разновидности эго-футуристов: одни делают попытки к «объединению дробей» (см. «Скрижали»), другими речь стенографируется. Лишь Гнедов и отчасти сам Игнатъев относятся к тем, кто «стенографирует речь», тогда как «объединителем дробей» можно назвать любого, так что даже Крючков и Ивнев вправе называться эго-футуристами. Заканчивается статья образом трагического поэта с тонкой интуицией, который «идет на самосожжение во имя Эго», ответственного за весь мировой процесс.

Следующая книга Игнатъева «Эшафот. Эго-футуры» появилась в конце 1913 года и большей частью состояла из стихотворений, уже публиковавшихся в девяти альманахах с издательской маркой «Петербургского глашатая». В первом приближении их можно разделить на туманные метафизические стихи, в которых излагаются принципы эго-футуризма, и на словесный эксперимент. Единственное достоинство этих стихов — краткость; порой их просто больно читать, столь явно демонстрируют они авторскую претенциозность и полнейшее отсутствие поэтического таланта. Экспериментальные стихи, в которых находится место и для идеологии, гораздо интереснее по замыслу, чем по исполнению. 20 января 1914 года, на следующий день после свадьбы, Игнатъев бросился на жену с бритвой в руках и после



того, как она вырвалась, перерезал горло себе. Вожди двух московских футуристских групп, Бобров и Шершеневич, всегда отзывались о нем с уважением; гилейцы в статьях не нападали на него лично; сохранился отрывок стихотворения Хлебникова, связанный с самоубийством Игнатьева.<sup>40</sup>

После смерти Игнатьева группа распалась, хотя некоторые ее члены продолжали сотрудничать в московских футуристических изданиях. Вскоре их имена были забыты, и критика стала постепенно соотносить футуризм с «Гилеей». Возможно, эго-футуристы заслужили забвение (им так и не удалось создать ничего выдающегося в художественном отношении), но мы не вправе отказывать им в определенной исторической ценности. Без этой группы картина российской предреволюционной литературной жизни и литературной борьбы выглядит односторонне. Игнорирование в истории литературы целой группы чревато искажением общей картины. В настоящее время эго-футуризм отождествляют с Северяниным — отличный пример такого рода полуправды. Безусловно, Северянин продолжал оказывать влияние на эго-футуристов и примыкавших к ним поэтов (Широков, Шершеневич), однако проблема нуждается в дополнительном исследовании: нередко то, что кажется личным влиянием, является поэтическим стилем, выработанным всей группой. Более того, такие активные поэты, как Игнатьев и Гнедов, вообще не обращали на поэтическую манеру Северянина внимания.

Подвести итог движению эго-футуризма очень непросто. Пролить свет на некоторые вещи не удастся уже потому, что (в отличие от «Гилеи») об этом движении не осталось воспоминаний. Его главные компоненты — тема большого города, философия радикального индивидуализма и поэтический эксперимент — не так-то легко слагаются в единое целое. Еще в 1912 году Валерий Брюсов писал, что эго-футуристы жаждут выразить душу современного человека, жителя большого города.<sup>41</sup> Как известно, заимствовав тему города у Верхарна, Брюсов был первым урбанистом в русской поэзии. Об этом писал вслед за Брюсовым и Александр Блок. В произведениях гилейцев тема города не была господствующей (хотя присутствовала даже у Хлебникова), широко воспользовались ею только Гуро и Маяковский. У эго-футуристов урбанизм немедленно приобрел салонную окраску: они писали о городе гостиных, а не о городе улиц. Вероятно, поэтому они так любили французский язык (в противоположность гилейцам, припадавшим к истокам русского языка). Здесь нет ничего нового: во многом эта атмосфера пришла от Кузмина, которого какое-то время считали главой русских эстетов. Игнатьев так и не сумел теоретически обосновать такого рода урбанизм. В книге «Эго-футуризм» он запутался в противоречиях, утверждая в одном месте, что верность духу времени — из числа достоинств эго-футуризма, а в другом — что творчество важно для него и его соратников не потому, что в нем

выражается современность, а потому, что творчество не зависит от природы (сам не желая того, он дисквалифицирует таких поэтов, как Крючков). Игнатъев, кажется, забыл, как несколько месяцев назад жаловался на то, что современная культура человека от природы, а значит, и от Бога. Лишенный эстетического основания, эго-футуристский урбанизм превратился в маньеризм.

В отличие от гилейцев эго-футуристы придавали большое значение метафизическим вопросам, к чему их принуждала первая часть названия движения. Они воспринимали эго-футуризм как открытие собственного «я», как откровение, обретаемое через поэтическое творчество. Вот почему Северянину не составило труда заявить, что, упрочив свою поэтическую репутацию и таким образом утвердив «эго», он более не нуждается ни в соратниках, ни в движении. Все прочие проявления теоретической мысли, включая напыщенные рассуждения эго-футуристов о Боге, «эго» и вселенной, — не более чем антураж, связанный с ребяческим желанием быть более «глубокими», чем, допустим, символисты, и с наивной верой в то, что, прочитав несколько популярных брошюр, можно создать философскую систему. Достаточно заглянуть в книгу Андреевича (Евгения Соловьева) «Опыт философии русской литературы», чтобы обнаружить источник большинства идей Игнатъева. Чрезвычайный эклектизм и склонность придавать всему самый общий смысл привели его к созданию столь гибкой основы, что примкнуть к движению и считать себя футуристом мог практически любой. Некоторые критики (например, Чуковский и Шершеневич) полагали, что Гнедова следует относить скорее к гилейцам, чем к эго-футуристам, а один из критиков (Тастевен<sup>42</sup>) прямо называл его гилейцем. С другой стороны, нетрудно представить себе эго-футуристом Лившица; вождь движения получился бы из него ничуть не хуже, чем из Северянина или Игнатъева. Однако Лившиц терпеть не мог философии эго-футуристов, в которой «нельзя было при всем желании нащупать хотя бы одну четкую, до конца продуманную мысль». Во всех их теориях он видел «беспомощность и механическое соединение с бору по сосенке нахватанных идеек (и не идеек даже, а просто модных словечек)... Даже при самом внимательном к ним отношении, — продолжает он, — невозможно было догадаться, чего же они, собственно, хотят, с кем и во имя чего собираются воевать». Лившиц обвинял эго-футуристов в том, что они придали понятию «футуризм» негативный оттенок, тогда как именно он и его группа первыми ввели его в обиход; теперь же гилейцы с большой неохотой обозначали им свое движение. Лившиц допускает, что и помимо Северянина среди эго-футуристов есть «небездарные поэты»<sup>43</sup>, в то время как большинство критиков, выделяя Северянина, считали всех его соратников безнадежными бездарями. Многие критики, исследуя духовные основы эго-футуризма (который в первом приближении можно описать как интуитивный индивидуализм с укло-

ном в анархизм), отмечали его дилетантский и вторичный характер и нередко отказывали его членам в праве называть себя футуристами. Чуковский, например, не смог найти в стихах Северянина «ни в одной запятой никакого футуризма», а профессор Багрий обвинял группу в том, что они «прикрываются именем футуристов». <sup>44</sup> Вряд ли, конечно, эго-футуристы заслуживают такой суровой, напоминающей отлучение от Церкви, критики. Феномен эго-футуризма куда сложнее, чем принято думать; уже одно его существование заставляет критиков так расширить свое понимание футуризма, чтобы включить в него и эго-футуризм.

Самое убедительное основание для того, чтобы называть эго-футуристов «футуристами», — их желание обогатить русскую поэтику, используя для этого такие радикальные средства, как словотворчество, расширение рифмы, типографские эксперименты, алогизм через слияние слов и т. д. Нетрудно видеть, что в своих усилиях они близки к гилейцам. Являясь единственной русской футуристской группой, серьезно озабоченной идеологией и метафизикой, эго-футуристы в конце концов пришли к пониманию особого значения поэтики.

Нельзя не отметить специфической роли термина «футуризм» в истории всех футуристских групп в России. Некоторые из них поначалу его отвергали, другие использовали с первых же дней своего существования. Практически все группы заявляли о своей независимости от итальянцев, опасаясь, по-видимому, обвинений в подражании. Постепенно и очень по-разному проявлялись в разных группах смысл этого термина и его западноевропейская история. Отсюда восхитительное зрелище того, как отдельные футуристы на разных стадиях своего развития стараются соответствовать этому термину — в зависимости от того, что каждый из них в него вкладывает. Слово «футуризм» могло означать очень многое, и это помогает нам понять, почему, например, Широков от урбанизма салонов перешел к урбанизму улиц, Шершеневич серьезно изучал работы Маринетти, Каменский от простодушного импрессионизма переключился на сочинение «железобетонных поэм» (см. главу 5), а Бурлюк, оказавшись в США, принялся писать «энтелехийные» стихи (см. главу 7), осознав, вероятно, что многое из сделанного им в России было не вполне футуристским.

Исторически гилейцам повезло больше, чем эго-футуристам, они были талантливее и крепче спаяны друг с другом, но это еще не причина забывать о существовании эго-футуризма. К тому же для большинства современных именно эго-футуристы олицетворяли собой футуристов в те времена, когда футуризм оказался в центре литературных диспутов (т. е. в 1913—1914 годах). Влияние эго-футуризма было более длительным, чем принято думать: об этом свидетельствуют, например, издание в Харбине в 1920 году книги Сергея Алымова «Киоск нежности» и выход в эстонском городе Дерпте аль-

манаха «Via sacra» при участии Северянина. (У последнего эго-футуризм переплелся с модным тогда имажинизмом.) Даже в 1937 году Давид Бурлюк обозначил одно из своих стихотворений эго-футуристским термином «поэза».<sup>45</sup>

Когда в ноябре 1912 года Игорь-Северянин порвал с группой, которую он создал всего год назад, публика не перестала считать его футуристом, как, впрочем, и он сам. Более того, в период пребывания Северянина в Эстонии его стиль до 1930 года почти не менялся. «Громокопящий кубок», изданный в 1913 году в московском символистском издательстве «Гриф», имел невероятный успех. Сам Федор Сологуб написал восторженное предисловие к этой книге и вскоре пригласил Северянина в совместную поездку с поэтическими чтениями. Выступая перед публикой, Северянин не «читал» свои стихи, а, держа в руке белую лилию, пел их на мелодии из опер Амбруаза Тома. Вскоре он достиг популярности кинозвезды; кажется, ни у одного поэта в России книги не расходились так хорошо, как у Северянина. «Громокопящий кубок» выдержал десять изданий. Через два года после его появления вышел в свет первый том шеститомного «Собрания поэм».

Успех Северянина объяснить нетрудно, хотя читать его произведения без улыбки сейчас невозможно. Прежде всего темы северянинской поэзии давали публике прекрасный материал для собственных фантазий: в них сочетались экзотика, картины жизни *haut monde* и современность. Совершенно неважно, что все три составляющие были дутые, что Северянин (в отличие, например, от Бальмонта) никогда не бывал за границей, что «высшее общество» он знал исключительно по бульварным романам и опереттам, а аэропланы и дирижабли упоминал разве что для того, чтобы поддержать репутацию футуриста. Но в поэзии он был гурман и денди, разбил немало нежных сердец и получал груды писем в благоухающих конвертах. Северянин пил шампанское из лилий, а героини его стихов отдавались ему на коврах из ландышей. Стихи его изобиловали цветами, фруктами и винами. Поэт заявлял, что обладает «утонченно-жестоким душой», проповедовал «безгрешность греха», короче говоря, в своем аморализме он настолько отвечал духу времени, что сопротивляться ему было невозможно, особенно когда речь шла о дамах. Все это зачастую глупо, дешево, легко пародировалось, зато цветисто, кричаще и исполнено контрастов: подобно тенору-виртуозу, Северянин без малейшего напряжения и по первой же просьбе брал самые высокие ноты. Вдобавок ко всему он объявил себя футуристом, и футуризм стал темой всеобщих пересудов как провозвестник поэзии будущего, тем более что северянинский футуризм, или как там его называть, прекрасно уживался со старым добрым романтизмом. Столкнувшись со всеобщим признанием Северянина, подкрепленным заявлениями таких знатоков, как Брюсов и Сологуб, газетные критики,

поначалу высмеивавшие поэта, принялись громогласно восхищаться его достоинствами. Никто не смел больше сомневаться в таланте Северянина, хотя практически каждый что-то в его произведениях не принимал. Ходасевич считал Северянина «поэтом Божией милостью»; Чуковский писал, что его поэзия «увлекает, подобно речному потоку», и одна только Зинаида Гippiус, припечатав Северянина «брюсовской обезьяной», отказывалась всерьез принимать его поэзию.<sup>46</sup>

Но история Северянина — это не просто история публичного успеха, она заслуживает самого серьезного исследования. Северянин с большой охотой называл свои стихи ноктюрнами, позметтами, «героизмами», миньонеттами и даже «ассо-сонетами», и это пристрастие к классификации требует дальнейшего изучения, как чрезвычайно интересная попытка подчеркнуть значение жанров в то время, когда все полагали, что жанры давно мертвы. Не меньшего внимания достойна и метрика Северянина. Современники считали, что его стих «магнетичен, магичен, пьяняще-волнующе-сладостен»,<sup>47</sup> что тайна северянинской поэзии в немалой степени скрывается в удлинённых строках и внезапной смене стихотворного размера в пределах одной строки. Столь же внимательно необходимо изучить северянинскую рифму. Кажется, он был первым поэтом, который без малейшего оттенка юмора стал употреблять составную рифму (возможно, разделив эту честь с Хлебниковым). Во всяком случае, тот, кто пишет о рифме Маяковского и не упоминает при этом Северянина, сильно искажает картину. Любил Северянин и иные необычные разновидности рифмы (и способы рифмовки), особенно диссонансную (кедр : эскадр : бодр : мудр : выдр) и неравносложную.

Если Хлебников своим словотворчеством пытался раскрыть внутреннюю жизнь слова (и освободить русский язык от иностранных заимствований), то Северянин использовал неологизмы для того, чтобы украсить ими стих и поразить читателя. Любимым его занятием было образовывать новые глаголы, причастия и деепричастия от существительных (окалоштить, отрансен) и создавать сложные слова (озерзамок, сладколед), вполне соответствующие «компактсловам» Давида Бурлюка. Для многих читателей словотворчество было главной чертой футуризма, и даже сами футуристы своей первой конкретной задачей считали обогащение языка новыми словами. Оригинальность Северянина в том, что он смешивал неологизмы с иностранными словами, оказав тем самым сильнейшее влияние на своих соратников эго-футуристов. Не одно десятилетие французский язык был языком русской аристократии, и Северянин стремился облагородить поэзию французскими словами и словообразовательными моделями. Французские имена собственные оказывали на него гипнотическое воздействие: конечно же, он употреблял такие имена, как Берлиоз или Рембо, в первую очередь из-за звучания (с их произведениями он вряд ли вообще был знаком). Порой Северянин безжалостно искажал фран-

цузские слова для того, чтобы они звучали еще «красивее» (а может быть, более «по-французски»). Судя по рифме, Северянин произносил слово «шофёр» как «шоффэр» и творил новые русские слова в том же духе (грэзэр — от греза, т. е. грёза). Такого рода практика позволила одному журналисту иронически заметить, что он не понимает поэзию Северянина, поскольку она написана на румынском языке.<sup>48</sup> Когда Северянин опьяняется иностранными словами и именами, немедленно дают о себе знать пробелы в его образовании: греческие гетеры, например, без малейшей тени смущения выглядят у него из театральных лож и партеров. Поэт изобрел удивительное слово «коктейбли» (бессознательная контаминация слова «коктейль» и крымского Коктебеля) и сделал его названием особого песенного жанра. Однако он же способен заставить строку русского стиха взорваться варваризмами, оставаясь при этом поэтически убедительным: «Гарсон, сымпровизируй блестящий файф-о-клок».

Нельзя не упомянуть о недолгом союзе Северянина со «злейшими врагами» эго-футуристов. Кульбин убедил гилейцев присоединиться к этому союзу, и вскоре Маяковскому пришлось соперничать с Северяниным за успех среди женщин, присутствующих на их совместном поэтическом чтении. В начале 1914 года Северянин вместе с Давидом Бурлюком и Маяковским участвовал в чтениях, организованных в Крыму его обожателем и подражателем Вадимом Баяном (Сидоровым), который жил в Симферополе. Перед третьим выступлением Северянин поссорился с Маяковским и отказался продолжать турне. В Одессе он дал интервью, в котором заявил, что между эго-футуристами и кубо-футуристами (так стали называть в это время гилейцев) нет общих точек соприкосновения, после чего сочинил два антигилейских стихотворения, одно из которых («Поэза истребления») было особенно злым. Северянин проклял в нем гилейцев за то, что они осмелили все святое в мире, обозвал их псевдо-новаторами и заявил, что вместо того, чтобы сбрасывать Лермонтова <sic!> с корабля современности, следовало бы сослать всех Бурлюков на Сахалин. Уже в эмиграции он опубликовал («Менестрель», Берлин, 1921) «Поэзу дополнения», в которой обвинил Бурлюка и его друзей в пособничестве русской революции. Впрочем, еще позже, в «Колоколах собора чувств», он описал крымское турне с мягким и добродушным юмором. Недолгий союз Северянина с гилейцами выразился, среди прочего, в том, что он отдал одно стихотворение в сборник «Молоко кобылиц» и три — в «Рыкающий Парнас», здесь же стоит его подпись под манифестом (см. главу 4). Несмотря на свой разрыв с гилейцами, Северянин продолжал поддерживать добрые отношения с Василием Каменским.

Ни одна следующая книга Северянина не могла сравниться с успехом «Громокипящего кубка», и все же «Златолира» (1914) выдержала пять изданий, хотя Игнатъев саркастически заметил: «Боюсь, что

кубок Северянина опустел». <sup>49</sup> Не столь интересной оказалась книга «Ананасы в шампанском» (1915), к тому же в нее вошло много ранних стихов, начиная с 1903 года. Вышедшая в 1915 году «Victoria regia» демонстрирует хотя бы некоторое разнообразие — в ней есть стихи, посвященные войне. Антигерманские стихи Северянина грубоваты, зато не лишены определенного интереса полемические стихи, в которых он защищается от обвинений в том, что наслаждается безопасностью вдаль от фронта. Самая неудачная книга Северянина — «Поэзоантракт» (1915) — состоит из ранних стихотворений, которым не нашлось места в «Ананасах в шампанском». По ним прекрасно видно, как близок Северянин к русской поэзии второй половины XIX века. К этим же произведениям примыкает скучнейший «Тост безответный» (1916). Северянин участвовал и в коллективных сборниках вместе с такими малоизвестными поэтами, как Массайнов, Толмачев и А. Виноградов («Острова очарования», 1917; «Мимозы льна», 1916; «Винтик», 1915).

Интерес к Северянину не ослабевал, что подтверждает изданная в 1916 году книга «Критика о творчестве Северянина». Книгу открывают автобиографические данные; за ними следует статья Брюсова, в которой он вновь повторяет, что Северянин истинный поэт, но добавляет главу, посвященную таким его недостаткам, как отсутствие вкуса, пробелы в образовании, неспособность мыслить. Далее идет Сергей Бобров с подробным обзором критических работ, посвященных творчеству Северянина, и с многочисленными примерами. Закрывает книгу статья профессора Романа Брандта о поэтическом языке Северянина.

В 1918 году Северянин оказался в Эстонии, где его очень высоко ценили местные поэты (Северянин опубликовал несколько книг переводов с эстонского). <sup>50</sup> Помимо томов избранного из уже опубликованных произведений, <sup>51</sup> он издал двенадцать поэтических сборников, <sup>52</sup> а несколько книг осталось в рукописи. Северянин часто путешествовал по Европе и читал стихи всюду, где находил готовых его слушать русских, однако отсутствие обожания, к которому он привык, ожесточило поэта, и в своих стихах он с горечью обвинял соотечественников в неспособности понимать тонкие вещи. Для большинства изданных за рубежом стихов характерны типичные «северянизмы» и прогрессирующее падение качества (у поэта была скверная привычка публиковать даже самые неудачные произведения). К концу жизни Северянин практически избавился от словотворчества и варваризмов и стал сочинять в традиционном неоклассическом духе. В этой манере он написал лучшие свои эмигрантские стихотворения, большинство из которых вошло в книгу «Классические розы», изданную в 1931 году в Белграде. Вероятно, самая интересная книга этого периода — «Медальоны» (1934); в ней около ста сонетов, посвященных всевозможным знаменитостям: от Бетховена до Жюль Верна, от Пастернака

до самого автора. После того как в 1940 году СССР оккупировал Эстонию, Северянин стал печататься в советских журналах, но когда его попросили написать стихотворение о Сталине, он отговорился болезнью. Нападение Германии на Россию привело поэта в отчаяние: он послал советскому правительству телеграмму с просьбой помочь ему с эвакуацией. Умер Северянин 20 декабря 1941 года<sup>53</sup> в оккупированной немцами Эстонии.

Третий период истории эго-футуризма связан с альманахом «Очарованный странник», первый выпуск которого вышел осенью 1913 года, когда Игнатъев был еще жив. Альманах предполагалось выпускать ежемесячно, но вскоре он стал выходить раз в квартал. Последний выпуск (№ 10) появился в начале 1916 года. Начиная с пятого выпуска на его обложке значилось: «Издательство эго-футуристов». «Очарованный странник» постоянно подчеркивал, что эго-футуризм — продолжение возникшего в начале века декадентского движения, и активно боролся за возврат к идеалам декадентства. Издавал альманах Виктор Романович Ховин, некогда написавший статью о «Небокопах» Игнатъева. Первый выпуск «Очарованного странника» имел подзаголовок «Критик-интуит» и содержал только критические статьи и обзоры, но со второго выпуска Ховин стал печатать и поэзию, а подзаголовок сменил на «Альманах интуитивной критики и поэзии». Несмотря на свой многословный и подчас манерный стиль, Ховин был способным и серьезным критиком, убежденным в том, что после расцвета русской декадентской поэзии наступил период застоя и упрощения; его борьба с символистами, марксистами и «новым христианством» Мережковского была попыткой (впрочем, тщетной) освежить общую атмосферу.

Другой ведущей фигурой «Очарованного странника» был бывший член «Ареопага» эго-футуристов Дмитрий Крючков, который писал критические статьи под псевдонимом Келейник. Среди них следует отметить опубликованную в первом выпуске работу об Иннокентии Анненском как критике, о Франсисе Жамме и нападке на Максима Горького, раскритиковавшего Московский Художественный театр за постановку «Бесов» Достоевского. Крючков назвал критику Горького «открытой войной против искусства и религии» и заявил, что для того «закрыта душа родного народа». В 1915 году к Ховину и Крючкову присоединился молодой критик Борис Гусман. С альманахом сотрудничала и жена Сологуба Анастасия Чеботаревская.

Краеугольным камнем программы «Очарованного странника» было возвращение к идеалам русского декаданта: чистое искусство, не ограниченная свобода творчества, духовный поиск. Основными предпосылками истинного декаданта считались крайний индивидуализм и противопоставление себя обществу. На страницах «Очарованного странника» печатались произведения не только Федора Сологуба, но и Зинаиды Гиппиус — ведущих фигур русского декаданта.<sup>54</sup> Виктор



Ховин считал декадентом и К. М. Фофанова. «Декаданс — это те золотые ворота, которые ведут в таинственный мир свободных блужданий поэта в томительных, но радостных путях воплощения своего творческого "я"», — писал Ховин («Очарованный странник», № 1). Идеальным декадентом для Ховина был Оскар Уайльд, которого он удостоил двух статей (№ 1 и 9) и называл «гениальным интуитом». Между прочим, Оскар Уайльд являлся для него скорее гениальным критиком, чем поэтом (даже «Портрет Дориана Грея» Ховин считал критическим произведением). Цитата из Уайльда о лжи ради лжи, высшей стадией которой является ложь в искусстве, украшала каждый выпуск альманаха, стала его девизом. Ховин полагал, что идеалы раннего декаданса были преданы Бальмонтом и Брюсовым, превратившимися в «академиков», Мережковским, увлекавшим «общественность» в пресловутое «новое христианство», а также символистами, опасно приблизившимся к реализму и догматизму.

Хотя «Очарованный странник» называл русский символизм самым значительным достижением современности, последние перемены в символизме, происшедшие под руководством Вячеслава Иванова и Андрея Белого, привели, по мнению Ховина, к забвению его высшей святыни — интуиции, к ее подчинению рассудочности и к схематизму. В третьем выпуске Ховин говорил: «Но не для того прошли мы искусства декаданса и отравлялись ядовитыми травами чарований искусства, не для того, облаченные в тогу романтики, поверили в светозарную многоликость бездомной Психеи, не для того, чтобы от бушующих лиловых миров и психологизма мятущейся личности снова прийти к ограниченности и законченности философических доктрин, к школьному догматизму...» Единственный выход Ховин видел в возврате к духовным истокам — только так можно было обновить идеалы декаданса. Таким возвратом представлялся ему эго-футуризм.

Ховин не слишком любил словесный эксперимент Гнедова и шокирующие заголовки эго-футуристских альманахов и однако же приветствовал их как способ взбаламутить застойное болото современной литературы. «Только эго-футуризм остался верен русскому декадансу в борьбе его за самодовлеющую ценность искусства», — писал он в третьем выпуске «Очарованного странника». Целый лист в этом выпуске был посвящен памяти Игнатьева. Отношение Ховина к членам московской футуристской группы Шершеневича «Мезонин поэзии» было благожелательным, хотя он и сожалел о том, что им не достает духовности, и называл их «легкомысленными гаерами современности с трагической складкой у губ» («Очарованный странник», № 2). Гилейцев Ховин не любил (хотя высоко ценил поэзию Маяковского) и называл их «дерзкими москочитами», которые слишком озабочены своей шумной эксцентричностью и придают чрезмерное значение теории. С большим трудом Ховин принимал «вандалистский» характер современного футуризма и мечтал о грядущем конструктив-

ном футуризме; он делил футуристов на фальшивых, слишком увлеченных разрушением прошлого, и настоящих, всем своим сердцем распахнутых «прекрасному будущему». Ховин полагал, что на повестке дня стоит не создание школ и теорий, а оппозиция господствующей литературе. Истинным футуристом и бунтарем был для него Маринетти, а русские футуристы предпочитали аплодисменты и вместо того, чтобы воевать в открытую, показывали издали язык.

Под эгидой «Очарованного странника» Ховин даже подумывал открыть литературное кабаре и старался создать своим альманахом впечатление солидного движения, а не какой-то крохотной секты. Поэтическими светилами были Крючков и Северянин. Крючков продолжал печатать свою гладкую и малооригинальную поэзию, в которой слышны отголоски всей поэзии XX века, от Бальмонта до Северянина. Определенный интерес представляет его стихотворение о Третьяковском, в котором Крючков отказывает в звании поэта всякому, кто дурно отзывался об этом поэте.

В своих критических статьях Крючков восхваляет Северянина, чей жизненный путь «изменчив, как городской шум, как прихоти кокетки, опьянен ликером современности» (№ 1). Стихи Северянина помещались в альманахе регулярно, с первого выпуска и почти до самого конца. Из Москвы присылали свои стихи Ивнев и вездесущий Шершеневич; но самое поразительное — в нем появлялись произведения Хлебникова, Каменского и Гуро, и это отнюдь не было тактическим ходом с целью расколоть гилейцев, а скорее очередной попыткой Ховина расширить свое понимание футуризма. Более того, Хлебников и Каменский участвовали в издании и в 1915 году, когда московская группа практически перестала существовать. Каменский был удостоен критической статьи Бориса Гусмана, с похвалой отозвавшегося о «мудрой наивности его души» (№ 8). В «Очарованном страннике» нередко печатался известный театральный деятель Николай Евреин, критик коммерческого театра и пропагандист «театра для себя». Здесь можно было встретить имена таких малоизвестных поэтов, как Михаил Струве, Михаил Козырев, Александр Толмачев и Алексей Массайнов, и поэтесс (княгиня Шахназарова, В. Солнцева, Вера Вертер<sup>55</sup>), среди которых выделялась Ада Владимирова,<sup>56</sup> поэтесса школы Гуро.

Ховин пытался основать школу «интуитивной критики» — иррациональной, антипопуляризаторской и враждебной любым системам и формулам. Для Ховина это означало возврат к «сладким грезам» декадентов и к импрессионизму раннего футуризма. Один из самых «импрессионистичных» русских критиков Иннокентий Анненский удостоивается на страницах журнала наибольших похвал («Он не разбирает и не оценивает — он отдается любимым образам», — «Очарованный странник», № 3). Ховин считал, что в своих критических статьях критик «изображает самого себя», а его врагами являются история

литературы и «ученая» критика. В обсуждаемых произведениях особо ценились такие признаки индивидуальности, как непостоянство и двойственность (например, гедонизм и апология страдания у Оскара Уайльда). По этой причине Ховин принимал Каменского и Гуро, наиболее импрессионистичных из русских футуристов. О Гуро в двух выпусках альманаха писали как об идеальном поэте и вообще создали ее культ («Очарованный странник», № 5 и 10).

В конце описываемых событий Ховин заметно полевел; в последнем выпуске «Очарованного странника» тому есть немало свидетельств. Ховин подтвердил свой разрыв с Северяниным, которого не причислял теперь к футуристам, а его вышедшие после «Кубка» сочинения называл «нудной, трусливой, успеха алчущей безвкусицей». С обложки альманаха исчезло слово «эго-футуристы» и даже непренная цитата из Оскара Уайльда. Довольно неожиданно Ховин принялся защищать со своих интуитивных позиций Хлебникова и даже Крученых. Альманах напечатал стихи и статью Хлебникова, а М. Козырев похвалил в своей статье его теории математических законов истории. Теперь Ховин предпочитал Маяковского Сологубу и, рассуждая о символизме, уважительно цитировал не кого-нибудь, а самого Крученых. И наконец, в анонимной заметке «Динамиту, господи, динамиту!» он признался в общей неудаче «Очарованного странника», который «старый истрепавшийся чемодан декаданса напрасно пытался открыть новеньким ключиком».

После революции 1917 года Ховин преобразовал «Очарованного странника» в издательство. В 1918 году он выпустил брошюру «Сегодняшнему дню», где объявил, что первостепенная задача футуризма, призванного разрушить культуру прошлого, выполнена. Вместе с тем он осудил Маяковского и его друзей за то, что они предоставили свой талант в распоряжение нового хозяина — большевизма, тогда как истинный футурист восстает против любых хозяев. Ховин обвинил Маяковского в заискивании перед властями и, отказавшись принять идеалы пролетарского искусства, завершил брошюру словами, которые когда-то уже произносил: «Динамиту, господи, динамиту!». Странно, что Ховина не арестовали — в 1919 году появился его новый журнал «Книжный угол»,<sup>57</sup> в котором печатались Василий Розанов и Борис Эйхенбаум (всего вышло шесть номеров). Через два с половиной года Ховин выпустил еще два номера этого журнала.

Если «Очарованный странник» — более или менее прямой наследник и продолжатель дела петербургского эго-футуризма, то «Мезонин поэзии» — независимая московская футуристская группа, выступавшая в союзе с эго-футуристами и лишь иногда называвшая себя эго-футуристской. «Мезонин поэзии» был организован летом 1913 года Вадимом Шершеневичем, частым автором игнатъевских альманахов, и художником Леоном Заком, публиковавшим стихи под псевдонимом Хрисанф. Вместе они сделали три выпуска альманаха. Пер-

вый — «Вернисаж» — появился в сентябре и как и все издания «Мезонина поэзии» был напечатан на нумерованных страницах. Альманах открывала «анонимная» (автор — Хрисанф) «Увертюра», написанная в виде непринужденного приглашения некоей дамы на вернисаж Мезонина и на изысканный в своей простоте, хотя, быть может, и не сытный обед. Члены группы представлены как жильцы Мезонина, хозяйка которого — Самая Очаровательная (Поэзия, конечно). Она неприступна, никто не смеет войти в ее спальню, но жильцы постоянно дарят ей розы и говорят комплименты, а стоит ей уронить платок, бросаются его поднимать. Возможность служить Самой Очаровательной удерживает жильцов Мезонина в состоянии влюбленности. Иными словами, поэты описываются как люди влюбленные и чуть-чуть сумасшедшие: они предпочитают любить то, что близко, а не то, что далеко. Скрытая полемика с символизмом облекается в утверждение: не стоит рассказывать о старинном замке, если из окна Мезонина виден дом булочника, лучше сравнивать грусть с перочинным ножом, чем с бурным океаном, ибо жильцы Мезонина понимают лучше всего то, что находится в их комнатах.

В «Вернисаже» представлено десять поэтов, в том числе такие совершенно неизвестные, как К. Чайкин, Н. Бенедиктова, Алексей Сидоров — последний входил в группу «Лирика» (см. главу 6). Интересно, что в этом альманахе как поэт-футурист начинал будущий советский прозаик Борис Лавренев, ухитрившийся в своих до невозможности пустых стихах скомбинировать кусочки из Блока, Северянина, Шершеневича и Маяковского.<sup>58</sup> Валерий Брюсов, некогда удостоивший петербургских эго-футуристов своим участием в совместном издании, на этот раз осчастливил «Мезонин поэзии» и поместил в нем стихотворение о финской природе, образы для которого заимствовал из игры в футбол. Оба вождя, Шершеневич и Хрисанф, дали по два манерных стихотворения с необычными рифмами. Рюрик Ивнев опубликовал два стихотворения, исполненных бесконечной жалости к самому себе. Павел Широков, светило из Петербурга, изо всех сил старается в своих двух стихотворениях быть настоящим урбанистом. В альманахе есть и критическая статья Хрисанфа (подписанная «М. Россиянский») «Перчатка кубо-футуристам», в которой он полемизирует с гилейцами. Хрисанф рассуждает главным образом о последствиях, проистекающих из утверждения гилейцев о том, что поэзия есть искусство сочетания слов, причем слов самоценных. По его мнению, гилейцы игнорируют все аспекты слова, кроме звучания, и приходят к абсурду. Вместо сочетания слов они творят сочетания звуков и своей цели, «слова как такового», не достигают. В результате, продолжает Хрисанф, поэзия превращается в ничто; попытки Крученых писать стихи на «собственном языке, слова которого не имеют определенного значения», можно уподобить игре музыканта на немой клавиатуре. Хрисанф утверждает, что, отказавшись от содер-

жания, гилейцы не расширили область поэтического, а сузили ее, они не только не открывают новых дорог в поэзии, но и закрывают старые. «Наши противники не знают элементарной логики, плохо разбираются в том, что есть сущность поэтического материала, и, собираясь "сбросить с парохода современности" тех, кто до сих пор были его рулевые, они еще не умеют узнавать путь по звездам и не постигают устройства и цели простейшего из всех приборов мореплавания — компаса». <sup>59</sup>

Центральная фигура «Мезонина поэзии», Вадим Габриэлевич Шершеневич (1893—1942) (ныне известный, главным образом, той ролью, которую он сыграл в имажинизме), заслуживает гораздо больше внимания, чем ему обычно уделяют. С 1913 по 1916 год Шершеневич — один из самых активных русских футуристов; фигура противоречивая и обаятельная, автор плодовитый, но очень непостоянный в литературных связях (он заключал и расторгал творческие союзы гораздо чаще, чем любой другой русский футурист), он усвоил все важнейшие особенности русского модернизма и проявил себя как поэт, прозаик, драматург, критик, переводчик, руководитель литературных группировок и теоретик. Шершеневич был сыном известного московского профессора права; в 1911 году он издал свою первую книгу «Весенние проталинки». Это типичная книга начинающего поэта, подражательная и по-юношески романтическая, смесь Фофанова и Бальмонта периода «Горящих зданий», с явной склонностью к немецкоязычной литературе (подражания Гейне, эпиграф из Петера Алтенберга). Книга привлекла внимание Гумилева, который похвалил вкус автора и посетовал на отсутствие новизны. <sup>60</sup> Впоследствии Шершеневич стыдился своего ученичества у Бальмонта и как-то даже исключил эту книгу из списка изданий, который любил помещать на последних страницах своих поэтических сборников. Кроме того, он с удовольствием критиковал Бальмонта (единственного среди всех символистов), называя его псевдоноватором. Следующая книга Шершеневича «Сармина» (Москва, 1913) оказалась еще более эклектичной, зато зрелой по технике. По ней видно, что молодой поэт учился не только у современников, но и у таких поэтов прошлого, как Пушкин и Николай Языков (1803—1846) — «превосходный, хотя, к сожалению, малоизвестный поэт», как писал о нем в своих записках Шершеневич. Один раздел книги посвящен Александру Блоку, в нем много стихов о вине и снеге; другой — Михаилу Кузмину, здесь, конечно же, клавикорды, диваны, пасторали, Пьеро и Арлекины. Есть раздел стихотворений с мотивами из русских сказок, что свидетельствует о знакомстве автора со знаменитыми сборниками Афанасьева. В посвященном Гумилеву разделе переводов (Гейне, Рильке, Демель, Лилиенкорн, Верлен) преобладает немецкая поэзия, но общий тон скорее классический, нежели романтический: четкая композиция, точ-

ные традиционные размеры, а порой и старинный элегический дистих. В одном стихотворении Шершеневич заявляет:

Я перелью глухую грусть  
В отчетливые песнопенья.

Шершеневич очень любил эпиграфы: в «Carmina» встречаются имена семи русских поэтов (включая самого автора) и одного итальянского, процитированного на языке оригинала. В примечаниях к книге он не только оправдывает орфографические и просодические отступления от общепринятых правил (например, слово «корабль», произносимое как трехсложное), но и педантично сообщает, когда и почему заимствовал ту или иную рифму и у кого именно. Гумилев, чей отзыв на эту книгу был еще благожелательнее, чем первый,<sup>61</sup> все-таки ошибался, полагая (впрочем, не без причины), что поощряет потенциального акмеиста.

«Carmina» подводила итог раннему ученичеству; одновременно Шершеневич издал в «Петербургском глашатае» третью книгу «Романтическая пудра»,<sup>62</sup> судя по названию, типичный образец эго-футуристского салонного эстетства. Первое стихотворение сборника Шершеневич назвал «L'art poétique», хотя в нем нет ничего, кроме призыва обращаться со стихотворениями (точнее, с «поэзами»), как со светскими дамами. Последнее стихотворение книги («Сегодня») напоминает манифест: презрение к академизму, гимн поэтическому восторгу, призыв сжечь прошедшее на огне настоящего: впрочем, эффект стихотворения несколько ослабляет то, что оно обращено к даме. В середине книги бунтом, впрочем, и не пахнет, она благоухает будуаром и насыщена «современными образами»: любовь подобна электрическому свету, сердце тает, как пломбир, луна опьяняет сильнее абсента и так далее в том же духе, даже у Клеопатры с Антонием — не свидание, а rendez-vous.

Шершеневич, как и полагается неофиту эго-футуризма, охотно берет эпиграфы из Лохвицкой и, подобно Северянину, пишет триолеты и «эскизетты», однако его зависимость от Северянина критики преувеличивают; он был прав, когда советовал им получше сравнить свои стихи со стихами Северянина.<sup>63</sup> То, что, вопреки утверждениям критики, он не копировал Северянина слишком буквально, еще не делает, конечно, Шершеневича оригинальным поэтом, и все-таки его литературная основа и связи гораздо сложнее, чем принято считать: он хорошо знал европейскую поэзию и черпал из нее непосредственно, тогда как Северянину она была знакома разве что понаслышке. Образный строй «Романтической пудры» напрямую связан с «проклятыми поэтами» (луна, как изгнивший череп; небо тяжелей, чем веки мертвой женщины); в целом книга отмечена поворотом автора от Гейне и Рильке к французам. На первой странице цитата из Гюисманса, далее идут эпиграфы из Лафорга и Рембо. В книге есть

довольно кокетливое предисловие, обращенное к Игнатьеву, где поэт предугадывает безразличие читателя и ругань критиков и сожалеет о том, что написал эти «поэзы», вместо того чтобы провести время «в веселом бархате кафешантана под конфетти поцелуев и серпантин ласк».

К осени 1913 года, когда вышел следующий сборник стихов Шершеневича «Экстравагантные флаконы», он уже был ведущим поэтом «Мезонина поэзии» и считал своим долгом продемонстрировать образцы истинной поэзии футуризма. В своем стремлении он напоминает театрального режиссера, который, не будучи актером, учит актеров играть. Почти в каждом стихотворении сборника он успешно решает ту или иную проблему поэтической техники. Историческое значение Шершеневича заключается в том, что он был первым (а возможно, и единственным) русским футуристом, который воспринял футуризм Маринетти как футуризм вообще и попытался создать его русский вариант. Один критик даже назвал его «первым, кто, по-видимому, прочел Маринетти». <sup>64</sup> В течение года Шершеневич перевел и издал главные манифесты Маринетти, а затем два его романа. Хотя в «Экстравагантных флаконах» заметны прежние снобистские пристрастия автора (когда, например, в дамский башмачок наливают *vin de Grave*), есть здесь и признание: «Как сладко складывать книги / В один костер и жечь их!» Шершеневич целенаправленно превращается в истого урбаниста: он воспекает гул проспекта, рев моторов, уличные фонари и небоскребы. В одном стихотворении он пишет о женщине, преследуемой людьми и зданиями; в другом женщина от скуки душит собственного ребенка, после чего звонит и сообщает о случившемся мужу; еще в одном какой-то юноша устраивает в кафе истерику, а когда к нему с поцелуем подходит проститутка, превращается в сатира и пронзает ее рогами; в кинотеатре поэт, сделав над собой усилие, видит перевернутое изображение и тому подобное.

Особое внимание в своих экспериментах Шершеневич уделяет рифме: в каждом стихотворении он пробует новую или, по крайней мере, нетрадиционную рифму. У него есть неточная рифма (крича — плечам, вуалетку — проспекту, скучно — тучи), составная (давно она — клоуна), неравносложная (пунша — юноша, душу — слушаю), со слоговым переносом (фиалки — устал ки- / вая) и даже разноударная (новой — сафьяновой). В одном стихотворении Шершеневич пишет: «У других поэтов связаны строчки / Рифмою, как законным браком... / А я люблю только связь диссонансов, / Связь на вечер, на одну ночь!». Экспериментирует он и с размером, использует акцентный стих, на первый взгляд хаотичный, но в действительности тщательно организованный. Что касается лексики, то стихи Шершеневича по-прежнему кишат неологизмами и иностранными словами, а его образная система продолжает *épater les bourgeois* такими тропами, как «небо раскрылось как дамский лиф, облаковые груди раскрыт». Кри-

тики нередко обвиняли Шершеневича в рифмоплетстве и полном отсутствии таланта;<sup>65</sup> после Крученых его ругали, пожалуй, больше любого другого русского поэта XX века, — отсюда, вероятно, и название сборника критических статей «Зеленая улица», что можно понять и как «Сквозь строй». Такое отношение к поэту, конечно же, несправедливо. Возможно, Шершеневичу не доставало подлинного поэтического дара, зато он был умным и безукоризненным версификатором, который стремился обогатить поэтическую палитру новыми средствами и делал это с большим смыслом и основательностью, чем многие другие. Его «бунтарские» строки и грубые образы — не что иное, как игра эстетa, а соединение в урбанистических стихах мотивов Северянина и Маяковского — уже само по себе крупное достижение, даже если в них отсутствует блеск оригинальности.

Чтобы заслужить образ одного из вождей русского футуризма, Шершеневич обязан был выступить как критик и теоретик, что он и сделал, издав в 1913 году книгу «Футуризм без маски».<sup>66</sup> Эта добротная книга (по крайней мере, по сравнению с бессвязными сочинениями Игнатъева и Давида Бурлюка) написана ясным языком и со вкусом, хотя и не обнаруживает глубокого и оригинального ума; Шершеневич прекрасно это понимал и, вероятно, поэтому дал книге подзаголовок «компилятивная интродукция». В первых же строках он сообщает, что цель книги — объяснить сбивой с толку публике, чем на самом деле является футуризм. Главнейшее качество истинной поэзии, пишет он, новизна: только новое и оригинальное способно нас взволновать, подобно тому, как автомобиль врывается в кучу праздных зевак и, умчавшись, оставляет раненого. По словам Шершеневича, в крепости русской литературы раскинули зимние квартиры символисты, получившие ключи от побежденных реалистов. Бывшие бунтари превратились в замшелых академиков и позабыли о том, что поэзия бывает только в борьбе с собственной косностью.<sup>67</sup> Но вот «войско в нарядах гаеров и шутов, выкидывая *salto mortale*, крича нелепые бутады, мчится из Италии» — это и есть футуризм. Сравнивая новое явление с прежними литературными течениями, Шершеневич говорит, что если реалисты ставили содержание выше формы, а символисты привели форму и содержание в гармонию, то футуризм провозгласил, что *форма выше содержания*. Самый выдающийся новатор — Маринетти, он продемонстрировал миру новую красоту — красоту скорости, и научил его улавливать ритм современной жизни. Впрочем, согласно Шершеневичу, призыв Маринетти разрушить музеи и библиотеки не следует понимать буквально. К тому же, как считает Шершеневич, итальянским футуристам не удалось найти новой формы для нового содержания; стихи Маринетти скучны, безвкусны и раздражительны. В своем творчестве Маринетти подметил лишь процесс «растворения» человека в большом городе, но упустил процесс его индивидуализации. Это одна из излюбленных идей Шер-



шеневича, которая впоследствии позволила ему зачислить в футуристы даже такого поэта, как Рюрик Ивнев. Среди присущих футуризму поэтических средств и методов Шершеневич указал аметрический стих (который он называет «ритмическим»), оригинальную рифму, словотворчество и разговорную речь. Шершеневич отрицает за гилейцами право называться футуристами и критикует их за теоретическую и практическую несостоятельность; ближе всех к футуризму он помещает петербургскую группу «Его» (в которую включает и себя), но даже Северянина, поэзию которого высоко ценит, Шершеневич истинным футуристом не считает. В заключение он выражает надежду, что после того как осядет поднятая разрушением пыль, поэты приступят к решению конструктивных задач. Книга, конечно, не лишена недостатков: слишком схематична, с упрощенным подходом к проблемам и тенденцией проходить мимо того, с чем автору не легко справиться, и все же это первая полномасштабная книга, написанная футуристом о футуристах. Она дает ясную картину футуризма в понимании членов «Мезонина поэзии»: умеренное, цивилизованное, основанное на «хорошем вкусе» течение, без манифестов, но и не чужающееся теории, ориентированное на Запад, избегающее крайностей, терпимое к прошлому. Вот типичное высказывание Шершеневича из более поздней книги: «Всякое нововведение есть только развитие штриха предшественника».<sup>68</sup>

Хотя «Мезонин поэзии» существовал меньше других футуристских групп, всего полгода, в него входили поэты, чьи произведения, в отличие от большинства петербургских эго-футуристов, заслуживают внимания не только с исторической точки зрения. Вторым предводителем группы был художник Лев Васильевич Зак (Леон Зак, 1892—1980), который под именем Хрисанф публиковал стихи, а фамилией Россиянский подписывал критические статьи. Хрисанф родился в Нижнем Новгороде и изучал литературу в Московском университете. Он подготовил к печати сборник стихов «Пиротехнические импровизации», но книга не была издана, так что судить о его поэзии можно лишь по нескольким стихотворениям, опубликованным в трех альманахах «Мезонина поэзии» и нередко помеченных «Париж». Потенциально Хрисанф представлял собой замечательное поэтическое явление; удели он стихам больше времени, чем живописи, он наверняка стал бы выдающимся футуристом. В отличие от остальных членов группы Хрисанф обладал уникальной способностью работать со словесной тканью и был очень радикален. Его поэзия, исполненная образами насилия и смерти, строится на сложной рифме, но, в отличие от Шершеневича, он употребляет в пределах стихотворения самые разные рифмы: составные, неравносложные, разноударные, омонимические, усеченные и так далее. Вот примеры: канделябром — табором, мимо — громи мой, труб — труп, не было — пеплом, к чему — чуму, устриц — люстре, электричество — Беатриче, возгла-

сам — слез глазам, лезвиям — трезвый ем, ввысь лицом — виселицам, за руки — арки, руками — камера, вероятно — яд оно, девушки — надев уже, морфия — мертвые, одинаково — приведена к вам, умер — юмор, радиус — радуйся. Как видно из этого перечня, никакой разговор о рифме Маяковского не будет полным, если не принять в расчет не только Хлебникова, но и Хрисанфа.<sup>69</sup> Особо сближает Хрисанфа с Хлебниковым стремление к паронимии и омонимии, из-за чего строки его стихов становятся порой почти «сплошной рифмой». Вот в подтверждение этой мысли начало одного из стихотворений Хрисанфа:

Скорбью  
Я скоро убью  
Адовы кавалькады.  
В трупях тропы  
Тропическая труба.  
Скорбь моя! Байрон  
Пред нею беднее горба,

В мантии гаер он.

Карлик и арлекин  
Дьявола и ловеласа  
К виселицам  
Ввысь лицом  
Человеческую расу!  
Тошно душе. Потушу,  
Неоплакиваемый палач,  
Пламена, и плакаты, и плач —  
Кончена гончая.

Юрик Ивнев (псевдоним Михаила Александровича Ковалева, 1891—1981) родился в Тифлисе, в семье военного, и был еще одним не лишенным таланта другом Шершеневича. До революции Ивнев имел в поэтических кругах определенную репутацию, после революции присоединился к имажинистам (во главе которых стоял Шершеневич). До недавнего времени о Ивнине почти не вспоминали. В издательстве «Мезонина поэзии» вышла книга его стихов «Пламя пышет»; в ней он — импрессионист, улавливающий мельчайшие движения своей больной души и каждую подробность окружающего мира. Этот мир — не обязательно город: Ивнев — единственный поэт «Мезонина», увлекающийся сельскими пейзажами (с особым пристрастием к пристаням). Поэзия Ивнева восходит к Александру Блоку и Михаилу Кузмину. Он — один из немногих русских поэтов-мужчин, стихи которого напоминают стихи Ахматовой. Следующие две строки книги «Пламя пышет» вполне дают представление о его творчестве:

Я в душе своей, как в земле изрытой,  
Копошусь руками измученными.

Ивнева болезненно влекло к страданию, и не только к своему собственному, но и к чужому (смотри, например, описание изуродованного тела в стихотворении «Гибель кучера»). Ритмы разговорной речи в акцентном стихе (так называемом дольнике) и стихотворные строки разной длины не могут не привлечь к себе внимания исследователя русской поэзии, зато встречающиеся порой необычные рифмы и неологизмы выглядят данью репутации футуриста. В действительности Ивнев особого интереса к словесному эксперименту не проявлял.

В 1913 году Ивнев издал в Москве первый «лист» (небольшой сборник стихотворений) «Самосожжения» — вероятно, самого характерного своего сочинения. Здесь и жалость к себе, и болезненное отвращение, и что-то вроде молитв, и надежда на раскаяние и очищение души. Ивнев нередко пишет о Святой Руси и ее святынях, но всюду в его поэзии господствует один и тот же мотив: «Господи, почему я такой плохой?». Второй «лист» «Самосожжения» был издан в 1914 году в «Петербургском глшатае», третий — в 1916 году в «Очарованном страннике», после чего, добавив к трем «листами» стихи из других публикаций, Ивнев выпустил в Петрограде в 1917 году отдельную книгу под тем же названием (см. главу 6).

Немало надежд подавал и другой поэт, некогда прозванный alter ego Шершеневича<sup>70</sup> — Константин Аристархович Большаков (1895—1938), который вошел в 1911 году в литературу с большим томом очень незрелых произведений («Мозаика»). Проза и драматические произведения исполнены здесь в сугубо декадентском духе, зато истоки его поэзии — гораздо дальше, в романтической поэзии XIX века. Самое сильное влияние на Большакова, как и на Шершеневича, несомненно, оказал Бальмонт.<sup>71</sup> Вторая книга Большакова вышла в свет в Москве, скорее всего осенью 1913 года (хотя написана годом раньше); иллюстрировали ее Гончарова и Ларионов в своей обычной лучистской манере. Текст, как и в книгах Крученых, написан от руки. Сразу было ясно, что молодой поэт выбирает футуризм, хотя понимает он его несколько по-декадентски. Называется книга «Le Futur» и состоит из одной длинной поэмы, написанной своеобразным верлибром, в ее центральном эпизоде в современном городе появляется обнаженная женщина, которая пробуждает в толпе «Ветхого Адама». На следующий день улицы устланы телами мужчин, умерших от истощения, однако поэма заканчивается на оптимистической ноте: придет время, и из них родится новый мир. В поэме налицо определенная склонность к геометрии: например, треугольный закат в ее начале, которому позднее уподобляется тело женщины. На книгу был наложен арест.

В 1913 году «Мезонин поэзии» выпустил в свет третью книгу стихов Большакова «Сердце в перчатке» с абстрактным рисунком Гончаровой на обложке. В ней автор обнаруживает несомненную поэтическую зрелость. Тематически он не избежал, впрочем, обычного эго-футуристского антуража гостиных и будуаров, с коробочками пудры, духами и коврами, в общем, всего того, что можно найти у Северянина или, скажем, у Шершеневича; но есть там и аэропланы, и улицы, которые гораздо больше похожи на московские, чем улицы Шершеневича. От Северянина Большакова отличает большая утонченность и сложность. Его связь с современной французской поэзией подчеркивает эпиграф из Лафорга, дающий, кстати, ключ к пониманию названия книги («Et celles dont le coeur gante six et demi»). В отличие от поэзии легко читаемого Шершеневича, Большаков пишет куда изощреннее, хотя внешне некоторые их приемы очень близки. Например, Большаков тоже прибегает к неологизмам, использует вместо традиционных размеров акцентный стих и, подобно другим поэтам «Мезонина», экспериментирует с необычной рифмой (души — тишины, приносят — бойся, скучен — случай), которая гораздо чаще, чем у его соратников, приближается к чистому ассонансу. Но его истинная оригинальность заключается в другом. Во-первых, он выработал особый род музыкального стиха, основанный на повторе фразы, образа, слова и даже корня. Порой это вызывает тавтологические эффекты (напоминающие хлебниковские), как, например, в стихотворении «Святое ремесло». Повторение образа может сопровождаться сменой плана (тротуар улиц — тротуар сердца), повторение звука приводит к аллитерации и подобным эффектам. Во-вторых, Большаков использует семантические разрывы, затемняя тем самым смысл, что совершенно нетипично для авторов «Мезонина» с их почти галльским пристрастием к ясности. Большаков прибегает иногда к грамматическим несоответствиям, чем напоминает Бенедикта Лившица. И наконец, у Большакова — своя собственная образная система, в которой наряду с традиционными средствами широко используются самые необычные сочетания (например, «розы глаз»). У него встречается умышленный антиэстетизм («мое лицо исхлестано потом чулков»), мрачный гротеск (в стихотворении «Полночь»), гиперболы поистине космического размаха («я повесил пальто на луну»). В стихотворении «Фабрика» Большаков смешивает «эстетическое» и «неэстетическое», сочетая заводские трубы и женские ресницы, Медичи и мокроту. Самое поразительное стихотворение в книге — «Городская весна», в котором к осмысленным словам добавлены слова, придуманные исключительно для благозвучия. В творчестве поэтов «Мезонина» это, возможно, единственный пример заузного языка, причем совершенно не похожего на заумь Крученых. В то время как Крученых упивается варварски или по-славянски звучащими одно-

сложными словами, Большаков стремится построить стихи с романскими коннотациями: «Эсмерами вердоми труверит весна».

Еще одним интересным поэтом был Сергей Михайлович Третьяков (1892—1937), который детство провел в Латвии, а приход музы, подобно Хлебникову и Северянину, пережил под впечатлением русско-японской войны. Третьяков сочинял гражданские стихи в несколько старомодном духе и подражал символистам. Когда он был студентом Московского университета, Борис Лавренев познакомил его с Шершеневичем, и в 1913 году Третьяков стал футуристом. Первые стихи он опубликовал в «Мезонине поэзии», но подготовленная к печати книга «Гамма-лучи» так и не вышла. Многие дореволюционные стихи Третьякова с добавлением более поздних сочинений были изданы в 1919 году во Владивостоке в книге «Железная пауза». Все произведения в ней датированы, что значительно облегчает разговор о них. В 1913 году Третьяков писал урбанистические стихи, в которых, совершенно в духе «Мезонина», описывал современный город как извне, так и изнутри. В одном стихотворении лирическому герою «хочется ветренно пристать к толстой даме», проходящей мимо; в другом — с поистине футуристским упоением скоростью описывается автомобильная поездка к морю; в третьем — много стали, фабрик, железных дорог, строек, звучит гимн силе, слышна музыка звенящего металла.<sup>72</sup> Несмотря на отдельные попытки освоить футуристскую образность («Ногами отталкиваю улицу, / А сам неподвижен, верьте!»), Третьяков, в сущности, использует импрессионистскую технику передачи цельного образа разрозненными мазками.

«Внутренняя» урбанистическая поэзия Третьякова отличается от аналогичных произведений его коллег тем, что она редко бывает слащавой или салонной. Это поэзия интерьера, где внимание поэта сосредоточено на мелких бытовых вещичках, хотя не забывается и город, который шумит за стеной и внезапно вводится в стихотворение посредством какой-нибудь импрессионистской детали. В одном стихотворении описана, например, деревянная восточная статуэтка на полке; есть стихотворение о ножницах, веере, спичечном коробке, ковре. Вот стихотворение, переводящее читателя от одной ассоциации к другой:

#### Пресс-бювар

Качалка изнеженной дамы.  
Подошва стихи отдавила.  
И все наоборот.  
Ха, ха! Качнулся налево-направо.  
Не пьяный ли маятник трезвых часов?

Третьякова мало интересует рифма, еще меньше словотворчество; что касается размера, то он невероятно эклектичен: поэт исполь-

зует не только акцентный стих и самые радикальные формы верлибра, но и по соседству с ними пишет традиционным александрийским стихом. Нравятся ему и метафоры: стихотворение «Портрет», например, построено на таких тропах, как «трилистник кружев», «струйка руки», «чернозем платья», «глаз двоеточье», «выстрел синей воды у опушки закрытых ушей». Время от времени он прибегает к графическим приемам: стихотворение «Веер» напечатано, например, так, что сначала мы видим сложенный веер, а потом раскрытый. В поэзии Третьякова чувствуется влияние русского фольклора: одно стихотворение имитирует детские считалки, в другом присутствует образ, заимствованный из загадки. В конце 1914 года Третьяков уже писал стихи о войне в духе Маяковского; после революции он стал активным членом дальневосточной группы «Творчество», затем — возглавляемой Маяковским группы ЛЕФ. В годы коммунистических чисток Третьяков был арестован и погиб.<sup>73</sup>

После «Вернисажа» появилось всего два альманаха группы «Мезонин поэзии». В октябре 1913 года вышел «Пир во время чумы», название которого отсылает к «маленькой трагедии» Пушкина, чьи отголоски слышны и в открывающем альманах стихотворении Хрисанфа. Есть здесь, естественно, и стихи Шершеневича, одно из которых — зарифмованный *tour de force* в двенадцать строк в виде квадрата, в двух пересекающихся строках которого можно прочесть: «Валерию Брюсову от автора». В альманахе напечатаны не только стихи Третьякова, Ивнева и Широкова, но и Северянина, Грааль-Арельского, Петра Погодина и Надежды Львовой, сыгравшей важную роль в жизни Брюсова. Львова пытается подражать манере таких поэтов «Мезонина», как Шершеневич и Хрисанф, рифмуя: ресницы — лицом, надо — взглядами, и даже окно — он. Альманах завершают две критические статьи. Первая, «Поэтическая подтасовка» (подписанная *L'abbé Fanferluche*), содержит нападки Шершеневича на Крученых и призывы к «приличному футуризму». Шершеневича разгневало то, что гилейцы стали называть себя «футуристами» и даже «единственными футуристами в мире» (см. главу 5); он обвиняет их во лжи, но, как истинный дипломат, нападает на одного Крученых. Вторая, довольно длинная статья «*Moment philosophique*» подписана М. Россиянским (Хрисанф). Это редко встречающийся в русской литературе, но обычный на Западе литературный очерк. В его основе — полемика с позитивизмом и защита ценностей интуитивизма и иррационализма, временами переходящая в литературную критику (т. е. в анализ стихов самого Хрисанфа). Делается попытка установить новый тип причинности формы независимо от содержания. В списке участников, напечатанном в конце альманаха, есть имена нескольких крупных поэтов, которые отсутствуют в альманахе, но, видимо, собирались в нем участвовать. Среди них Федор Сологуб; как уже говорилось, он, подобно Брюсову, испытывал к эго-футуристам симпатию.

В списке стоят имена Владислава Ходасевича и Владимира Маяковского, которого Шершеневич и Большаков всячески обхаживали в надежде расколоть гилейцев. Гилейцы, со своей стороны, имели большие виды на Большакова и однажды даже объявили его участником одного из своих публичных выступлений. Большаков поспешил обелить себя в открытом письме редактору «Мезонина поэзии», где написал, что никогда не принадлежал и не собирался принадлежать к группе «Гилея». Тем не менее довольно скоро и Большаков и Шершеневич примкнули к гилейцам, а еще немного спустя Большаков стал членом московской группировки футуристов «Центрифуга» и даже выступил на страницах ее изданий с нападками на Шершеневича.

Последний, двойной выпуск (№ III—IV) альманаха «Мезонин поэзии» вышел в ноябре—декабре 1913 года. В нем представлены четырнадцать поэтов, что производит сильное впечатление, хотя по иронии судьбы альманах вышел перед самым распадом «Мезонина». Называется он «Крематорий здравомыслия»; единственные новые имена в нем (помимо Большакова, присоединившегося к группе на излете ее существования) — имена поэтесс, среди которых загадочная Нелли, представленная как поэтесса с Кавказа. И имя, и таинственный ореол вокруг имени наверняка связаны с мистификацией Брюсова «Стихи Нелли», осуществленной в этом же году. Сам ли Брюсов сочинил эти стихи или совместно с Н. Львовой, — неизвестно, но факт публикации свидетельствует о том, что флирт бывшего вождя символистов с эго-футуризмом был весьма серьезным. «Крематорий здравомыслия» интересен попыткой обоих предводителей группы создать образцы футуристской прозы. Шершеневич опубликовал два «экстракта» из своего будущего романа «Интродукция самоубийцы», который, кажется, так и не был написан. В обоих отрывках описывается жизнь будущего среди небоскребов и новой техники, — с одной стороны, это напоминает научную фантастику, с другой — хлебниковские опыты. Стиль прозы Шершеневича — простой и ясный, хотя образная система выглядит несколько надуманной. В первом отрывке он мешает в одну кучу метеорологию и гастрономию; во втором перед нами, так сказать, овеществление мыслительных процессов и экстериоризация внутреннего мира: автор снимает свои мысли и протирает мозги, воспоминание он держит в руках и чешет им сердце. Город, наоборот, носит антропоморфные черты. Вот начало первого отрывка:

«Аэро было небольшое. Поэт говорил по привычке банальные новости и вытаскивал из своего мозга зеленых червячков. Кокотка подводила веселым карандашом душу. Я надел на мое сердце пенсне и разглядывал воздушных проституток».

Еще один образец футуристской прозы — рассказ Хрисанфа «Княжна Каракатицева». Написан он совершенно в другой манере: длинные фразы с очень эмоциональными, даже истерическими интонациями. Урбанизм Хрисанфа подчеркнуто гиперболически, почти сюрреалистичен и многопланов. Рассказ начинается с описания какой-то неряшливой старухи, которая с приходом ночи достает из своего левого башмака и разбрасывает по городу «электрические машинки, подагрические вздохи, богадельни, злобу во вдовьем наряде, сплетническое кровохарканье, котлеты и вставные челюсти». Старуха влюблена в баритона и каждую ночь подглядывает за ним в окно с семнадцатой ступеньки лестницы, которую носит с собой в кармане, собирая при этом капли своего отчаяния в коробочку из-под гуталина. В конце истории она падает с лестницы и разбивается на глазах у автора, случайно проходившего мимо со своей возлюбленной Арзарумочкой, которую он нежно щекочет за ухом и под мышкой. Автор накрывает переулочек и мертвую старуху носовым платком, чтобы возлюбленная не увидела ужасного зрелища, и они уходят прочь.

Далее в альманахе следует «Открытое письмо М. М. Россиянскому» Шершеневича, где он пытается теоретически обосновать, что такое слово. Определив четыре основные характеристики слова — запах, звук, содержание и образ, — Шершеневич утверждает, что, в отличие от поэзии, русская проза за последние годы совершенно не обновилась. По мнению Шершеневича, художественная проза должна быть основана на образе (который постигается интуитивно), а не на содержании (постигаемом умственно). «Проза будет сочетанием "слов-образов", подобно тому, как поэзия есть сочетание "слов-запахов". В прозе мы будем оперировать с физиономией слова, тогда как в поэзии мы имеем дело с физиономией физиономии того же слова».<sup>73</sup>

В «Крематории здравомыслия» напечатаны нападки Шершеневича на Бальмонта («Пошлость на пьедестале») и небольшие очерки Россиянского на поэтические темы («Из отрывного календаря элементарностей»), в которых автор пытается установить различия между главными литературными течениями современности в жанре замысловатого монолога. Реалист говорит: Рой глубже, доставай камни, бери их как можно больше; можешь их промыть, пусть блестят. Символист говорит: Рой глубже, но сперва облачись в хитон. Достань в глубине философский камень, отшлифуй его, пусть в нем отражается небо — это самое главное. А футурист говорит: Рой глубже, ищи все, что хочешь, — золото, камни, несчастную любовь, только не делай лишних жестов. Все равно, что ты найдешь, — я смотрю только на твои движения. Россиянскому (он же Хрисанф, он же Леон Зак) принадлежит, вероятно, самая четкая формулировка эстетики «Мезонина».



Следующий альманах «Мезонина поэзии» с предполагавшимся названием «Январские футурналии» так и не вышел: издав три альманаха и три книги стихов (Шершеневич, Ивнев, Большаков), группа прекратила свое существование. Ее члены либо примкнули к другим футуристским группам, либо, подобно Хрисанфу, вообще оставили литературу.

## IV. КУБО-ФУТУРИЗМ

В 1913 году члены группы «Гилея» стали называться «кубо-футуристами», оставив, впрочем, за собой и прежнее название. Слово «Гилея» продолжало появляться на обложках футуристских изданий, иногда вместе с новым именем (до того как стать «кубо-футуристами», гилейцы порой называли себя «футуристами»). Как сообщается в одной газете,<sup>1</sup> Маяковский назвал себя футуристом на втором публичном диспуте «Бубнового валета» 24 февраля 1913 года. Это же слово он упомянул в своей лекции 24 марта 1913 года в Петербурге на диспуте, организованном «Союзом молодежи».<sup>2</sup> Однако в конце 1914 года тот же Маяковский писал: «Футуристами нас окрестили газеты».<sup>3</sup> Об этом же сообщает в своих неопубликованных воспоминаниях Давид Бурлюк.<sup>4</sup> Демобилизованному в октябре 1913 года из армии Лившицу не понравилось, что он стал вдруг членом футуристской группы — и это после того, как он и его друзья каких-то полгода назад употребляли это слово в виде бранной клички. Более того, он с изумлением обнаружил, что теперь его соратники отказывают кому бы то ни было в праве называться этим именем. По-видимому, Давид Бурлюк и Маяковский из практических соображений присвоили группе имя, без разбору повторявшееся газетами, после чего поставили своих друзей перед свершившимся фактом. Главная причина здесь в том, что в глазах широкой публики любое авангардное искусство ассоциировалось с футуризмом, и назвать себя футуристами означало наверняка обрести в этой области первенство. Свой голос подал и влиятельный Валерий Брюсов, в марте 1913 года разделивший русских «футуристов» (он взял это слово в кавычки)<sup>5</sup> на московскую и петербургскую группы, то есть на «Гилею» и эго-футуристов.<sup>6</sup> «Подхватывая уже популярный ярлык, — продолжает Лившиц в воспоминаниях, — Бурлюк руководствовался определенным "хозяйственным" расчетом и нисколько не обманулся в своих ожиданиях: по своему диапазону термин пришелся как раз в пору разрастающегося движения, над остальным же меньше всего задумывался Давид, никогда не относившийся серьезно к вопросам терминологии».<sup>7</sup> Нетрудно понять, почему поддержал это имя Маяковский: в группе он был единственным урбанистом и наверняка неуютно чувствовал себя среди примитивистов «Гилеи» с их сельской ориентацией. Как истинному пуристу, Лившицу не понравился этот термин, который «появился на свет незаконно» и ни в малейшей степени не выражал сущности движения.<sup>8</sup>

Еще труднее выяснить, когда именно к слову «футуризм» было добавлено «кубо-». По мнению некоторых исследователей, гилейцы сделали это сами, чтобы их не путали с эго-футуристами и итальянскими футуристами. Другие считают, что «уточнением» кубо-футуризм обязан прессе, обнаружившей связь между живописью кубистов и идеями московских футуристов.<sup>9</sup> Действительно, оба Бурлюка находились в это время в кубистической стадии своего живописного творчества, а «Гилея» объединилась с кубистским по преимуществу «Союзом молодежи». В 1913 году в России много спорили о кубизме: в Москве вышла в свет книга члена группы «Ослиный хвост» Александра Шевченко «Принципы кубизма» (в этом же году была издана его книга «Неопримитивизм»); появились два перевода книги Глеза и Метценже «Кубизм» — один в Петербурге (перевод Е. Низен), другой — в Москве. Шершеневич пишет: «Их назвали в одном реферате "кубо-футуристами", и с тех пор эта кличка, кажется, укрепилась за ними».<sup>10</sup> Вероятно, имеется в виду лекция Корнея Чуковского, которую он опубликовал в декабре 1913 года,<sup>11</sup> после чего словечко пошло гулять по статьям и книгам. Вместе с тем, уже в марте 1913 года Маяковский в одном из своих докладов говорил о «кубизме в слове».<sup>12</sup>

Первой книгой, в которой группа официально назвала себя «футуристами», оказался сборник «Дохлая луна». Название скорее всего придумал Давид Бурлюк, который как раз в это время, подражая французским «проклятым поэтам», начал смешивать в образах и языке «низкое» и традиционно поэтическое; впоследствии он превратил этот прием в элемент своего стиля. Полное название на обложке таково: «Футуристы. "Гилея". Дохлая луна», с перечнем авторов. На этот раз в сборнике были представлены все члены группы, кроме Гуро, которая умерла 24 апреля и к тому же никогда не участвовала в мероприятиях, проводимых от имени "Гилеи". Выходные данные книги: «Осень, 1913, Москва», однако напечатали ее в Каховке, небольшом южном городке неподалеку от имения, где жила семья Бурлюков, а вышла книга в августе. На титульном листе стоит: «Сборник единственных футуристов мира поэтов "Гилея"». Претензия гилейцев на исключительность, естественно, вызвала негодование у остальных футуристских групп.<sup>13</sup>

Наибольший интерес в сборнике «Дохлая луна» представляет статья Бенедикта Лившица «Освобождение слова» — первое и последнее его выступление в качестве теоретика группы. Эту статью он начал писать еще в армии, пытаясь подытожить свои размышления о сущности искусства и набросать программу. После обычных нападок на критику Лившиц старательно отделяет свое движение от русского символизма, отмечая, что символизм озабочен «чисто идеологическими ценностями» и использует слова для выражения вполне определенных понятий. Эго-футуризм и нарождающийся акмеизм Лившиц называет «эфмерными и пустотелыми». Затем следует теоретическая часть.

Всякое новое направление в искусстве должно начинаться с провозглашения принципа свободы творчества, заявляет Лившиц, но сомневается, можно ли отыскать этот принцип, оставаясь в области взаимоотношений между миром и творческим сознанием поэта. Любой поэт находит в окружающем мире повод для творчества, и его выбор, каким бы свободным он ему ни представлялся, обусловлен подсознанием. Однако истинная свобода обретается перемещением принципа свободы творчества в область автономного слова. «Здесь наша поэзия, конечно, свободна единственно, и впервые для нас безразлично, реалистична ли, натуралистична или фантастична наша поэзия: за исключением своей отправной точки она не поставляет себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним, и все остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны быть признаны незакономерными». Поэзия попадает в одну компанию с музыкой, свободной с незапамятных времен, и с недавно обретшей свободу живописью, а ведь она давно могла быть свободной «от печальной необходимости выражать логическую связь идей», пользуй люди для общения вместо слов что-нибудь другое. Лившиц спешит добавить, что вовсе не собирается отрицать всякий объективный критерий. Делая свой выбор, поэт связан «пластическим родством словесных выражений, их пластической валентностью, словесной фактурой, задачами ритма и музыкальной композиции и, наконец, общими требованиями живописной и музыкальной композиции». Признавая, что кое-что из перечисленных элементов уже рассматривалось другими, Лившиц тем не менее заявляет, что только члены его группы придают им характер исключительности. По словам автора, он и его соратники упраздняют традиционное деление поэзии на эпос, лирику и драму. В конце статьи Лившиц все-таки допускает, что гилейцы не вполне реализуют объявленные принципы, но тут же добавляет, что и эта статья написана не одними неологизмами. Самое ценное в новом течении для него то, что под новым углом зрения произведения Пушкина и Толстого утрачивают значительную долю своего (отныне незаконного) обаяния. Лившиц не согласен с Брюсовым, который, исследуя русский футуризм,<sup>14</sup> усматривал его сущность в новой рифме, в отказе от традиционного синтаксиса и так далее. По Лившицу, все эти приемы — лишь временные меры для того, чтобы перейти к новой поэзии; от них в любой момент можно отказаться. Таким образом, Лившиц старается тщательно и честно описать новую концепцию динамичной и нацеленной на обретение словом полной независимости поэзии. В своей статье Лившиц сделал все возможное, чтобы не распыляться на частности, но при этом говорил через головы своих соратников, нуждавшихся скорее в конкретных лозунгах, чем в солидном эстетическом фундаменте.

Остальная часть «Дохлой луны» предоставлена поэзии. Три стихотворения (кстати, одни из лучших в книге) принадлежат Лившицу; он пытается применить принципы недавно обретшей свободы живописи к поэзии. Особенно ярко это выражено в стихотворении «Тепло». Крученых представлен двумя стихотворениями, одно из которых — первая в русской поэзии попытка писать одними гласными:

Высоты  
(вселенский язык)

е у ю  
<о е> и а о  
о а  
о а е е и е я  
о а  
е у и е и  
и е е  
и и ы и е и и ы

Стихотворение написано гласными «Символа веры».

Маяковский хорошо представлен ранними сочинениями: пять стихотворений и цикл из четырех стихотворений под названием «Я». Через два месяца цикл «Я» вышел отдельным литографированным оттиском с рисунками двух художников. Поэзия Маяковского — скорее поэзия метафоры и гиперболы, чем неологизма, насыщенная урбанистическими образами и темами. Нигде Маяковский не стоял так близко к итальянской футуристской живописи, как в этих стихотворениях. Как всегда, они у него мощные и громогласные, но, пожалуй, несколько истеричные, исполненные чувства глубочайшего одиночества. В отдельных стихах есть элементы зротики в примитивистском духе («Любовь»), а стихотворение «По эхам города...» интересно как типология звуков большого города — один исследователь усмотрел в нем связь с манифестом Руссола.<sup>15</sup> Узнается и обычный антропоморфизм Маяковского: поэт целует лысеющую голову земли, полночь щупает его промокшими пальцами, луна — жена поэта — следует за городским экипажем. Стихотворение продолжает ряд урбанистических образов: душа поэта становится частью городского пейзажа («На мостовой моей истоптанной души»). Почти все стихи набраны без запятых: строки разбиты на части, помещенные одна под другой, с броскими рифмами, нередко составными, которые перекликаются издали, а иногда, наоборот, сталкиваются на коротком отрезке строки. Маяковский расцепляет слова, использует эффект зеркальности (лезем земле) и подчеркивает такого рода эффекты зрительно. (В последующих изданиях Маяковский отказался от некоторых типографских приемов, поручив читателю самостоятельно отыскивать его *tours de force*.)

В «Дохлой луне» представлены многие аспекты творчества Хлебникова: «Семеро», мужественная баллада о Гилее, отдаленно напоминающая сочинения А. К. Толстого; стихотворение «Черный любир»; стихотворение «Числа», в котором поэт, вслушиваясь в числа, пытается проникнуть в тайну времени; «Так как мощь мила негуществ...» — одно из любимых стихотворений Лившица, объединяющее усложненную образность и причудливые неологизмы; в стихотворении «Я нахожу...» проверяются на прочность составные и разноударные рифмы. Четыре страницы заняты словообразованиями от корня «люб-», эта вещь называется «Любхо». Более длинные стихотворения Хлебникова представлены «Любовником Юноны», произведением в духе примитивизма с нарочитыми анахронизмами, и «Внучкой Малуши», где современной России ностальгически противопоставлена языческая Русь X века. Есть в книге и драматическое произведение «Госпожа Ленин», в котором Хлебников пытается обнаружить «бесконечно-малые» художественного слова.<sup>16</sup> Оно состоит из двух коротких действий: первое происходит в доме героини, второе — в психиатрической лечебнице; сама героиня рассыпана на отдельные чувства и эмоции, так что мы слышим лишь то, что говорят голоса ее зрения, слуха, рассудка, памяти, соображения, воли, страха, внимания...

Большая часть «Дохлой луны» занята произведениями семейства Бурлюков. Николай представлен стихотворениями в обычной своей импрессионистской манере, сочетающей описание природы с ненавязчивой лиричностью. Следует, вероятно, упомянуть стихотворение «Бабочки в колодце».<sup>17</sup> Еще интереснее его шесть прозаических миниатюр — в высшей степени импрессионистские зарисовки человеческого одиночества. Фоном для некоторых служит «гилейский» юг, для других — северная столица. Одна из лучших прозаических миниатюр — «Глухонемая»; она начинается с описания улицы и ветра, несущего пыль, которая проникает в дом. В саду сидит девушка-работница, она занозила себе ногу. Автора преследуют две рифмованные строчки о собственной глухонемой душе.<sup>18</sup> В конце миниатюры он узнает, что девушка — глухонемая. Еще одна миниатюра называется «Артемиды без собак»; в ней рассказывается о том, как автор гуляет по улицам ночного Петербурга в компании некой странной женщины, но потом осознает, что никакой женщины не было. На следующее утро он читает в газете, что именно там, где он гулял ночью, была задержана неизвестная женщина, «совершенно нагая и, по-видимому, умалишенная».

Давид Бурлюк, который вместе с братом Владимиром иллюстрировал книгу, решил дать читателю достойное представление о себе как поэте и напечатал в «Дохлой луне» тридцать стихотворений. Как обычно, они пронумерованы, но расположены в беспорядке. (К слову сказать, в книге используются разные шрифты.) Лучшее из стихотворений, пожалуй, знаменитый гимн обжорству, начинающийся слова-

ми: «Каждый молод, молод, молод, / В животе чертовский голод...» и призывающий читателя поедать все, что ни попадется под руку: камни, траву, сладость, горечь, отраву, пустоту, глубину, высоту, птиц, зверей, чудовищ, рыб, ветер, глину, соль, зыбь... Впрочем, это избобилие в примитивистском духе довольно скоро приедается, а очертания стихотворения Рембо «Fêtes de la faim», которому подражает Бурлюк, угадываются с трудом. Бурлюк вынес в заголовок стихотворения три буквы «и. А. Р.», скорее всего: «Из Артюра Рембо». Остальные его сочинения, как правило, резко контрастируют с этим жизнеутверждающим стихотворением. Мотивы осени, нищеты, отчаяния, болезни, смерти, тюрьмы, усталости преобладают в стихах этого человека, в жизни пышущего энергией. Еще поразительнее то, что поэзия Бурлюка выкроена, в сущности, по старомодным образцам, несмотря на все его усилия придать им футуристский облик. Приемы для этого самые разные: антиэстетические темы, образы, заимствованные у французских «проклятых поэтов» (например, Бурлюк называет небо — трупом, звезды — червями, а солнечный закат — плутом). Поэт использует множество технических приемов, как типографских (курсив, кавычки, скобки), так и синтаксических (иногда он опускает знаки препинания). Стоит только Бурлюку употребить какую-нибудь метафорическую парафразу, как он тут же спешит объяснить в подстрочном примечании, что, например, «лей желтое вино из синенькой бутылки» означает лунный свет в небе. В некоторых стихотворениях пропущены отдельные звуки, о чем заранее объявляется в названии: «Без Р» или «Без Р и С». Следует обратить внимание на алогизм Бурлюка (который легко спутать с бессмыслицей) и на цепочки образов, возникающих исключительно ради рифмы, на постоянное использование архаических выражений, на гротеск в романтическом духе; и тем не менее это совершенно эклектичная поэзия, автор которой воюет с ветряными мельницами эстетики. Подобно Хлебникову и Маяковскому, Бурлюк часто экспериментирует с рифмой, особенно с каламбурной (например, рифмует двусложное слово с двумя образующими его односложными).

Примерно в это же время Давид Бурлюк издал в Херсоне небольшую брошюру (на обложке вновь значится «Москва») с иллюстрациями Владимира Бурлюка и стихотворениями Хлебникова, Николая Бурлюка и своими собственными. Как название книги, так и подбор стихотворений свидетельствуют о том, что Бурлюк продолжает линию антиэстетизма, заявленную в «Дохлой луне». Название брошюры — «Затычка» — говорит само за себя. В четырех стихотворениях Давида Бурлюка, как обычно, преобладает «шокирующая» образность («подмышки весны», «сифилитическая пыль» и т. п.). Он, как и раньше, опускает запятые и предлоги, насилует размер и растолковывает метафоры в подстрочных примечаниях. Даже его тишайший брат Николай вставляет несколько «грубых» деталей в свои исключительно

благообразные стихи (их в книге три). Хлебников, помимо трехстраничной сатиры на петербургский «Аполлон», представлен двумя очень короткими стихотворениями, вполне в духе Давида Бурлюка, с такими, например, образами, как «земля — прыщ, где-то на щеке у вселенной» или «бесконечность — мой горшок». Публикация этих стихов Хлебникова ничуть не обрадовала, и он выразил свой бурный протест.<sup>19</sup> Хлебников редко бывал в поэзии агрессивным и мечтал о книге, «прозрачной, как капли воды». В одном своем письме он писал о картинах Бурлюков: «В их живописи часто художественное начало отдано в жертву головной выдумке и отчасти растерзано, как лань рысью».<sup>20</sup> В «Затычке» Бурлюк вновь щедро использует различные типографские шрифты, выделяет прописными буквами слова, которые считает ведущими — «лейт-слова», и не только у себя, но и в стихах товарищей.

В начале сентября 1913 года Матюшин издал еще один футуристический сборник «Трое», с обложкой и рисунками Казимира Малевича. «Троицы» были: Хлебников, Гуро и Крученых. Одно из стихотворений Хлебникова в сборнике высмеивает Северянина, другое — великолепный «Хаджи-архан» — поэтическая история и география родного города Астрахани. Два его рассказа, написанные строгой и прозрачной прозой, обнаруживают мастерское владение этим жанром. В них Хлебников, как это ни удивительно, оказывается прилежным учеником Пушкина, что особенно заметно в рассказе «Охотник Уса-гали», где в восхитительном описании степного человека есть немало точек соприкосновения с пушкинским «Кирджали». Второй рассказ «Николай» — тоже про бежавшего от цивилизации охотника. Николай «свободен от железных законов жизни», но по иронии судьбы он, человек природы, занимается ремеслом, природу разрушающим. Стилль рассказа прост, зато композиция очень непроста: он одновременно чист, «как капли воды», и полон темных предчувствий, включая смерть и страшный конец героя. Этот рассказ по праву заслуживает место в антологии лучшей русской прозы XX века.

Сборник «Трое» посвящен памяти Елены Гуро. В неподписанном предисловии Матюшин с любовью говорит о своей покойной жене, которая, по его словам, и задумала эту книгу. Он убежден, что она умерла на пороге «новой весны» (т. е. триумфа нового искусства). «Недалеки, может быть, дни, когда побежденные призраки трехмерного пространства и кажущегося каплеобразного времени, и трусливой причинности... окажутся для всех тем, что они есть, — досадными прутьями клетки, в которой бьется творческий дух человека». Матюшин предрекает «новый удивительный мир, в котором *даже вещи воскреснут*». Кроме того, он следующим образом пытается ввести Гуро в контекст русского футуризма: есть люди, которые борются за новый мир; другие живут в нем. Душа Гуро была слишком нежна, чтобы ломать, чтобы враждовать с прошлым. Ее мало стесняли ста-



рые формы, но в молодом напоре «новых» она узнала родственные души. Те, кто думает, что связь Гуро с ними — печальное недоразумение, не понимают ни ее, ни футуристов. Заканчивает Матюшин описанием Гуро как «необычайного явления», символа того, что приближаются новые времена. В сборнике представлены, как обычно, проза и поэзия Гуро; большинство из них перепечатаны в ее посмертной книге «Небесные верблюжата». Матюшин включил в сборник самые жизнерадостные миниатюры своей жены, исполненные ожидания весны (как бы в тон со своим предисловием), но, несмотря на все эти усилия, она предстает совершенно зрелым импрессионистом, даже когда идет путем чистого звучания (а звучит она почти как Марина Цветаева). Есть здесь и знакомый финский пейзаж, и особое пристрастие к описанию детей и животных, и слова в защиту мечтателей и чудаков. В миниатюре «Скрипка Пикассо» — декадентское понимание творчества этого художника. Самая авангардистская работа Гуро (не включенная в «Небесных верблюжат») — поэма «Финляндия», о том, как шумят на ветру сосны.

Третьим участником сборника был Крученых, которого, казалось бы, меньше всего следовало ожидать в компании Гуро; в «Гилее», однако, существовали странные союзы, и войти в круг Гуро Крученых было проще, чем, скажем, Маяковскому или Бурлюкам. Крученых поместил в книге свои опыты в алогизме, из которых заслуживает упоминания абстрактная проза «Из Сахары в Америку», временами переходящая в верлибр, а лексически — в причудливую смесь современных русских слов, архаизмов, составных слов, слов с пропущенными буквами, украинизмов и неологизмов. Самое интересное сочинение Крученых в сборнике — статья «Новые пути слова», где он пытается выступить теоретиком группы. Эта статья предвосхищает ряд его брошюр, в которых он призывает к чистому искусству антиэстетического слова более последовательно и открыто, чем его соратники, обрушивается на литературное прошлое и современников и гораздо радикальнее остальных умудряется «эпатировать буржуа».

Крученых начинает свою статью атакой на литературных критиков, обвиняет их в пренебрежении проблемами слова как такового и называет паразитами, вурдалаками и гробокопателями. «До нас не было словесного искусства, — продолжает он, — делалось все, чтобы заглушить первобытное чувство родного языка». Крученых отвергает предшествующую литературу как жалкие попытки рабской мысли воссоздать свой быт, философию и психологию, либо как стишки для семейного употребления. Язык превратился в евнуха. Словесное искусство все ниже падало после былин и «Слова о полку Игореве» и в Пушкине достигло низшей точки. Затем следует позитивная программа Крученых. Он утверждает, что до сих пор слово было заковано в кандалы, поскольку полностью подчинялось смыслу. Эту ошибку обнаружили футуристы и дали новый, свободный язык — заумный и

вселенский. В то время как поэты прошлого шли через мысль к слову, футуристы идут через слово к непосредственному постижению. В добавление к трем единицам психической жизни — ощущению, представлению и понятию — начинает образовываться четвертая единица — «высшая интуиция». <sup>21</sup> Слово не только мысль, но и «заумное» — понятие, которое Крученых мимоходом уточняет как «иррациональные части, мистические и эстетические». *Слово шире смысла* (это утверждение стало излюбленным лозунгом Крученых). Для примера он сравнивает слово «гладиаторы» с русским неологизмом «мечари»: мысль, утверждает он, одна, но первое слово по сравнению со вторым — тусклое, серое, иностранное. Более того, скорее «мечари» и «смехири» (хлебниковский неологизм) имеют один смысл, хотя и означают разное, чем «мечари» и «гладиаторы» — звуковой состав слова дает ему жизнь.

Крученых напоминает хорошо известные высказывания Фета («О, если б без слова сказаться душой было можно!») и Тютчева («Мысль изреченная есть ложь») и видит в них признание поэтов в своем бессилии и в ненужности созданного ими. Тем не менее Крученых находит в русской истории людей, которые знали «новое слово» и, следовательно, были предтечами футуристов (он тут же спешит добавить: «Мы не являемся подражателями»). Речь идет о сектантах, которые говорили на «заумном языке» Духа Святого. <sup>22</sup> Для изображения нового и будущего необходимы совершенно новые слова и их новые сочетания. Крученых не испытывает ничего, кроме презрения, к современным писателям (он имеет в виду таких авторов, как Леонид Андреев), которые, желая изобразить алогичность жизни, прибегают к осмысленному всеобщему языку. Подобно тому как новые художники открыли, что движение дает выпуклость, и наоборот, неправильная перспектива создает новое четвертое измерение, так и футуристы (Крученых пока избегает этого слова, предпочитая ему неологизм «баячи», образованный от диалектного «баять» — «говорить», «рассказывать») открыли, что неправильное построение предложений дает движение и новое восприятие мира. Именно с этой целью футуристы расшатывают грамматику и синтаксис. «Надо по-новому сочетать слова, и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше». Символисты боятся, что публика не поймет их, футуристы, напротив, радуются этому.

Крученых приводит типологию неправильностей в построении речи, среди которых различает грамматическую и смысловую. В первом случае — несовпадение в роде, числе, падеже и времени, пропуск слов, чистый неологизм, звуковая и словообразовательная неожиданность. Во втором — несообразность в развитии действия и неожиданное сравнение. Крученых добавляет, что его список неправильностей неполон и что они могут касаться также рифмы, размера, начертания, цвета и положения слов.

Далее Крученых подчеркивает значение в искусстве диссонансов и «первобытной грубости» и ссылается на африканское искусство и его влияние. Футурист стоит в центре мира, а не за перегородкой, как в философских системах Платона и Канта,<sup>23</sup> и видит сразу «здесь и там»: иррациональное (заумное) дано ему так же непосредственно, как и рациональное (умное). Именно поэтому поэзия футуристов исполнена радости, чем и отличается от поэзии символистов, которые радости не знают, — для них истина всегда сокрыта. Крученых провозглашает «субъективную объективность», которая позволяет рассеять объект, видеть мир насквозь и воспринимать его с конца. *«Слово можно читать с конца, и тогда оно получает более глубокий смысл».*

В завершение статьи Крученых вступает в полемику с итальянскими футуристами, чьи литературные приемы кажутся ему детскими («бесконечные ра-та-та ра-та-та») и кого он ехидно сравнивает с героями Метерлинка, который, по словам Крученых, думал, что сто раз повторенная «дверь» преобразуется в откровение. Совсем неожиданно звучат его обвинения итальянцев в грубости, цинизме и нахальстве, то есть в том, чего русским футуристам (особенно самому Крученых) хватало с избытком на протяжении всей их истории. С совершенно невозмутимым видом Крученых заявляет: «Мы серьезны и торжественны, а не разрушительно-грубы... Мы высокого мнения о своей родине!» Статья заканчивается нападками на символистов, эго-футуристов и реалистов. За ней следует вторая статья Крученых «Заметки об искусстве» — несколько коротких заметок о литературе и критические выпады против отдельных писателей и художников. Вот один из них: *«Ужасно не люблю бесконечных произведений и больших книг... Пусть книга будет маленькая, но никакой лжи; все — свое, этой книге принадлежащее, вплоть до последней кляксы».*

Хотя Крученых было далеко до Лившица и по одаренности, и по образованности, «Новые пути слова» стали важной вехой в истории русского футуризма. Это был «классический» футуризм, доводивший свои главные принципы до логического завершения. С мужеством недоучки Крученых брал быка за рога и давал нацеленной на слово поэзии футуризма важное теоретическое обоснование. Среди футуристов он был самым настойчивым ниспровергателем литературы прошлого. Именно в этой статье впервые появилось слово «заумное». Идея заумной поэзии, как ни по-разному воспринимали ее критики и сами футуристы, оказалась одним из самых самобытных моментов вероучения футуризма и впоследствии вызвала к жизни целую группу поэтов («41°» в 1918—1919 гг.).

В 1913 году в Москве вышла пятнадцатистраничная брошюра «Слово как таковое», написанная Хлебниковым и Крученых.<sup>24</sup> Скорее всего она появилась в сентябре и, в отличие от ранних изданий Крученых, была напечатана обычным типографским способом с иллюстрациями Малевича и Ольги Розановой. «Слово как таковое» —

сборник, состоящий из манифеста и стихов. Провозглашаемые в нем теоретические положения немедленно подкрепляются примерами из практики поэтов-футуристов, иногда с подробным анализом. Некоторые стихотворения приводятся целиком, возможно, они — плод совместного творчества Хлебникова и Крученых.<sup>25</sup> Начинается книга с провозглашения двух противоположных принципов истинной футуристской поэзии:

1. Чтоб писалось и смотрелось во мгновенье ока! (пенье, плеск, пляска, разметыванье неуклюжих построек, забвение, разучиванье).

(Этим подходом пользуются Хлебников, Крученых и Гуро).

2. Чтоб писалось туго и читалось туго, неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостинной.

(Этот подход характерен для Давида Бурлюка, Маяковского, Николая Бурлюка и Лившица).

Оба метода считаются в равной степени ценными. («Что ценнее — ветер или камень? Оба бесценны!») Далее авторы пишут о значении многократного повторения в стихотворении первой ярко выраженной согласной. Такого рода грубая инструментовка в корне отличается от бескровного благозвучия поэзии дофутуристской эпохи, от бессмысленного «па-па-па, пи-пи-пи, ти-ти-ти», напоминающего кисель и молоко. Тут же приводится знаменитое «Дыр бул щыл» Крученых, в котором «больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина». В прошлом, продолжают авторы, языку предъявлялись следующие требования: ясный, чистый, честный, приятный, но все эти требования больше приложимы к женщине, чем к языку. Обвинения в женственности, направленные против всей русской поэзии от Пушкина до символистов, не раз повторялись русскими футуристами, чем они напоминают своих итальянских соратников. «Язык должен быть прежде всего языком и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря». В этом сравнении слышится голос Хлебникова. Писатели прошлого обвиняются в том, что они слишком много разбирались в человеческой душе, пренебрегая «словом как таковым», слишком заняты были отделкой и полировкой, тогда как «речетворцы должны бы писать на своих книгах: *прочитай, разорви!*» Если в сборнике «Трое» Крученых определял «заумное» как *иррациональное*, то здесь он меняет формулировку, смещая центр тяжести на проблемы техники: «Будетляне речетворцы любят пользоваться разрубленными словами, полусловами и их хитрыми сочетаниями (заумный язык)».

Несколько ранее, летом 1913 года, Крученых напечатал листовку «Декларация слова как такового»<sup>26</sup>, в которой, формулируя понятие «заумный язык», выражал свою мысль гораздо яснее, чем в предыдущих работах. Нумерация пунктов листовки намеренно беспорядочна. Вот этот текст:

## Декларация слова как такового

4. Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее. ...

5. Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово «лилия», захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию «еуы» — первоначальная чистота восстановлена. ...

2. Согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные — обратное — вселенский язык ...

3. Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку. ...

1. Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот.

6. Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить. ...

7. В искусстве могут быть неразрешенные диссонансы — «неприятное для слуха» — ибо в нашей душе есть диссонанс, которым и разрешается первый. ...

8. Всем этим искусство не суживается, а приобретает новые поля.

В августе 1913 года Крученых послал эту листовку Хлебникову и получил от него ответ: «Я согласен с тем, что ряд *аио, еее* имеет некоторое значение и содержание». <sup>27</sup> Впрочем, в одобрительном кивке Хлебникова было что-то покровительственное. В 1913 году он занимался созданием собственного заумного языка — тщательно разработанной системы, посредством которой он собирался установить точное значение каждой согласной. Результат его усилий был обнаружен лишь после революции. Эксперименты Крученых, вероятно, казались Хлебникову топорными игрушками неопытного ученика; так оно, собственно говоря, и есть, если сравнить их с разнообразным и проникновенным трудом самого Хлебникова. Тем не менее идею заумного языка новой поэзии, в которой смысл создается из чистого звучания слова, связывают с именем Крученых, неутомимым пропагандистом этой идеи. Несмотря на все противоречия и упрощения, Крученых достиг в своем творчестве той прямоты, на которую мало кто из его соратников был способен. Здесь мы не сможем достаточно плодотворно исследовать заумь, — для этого понадобилось бы не только подробно изложить идеи Хлебникова (частично рассматриваемые в главе 7), но и рассказать о деятельности послереволюционной футуристической группы «41°».

1913 год оказался *annus mirabilis* русского футуризма. В поэзии футуризма возникло, наконец, подлинное качество и разнообразие, один за другим выходили коллективные сборники, готовились к изданию книги отдельных авторов, хотя большинство из них вышло в свет только после 1914 года. В конце 1913 года появились первые драматические произведения футуристов. Пресса писала о футуризме практически ежедневно; это направление всерьез воспринималось как наследник одряхлевшего символизма. Многочисленные публичные выступления футуристов в Москве, Петербурге и провинции пробудили к нему интерес публики, с удовольствием освещались прессой и породили массу эпигонов и мистификаторов. Большинство этих выступлений были организованы Давидом Бурлюком, прекрасно понимавшим, что одна только теория и тексты не привлекут к себе должного внимания. Значение публичных выступлений стало очевидным после организованных «Бубновым валетом» и «Союзом молодежи» диспутов, о которых уже упоминалось. В последнем принимал пассивное участие даже такой тихоня, как Хлебников: он сидел на сцене среди футуристов, вставал и кланялся, когда Маяковский читал его стихи или Бурлюк называл в своем докладе русским национальным гением. Когда после семилетней эмиграции вернулся в Россию известный символист Константин Бальмонт, Маяковский встречал поэта на вокзале как член делегации, приветствовавшей его возвращение на родину, а через два дня выступал на обеде Бальмонта, организованном Обществом свободной эстетики. Оба раза Маяковский старался вести себя по отношению к мэтру как можно грубее, а пресса с готовностью сообщала об инцидентах. Но одной разведки боем было явно недостаточно, и с окончанием летнего сезона футуристы отважились на лобовую атаку. Давид Бурлюк убедил Василия Каменского вернуться из своего добровольного изгнания и присоединиться к ним; это был очень тонкий ход: имя и репутация прославленного авиатора Каменского способны были успокоить власти любого города, видевшие в футуристах потенциальных смутьянов. К тому же авиация явно подходила по своему духу к футуризму и делала его более респектабельным.

Каменский не принимал участия в первом объединенном публичном выступлении, состоявшемся 13 октября в Москве в зале Общества любителей художеств. В напечатанных на туалетной бумаге афишах сообщалось, что это «первый в России вечер речетворцев»<sup>28</sup> с докладами Маяковского («Перчатка»), Давида Бурлюка («Доитель изнуренных жаб») и Крученых («Слово»). Сначала городские власти запретили поэтические чтения, потом неожиданно разрешили. За несколько дней до вечера Давид Бурлюк собрал в своей квартире тех гилейцев, что оказались в Москве, и изложил долговременную стратегию группы, включая ряд рекламных приемов перед чтением. Первое из его одиннадцати условий обязывало всех собраться через три

дня в полдень на Кузнецком мосту и пройти с разрисованными лицами среди уличной толпы, читая футуристские стихи, — что они с успехом и проделали. Даже респектабельный Лившиц, подвязав диковинный галстук, с нелепым носовым платком, торчащим из кармана, сопровождал своих товарищей. Но больше всех наслаждался «шестивием скоморохов» Маяковский, прирожденный актер, который вскоре продемонстрировал превосходное умение держаться на сцене и вести остроумный диалог с публикой. Он прогуливался по Кузнецкому мосту в новой желтой кофте, сшитой его матерью, с деревянной ложкой в петлице (как и остальные) и своим бархатным басом читал стихи. Естественно, любопытство прохожих было возбуждено, многие следовали за футуристами и вступали с ними в разговор. Какая-то маленькая девочка поднесла Маяковскому апельсин, и он тут же принялся его есть. Пораженная публика шептала: «Ест! Ест!».

Гилейцы проделали пять таких публичных прогулок. Все билеты на выступление были распроданы в течение часа; оно имело огромный успех, несмотря на то, что проходило не так, как сообщалось в афише: Хлебникова в Москве не было, Давид Бурлюк тоже не смог явиться, и текст его доклада читал Николай Бурлюк. Тем не менее аудитория была в восторге и аплодировала даже тогда, когда Маяковский ее оскорблял, а Крученых просил, чтобы его прогнали. Сострадательный Лившиц, который читал футуристские стихи, к своему удивлению обнаружил, что все загадочные пункты лекции Маяковского, объявленные в афише, — не что иное, как рекламный трюк, «веселая чушь». Маяковский говорил о древних египтянах, глотивших черных сухих кошек и таким образом добывавших электрические искры, о водосточных трубах, исполнявших колыбельные, и так далее в том же духе — вся эта чушь служила апологией урбанизма. Публика проглотила все; даже когда Крученых пил чай, сидя на дырявом кресле, ей это понравилось. Вскоре после этого Маяковский читал стихи на открытии кабачка «Розовый фонарь». Чтение окончилось скандалом: стихотворение «Нате!» публика сочла оскорблением в свой адрес.

Тем временем известный критик Корней Чуковский начал чтение доклада о футуризме в Петербурге и Москве. Иногда после его выступления футуристы устраивали с ним дебаты. Один раз городские власти, разрешив доклад, запретили при этом чтение стихов. Наконец, в ноябре в обеих столицах выступил с докладом Давид Бурлюк. Его название менялось в зависимости от ситуации (в Петербурге, например, он носил провокационное название «Пушкин и Хлебников»), но содержание было примерно одинаковым: нападки на критиков, на прошлое и настоящее русской литературы, на «псевдофутуристов» (т. е. эго-футуристов, «Мезонин поэзии» и самого Маринетти) плюс чтение стихов гилейцев. Как сообщает в своих воспоминаниях Лившиц, указанные в афише темы не налагали на лектора никаких

обязательств: он импровизировал и вместо того, чтобы читать доклад, принимался обычно спорить с публикой.

11 ноября в московском Политехническом музее состоялось еще одно хорошо разрекламированное выступление футуристов. Маяковский в своей желтой кофте, уже ставшей его визитной карточкой, говорил об урбанизме и художественных достижениях футуристов. Давид Бурлюк выступал в сюртуке, с воротником, обшитым разноцветными лоскутами, в желтом жилете с серебряными пуговицами, в цилиндре, с нарисованной на щеке собачкой с поднятым хвостом («знак поэтического чутья», — заявил он). Бурлюк говорил о новом искусстве, о значении линии, краски и фактуры, о кубизме. Каменский подготовил доклад с весьма подходящим к случаю названием: «Аэропланы и поэзия футуристов». На нем был парижский костюм цвета какао, обшитый золотой парчой, на лбу нарисован аэроплан («знак всемирной динамики», — объяснил он). Впоследствии Каменский описал этот вечер в своих воспоминаниях. Был поднят вопрос о связи русского футуризма с футуризмом Маринетти и заявлено, что первенство по праву принадлежит русским: Хлебников начал публиковать футуристские произведения в 1908 году, а об итальянском футуризме в России узнали только в 1910. Это не совсем так: 8 марта 1909 года в одной из русских газет появилось сообщение о появлении 20 февраля 1909 года манифеста Маринетти. Тем не менее первая публикация Хлебникова действительно датируется осенью 1908 года (а начал он писать еще раньше), хотя можно еще поспорить, обязательно ли уснащенные неологизмами поэзия и проза являются футуристскими. В чтении принимал участие и Хлебников; на этот раз он сам читал свои стихи, но настолько тихо, что никто его не слышал.

Вечер в Политехническом музее послужил генеральной репетицией первого турне футуристов по городам России,<sup>29</sup> которое было организовано Давидом Бурлюком и планировалось провести в ноябре. Трое его участников (Бурлюк, Маяковский и Каменский) посетили семнадцать городов (сами они насчитали их гораздо больше, до двадцати девяти). Цель поездки — пропаганда идей футуризма. Доклад, который читал Маяковский, назывался, как и в Москве, «Достижения футуризма». В нем он обвинял критиков футуризма в «ненаучности», а о футуризме говорил как о поэзии большого города. Маяковский утверждал, что современный город обогатил человеческую душу новыми эмоциями и впечатлениями, неизвестными поэтам прошлого. Весь мир становится одним огромным городом, а природа скоро превратится в никому не нужное барахло, а значит, и поэзия о природе станет никому не нужна. Ритм современной жизни совсем не тот, что прежде: он стал быстротечным и лихорадочным. Поэзия обязана шагать в ногу с новой жизнью, слово должно не описывать вещи, а выражать их. Слово — не просто знак, символ: оно обладает цветом, запахом, энергией, это живой организм. В своем докладе



Маяковский обрушился на символистов, в частности, на Бальмонта и Брюсова, и познакомил публику с поэзией своих соратников-футуристов. Давид Бурлюк прочел доклад «Кубизм и футуризм», в котором устанавливал их связь с другими течениями в живописи, демонстрируя с помощью «волшебного фонаря» работы Сезанна, Ван-Гога и французских импрессионистов. Если Маяковский высмеивал Бальмонта, то Бурлюк постарался развенчать Рафаэля, указав на то, что его картины сродни фотографиям. Он попробовал также растолковать суть кубизма. Свой московский доклад Каменский повторил лишь в конце турне. До этого он читал другой, «Смехачам наш ответ», в котором пытался придать футуризму некоторую респектабельность и опровергнуть язвительных критиков, настаивавших на том, что футуризм есть не что иное, как хитроумный способ заработать деньги за счет доверчивой и любопытной публики. Каменский выделил в футуризме три элемента: интуитивное начало, личную свободу и абстрактное творчество. Он подчеркивал жизнерадостность как сущность футуристской поэзии и выдвинул лозунг «Поэзия — есть бракосочетание слов», который неустанно повторял в многочисленных выступлениях до революции и даже после нее. Маяковский, как обычно, был в знаменитой желтой кофте, остальные разрисовывали себе лица. Городские власти продолжали бдительно следить за троицей: театры, где они выступали, были окружены конной полицией, а в проходах залов неизменно находились агенты. Несколько выступлений пришлось отменить из-за того, что не было получено разрешение местного начальства.

Первой остановкой в турне был Харьков, где чтение (14 декабря) прошло с большим успехом. Кстати, футуристы встретили здесь Григория Петникова, который вскоре стал интересным поэтом-футуристом, учеником Хлебникова. После небольшого перерыва они продолжили поездку, сначала без Каменского, по городам Крыма: 7 января — Симферополь, 9 января — Севастополь, 13 января — Керчь. В Крыму к ним присоединился Игорь-Северянин, и Маяковский добавил в свой доклад фразу: «Если есть Давид Бурлюк, значит "стальные грузные чудища" нужнее Онегина, а если пришел Игорь-Северянин, значит *Crème de violettes* глубже Достоевского».<sup>30</sup> Даже после разрыва с Северяниным Маяковский продолжал цитировать и читать его (и Шершеневича) стихи, поскольку считал их подлинной поэзией большого города. Каменский присоединился к Маяковскому и Бурлюку в Одессе, где они выступили дважды. Кассирша, продававшая билеты, позволила разрисовать себе щеки и выкрасить нос и губы в золотой цвет. Несмотря на участие известного провинциального критика Петра Пильского, который защищал футуризм (хотя сам не был футуристом) и в своем вступительном слове заявил, что в основе этого движения таится глубоко заложенная правда, аудитория встре-

тила их недружелюбно, возмущаясь нападками на любимых символистов.

После выступлений в Одессе (16 и 19 января) троица отправилась в Кишинев (21 января), где они наняли полсотни мальчишек бегать по городу и кричать: «Футуристы приехали!». Те, перепугав незнакомое слово, кричали: «Футболисты приехали!». Ко всему прочему местные козы съели футуристские афиши, приклеенные вместо крахмала хлебным клейстером.

Последовали чтения в Николаеве (24 января), где у гастролеров взяли подписку не касаться в своих выступлениях политики и писателей-классиков, и в Киеве (28 и 31 января), где Маяковский, сам того не желая, оскорбил киевского губернатора, и всей троице во избежание ареста пришлось спасаться из театра бегством.<sup>31</sup> После кратковременного возвращения в Москву как раз перед заключительными лекциями Маринетти они с успехом выступили в Минске (без заболевшего Каменского) и вновь прибыли в Москву, чтобы до отъезда Маринетти принять участие в его бойкоте. 20 февраля они выступили в Казани, но планируемые выступления в Гродно и Белостоке были запрещены гродненским губернатором, который навел в Москве справки и получил информацию о том, что Маяковский состоял на учете в полиции.<sup>32</sup> Еще одно выступление в Полтаве также не состоялось — до городских властей дошел слух об исключении Бурлюка и Маяковского из художественного училища. Это произошло 21 февраля, причиной исключения послужил их отказ подчиниться распоряжению, запрещающему студентам читать лекции и участвовать в публичных диспутах.

Но и после этих неудач они продолжали выступать в разных городах России: 3 марта в Пензе, 8 марта в Самаре,<sup>33</sup> 17 марта в Ростове-на-Дону, 19 марта в Саратове. Большинство выступлений денег не принесло — футуристы появлялись перед полупустыми залами. Несколько удачнее оказались чтения на Кавказе: 27 марта в Тифлисе, 29 марта в Баку, на чем турне и закончилось. Гостеприимные грузины, услышав, как Маяковский произнес несколько слов по-грузински, пришли в такой восторг, что готовы были, казалось, немедленно принять все тезисы футуризма. «Со многими его <Маяковского> положениями об эволюции искусства можно было вполне согласиться»,<sup>34</sup> — писала местная газета. В целом последние выступления мало чем отличались от первых. Мемуаристы описывают рекламные прогулки футуристов с разрисованными лицами и в пестрых костюмах. Бурлюк, например, помимо выкрашенного золотом носа, малинового жилета, напудренного лица и лорнета в руке, написал себе на лбу: «Я Бурлюк». У всех троих в петлицах торчало по пучку редиски. Уличные мальчишки кричали: «Это американцы приехали?» Во время чтений футуристы неизменно пили чай и, вдохновленные примером Крученых, время от

времени выплескивали его прямо в зал. Бурлюк, председательствовавший на диспутах, устраиваемых после доклада, взял в привычку звонить в колокол. Над головами выступающих порой висел перевернутый кверху ножками рояль. Иногда, чтобы разнообразить выступление, они читали свои произведения одновременно, предвосхищая тем самым дадаистов.

Каменский вспоминал через пять лет «Триумфальное шествие трех поэтов-пророков-футуристов, чья солнцeveющая Воля, обвеянная весенней молодостью, — взвивалась анархическим знаменем Современности, — утвердило в десятках тысяч сердец Бунт Духа».<sup>35</sup> И уже гораздо позже, имея в виду не только это турне, но и вообще публичные выступления футуристов того времени, Крученых писал: «Знамя держали высоко, скандалили крепко, кричали громко и получали много (до 50 руб. в час)».<sup>36</sup> Однако большое турне, как выяснилось, имело довольно ограниченный успех: подпортили дело понесенные убытки, слишком пристальное внимание полиции и недостаточный интерес со стороны публики и прессы. Когда в апреле Маяковский приехал в Калугу с двумя лекциями, на вторую собралось чуть больше двадцати человек. Тем не менее поэты выполнили свою главную задачу — они стали известны всей России.

В том, что футуристы пользовались успехом в Петербурге и Москве, не было никакого сомнения. Осенью 1913 года и зимой-весной 1914 года о футуризме говорили все. В литературных кругах футуристы стали знаменитыми и, среди прочего, оказались в центре внимания в художественно-артистическом кабаре «Бродячая собака».

В обзоре развития русской поэзии с апреля 1913 по апрель 1914 года Валерий Брюсов писал: «Минувший год в русской поэзии останется памятен более всего спорами о футуризме. В столицах и в провинции устраивались публичные чтения и диспуты о футуризме, привлекавшие полную залу. Футуристические пьесы шли в переполненных театрах. Тощие и более объемистые сборники стихов и прозы футуристов, появлявшиеся один за другим (всего за год, по приблизительному подсчету, их вышло свыше 40), постоянно находили критиков, читателей и покупателей. Издавалось несколько периодических изданий футуристов. Над футуристами смеялись, их всячески бранили, но все же их читали, слушали, смотрели в театрах, и даже синематограф, это верное отражение нашего "сегодня", считал долгом касаться футуризма и футуристов, как "злобы дня"».<sup>37</sup>

Ходил даже слух о том, что стихи футуристов будет танцевать Айседора Дункан.<sup>38</sup>

Хотя активность футуристов распространялась на обе столицы, их штаб-квартира находилась в Петербурге. Даже летом, когда практически все футуристы разъезжались по дачам, они жили недалеко от Петербурга, в Куоккале, где у Матюшина и Кульбина имелись свои дачи. Спустя некоторое время они стали собираться у художника-

авангардиста Ивана Альбертовича Пуни (1894—1956) и его жены (чья квартира в городе быстро превратилась в футуристский салон). Среди летних обитателей Куоккалы были дружески настроенные к футуристам Н. Евреинов и К. Чуковский.

Отношения футуристов с другими литературными группами поначалу были сравнительно дружескими, по крайней мере на личном уровне. Несмотря на то, что предводитель акмеистов Николай Гумилев назвал футуристов «гиенами, следующими за львом <символизма>»,<sup>39</sup> и он, и другие акмеисты поддерживали с футуристами мир. Временная гармония в их отношениях объясняется частичным совпадением эстетических позиций: акмеисты, которые не однажды говорили о возвращении к Адаму, не могли не благоволить к примитивистскому периоду футуризма. Такого акмеиста, как Владимир Нарбут, вполне можно назвать акмеистическим футуристом из-за подчеркивания им антиэстетических моментов и стремления поразить читателя необычным внешним видом своих книжек. Кульбин приветствовал появление акмеизма «в выражениях запутанных и странных»,<sup>40</sup> как об этом сообщает журнал «Аполлон». Николай Бурлюк был вхож в акмеистские круги. В акмеистском журнале «Гиперборей» (V, февраль 1913 года) появилась рецензия на «Садок судей II», написанная, скорее всего, Гумилевым (подписана Н. Г.). Рецензия выделяет Хлебникова и Николая Бурлюка как самых интересных и сильных поэтов; Маяковского сближает с эго-футуристами (вероятно, из-за насыщенности стихов урбанистическими деталями, что, по мнению его современников, более подобало эго-футуристам, чем гилейцам); один только Лившиц получил разнос — за «дешевую красоту» стихов (а ведь он — единственный из гилейцев, который вполне мог стать акмеистом!). В целом рецензент похвалил группу за «несомненную революционность в области слова» и стремление «вернуть слову ту крепость и свежесть, которая утеряна им от долгого употребления». Однако опубликованный в «Рыкающем Парнасе» манифест с его оскорбительными выпадами сделал Гумилева врагом футуризма.

Находились и другие поэты, которые в это время близко подошли к футуризму. Гилейцы готовы были принять в свои ряды Василиска Гнедова, но тот неожиданно заболел, и ему пришлось уехать на юг. Лившиц намечал еще одного кандидата, малоизвестного поэта Александра Конге, чьи стихи появились в изданном в Петербурге в 1912 году сборнике «Пленные голоса». По словам Лившица, поэзия Конге носила следы влияния французских поэтов и Хлебникова, но остальные члены группы его кандидатуру не поддержали. В это время Лившиц был тесно связан с авангардистским композитором Артуром Винцентом Лурье (Артур в честь Шопенгауэра, Винцент в честь Ван Гога), мечтавшем начать новую эпоху в музыке. Некоторые молодые композиторы считали Прокофьева и Стравинского пройденным эта-

пом, в моде была четвертьтоновая музыка (в некотором роде развитие идей Кульбина, высказанных им в 1910 году). Артур Сергеевич Лурье (1892—1966) собирался поделить музыкальные тоны на еще более мелкие единицы, но, к несчастью, ни на одном инструменте не удалось взять интервалы меньше одной восьмой тона. Лившиц описывает Лурье как провинциального сноба, который, несмотря на свою тесную связь с футуристами, «из дендизма» футуристом себя не называл. Лурье с гордостью считал себя русским Прателлой. Лившиц плохо разбирался в музыке, но был убежден, что Прателла пишет манифесты лучше, чем Лурье. Зимой 1913/14 года кубо-футуристы неожиданно получили поддержку в филологических кругах. Виктор Борисович Шкловский (1893—1984), студент Санкт-Петербургского университета, скульптор-любитель, сблизился сначала с Кульбиным, через него — с «Союзом молодежи» и, наконец, с кубо-футуристами. Членом группы он не стал, но оказался очень полезным союзником. Шкловский заметно поднял престиж футуризма своим докладом в «Бродячей собаке», в котором показал, что футуризм выполняет необходимую работу в соответствии с общими законами эволюции языка. Доклад был опубликован под названием «Воскрешение слова» (Петербург, 1914). Опираясь на идеи великого языковеда Александра Потебни, Шкловский рассуждает об умирании образности слов, в результате чего они превращаются в алгебраические символы, чья «внутренняя форма» носителями языка более не улавливается. Старые формы в искусстве мертвы, утверждает он, поскольку стали привычными, а привычное нас не задевает. Только создание новых форм способно вернуть нам переживание мира и воскресить умершие вещи. Один из способов создания новых форм — искажение слов, как это иногда происходит у людей в минуты сильного душевного переживания. Футуристы как раз и создают новые живые формы, искажая каждый по-своему слова. Создаваемый ими язык труден и непонятен, но именно таким и должен быть язык поэзии. Возможно, осторожно добавляет Шкловский, не футуристы, а кто-нибудь другой создаст новое искусство, и все же поэты-будетляне идут по верному пути. Доклад Шкловского произвел впечатление не только на слушателей, но и на самих футуристов, и трудно сказать, на кого больше; вряд ли футуристы когда-нибудь думали, что об их стихах будут говорить, цитируя Аристотеля, со ссылками на поэзию трубадуров и шумерский язык. Некоторые идеи Шкловского, высказанные в этом докладе, легли в основу его знаменитой теории «остранения» как основы искусства. «Формальная школа» критики и филологии, одним из создателей которой стал Шкловский, сохранила теснейшую связь с русским футуризмом, и доклад Шкловского в «Бродячей собаке» можно считать началом этой связи.

Конец 1913 года ознаменовался выдающимся предприятием футуризма в области театрального искусства. Началось все в июле в

Усикирко, дачном поселке в Финляндии, где собралась группа футуристов, громко назвав свое собрание «Первым Всероссийским съездом баячей будущего». Вскоре в петербургской прессе появилась «декларация»<sup>41</sup> за подписью Крученых, Малевича и Матюшина, в которой было объявлено о решении съезда организовать футуристический театр «Будетлянин» и поставить пьесы Хлебникова, Маяковского и Крученых. Заметим, что тем же летом театральный журнал «Маски» напечатал статью Б. Шапошникова «Футуризм и театр»,<sup>42</sup> где выражалось недовольство существующим театром и где читателей знакомили с театральными идеями Маринетти. Этим же летом Маяковский опубликовал в московском «Кине-журнале» первую из трех своих статей<sup>43</sup> о кинематографе и театре. В них он обрушился на реалистический театр вообще и на Московский Художественный театр в частности, обвиняя их в фотографичности и рабском копировании природы (в природе, по Маяковскому, красоты нет, красоту создает художник). Он предрекал грядущую победу кинематографа над театром, символизирующую победу техники над реализмом. До революции Маяковский кинематографом активно не занимался,<sup>44</sup> а его единственное дореволюционное драматическое произведение было поставлено в декабре 1913 года в Петербурге.

В петербургском театре «Луна-парк» при поддержке «Союза молодежи» были показаны две пьесы футуристов: трагедия Маяковского «Владимир Маяковский» (2 и 4 декабря) и опера Крученых «Победа над солнцем» (3 и 5 декабря). Оба спектакля стали сенсацией сезона, зал, несмотря на непомерные цены, был переполнен. Маяковский был не только режиссером своей трагедии, но и исполнял заглавную роль, остальные роли играли студенты университета, с которыми он репетировал лично, не желая иметь дело с профессиональными актерами.

Трагедия «Владимир Маяковский» состоит из двух действий с прологом и эпилогом. В прологе Маяковский выходит на сцену как «быть может, последний поэт» в экспрессионистически искаженном трагическом городе. Спокойный, насмешливый и бесстрашный, он объявляет о своей ненависти к дневным лучам (что напоминает излюбленную тему символиста Федора Сологуба) и обещает открыть «словами простыми, как мычанье, наши новые души», принести людям жизнеутверждающее счастье («у вас вырастут губы для огромных поцелуев») и дать им новый всеобщий язык. В этом коротком монологе Маяковскому удается затронуть не только все свои основные темы, но и главные темы русского футуризма в целом (урбанизм, примитивизм, антиэстетизм, истерическое отчаяние, отсутствие понимания, душа нового человека, души вещей). По ходу пьесы пророческая фигура поэта по-прежнему возвышается над людьми, исполненная к ним, впрочем, сочувствия, однако действующими лицами в трагедии становятся гротескные абстракции людей (Человек без уха, Человек без головы и т. д.) или группы людей, напоминающие хор.

Некоторые второстепенные персонажи произносят важные монологи. Все они (за исключением Обыкновенного молодого человека) суть не что иное, как осколки лирического «я» Владимира Маяковского, даже если на первый взгляд кажутся отделенными от него или его антагонистами.

В первом действии «праздник нищих» превращается в нечто среднее между мятежом и безумием, хотя никаких политических намеков в мятеже не заметно. Концу первого действия, когда вещи «скидывают лохмотья изношенных имен», предшествует великолепное зрелище урбанистического отчаяния, где человеческие плевки вырастают в огромных калек, а пианист «не может вытащить рук из белых зубов разъяренных клавиш». Второе действие происходит в том же городе, но уже освобожденном от трагедии своего существования. Как это обычно бывает у Маяковского, описание утопической гармонии подернуто налетом тоски и уныния. Увенчанный лавровым венком, Маяковский беспокойно принимает человеческие печали: к нему выстроилась длинная очередь, чтобы вручить слезы различной величины; в конце пьесы он покидает город с чемоданом, полным этих слез, «душу на копьях домов оставляя за клоком клоков». В коротком эпилоге Маяковский вновь появляется перед зрительным залом и походя пытается развенчать трагедию и оскорбить зрителей своим шутовством. (Тема шутовства заставляет вспомнить некоторые стихотворения Вадима Шершеневича.) «А иногда мне больше всего нравится моя собственная фамилия, Владимир Маяковский», — этими словами пьеса оканчивается.

Трагедия «Владимир Маяковский» не только углубляет прежние произведения поэта, но и намечает развитие этой темы в его знаменитых поэмах о трагической любви, начиная с «Облака в штанах» (1915) и кончая послереволюционным шедевром «Про это» (1923). Трагедия Маяковского — произведение огромной лирической силы и свежести, хотя ей недостает композиционной и структурной ясности его главных последующих сочинений. Казалось бы, необузданный лиризм реплик разумно сбалансирован почти классическим способом его подачи: события редко происходят на сцене, а чаще описываются в монологах персонажей почти так же, как это делают посланцы античной трагедии. С другой стороны, характерная для Маринетти тема современного города дана Маяковским в явно славянском духе, очень эмоционально, с неперемным «никто меня не понимает» и вполне традиционными поисками во всем души.

После трагедии Маяковского опера Крученых «Победа над солнцем», музыку к которой написал М. Матюшин, кажется скучной и бессмысленной. Интересен только пролог, принадлежащий Хлебникову, с его забавной попыткой заставить язык русского театра звучать действительно по-русски с помощью искусно придуманных неологизмов. Опера состоит из двух действий, разбитых на несколько картин.

Среди персонажей два Будетлянских Силача, которые начинают и завершают оперу провозглашением бесконечности футуристского прогресса. Мир погибнет, поют они в финале, а нам нет конца. Четыре неравные картины первого действия представляют собой случайное нагромождение арий, монологов, диалогов и хоров, описывающих борьбу сил будущего и прошлого. Борьба с солнцем (эта тема слегка намечена и в трагедии Маяковского<sup>45</sup>) — центральный стержень пьесы. В первой картине Силачи говорят о солнце: «ты страсти рожало» и хотят задержать его пыльным покрывалом. По ходу действия солнце режет и захватывает в плен. Хор радостно возвещает победу:

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

Образ свиньи здесь далеко не случаен — это характерная черта антиэстетической позиции Крученых. Труднопроизносимые группы согласных есть не только в этой опере, но и во многих его стихотворениях. В других ариях встречаются неологизмы и заумь, в чистом виде и в сочетании с обычными русскими словами, которые могут стоять как в нормальных для понимания комбинациях, так и в бессмысленных сочетаниях. Алогичные сочетания слов усиливаются алогичными ситуациями. Время от времени Крученых демонстрирует свои лингвистические теории, как, например, в арии Путешественника, где отказ от окончаний среднего и женского рода (озер вместо озеро, бур вместо буря) означает, что в будущем «все станет мужским». Крученых, не обинуясь, черпает идеи у своих соратников: противопоставление мяча и меча явно заимствовано у Хлебникова. Среди персонажей оперы есть Нерон и Калигула в одном лице, символ старого мира, Путешественник по времени, только что вернувшийся из XXXV века, Некий Злонамеренный с замашками Герострата (возможно, сатира на критиков) и Забияка. Второе действие, события которого происходят в «десятой стране» будущего, описывает трудности, с которыми сталкивается человечество, приспособляясь к новой жизни. Люди боятся быть сильными, не все способны жить с новой легкостью дыхания и кончают жизнь самоубийством, Толстяк (чья голова на два шага отстает от тела) горько жалуется на архитектуру, климат и на то, что все вокруг лысые. Впрочем, в заумных песнях Авиатора, который разбил на аэроплане, но остался в живых, и в заключительной арии Силачей преобладает оптимизм.

Есть мемуары, в которых подробно описаны репетиции обеих пьес и сделаны попытки воссоздать атмосферу премьер. Среди них — воспоминания первых исполнителей роли Женщины со слезой и Че-



ловека без уха в трагедии Маяковского (последний исполнял также роль Злонамеренного в опере Крученых).<sup>46</sup> Актеров набирали через газетные объявления; одного этого было достаточно, чтобы отбить у профессиональных актеров всякую охоту участвовать в постановках. Большинство явившихся на прослушивание были студентами университета. Они читали строки Маяковского так, словно это была проза, что невероятно поэта огорчало. Крученых требовал, чтобы исполнители произносили текст по-особому: «с паузой после каждого слога». В трагедии «Владимир Маяковский» «слегка наклонные» декорации были исполнены членом «Союза молодежи» Школьниковым, а Павел Филонов сделал для всех (кроме самого поэта) костюмы, состоявшие из двух раскрашенных щитов. Зажатый между двумя щитами актер должен был двигаться по прямой. Декорации к опере, написанные Малевичем в абстрактном стиле, очень понравились Лившицу своей подлинной заумностью, которой, по мнению Лившица, Крученых в тексте достичь не сумел. Музыка Матюшина одному из слушателей показалась «искаженным Верди», исполнители намеренно пели монотонно и уныло. Матюшин оставил описание репетиций и премьеры обеих спектаклей.<sup>47</sup> Он писал о хоре из семи студентов, нанятых за два дня до спектакля (из них лишь трое умели петь), и о расстроенном рояле (заменившем оркестр), доставленном в день спектакля. Репетировали всего два раза. Матюшин высоко отзывался об опере Крученых, говоря о «слове, оторванном от смысла», в то время как Маяковский разочаровал его тем, что «нигде не отрывает слово от смысла». Матюшин назвал Маяковского импрессионистом.

Все четыре спектакля (дважды трагедия и дважды опера) имели полный сбор, и публика ожидала новых постановок. Посмотреть трагедию Маяковского собралось много знаменитостей, включая Александра Блока. Впоследствии Маяковский описывал премьеру как полный провал,<sup>48</sup> в действительности это был его огромный личный успех, поскольку пьеса завоевала поэту прочную репутацию в литературных кругах. Во время спектакля свист то и дело сменялся аплодисментами. Критики в своих рецензиях обвиняли футуристов в том, что у них нет ничего по-настоящему нового, а Маяковского — в дурных манерах. Один критик сообщал о невыносимой манере Маяковского произносить предложения отдельно, как бы швыряя одно за другим и заканчивая каждое так, словно он поет какую-то песню.<sup>49</sup> Оказавшийся на спектакле актер<sup>50</sup> был очень взволнован представлением, которое он описал в своих мемуарах и на которое смотрел сквозь символистские очки. Он вспоминает о «полумистическом свете» на сцене, о публике, которая пыталась было смеяться над живыми куклами, но тут же обрывала смех. Опера Крученых, к восторгу автора, была освистана: некоторые зрители вскакивали, грозили кулаками и кричали: «Осел!», кто-то швырнул на сцену яблоко. В общем, все спектакли прошли в атмосфере добродушного веселья.

После декабрьских спектаклей газеты продолжали заигрывать с футуризмом, но до революции 1917 года новых попыток поставить футуристские произведения на сцене не было. Трагедия «Владимир Маяковский» вскоре вышла отдельной книгой, как, впрочем, и «Победа над солнцем», последняя с нотами.

26 апреля 1914 года Шершеневич опубликовал в газете «Новь» «Декларацию о футуристическом театре».<sup>51</sup> В этом крикливом документе вряд ли найдется хоть одна серьезная фраза. На этот раз Шершеневич разделяется не только с обычным козлом отпущения — Московским Художественным театром, но и с кинематографом, и с такими молодыми авангардистскими режиссерами, как Мейерхольд. Шершеневич обвиняет театр в эклектике и в том, что его подлинная сила — актер — вынужден кому-то повиноваться. Материалом для идеального театра должно быть движение, и Шершеневич выдвигает лозунг «Долой в театре слово», предлагая заменить его «интуитивной импровизацией».

Попытки футуристов вторгнуться в область кинематографа оказались менее эффектными и последовательными. Помимо упомянутых статей, Маяковский написал киносценарий, который не был ни принят, ни даже возвращен автору. После революции Маяковский сочинял сценарии и снимался в кино; в то время был известен только один футуристский фильм, «Драма в кабаре футуристов № 3», снятый Гончаровой и Ларионовым, которые в нем и играли.

Интерес российской публики к футуризму достиг своего пика в 1914 году, когда Россию посетил Филиппо-Томмазо Маринетти. Пригласил его Генрих Эдмундович Тастевен (1881—1915), представитель России в международном обществе *Société des grandes conférences*, главный редактор знаменитого символистского журнала «Золотое руно», который вскоре издал одну из первых в России книг о футуризме. Маринетти с готовностью принял приглашение, надеясь завязать с русским футуризмом тесные связи и таким образом расширить границы своей футуристической империи до Дальнего Востока. О русских футуристах Маринетти уже кое-что слышал. Когда Маяковский, выступая 11 ноября 1913 года с докладом в Москве, обрушился с резкими нападками на итальянцев как на «людей кулака драки»<sup>52</sup>, отказался признать звукоподражательные теории и практику Маринетти и объявил о независимости русского футуризма от своего западного двойника, Маринетти был проинформирован о случившемся и немедленно послал письмо-протест в газету «Русские ведомости».<sup>53</sup> Перед тем как приехать в Россию, Маринетти отправил русским футуристам свои манифесты для изучения. За плечами у него было пять лет бурной истории футуризма, сообщения о которой появлялись в русской печати, но из-за отсутствия переводов рядовой читатель не знал ни его стихов, ни прозы. Тем не менее русские были неплохо

информированы о новом течении. Как уже упоминалось, 8 марта 1909 года газета «Вечер» сообщила своим читателям о первом манифесте Маринетти, помещенном в парижской газете «Фигаро» от 20 февраля.<sup>54</sup> В середине 1909 года Р. Рабов опубликовал в литературном журнале заметку,<sup>55</sup> в которой цитирует манифест и утверждает, что новое течение происходит из современного европейского «спортивного воспитания», а сущность футуризма усматривает в прославлении инстинкта. В журнале «Маски» появились статьи Шапошникова и И. Розенфельда, обсуждающих театральные аспекты и интуитивистские корни футуризма.<sup>56</sup> Журнал «Аполлон» с 1910 года всемерно знакомил читателя с различными сторонами футуризма через своих итальянских корреспондентов («Письма из Италии» Паоло Буцци) и отечественных авторов (среди них — Михаил Кузмин, который находил футуризм «смутным, разнородным, случайным и несостоятельным», № 5, 1910 год). Другой влиятельный журнал, «Русская мысль», в декабре 1913 года напечатал статью итальянской писательницы Сибиллы Алерамо, посвященную итальянскому футуризму. Как уже говорилось, Вадим Шершеневич относился к Маринетти одновременно критически и восторженно и в своей книге «Футуризм без маски» посвятил ему целую главу. Еще раньше, в июне 1912 года, во втором выпуске «Союза молодежи» были напечатаны манифесты итальянских футуристов в русском переводе.<sup>57</sup> Сюда можно добавить и менее значительные, но впечатляющие факты: Валерий Брюсов в 1910 году опубликовал свои стихи в журнале итальянских футуристов «Poesia», а один из крупнейших итальянских художников-футуристов Умберто Боччони еще до возникновения футуризма провел несколько месяцев в России.

Определенный исторический интерес представляют две статьи Анатолия Луначарского, будущего первого советского наркома просвещения. В 1913 году он, безвестный тогда журналист, сотрудничал с киевскими и петербургскими газетами. В «Киевской мысли»<sup>58</sup> Луначарский информировал читателя о Маринетти, которому не отказал в таланте и тем не менее назвал «литературным сверх-Ноздревым» и «ультра-цивилизованным сверх-Репетиловым». В другой статье<sup>59</sup> Луначарский познакомил читателя со своим впечатлением о появлении Маринетти на диспуте, проходившем во время выставки Боччони.

Маринетти приехал в Москву 26 января 1914 года<sup>60</sup> и был с большим почетом встречен на вокзале русскими литераторами (включая Тастевена и А. Н. Толстого); из присутствовавших только Шершеневич и К. Большаков имели реальное отношение к футуризму.<sup>61</sup> Если Маринетти ставил своей целью встретиться в Москве с местными футуристами, то трудно было найти место и время неудачнее: Маяковский, Давид Бурлюк и Каменский гастролировали в провинции, а большинство других футуристов жило в Петербурге. Во время пре-

бывания Маринетти в России местные газеты ежедневно печатали статьи о футуризме, а журналисты с жадностью ловили каждое его слово. В одной газете сообщалось, что он назвал Кремль «нелепой штукой», а после того как ему показали Лобное место на Красной площади, осведомился: «На какой площади теперь рубят головы?». Когда у него спросили, что он думает о русском искусстве, Маринетти ответил вопросом: «Разве оно существует?». Толстого он назвал ханжой, Достоевского — истериком; короче говоря, старался вести себя как и подобает «ужасному футуристу». Но он попал в Россию, где иностранцев встречают с горячими объятьями и где любой «французик из Бордо»<sup>62</sup> может рассчитывать на самый восторженный прием. Более того, хозяева делали все возможное, чтобы каждое его появление обходилось без конфликтов. Кульбин опубликовал открытое письмо в редакцию одной из петербургских газет,<sup>63</sup> как полагали, по просьбе самого Маринетти, где опроверг сообщение газет, приписывающее последнему «отрицательные и смешные отзывы о русской старине». Вряд ли это действительно произошло по просьбе Маринетти, который на своих лекциях изо всех сил старался выглядеть истовым футуристом и без устали повторял давно всем известные призывы «музеи сжечь» и «долгой женщин»; публика (включая женщин) неизменно аплодировала обожаемому иностранцу за его пылкий темперамент. Репортеры приходили в восторг от речей итальянского поэта, но еще больше от того блеска, с которым он читал свои звукоподражательные стихи, и почти не критиковали его теорий; вместе с тем они не упускали случая напомнить доморощенным футуристам, что наконец-то перед ними появился футурист настоящий, к которому следует отнестись со всей серьезностью.

В целом ситуация вряд ли пришлась Маринетти по вкусу, возможно, ему не хватало *volupté d'être sifflé*. Он прочитал в Москве две лекции (27 и 28 января), но единственным диссонансом прозвучало интервью с Михаилом Ларионовым, опубликованное в одной из московских газет незадолго до прибытия маэстро, в котором Ларионов призывал своих русских товарищей забросать Маринетти тухлыми яйцами за то, что тот изменил принципам футуризма. Ларионов, однако, не сумел растолковать, в чем заключалась измена, и это послужило причиной оживленного обмена мнениями на страницах суворинской газеты «Новь», активно освещавшей визит Маринетти. Шершеневич, который старался извлечь из визита Маринетти максимальную для себя выгоду (незадолго до этого он опубликовал в «Нови» две статьи о нем), заклеил поведение Ларионова как «некультурное», в чем его поддержал Малевич. По-видимому, Ларионов обвинение в «некультурности» показалось настолько ужасным (как, впрочем, и любому русскому), что он поспешил публично разъяснить, что тухлые яйца следует понимать фигурально. Тем не менее он заявил, что Маринетти давно вышел из моды, и это доказывается

пресмыкательством перед ним тех, кто не имеет к футуризму ни малейшего отношения. Шершеневич ответил снова и еще раз обвинил Ларионова в «некультурности». Один из критиков сравнил Маринетти с бутылкой шампанского, особо отметив «очень большой талант оратора», но лекцию назвал «бессодержательной, бездоказательной и поверхностной». Другой критик тот факт, что Маринетти за все свое пребывание в Москве не устроил ни одного скандала и не потряс основ, а въехал в Москву триумфатором, назвал скандалом наизнанку.<sup>64</sup> Две следующие лекции Маринетти прочитал 1 и 4 февраля в Петербурге. На второй из них он любезно допустил, что в России есть футуристы, что почва для расцвета футуризма вполне готова, но это заявление имело свои иронические стороны: за день до первого выступления итальянского поэта в Петербурге Хлебников и Лившиц отказались оказать выдающемуся гостю знаки гостеприимства, к которым призывал их Кульбин (его поддержали Николай Бурлюк, Матюшин и Лурье). Оба поэта чувствовали что-то унижительное для себя в том, как проходит визит Маринетти. Им казалось, что итальянский поэт изображает из себя генерала, прибывшего с инспекционной проверкой в один из отдаленных гарнизонов. По этой причине застенчивый и обычно державшийся особняком Хлебников напечатал враждебную листовку, которую он сочинил вместе с Лившицем, и пытался раздавать ее публике на лекции 1 февраля. Хлебникова остановил Кульбин и едва с ним не подрался. Вот текст листовки:<sup>65</sup>

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, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы.

Люди, не желающие хомута на шее, будут, как и в позорные дни Верхарна и Макса Линдера, спокойными созерцателями темного подвига.

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. Хлебников, Б. Лившиц

В листовке есть намек на предыдущий приезд знаменитостей — прославленного бельгийского поэта и звезды французского кинематографа. Последняя фраза отсылает к «Мертвым душам» Гоголя, где говорится о контрабандистах, которые при попустительстве таможенных чиновников прячут брабантские кружева в бараньих шкурах.

О расколе среди русских футуристов свидетельствовали события, последовавшие за публикацией в газете «Новь» от 5 февраля открытого письма<sup>66</sup> за несколькими подписями, в котором отвергалось что-либо общее (помимо названия) между итальянским и русским футу-

ризмом. Что касается симпатии или антипатии к знаменитому гостю, то, как говорилось в письме, каждый волен выражать их сообразно своим склонностям — от «перронного букета» до «тухлых яиц». Авторы подчеркивали, что о независимости русских футуристов от итальянцев речь шла еще в «Садке судей II», что, впрочем, было неправдой. Затем футуристы, которые жили тогда в Петербурге и чьи подписи стояли под этим письмом (Николай Бурлюк, Крученых, Матюшин), напечатали в газете «День» от 13 февраля опровержение, в котором категорически отказывались от авторства письма от 5 февраля. Последовало еще одно письмо, на этот раз в «Нови» от 15 февраля, подписанное Большаковым, Маяковским и Шершеневичем. В нем снова подчеркивалась независимость русских футуристов, но говорилось и о параллельном развитии двух литературных школ: «Футуризм — общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия будущего — космополитична».<sup>67</sup> В письме указывалось, что авторами письма от 5 февраля были Давид Бурлюк и Каменский, бесчестно воспользовавшиеся подписями товарищей без их ведома. Но самым интересным в письме от 15 февраля было то, что Маяковский подписал его вместе с двумя бывшими членами «Мезонина поэзии», а направлено оно было против соратников Маяковского по «Гилее».

На уровне личных отношений противоречия внутри «Гилеи» вряд ли были серьезными. Всего за три дня до появления письма от 15 февраля Давид Бурлюк и Маяковский участвовали в публичном диспуте в Политехническом музее и никакой враждебности между ними замечено не было. Еще интереснее то, что оба явились 13 февраля на последнюю лекцию Маринетти в Москве (для чего он вернулся туда 9 февраля) и пытались учинить скандал: Маяковский, одетый в ярко-красный смокинг, выразил неудовольствие тем, что прения ведутся на французском языке, и громогласно заявил, что это — «публичное наведение намордника на русских футуристов».<sup>68</sup> 17 февраля (т. е. после публикации в «Нови» второго письма) Бурлюк и Маяковский вновь присутствовали на публичном диспуте, и никаких признаков того, что они в ссоре, не было. Диспут назывался «Сказка и правда о женщине». Маяковский появился на сцене в пестрой кофте с хлыстом в руке, а когда полиция предложила ему отправиться домой и переодеться, он подчинился и вскоре вернулся одетый в оранжевый пиджак. Потом Бурлюк, Каменский и Маяковский продолжили свое турне, о котором говорилось выше; и все же какой-то смысл в альянсе Большакова, Шершеневича и Маяковского должен быть. Не исключено, что Маяковский по горло был сыт гилейским примитивизмом, в котором не видел для себя толку; возможно, ему не терпелось поскорее приступить к созданию «подлинного» урбанистического футуризма. Шершеневич и Большаков сблизились в это

время с группой Бурлюка (см. главу 5): их печатали в гилейских изданиях, а Шершеневичу даже доверили редакторские обязанности. Борис Пастернак сообщает в своих мемуарах, что этот «внутренний» альянс продолжался, по крайней мере, до лета 1914 года.<sup>69</sup>

Пребывание Маринетти в Петербурге подробно описано в воспоминаниях Лившица, который дает оценки, идущие значительно дальше газетных репортажей и других воспоминаний.<sup>70</sup> Маринетти он описывает, чередуя иронию с глубоким уважением. С одной стороны, поэт подчеркивает «европейскую поверхность» гостя и высмеивает его склонность читать нотации «провинциалам». Описание последнего визита Маринетти в Петербург приобретает комический оттенок, когда Лившиц, посетивший Маринетти в гостинице, рассказывает, каким смущенным и скованным, несмотря на весь свой итальянский темперамент, был Маринетти когда у него прямо перед выступлением лопнули «в самом критическом месте брюки», так что пришлось скрепить прореху английскими булавками. В то время Лившиц уже считал, что Маринетти принадлежит прошлому и что русский футуризм во многих отношениях далеко обогнал итальянский. На манифесты итальянца он смотрел как на пройденный этап или как на полумеры, а философию Маринетти считал неинтересной. Лекция показалась ему переделкой на новый лад старых утверждений Маринетти и попыткой спроецировать события, имеющие внутриамериканское значение, на ситуацию в России и в остальной Европе. «Как мало походила на наши декларации эта законченная политическая программа!» — писал Лившиц. В ней он находит вовсе не религию будущего, а «романтическую идеализацию современности» и с неодобрением добавляет: «Разрушение синтаксиса, упразднение некоторых частей речи, "слова на свободе"... быть может, и представлялись чрезвычайно экстремистскими там, на Западе», но для русских все это было пройденным этапом. Вместе с тем Лившиц глубоко уважал Маринетти за то, что тот «жил своим футуризмом» и «действовал внутри его», словом, не был лицемером, чего всегда можно ожидать от европейца. Еще важнее признание русским поэтом того «бесспорного факта», что «мы совпадали с итальянцами в постулировании одних и тех же формально-технических задач и, в известной мере, в нашей творческой практике».

Самая интересная часть в воспоминаниях Лившица — описание устроенного у Кульбина ужина в честь Маринетти. Он состоялся после первой петербургской лекции Маринетти, и на него явились все приглашенные, кроме Хлебникова, который демонстрировал свое упорное антизападничество. Ужин удался на славу. Маринетти к удовольствию всех присутствующих читал отрывки из своего «Цанг умб Тууум», а хозяин обратил внимание гостя на то, что слово Футуризм содержит в себе инициалы Маринетти. Лившиц имел с итальянским поэтом долгую беседу, которую почетный гость начал с пожелания,

чтобы русские и итальянцы, несмотря на национальные различия, объединили свои усилия в борьбе с общим врагом — «пассеизмом». Лившиц ответил, что пассеизм бывает разный, и что в России такой гнет прошлого над современным искусством, как в Италии, неизвестен. «В России не было Микеланджело, — говорил он, — российские скульпторы либо посредственности, либо иностранцы». После чего Лившиц попытался растолковать итальянцу значение Хлебникова, но безуспешно. Маринетти сказал, что словотворчество далеко еще не все, и напомнил, что итальянские футуристы, помимо создания неологизмов, разрушали синтаксис, употребляли глаголы только в неопределенной форме, упраздняли прилагательные, уничтожали знаки препинания. Лившицу все эти достижения показались поверхностными. «Вы сражаетесь с отдельными частями речи и даже не пытаетесь проникнуть за плоскость этимологических категорий, — сказал он и добавил, что грамматическое предложение — лишь внешняя форма логического суждения, и что, несмотря на все новшества итальянцев, они совершенно не коснулись связи логического субъекта с предикатом». «Вашими средствами невозможно разрушить синтаксис», — заключил он. Когда участвовавший в беседе Кульбин упомянул о зауми, Маринетти ревниво воскликнул: «Да ведь это же мои "слова на свободе"!». Лившиц перехватил инициативу в этом пересказывающем с предмета на предмет споре и обвинил Маринетти в противоречии между его произведениями и манерой их чтения, заявив, что во время чтения тот протаскивает контрабандой все то, что в своих сочинениях разрушал. Маринетти вынужден был отступить, хотя тут же пояснил, что декламация — лишь переходная ступень, временная замена синтаксиса. Он заявил, что когда удастся ввести в обиход «беспроволочное изображение», когда первый ряд аналогий будет отброшен и останется лишь второй ряд, словом, когда будут заложены прочные основания для нового, интуитивного восприятия мира, тогда ни о какой декламации не будет и речи. Идеальная поэзия, продолжал он, каковой пока еще не существует, будет представлять собой непрерывную цепь «аналогий второго порядка», станет совершенно иррациональной; для ее создания необходимо, чтобы поэт был «одержим веществом». Упоминание о «веществе» позволило Лившицу еще раз провозгласить превосходство русских и отсутствие на Западе чувства материала. В конце концов, воскликнул он, у России есть Хлебников, и даже дерзания Рембо — «ребяческий лепет по сравнению с тем, что делает Хлебников... погружаясь в бездны первозданного слова», но тут же признал, что лучшие творения хлебниковского гения совершенно непереводимы на другой язык. Маринетти попытался истолковать творчество Хлебникова как архаику, неспособную выразить современные темпы, но Лившиц усмотрел в этом еще одно доказательство того, что для Маринетти «лирическая одержимость веществом» («Технический манифест футуристической литерату-



ры») — не более чем пустая фраза. «Вы уничтожаете знаки препинания во имя красоты скорости, — продолжил он свою атаку, — а мы вообще плюем на красоту!» Маринетти стал явно выходить из себя и, не имея других козырей, обвинил русских в том, что они ленивы и малоподвижны. На что Лившиц ответил: «Мы последовательнее вас. Еще пять лет назад мы уничтожили знаки препинания (он имел в виду первый "Садок судей"), но пошли на это не для того, чтобы заменить их новой пунктуацией... мы этим способом подчеркиваем непрерывность словесной массы, ее стихийную космическую сущность». Для Маринетти это оказалось уже слишком, и он упрекнул Лившица в проповеди метафизики, к которой футуризм никакого отношения не имеет. Но Лившиц и тут нашелся, озадачив собеседника вопросом, какое футуризм имеет отношение к захвату Триполитаники.

Этот превосходный образчик противостояния Востока и Запада оказался не последним в общении Маринетти с его русскими двойниками, в частности с Лившицем. Итальянский поэт несколько вечеров провел в кабаре «Бродячая собака», а перед второй петербургской лекцией вновь предложил Лившицу объединить усилия. Лившиц утверждает, что так и не выдал гостю того, что слово «футуризм» появилось в России случайно. Если бы Маринетти об этом узнал, добавляет он, это произвело бы на него ужасное впечатление. Маринетти еще не покинул Петербург, когда Лившиц и Лурье, разочарованные его второй лекцией (о футуризме в живописи, скульптуре и музыке), решили устроить вечер, который стал бы ответом русских надменному, но провинциальному Западу. Вечер состоялся 11 февраля, Лившиц читал доклад «Итальянский и русский футуризм и их взаимоотношения», а Лурье — «Музыка итальянского футуризма». В своем докладе Лившиц подчеркивал, что итальянский футуризм утверждает себя во всех областях искусства в качестве нового канона, тогда как русское будетлянство избегает каких-либо положительных формулировок. У итальянцев есть программа, у русских — конкретные достижения. В конце своего полуторачасового доклада Лившиц обозначил Запад и Восток как две совершенно разные эстетические системы. Россия — органическая часть Востока, в доказательство чего докладчик указал на связь русской иконописи с персидской миниатюрой, русского лубка — с китайским, русской частушки — с японской танка. Но гораздо существеннее другое — теснейшая связь русских с художественным материалом, исключительное его чувствование, отсутствующее на Западе, — именно это, по словам Лившица, главнейший признак надвигающегося кризиса европейского искусства. Заканчивался доклад призывом пробудиться и признать превосходство России над Западом. Аудитория наградила Лившица аплодисментами, которые ему не очень-то понравились: насколько он понял, его масштабная метафизика культуры была по ошибке принята за политический шовинизм.

Следует напомнить, что высказанные Лившицем идеи берут свое начало в манифесте, отпечатанном как листовка на русском, французском и итальянском языках в самом начале 1914 года, почти за месяц до прибытия Маринетти. Помимо Лившица манифест подписали Лурье и художник Георгий Якулов, только что вернувшийся из Парижа, где в это время в поэзии и живописи в моду входил симультаннизм. Лившиц скептически отнесся к экспериментам Сандрара и Аполлинера в этом направлении, а Якулов утверждал, что Робер Делоне попросту украл его идеи, — поэтому они и решили обнародовать манифест «Мы и Запад». В манифесте говорилось, что Европу постиг кризис, одно из внешних выражений которого — ее обращение к Востоку. Запад, продолжал манифест, органически не способен постичь Восток, ибо утратил представление о пределах искусства. Европейское искусство архаично и не в силах развиваться в новом направлении, и тем не менее Европа пытается создать априорную эстетику для несуществующего искусства. Россия, напротив, использует для построения нового искусства «космические элементы» и направляется от субъекта к объекту. Заканчивается манифест не совсем понятными общеэстетическими установками, касающимися всех искусств, а затем — отдельными колонками, относящимися к живописи, поэзии и музыке. Перед поэзией Лившиц выдвинул требование «дифференциации масс разной степени разреженности: литоидных, флюидных и фосфеноидных». Среди требований Якулова было «отрицание построения по конусу, как тригонометрической перспективы». <sup>71</sup> Французский перевод манифеста был послан Аполлинеру, и тот опубликовал его в «*Mercure de France*» (CVIII, 16 апреля 1914 года). «*Quelques esthètes russes ont lancé un manifeste*, — писал Аполлинер в своем кратком примечании и продолжал с ироническим замешательством: — *il est vrais que la negation de la construction d'après le conus est tout un programme*». Впоследствии Лившиц писал в своих воспоминаниях, что выраженные в манифесте идеи звучали гораздо убедительнее в устном слове, нежели на бумаге. Кроме того, он признался, что эти идеи возникли в результате его размышлений над теориями Маринетти. То, что русские и итальянские футуристы очень близки в технических аспектах и однако же представляют собой совершенно разные явления, заставляло его думать, что русские не свободны от скрытого национализма. Забавно, что именно Лившиц, более других русских футуристов ориентированный на Запад, пришел к заключению: «Только признав себя азийским, русское искусство сбросит с себя позорное и нелепое ярмо Европы». <sup>72</sup>

Итак, визит Маринетти способствовал началу раскола русского футуризма в лучшее для него время, когда общественный интерес к движению достиг наивысшей точки. Итальянский гость показал русским футуристам, что они отличаются не только от итальянцев, но и друг от друга. Вскоре Лившиц перестал публиковаться в футуристских

сборниках, а Хлебников, рассердившись на друзей-гилейцев за их заискивание перед Маринетти, порвал с «Гилеей». В своем письме от 2 февраля он не пожалел ни Николая Бурлюка («бездарный болтун»), ни Кульбина («слабоумный безумец», «негодяй»), ни самого Маринетти («этот итальянский овощ»), еще раз подчеркнул приоритет русских («Мы бросились в будущее от 1905 года») и добавил: «С членами "Гилеи" я отныне не имею ничего общего».<sup>73</sup> Вскоре возмущенный Хлебников уехал в Астрахань и вновь занялся там выявлением математических законов истории. Тогда у него возникла идея учреждения общества Председателей Земного шара. Вряд ли он знал, что Маринетти тоже мечтал о правительстве, состоящем из художников, поэтов и композиторов. В 1916 году Хлебников смягчился и допустил Маринетти и Г. Уэллса в свой «марсианский парламент» и даже предоставил им право совещательного голоса. В этом же году он помирился с друзьями из «Гилеи».

Скорее всего Маринетти был разочарован поездкой в Россию; известно, что после возвращения в Италию он назвал русских «лже-футуристами» и заявил, что они живут не в «futurum», а в «plus-quamperfectum».<sup>74</sup> История предвоенного итальянского футуризма подходила, впрочем, к концу: 15 февраля 1914 года в журнале «Lacerba» появилась статья Папини, которую принято считать началом раскола итальянских футуристов. Окончательный раскол произошел годом позже. «Послероссийский» период жизни Маринетти оказался куда менее интересным, чем его ранние годы, так что путешествие Маринетти в Россию стало той вехой, после которой начался его медленный закат. Согласно некоторым источникам, Маринетти снова побывал в России, на этот раз как офицер итальянской дивизии, которая вместе с немецкими войсками была разбита под Сталинградом.<sup>75</sup>

Визит Маринетти, о котором много писали в газетах, журналах и книгах, пробудил в России интерес к итальянскому футуризму. За месяц до его прибытия журнал «Русская мысль» напечатал в русском переводе статью «Футуризм в Италии»<sup>76</sup> итальянской писательницы Сибиллы Алерамо. Алерамо, высказав в адрес футуризма ряд критических замечаний, приветствует появление нового течения, которое, по ее мнению, открыло итальянской литературе новые таланты. Между прочим, Алерамо утверждает, что подлинный интерес в Италии к деятельности футуристов возник лишь весной 1913 года, что соответствует и российской ситуации. Она приводит несколько подробностей из истории футуризма и излагает основные принципы творчества итальянских художников, среди которых по-настоящему ценит одного Боччони. Алерамо отмечает «неоспоримый талант» Маринетти, сравнивает его с Верхарном, Гюго и Кипплингом, пересказывает содержание произведений Маринетти, Палаццески, Фольгоре и Буцци.

Статьи русских авторов, опубликованные в «толстых» российских журналах во время визита Маринетти и сразу после него, как правило, сочетали в себе попытку объективного освещения фактов с плохо скрываемым раздражением в оценке произведений футуристов и их действий. Именно такой была, например, статья «Итальянский футуризм» в «Вестнике Европы», присланная из Рима известным журналистом Михаилом Осоргиным.<sup>77</sup> Осоргин широко цитирует манифесты Маринетти и приводит подробнейшие биографические сведения о вожде движения. Он переводит отрывки из сочинений Маринетти, написанных методом «слов на свободе» (чего не сделал, переводя манифесты итальянского футуризма, футурист Шершеневич). Осоргин не отрицает таланта Маринетти, но утверждает, что лучшие его вещи «имеют к футуризму мало отношения». Осоргин не забывает и о футуристской музыке и живописи, излагает их теории и подробно разбирает сочинения самых характерных композиторов и художников. Суждения его снисходительно-негативны; он обвиняет футуристов в нелогичности, саморекламе и распущенности и однако же не предсказывает движению немедленной смерти. В мартовском номере ежемесячного журнала «Современный мир» было напечатано еще одно похожее письмо из Рима под названием «Псевдо-футуризм».<sup>78</sup> Его автор М. Первухин написал свое многословное послание с позиций консервативной, «честной» эстетики, повторяя известные по газетам обвинения футуристов в том, что они сознательно дурачат публику, и ссылаясь на сказку Андерсена о голом короле. Порой Первухин обнаруживает элементарное незнание фактов — каково ему, вероятно, было узнать, что упомянутый им Валентин де Сен-Пуан — на самом деле женщина, внучка Ламартина, что, естественно, делает ее «Манифест сладострастия» еще более пикантным. Первухин предвидит скорый закат футуризма, но приветствует приход эпохи подлинного, созидательного футуризма. В России он для футуризма почвы не находит. И наконец, журнал «Вестник знания» (№ 5, 1914) напечатал статью выдающегося филолога Бодуэна де Куртене «Галопом вперед» (цитата «A galoppo!» из сочинения Маринетти «Contro la Spagna passatista»). Бодуэн де Куртене проявлял определенный интерес к русскому футуризму: однажды он уже полемизировал с его теориями (см. главу 5) и даже согласился председательствовать на одном из публичных диспутов. Как и Осоргин, Бодуэн де Куртене признает талант раннего Маринетти до его футуристских звукоподражательных произведений и даже оказывается союзником Крученых в критике определенных аспектов итальянского футуризма. Согласно Бодуэну де Куртене, футуризм — аморфное явление, из которого, как он полагает, со временем может произрасти несколько разных ветвей. Русский футуризм, по его мнению, гораздо радикальнее итальянского, поскольку не довольствуется разрушением синтаксиса, а старается разрушить само слово. Бодуэн де Куртене утверждает, что

идеи футуризма родились в России раньше, чем в Италии, хотя и не приводит никаких доказательств. Вероятно, многие свои суждения и утверждения Бодуэн де Куртене заимствовал у Кульбина, на которого неоднократно ссылается. Между прочим, он упоминает о разговоре Маринетти с Кульбиным, во время которого Маринетти заявил, что итальянские футуристы — люди земные, а русские витают в облаках.

Пример негативного отношения к Маринетти можно найти и в статьях символиста Георгия Чулкова, который находит в итальянском футуризме «менее всего поэзии и очень мало литературы, зато очень много морали — увы! — навыворот!», а за его внешней привлекательностью не обнаруживает ничего, кроме глухого уныния и тоски опустошенной души.<sup>79</sup>

Генрих Тастевен, главный организатор приезда и выступлений Маринетти в России, опубликовал в 1914 году в Москве книгу «Футуризм. На пути к новому символизму». В этом довольно путаном трактате он не разделяет футуризм на русский и итальянский. Футуризм, по Тастевену, есть новое мироощущение современности, господствующая энергия искусства, которая вытеснила идеологию декаданса и помогает человечеству увидеть «новую красоту нашей эпохи». Он долго и подробно рассуждает о влиянии Малларме на футуризм. Главными особенностями футуризма Тастевен считает словотворчество, «подчинение слова ритму стиха» и разрушение синтаксиса. Тастевен далек от того, чтобы видеть в футуризме разновидность нигилизма; напротив, он описывает его как стремление к новому синтезу, к новой вере, как неосознанное религиозное движение, в основе которого лежит не эстетика, а мораль. В заключение Тастевен возвращается к мысли, выраженной в подзаголовке книги: футуризм — это новый символизм, способный осуществить долгожданный синтез искусств.

Художественные произведения Маринетти редко переводились на русский язык, а его поэзия, насколько мне известно, лишь однажды.<sup>80</sup> Вадим Шершеневич, который явно гордился тем, что оказался единственным последователем Маринетти среди русских футуристов, перевел и издал две его большие книги (обе в Москве в 1916 году). «Битва в Триполи» появилась в серии для массового читателя (упор был сделан на антитурецкую направленность произведения).<sup>81</sup> Книге предпослано предисловие Шершеневича, в котором он высоко оценивает Маринетти, «владеющего пером так же превосходно, как и мечом». Затем Шершеневич обращает внимание на непоследовательность Маринетти, которую, впрочем, пороком не считает. Он снисходительно замечает, что нигилизм итальянского футуризма может показаться новинкой только на Западе, в России же он известен со времен романа Тургенева «Отцы и дети». Изображение войны в произведениях Маринетти удовлетворяет Шершеневича больше,

чем в произведениях Льва Толстого или Гаршина, поскольку у итальянского писателя хаос войны органически проистекает из хаотического литературного стиля. Книга содержит также манифест Маринетти 1911 года по поводу войны и заявления для прессы в связи с его фронтowymi очерками. Второе произведение Маринетти, переведенное Шершеневичем, называется «Футурист Мафарка. Против пассажистской Испании».<sup>82</sup> Качество перевода оставляет желать лучшего, произведение выглядит топорным, а порой и безвкусным, как, например, в отрывке, где Мафарка называет свою мать по-русски «мамочкой».

Первый перевод манифестов итальянского футуризма был осуществлен издательством «Союза молодежи». Книга Тастевена «Футуризм» содержит приложение с переводами первого манифеста Маринетти, манифеста «Воображение без проводов и слова на свободе», «Манифеста испанцам», «Манифеста венецианцам», а также «Манифеста футуристской женщины» Валентины де Сен-Пуан. Самый полный сборник манифестов европейских футуристов на русском языке — книга «Манифесты итальянского футуризма», изданная Шершеневичем в Москве в 1914 году. В предисловии переводчик сообщает, что все переводимые тексты взяты им из изданий Дирекции футуристического движения в Милане, что двух-трех текстов получить не удалось, а два из числа доступных он переводить не стал. На самом деле в сборнике не достает около десятка опубликованных к тому времени манифестов. В своих переводах Шершеневич позволяет себе менять местами и даже опускать отдельные абзацы, допускает неточности (*sensibilité*, например, переводит как «чувствование»). Помимо манифестов, уже изданных «Союзом молодежи» и Тастевенем (за исключением двух), Шершеневич включил в книгу манифест Прателлы о музыке, манифест Боччони о скульптуре, «Технический манифест футуристической литературы» Маринетти от 1912 года и дополнение к нему, а также «Искусство шумов» Руссоло, «Живопись звуков, шумов и запахов» Карра и, наконец, «Мюзик-холл» Маринетти. В том же 1914 году в Москве в переводе Энгельгардта появились лекции Маринетти, собранные в книгу «Футуризм».

Вопрос о прямых заимствованиях русских футуристов из Маринетти остается открытым. Его требование к литературе стать глашатаем XX века, несомненно, привлекло к себе некоторых русских. В том, что сохранилось от лекций Маяковского (как, впрочем, и в его ранней урбанистической поэзии), обнаруживается слишком много идей Маринетти, чтобы считать это простым совпадением. Один журналист<sup>83</sup> писал, что Маяковский требует, чтобы ему на выступлениях свистали, ибо он испытывает «сладострастие свистков» — явное заимствование из выступлений Маринетти. Использование разных шрифтов в стихах и прозе Игнатъева и Давида Бурлюка, попытки Игнатъева ввести в поэзию математические символы и нотные знаки

также наводят на мысль об итальянском поэте. Слова Маринетти о «ежедневных плевках на алтарь Искусства» вполне можно приписать Бурлюку или Крученых, а название книги «Пощечина общественному вкусу» напоминает заголовки манифестов итальянских футуристов. Крученых доставляет удовольствие валяться в грязи рядом со свиньей — нельзя не вспомнить о том наслаждении, которое испытал Маринетти, когда оказался в сточной канаве рядом с автомобилем. Существуют и другие свидетельства влияния итальянского футуризма на русский: так, разрушение синтаксических связей в прозе Лившица и возвеличение интуиции в произведениях эго-футуристов можно обнаружить и у Маринетти, однако доказать прямое заимствование — задача не из легких. Единственные неоспоримые примеры такого заимствования — произведения Шершеневича 1914—1916 годов, о которых мы еще поговорим.

После революции интерес к Маринетти в России не исчез. В двух номерах журнала «Современный Запад» были напечатаны не публиковавшиеся ранее манифесты Маринетти об осязании и скорости; в различных журналах и энциклопедиях появились статьи о нем. Критик Н. Горлов даже пытался рассмотреть Маринетти и Маяковского как сходные поэтические явления.<sup>84</sup> Выдающийся поэт второй волны футуризма Николай Асеев (см. главу 6) во время своей поездки в 1927 году в Италию (он был уже известным советским писателем) не только смотрел пьесу Маринетти, но и был ему лично представлен. Впрочем, и пьеса, и сам автор не вызвали у Асеева, как он вспоминает, ничего, кроме жалости.<sup>85</sup> После 1928 года интерес к Маринетти в России сошел на нет.

## V. ГОДЫ РАСЦВЕТА

В начале 1914 года издательская активность футуристов не ослабла. В печати один за другим появились четыре сборника: «Молоко кобылиц», «Рыкающий Парнас», «Первый журнал русских футуристов» и второе издание «Дохлой луны». Все они, за исключением «Рыкающего Парнаса», были выпущены литературной компанией футуристов «Гилея», и на обложке местом издания значилась «Москва», хотя на самом деле Давид Бурлюк печатал их в Херсоне. Впоследствии название издательства изменили на «Издательство первого журнала русских футуристов». Здесь вышла отдельной книгой трагедия Маяковского «Владимир Маяковский», первый том творений Хлебникова и единственный футуристический сборник стихов Лившица «Волчье солнце». Кроме того существовало небольшое книгоиздательство Г. Кузьмина и С. Долинского, которое уже выпустило в свет «Пощечину общественному вкусу» и «Требник троих». В этом издательстве появились семь книжек Крученых: «Игра в аду» (два издания), «Старинная любовь», «Мирсконца», «Пустынники», «Помада» и «Полуживой». Примерно в это время Крученых переехал в Петербург и начал печатать свои книги и сочинения Хлебникова под маркой издательства «ЕУЫ». Среди них вышло издание его оперы «Победа над солнцем». Было объявлено о выходе двухтомника Василия Каменского, в который должен был войти его ранний, потерпевший неудачу роман «Землянка», но дальше анонса дело не пошло.

Существовало еще одно петербургское издательство «Журавль», возглавляемое М. Матюшиным, к числу достижений которого относится «Садок судей II». «Журавль» числил в своих публикациях и исторический «Садок судей», однако на самом деле в 1910 году «Журавля» еще не существовало. Среди объявленных им книг — «Садок судей III» и сочинения Крученых, которые так и не появились. В «Журавле» были изданы сборники «Трое», «Рыкающий Парнас» и все три книги Елены Гуро.<sup>1</sup> Для полноты картины следует упомянуть об издательской деятельности «Союза молодежи». Группа выпустила в свет три номера своего журнала (готовился и четвертый) и несколько написанных ее членами книг об искусстве, а также книгу переводов из китайской поэзии — и все это до 1914 года. Брошюра Давида Бурлюка, в которой он подверг резкой критике одного выдающегося искусствоведа (см. ниже), также была издана «Союзом молодежи».



Несмотря на то что содержание вышедших в 1914 году сборников было далеко от совершенства, выход каждого из них становился крупным событием в истории русского футуризма и вносил свой вклад в создание единого футуристского движения в России. Вместе с тем присутствие в этих сборниках весьма посредственной поэтической продукции (в первую очередь поэзии Бурлюков) и застой в развитии эстетической теории свидетельствуют об определенной усталости в тот момент, когда русский футуризм, казалось бы, достиг высшей точки своего развития.

Установить точную дату выхода сборника «Молоко кобылиц» невозможно, но случилось это в начале 1914 года: материал для него, за несколькими исключениями, был собран после первого издания «Дохлой луны». Издатели хотели назвать сборник «Миристель», — название явно придумал Хлебников, — затем изменили его на «Молоко кобылиц», звучащее более «по-гилейски» и также имеющее в себе нечто хлебниковское.<sup>2</sup> Удивительно, что и в этом сборнике, и в следующем за ним «Рыкающем Парнасе» были опубликованы стихи Игоря-Северянина. В обоих случаях решение о публикации, судя по всему, было принято в последнюю минуту, а поводом к нему послужил кратковременный альянс Северянина с гилейцами и его участие в крымском этапе турне гилейцев по России. Среди анонсированных участников сборника его имени нет, к тому же в обеих книгах стихи Северянина помещены в конце. У сборников есть еще одна общая черта: все авторы, за исключением Бурлюков, представлены довольно скудно. В первом напечатано сорок шесть стихотворений Давида Бурлюка, во втором — пятьдесят семь. «Молоко кобылиц» иллюстрировали двое Бурлюков и Александра Экстер. Редактировавший книгу Давид Бурлюк постарался, чтобы ее типографское исполнение выглядело авангардистским: разные стихотворения набраны в ней разными шрифтами. Истоцив, по-видимому, все технические возможности провинциальной типографии, он не продемонстрировал, однако, особого воображения. Каждое стихотворение напечатано своим шрифтом, дважды используется жирный шрифт, но нет и следа тех изоощренных типографских комбинаций, что были уже в полном ходу у итальянских футуристов. Возможно, Бурлюк подражал тому, о чем знал только понаслышке. Встречаются литографированные тексты, копирующие авторский почерк, и рисунки, напоминающие иллюстрации в книгах Крученых.

Манифест в «Молоке кобылиц» формально отсутствует, но таким можно считать отрывок из письма Хлебникова Вячеславу Иванову; он озаглавлен «Вместо предисловия» и свидетельствует о росте в русском футуризме националистических тенденций. Ярче всего эти тенденции проявились в произведениях Хлебникова и в деятельности Лившица перед его разрывом с «Гилеей». Публикуя письмо Хлебникова, Бурлюк хотел, вероятно, поразить читателей обменом идеями

между предводителями двух литературных течений — футуризма и символизма. Отрывок этот чрезвычайно интересен — не только для понимания хлебниковских «Детей выдры», центрального произведения «Рыкающего Парнаса», но и с теоретической точки зрения: Хлебников утверждает в нем превосходство человека материка над человеком лукоморья — и тем самым указывает на изменение соотношения между Европой и Азией в пользу Азии. Он призывает русских включиться в этот процесс и сожалеет о равнодушии соотечественников к подвигам своих предков. Письмо завершается пессимистическим замечанием о том, что в настоящее время в России невозможно напечатать ничего, кроме переводов и подражаний. Стихи Хлебникова в сборнике исполнены националистического и панславянского духа и по содержанию, и по форме, и по тону. Среди них есть превосходные, но Бурлюк напечатал их крайне небрежно: некоторые опубликованы не полностью (вероятно, он не смог разобрать рукопись), во многих допущены опечатки. Только драматическая идиллия «Сельская дружба» издана в полном объеме.<sup>3</sup>

Стихи Давида Бурлюка, на этот раз без привычной нумерации, принадлежат к его ранним сочинениям и тесно связаны с русской поэзией XIX века. Лишь кое-где они отмечены налетом футуризма, возможно, добавленным в последнюю минуту; этот «футуризм» не всегда удается отличить от элементарного отсутствия поэтического мастерства. Ничуть не лучше и двенадцать стихотворений Николая Бурлюка, объединенных в цикл «Ущербленность»: они очень невыразительны, однообразны, подражательны и настолько похожи на стихи брата, что вполне могли быть подписаны им.

Оставшуюся часть книги занимают: одно стихотворение Маяковского (с обычной для него темой большого города), три стихотворения Крученых (из них только «Песня шамана» — столбец полуосмысленных слов — вызывает определенный интерес), два стихотворения Лившица (довольно вычурных, но тщательно выстроенных) и одно Северянина, который изо всех сил старается выглядеть в компании гилейцев скандалистом и выказывает свое презрение к высшему обществу. Особого упоминания заслуживает вновь заговоривший после добровольного молчания Василий Каменский: в пяти его стихотворениях чувствуется свежесть и влияние Хлебникова. В одном стихотворении он применяет звуковые повторы, другое напоминает хлебниковское «Заклятие смехом» (со своим песенным очарованием), в третьем он соединяет слова с одинаковым слогом («Словойско»). Самое оригинальное из них — «Чугунное житье», наделенное и энергией и душой; впоследствии оно войдет в роман Каменского о Разине (см. главу 7).

Следующий сборник «Рыкающий Парнас» появился в Петербурге в январе 1914 года. Кроме произведений авторов «Молоко кобылиц» в нем были посмертно опубликованы два стихотворения Гуро; книгу

иллюстрировали петербургские художники Иван Пуни (он сделал обложку), Павел Филонов и Ольга Розанова. Книга была издана на средства жены Пуни. Теперь это кажется невероятным, но Комитет по делам печати немедленно арестовал сборник якобы из-за «непристойных рисунков» Филонова. Тщательное изучение рисунков этого поразительного русского художника<sup>4</sup> свидетельствует о том, что даже при очень богатом воображении в них трудно усмотреть что-либо непристойное: под явным влиянием русской иконы Филонов изобразил аскетического вида человеческие фигуры. Из типографии удалось вынести всего десять экземпляров книги; «Рыкающий Парнас» — величайший раритет среди футуристских изданий.

Начинается «Рыкающий Парнас» с жестоких нападок на современную литературу, но обсуждать их вряд ли имеет смысл, поскольку они состоят практически из одних оскорблений и обходятся без теоретических тезисов. Эти нападки объясняются, вероятно, страхом футуристов растерять свой революционный пыл и превратиться в одно из многочисленных литературных движений. Уже заголовок («Идите к черту!») звучит вызывающе: гилейцы и примкнувший к ним Северянин противопоставили себя не только символистам, по-прежнему господствующим в литературе, и акмеистам, которые в 1913 году выступили как организованная группа, но и эго-футуристам. Акмеисты представлены здесь как «свора адамов с пробормом... попробовавших прилепить вывеску... аполлонизма на потускневшие песни о тульских самоварах и игрушечных львах». Символисты упоминаются как «ползающие старички русской литературочки», которые, почуяв выгоду, приветствуют футуризм, чтобы «из искр нашей вызывающей поэзии наскоро сшить себе электропояс для общения с музами». Особого упоминания удостоены Федор Сологуб и Валерий Брюсов. Первый прикрывает свой «облысевший талант» шапкой Северянина. Про второго авторы манифеста написали: «Василий Брюсов привычно жевал страницами "Русской мысли" поэзию Маяковского и Лившица. Брось, Вася, это тебе не пробка!..» — саркастический намек на принадлежащий, по слухам, Брюсову пробковый завод и на то, что он свое простонародное имя Василий якобы сменил на римское Валерий. Манифест заканчивается: «Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое, заявляя: 1) Все футуристы объединены только нашей группой. 2) Мы отбросили наши литературные клички "эго" и "кубо" и объединились в единую литературную компанию футуристов». Последнее заявление выводило «Петербургского глашатая» и московский «Мезонин поэзии» за пределы русского футуризма; эти группы названы «табуном молодых людей, раньше без определенных занятий», который «набросился на литературу и показал свое гримасничающее лицо». Лишь месяц спустя два ведущих поэта «Мезонина» Шершеневич и Большаков были допущены в «Гилею».

Те, на кого нападали «Рыкающий Парнас», были глубоко оскорблены. Многие из них довольно добродушно восприняли обидные слова в свой адрес в «Пощечине общественному вкусу», но на этот раз и они были уязвлены: в среде петербургских литераторов поднялась волна негодования. Сильнее других обиделся Сологуб: среди подписавших манифест был Северянин, которого он представил миру как своего протеже (позднее они помирились). Глава акмеистов Гумилев также почувствовал себя оскорбленным и порвал личные отношения со всеми футуристами, за исключением Николая Бурлюка, манифест подписать отказавшегося.

Почти половину сборника занимают пятьдесят стихотворений Давида Бурлюка под общим заглавием «Доитель изнуренных жаб». Шокирующий и эффектный заголовок — пожалуй, единственная удача всей его подборки. В целом стихотворения Бурлюка лучше предыдущей публикации и звучат «футуристичней», и все равно им недостает индивидуальности и новизны. Время от времени Бурлюк старается «убить лунный свет» (цитата из Маринетти), но он не в силах скрыть того, что его стихи — в сущности, символистские и даже досимволистские. Чтобы придать своей поэзии «авангардность», Бурлюк использует антиэстетические образы, разъясняет в подстрочных примечаниях метафоры, печатает крупным шрифтом «лейт-слова», опускает знаки препинания и предлоги, вставляет математические символы и — не слишком часто, впрочем, — смешивает разные размеры, занимается словотворчеством и нарушает правила грамматики. Иногда все же удается найти что-то индивидуальное в отвратительных темах Бурлюка, в его назойливо-зловещих примитивистских хорях и невнятных метафорических построениях. Определенной индивидуальностью отмечено и его пристрастие к архаическому языку.

Интересным оказался на этот раз Николай Бурлюк с «мистерией» «Ковчег весны». Этот цикл (два озаглавленных и десять нумерованных стихотворений) состоит из городских пейзажей и нескольких «путевых» стихотворений с описанием железнодорожной поездки. Цикл начинается вполне традиционно, с незначительными вкраплениями эксцентричности. Сначала преобладает спокойная соразмерность, подчеркнутая рифмовкой по схеме abba и отчасти напоминающая Рильке. Порой Бурлюк заставляет вспомнить о Хлебникове, причем о Хлебникове-лирике. Но самое оригинальное в его цикле — движение от абсолютной чистоты и соразмерности первых стихотворений к пантеистической запутанности последних. Ясные строфы, посвященные осени, уступают место нарочито отрывочным стихам с меняющимся, а то и вовсе исчезающим размером (эти места превращаются в прозаические отрывки), со слабо выраженной рифмой, расшатанным синтаксисом и усложненной образностью. Постепенный переход от гармоничной, традиционной искусства к интроспективной слож-

ности, отражающейся в фактуре произведения, — истинное достижение поэта.

Сразу за манифестом следуют два стихотворения Маяковского, первое из которых — откровенно вызывающее «Нате!» — по своему тону и энергии является естественным продолжением манифеста. Во втором описана сцена в парикмахерской: поэт просит парикмахера причесать ему уши, чем вызывает негодование последнего — впоследствии стихотворение получило название «Ничего не понимают». Каменский демонстрирует в шести стихотворениях все тематические и структурные грани своей поэзии: звуковые повторы, неологизмы, антиэстетическую лексику, по-восточному окрашенную образность и язык. Одно из стихотворений напоминает перевернутую пирамиду из слов: у каждого слова отбрасывается одна или две буквы, а из оставшихся получается осмысленное слово. В стихотворении про голого юношу обыгрывается примитивистская тематика; в другом поэт пишет о профессии летчика; в «Колыбайке», навеянной детским творчеством (этим занималась и Гуро), очевидно движение в сторону зауми.

В «Рыкающем Парнасе» дань Гуро воздается и в написанной в ее манере критической миниатюре Крученых, однако собственная поэзия Гуро в сборнике напоминает поэзию Маяковского. Лившиц, как и ожидалось, пишет в привычной для себя манере эстетического герметизма, сочетающего чистоту формы с неясностью содержания. (Два из трех стихотворений, отобранных поэтом для «Рыкающего Парнаса», уже появились в «Молоке кобылиц».) Северянин поместил в сборнике два стихотворения в духе манифеста: одно — с нападками на Льва Толстого и ему подобных за их нелестные мнения о поэзии автора;<sup>5</sup> второе — уже знакомое нам самовозвышение поэта («Мне отдалась сама Венера», «Я — возрожденный Бонапарт» и т. д.). Книга довольно неожиданно заканчивается таблицей соответствий между музыкальными звуками и русскими гласными. Имя автора таблицы — Гавриил Алексеевич Елачич (1894 — 1941) — в других изданиях этого времени не встречается.

Художественный стержень книги, как обычно, — сочинения Хлебникова, который (вероятно, по небрежности Бурлюка) назван Владимиром. Кроме стихотворения «Мудрость в силке» — очаровательного и изобретательного воспроизведения пения птиц, — «Рыкающий Парнас» содержит одну из самых удивительных попыток сплавить поэзию и прозу с теорией математического обоснования истории. Сверхповесть «Дети выдры» — не шедевр и однако же невероятно интересная работа. В ней Хлебников в очередной раз демонстрирует, что пока его товарищи бунтовали против прошлого и настоящего и с огромным трудом творили новое искусство, он с неподражаемой естественностью шел своим собственным путем. Хлебников совершенно не поддавался влияниям, формировавшим поэзию его современников, зато пренебрегаемые и презираемые ими традиции очень много для него

значили. Кто, кроме Хлебникова, мог создать произведение, которое начинается прозрачной прозой (она разбита на отрывки, построенные по типу авторских ремарок в пьесе и использующие космогонические мифы сибирского племени орочей), постепенно переходит в стихи, снова становится прозой и заканчивается эгоцентричным образом острова Хлебников, где встречаются тени великих исторических личностей? «Дети выдры» содержат шесть неравных частей, обозначенных Хлебниковым «1-й парус», «2-й парус» и так далее; действие сверхповести разворачивается с доисторических времен племени орочей (эта часть удивительно напоминает немецкую романтическую комедию) до времен возникновения и расцвета российского государства. Действие прерывается рассказом (написанным блестящей голевской прозой) о смерти казацкого атамана Паливоды, который попал в устроенную крымскими татарами засаду. Фоном для критических размышлений о времени и истории с примесью образов шахматной игры служит гибнущий «Титаник». Концовка, составленная в основном из диалога Ганнибала со Сципионом, содержит великолепную инвективу в адрес двух апостолов ненавистного Хлебникову детерминизма — Карла и Чарльза (Карл Маркс и Чарльз Дарвин). Стихотворные части сверхповести написаны характерным для поэм Хлебникова смешанным размером — этой техникой поэт владел виртуозно.

«Первый журнал русских футуристов», сдвоенный выпуск 1—6<sup>б</sup> которого вышел в Москве в марте 1914 года, оказался первой и последней крупномасштабной попыткой объединить всех русских футуристов под одной обложкой. Выпускать сборник планировалось раз в два месяца; он возник в результате сближения «Гелеи» и «Мезонина поэзии», члены которого еще недавно причислялись гилейцами к лжефутуристам. В определенном смысле это действительно было объединением всех футуристов, поскольку в период подготовки сборника в феврале 1914 года эго-футуризма не существовало, а «Центрифуга» еще не возникла. Советский писатель Борис Лавренев, бывший член «Мезонина поэзии», в своих воспоминаниях пишет,<sup>7</sup> что встреча московских групп эго- и кубо-футуристов в 1913 году проходила на его квартире и на ней присутствовали двое Бурлюков, Шершеневич, Крученых, Большаков, Третьяков и Хрисанф. Лавренев сообщает также, что инициатором встречи был Шершеневич. Вряд ли попытка объединения протекала слишком гладко, но из-за отсутствия документальных свидетельств о подробностях приходится лишь догадываться. Шершеневич был встревожен смертью Игнатьева (после нее петербургская группа эго-футуристов распалась) и решил вступить в союз с кубистами, несмотря на все разногласия с ними и неоднократный обмен оскорблениями в недавнем прошлом. Вероятно, он надеялся возглавить объединенную группу, чего, как ему казалось, он, со своим образованием и «верным» пониманием футуризм-

ма, вполне заслужил. Из всех гилейцев Шершеневич ценил одного Маяковского и потому с помощью Большакова пытался оторвать его от Бурлюков и всех остальных. Шершеневич надеялся, что сумеет организовать урбанистическую футуристскую группу, которая сблизится с западноевропейскими модернистскими течениями. Осуществить эти планы ему не удалось, но он старался изо всех сил, о чем можно судить по письму в редакцию одной из газет (написанному вместе с Маяковским и направленному против Бурлюка и Каменского, см. главу 4), по его активности во время визита Маринетти и по издательской деятельности в «Первом журнале русского футуризма» и втором издании «Дохлой луны».<sup>8</sup> Обхаживание Шершеневичем Маяковского, похоже, раскололо группу «Мезонин поэзии» — Хрисанфа среди фактических и будущих участников «Первого журнала» нет (зато есть Лавренев и Третьяков). С другой стороны, перечислены все гилейцы, хотя Крученых в сборник ничего не дал, а единственное стихотворение Лившица свидетельствует о весьма условном его участии. Поскольку во время подготовки сборника к изданию Хлебников порвал с гилейцами, подборка его стихотворений наверняка была напечатана без разрешения и носит совершенно случайный характер: ужасно представленные «птичьи фрагменты», уже публиковавшиеся в «Рыкающем Парнасе», короткие прозаические произведения, список неологизмов и несколько напечатанных в полнейшем беспорядке открыток. У Северянина взяты одно стихотворение. Николай Бурлюк представлен семью стихотворениями, не вызывающими никакого интереса и не демонстрирующими ни одного из тех технических приемов, которые Бурлюк превозносит в своей интересной статье в этом же сборнике.

В перечне будущих авторов «Первого журнала» указаны имена Ивана Аксенова, впоследствии вошедшего в группу «Центрифуга», Юрика Ивнева, Н. Кульбина и даже (в некоторых экземплярах) самого Маринетти. Среди художников — все те же Бурлюки, Малевич, Матюшин, Якулов, Экстер, а также Фернан Леже. В перечне встречаются и никому не известные фамилии, иногда женские, большая часть которых — псевдонимы Шершеневича. В состав редакционного комитета входили Маяковский (поэзия), Каменский (проза), Давид Бурлюк (живопись, литература <*sic!*>), Шершеневич и Большаков (библиография, критика). Издателем сборника назван Давид Бурлюк, главным редактором — Каменский; ответственным за первый (впрочем, и последний) выпуск был Шершеневич, поскольку у Бурлюка, Каменского и Маяковского еще не закончилось турне и в Москве они бывали лишь наездами.

Отнюдь не считая себя новичком, которому подобает на первых порах вести себя скромно и осмотрительно, Шершеневич выдает своим стихам патент на гениальность и помещает их в самом начале сборника, вслед за стихами Маяковского (лишнее свидетельство в

пользу намерения Шершеневича «выкрасть» Маяковского). В разделе критики он публикует статьи, в которых превозносит себя до небес и сводит счеты с московской группой молодых поэтов, к которой принадлежал Пастернак. Позднее Бурлюк очень сожалел, что наделил Шершеневича такими полномочиями, и извинялся за это в письме к Лившицу, который, не будучи предупрежден Бурлюком заранее, имел самое смутное представление об альянсе с «Мезонином поэзии».<sup>9</sup>

На тех, кто читал поэзию Шершеневича в «Мезонине поэзии», одиннадцать стихотворений в «Первом журнале русских футуристов» вряд ли произведут сильное впечатление. В них он — поэт большого города с «современной» душой, чья нервозность и истерия воплощены в образе растоптанного сердца. Шершеневич пытается придать своим стихам тот диссонирующий динамизм, что есть в живописи итальянских футуристов, и щеголяет полным набором художественных приемов — от урбанистически окрашенных сравнений, метафор и гипербол до акцентного стиха (он называет его «свободным») с широким диапазоном необычных рифм. И тематически и метрически стихи Шершеневича напоминают стихи Маяковского, но торопиться с выводами о влиянии последнего не стоит: будущие исследователи, возможно, докажут, что все было как раз наоборот. В любом случае можно говорить о взаимном влиянии поэтов друг на друга, что лишь подтверждает подозрение о возникновении союза Маяковский — Шершеневич — Большаков и его глубинной подоплеке. У Большакова, несмотря на заметное сходство с Шершеневичем, не столь яркая литературная продукция: он мягче своего друга, стихи его сложнее, хотя писали оба, в общем-то, об одном и том же и старались расширить сферу образности и рифмы в русской поэзии.

Давид Бурлюк дает в «Первом журнале», как всегда, много поэзии; на этот раз его попытки пропитать ее авангардистскими элементами более последовательны. Он использует те же типографские приемы, что и раньше, но в гораздо большем количестве, и добавляет несколько новых, например, набирает главенствующие звуки (как правило, согласные) прописными буквами или печатает вместо слова только его часть, обозначая отсутствующие буквы точками. В своих «железнодорожных стихах» (его «конек») Бурлюк указывает движение поезда посредством строфы, набранной дугой, предвосхищая таким образом Э. Э. Каммингса. Бурлюк то и дело педалирует антиэстетические темы и образы. Первое стихотворение изобилует декларациями вроде «поэзия — истрепанная девка», «красота — кощунственная дрянь». В других стихах поэт шокирует читателя, сравнивая свою душу с кабаком, описывая роженицу как «раскрывшую живот» и печатая крупным шрифтом слова «помет» и «крыса». Есть там и такие фразы, как «стиллет пронзает внутренность ребенка»; в одном стихотворении можно понюхать «облака потливую подмышку» и увидеть вытекающий глаз; поэт сравнивает себя с заспиртованным «неудач-



ным плодом». Бурлюку, кажется, и невдомек, что его поезд, поднимающий, как дитя, рубашку, чтобы помочиться, — повторение одного из образов Державина, у которого осень, «подняв пред нами юбку, дожди, как реки, прудит». Бурлюк поощряет в своих стихах алогичное: например, последовательно перечисляет образы без какой-либо семантической и даже грамматической связи между ними.

Маяковский, как и раньше, представлен немногими стихотворениями; все они превосходны; обратим, однако, внимание на их расположение в книге. Два стихотворения набраны в самом начале, за ними следуют произведения Шершеневича и Большакова, причем оба стихотворения близки эстетике «Мезонина поэзии»: тема непонимания поэта окружающим миром и, так сказать, футуристский дендизм.<sup>10</sup> Два других стихотворения Маяковского помещены в конце поэтического раздела, они ближе к идеалам «Пощечины общественному вкусу» («Улица провалилась, как нос сифилитика»), здесь же поэт обнаруживается с нападками на Толстого.

Самая оригинальная поэтическая подборка в «Первом журнале», безусловно, принадлежит Каменскому. Как и следовало ожидать, в шести его стихотворениях преобладают восточные мотивы и авиация; используемая в них грубая лексика преследует единственную цель: «эпатировать буржуа». Каменский прибегает к разного рода типографским ухищрениям, но с куда большим воображением, чем Бурлюк. Особенно интересна его «железобетонная поэма» (об этом жанре мы поговорим ниже), в которой зрительный элемент настолько преобладает над всеми остальными, что ее почти невозможно читать вслух.

Такого рода эксперименты находят свое теоретическое обоснование в статье «Поэтические начала», написанной Николаем Бурлюком в соавторстве с братом Давидом. Строго говоря, это не совсем теоретическая работа: стоит только Николаю затронуть теоретическую проблему, как он тут же утрачивает всякую точность, начинает переоскакивать с одного на другое и его текст приобретает характер беглых дневниковых заметок. Тем не менее в статье настойчиво проводится мысль о том, что смысловые оттенки поэтического слова меняются в зависимости от того, как именно оно написано или напечатано. Бурлюк приводит любопытные примеры. Он обращает внимание читателя на то, что некоторые слова выглядят более естественно, когда написаны от руки (например, фамилия автора, которую в последнее время стали передавать в виде подписи). Бурлюк упоминает средневековые рукописные книги и рассуждает об особой роли в них цвета и прочих визуальных элементов. Он говорит также об александрийских поэтах (Аполлонии Родосском, Каллимахе), которые располагали свои произведения необычным образом. Бурлюк порицает современных поэтов за то, что они не признают эстетической ценности математических и иных символов, и цитирует строки

знаменитого сонета Рембо о гласных. Даже в запахах Бурлюк обнаруживает поэтический смысл, например, в надушенных женских письмах, и в качестве собственного открытия сообщает, что надгробные надписи на камне «звучат» иначе, чем на меди. Большая часть статьи написана торопливо и беспорядочно; понятно все же, что Бурлюк пытается связать слово с мифом (и оказывается единственным футуристом, мысль которого движется в символистском направлении и который считает мифотворчество непременным условием словотворчества). Бурлюк затрагивает также проблему случайности в поэзии и сожалеет о том, что *lapsus linguae* находится у поэтов в загоне, тогда как другое «детище случая» — рифма — пользуется почетом. Статью завершают призывы (на этот раз их автор — единолично Николай Бурлюк) к созданию новой азбуки и культивированию искусства грамматической ошибки.

Не менее интересен, хотя и не так связан с проблемами футуристского движения в целом, короткий диалог Хлебникова «Разговор Олега и Казимира», в котором провозглашается закон «пятилучевого звукового строения» самовитого слова и подчеркивается особое значение начального звука в слове. Функционирование этих «начальных звуков» позволило Хлебникову обнаружить, каким образом в языке проявляется судьба и как она пролагает свои пути в будущее. Вовсе не случайно, утверждает Хлебников, что названия материков начинаются с А: он убежден, что в праязыке буква «А» означала «сушу». Он считает, что в современных германцах и русских продолжают жить древние греки и римляне, на что указывают их первые буквы. Пренебрежительное отношение Хлебникова к иностранным языкам приводит его к ложному мнению, что имена Гете (Goethe) и Гейне (Heine) начинаются с одинаковой буквы.

Оставшееся место в разделе критики «Первого журнала русских футуристов» занимают сочинения Шершеневича (под собственным именем и под псевдонимами), в которых он полемизирует с литературными критиками, силясь их во всем превзойти. Особый интерес представляет полемика Николая Бурлюка и Шершеневича с марксистами и либералами, которых оба автора обвиняют в том, что они совершенно не понимают поэзии и предают идеал свободы, поскольку ругают и унижают футуристов, единственная цель которых — свобода в искусстве. Позабыв, что он все еще гилеец, Бурлюк клеймит врагов «азиатами», конечно же в уничижительном смысле, и называет их наследниками «духовных крепостников» Белинского, Писарева и Чернышевского, чьи работы вскоре станут краеугольным камнем советской эстетики.

Центральное место в этом разделе занимает «Позорный столб российской критики» — антология отрицательных суждений о русском футуризме в периодике 1913 года. Подборку сделали и прокомментировали Лившиц и Давид Бурлюк, уже давно собиравшиеся выпус-

тить эту антологию в виде брошюры; в своих воспоминаниях Лившиц пишет, что, когда «Позорный столб» появился в «Первом журнале русских футуристов», он уже утратил изрядную долю своей остроты. Главная его ценность в том, что здесь собраны образчики того, как реагировали на футуризм современники (этот материал разбросан по многочисленным газетам и журналам и труднодоступен). Источники не указаны, приводятся лишь имена и псевдонимы. Кое-что принадлежит перу известных журналистов (Номинкулус, А. Измайлов), но большинство авторов — давно забытые, зачастую безграмотные и невежественные репортеры, которые спешат выразить свое негодование по поводу футуристского «безобразия» и высмеять футуристскую поэзию, неуклюже ее пародируя. Они называют футуристов шарлатанами, сумасшедшими, нигилистами, хулиганами, фиглярами и мошенниками; порой они отрицают у них всякое новаторство, утверждая, что задолго до них декаденты делали то же самое. Любопытно встретить в подборке имя Сергея Боброва, который в изданиях петербургских эго-футуристов критиковал гилейцев, хотя вскоре и сам выступил в Москве как футурист. В целом составители, в отличие от итальянских футуристов, мало преуспели в полемике; не вполне достойным образом они жалуются на критиков, которые плохо к ним относятся и поносят все «самое свежее, молодое, доброе, чистое». Последние два эпитета вряд ли гармонируют с направлением, которое избрали футуристы и для которого вполне характерны представленные в сборнике стихи Бурлюка.

Обзоры литературы написали Шершеневич и его друзья. В обзорах превозносится сам Шершеневич, в частности, его книга «Экстравагантные флаконы» (статья о ней написана Юрием Эгертом и содержит прекрасное описание поэзии Шершеневича), умеренно оценивается «Сердце в перчатках» Большакова и подвергаются уничижительной критике последние публикации группы «Лирика»<sup>11</sup> (вскоре из этой группы возникнет «Центрифуга»). Даже в тех статьях, где авторство Шершеневича трудно установить однозначно, заметны характерные особенности его критического пера: преувеличенные жалобы и демонстрация эрудиции в области русской и западноевропейской литературы. Заканчивается сборник репортажем о публичной лекции, посвященной футуризму, и интересной статьей Матюшина о двух футуристских спектаклях, прошедших в декабре 1913 года в Петербурге.

Второе издание «Дохлой луны» вышло весной 1914 года и заслуживает особого упоминания, поскольку оно не является очным воспроизведением появившегося год тому назад первого. Редактирование и издание альманаха из-за отсутствия Бурлюка доверили Шершеневичу, и он поступил с ним так же безжалостно, как и с «Первым журналом русских футуристов». Книгу, как и раньше, открывает теоретическая статья Лившица, в которой новый редактор даже не по-

заботился исправить опечатки. Стихи Лившица Шершеневич перенес в середину книги (в первом издании они шли за статьей), а произведения Крученых и Николая Бурлюка еще дальше, в конец, зато семь своих стихотворений поместил сразу за статьей Лившица. Как и раньше, Шершеневич сопоставляет город небоскребов (вряд ли русский) и человеческую душу: обнаженную душу человека привязывают к автомобилю и тащат по улицам, как в средние века человека привязывали к хвосту лошади. Несмотря на все колкости, высказанные впоследствии по поводу этих стихов такими невольными союзниками Шершеневича, как Лившиц, это хорошие стихотворения. Поэтическую метафору и рифму в русской поэзии XX века невозможно изучать, не принимая в расчет как Шершеневича, так и Большакова (к которому Шершеневич не проявил особой щедрости, поместив четыре его стихотворения в самом конце книги). Мало того что Шершеневич перетасовал авторов: несколько имевшихся в первом издании произведений он вообще исключил, чтобы оставить больше места себе. Особенно этим возмущился Лившиц: три произведения Хлебникова (в том числе пьеса) были удалены — и кем? Человеком, о котором в манифесте «Рыкающего Парнаса» совсем недавно говорилось как о «молодом человеке без определенных занятий». Возмущался и Бурлюк, и тоже из-за Хлебникова, хотя истинной причиной недовольства было, вероятно, то, что Шершеневич не пожалел и Бурлюка: он сократил число его стихотворений до девяти, а кроме того убрал один из рассказов Николая Бурлюка. На обложке исчезло упоминание о «Гилее», на титульном листе — фраза о «единственных футуристах в мире». В отличие от первого издания во второе вошли два стихотворения Василия Каменского: одно — хвалебная песнь жизни в духе народных песен с массой неологизмов и звуковых повторов; во втором, довольно неожиданном для бывшего антиурбаниста, — очень много электричества, железобетона, рентгеновских лучей, афиш, искр от трамваев, кислорода, радио, телеграфа и, как нетрудно догадаться, авиаторов.

Второе издание «Дохлой луны» должно было не только продемонстрировать «объединенное» движение футуризма в России, но и с гордостью указать на его достижения: список опубликованных книг в конце сборника насчитывает около тридцати названий, выпущенных пятью издательствами. Есть там и объявление о том, что Давид Бурлюк, «член парижской Академии искусств» (совершенно неправдоподобное заявление), открывает в Москве студию и объявляет набор слушателей. В мае 1914 года, перед самым началом Первой мировой войны, Бурлюк перевез свою семью с гилейского юга в Подмосковье, где приобрел небольшую дачу. Это было время великих ожиданий; но, как показывает развитие событий, второе издание «Дохлой луны» оказалось вехой, обозначившей конец расцвета дореволюционного русского футуризма.

Расскажем еще об одном продукте периода расцвета: опубликованном на длинном листе бумаги (предполагалось, что это будет свиток) сборнике семи футуристских манифестов под общим названием «Грамоты и декларации русских футуристов». Свиток появился в первой половине 1914 года в Петербурге; в нем перепечатаны четыре уже обнародованных манифеста: из «Пощечины общественному вкусу» и «Садка судей II», «Декларация слова как такового» Крученых и «Мы и Запад», написанный Лившицем с друзьями. Прибавились два манифеста Кульбина и манифест Гнедова, пытавшегося после распада эго-футуризма вступить в группу кубо-футуристов. Судя по неологизму «Свирельга», давшему имя издательству и одному из стихотворений Гнедова, последний принимал в издании этого свитка самое непосредственное участие.

В своем первом манифесте,<sup>12</sup> написанном в виде коротких фраз, наподобие заметок, Кульбин обращает внимание на созидательный смысл деятельности русских авангардистов и на их любовь к материалу. В основу поэзии он помещает «чистое слово» без примеси музыки, пластики и философии, но в будущем проводит их синтез. Как и многие футуристы, Кульбин подчеркивает особую роль начертания, говорит о своеобразии «буквы» и рекомендует не переводить стихи, а просто сопровождать оригинал точным подстрочником. Во втором манифесте «Что есть слово» с подзаголовком «Вторая декларация слова как такового» Кульбин вновь подчеркивает значение «буквы» (по словам автора, «плоти слова») и приписывает согласным следующие цвета: Р — красный, Ж — желтый, С — синий, З — зеленый, Х — серый, Г — желто-черный, К — черный). В этом манифесте Кульбин сообщает, что каждый гласный обладает определенной музыкальной высотой, но все эти аспекты «вторичны по сравнению с чисто словесными».

Интересен манифест Василиска Гнедова «Глас о согласе и злогласе», в котором он открывает «новую дорогу в поэзии на тысячи лет» в области рифмы, «тысячелетия <sic!> оставшейся музыкальной». Гнедов провозглашает «рифму понятий», которая может быть консонансной (хрен — горчица) и диссонансной. Издание второго свитка, объявленное в первом, осуществлено не было.

Описание творчества русских футуристов этого периода будет неполным без хотя бы беглого упоминания об их статьях, посвященных проблемам искусства. Так, в 1913 году Давид Бурлюк издал двадцатистраничную брошюру «Галдящие "бенуа" и новое русское национальное искусство». Это довольно хаотичное произведение написано в виде диалога между Бурлюком, Репиным и одним из ведущих художественных критиков и историков искусства Александром Бенуа (чью фамилию в знак пренебрежения Бурлюк написал со строчной буквы). Впрочем, это не столько диалог, сколько заметки Бурлюка по поводу критики Бенуа деятельности русского авангарда на протя-

жении последних лет. Цитаты (или полуцитаты) из Бенуа набраны мелким шрифтом. В своих заметках Бурлюк пытается показать, как Бенуа из открытого врага нового искусства превратился в волка в овечьей шкуре, который лицемерно его воспекает, а на самом деле продолжает тайно ненавидеть. Есть здесь и несколько интересных утверждений. Бурлюк, например, восклицает: «Мы им <консервативным критикам> открыли это Новое в западной живописи. Мы выли и кричали, восхищаясь Сезанном, Гогеном и Ван-Гогом — кои открыли нам глаза — не к подражанию, а на возможность свободы». Бурлюк подводит итог усвоенным русскими у Запада урокам следующим образом: не существует одного-единственного понимания художественной формы и красоты, а значит, такие слова, как «хороший вкус» и «хороший рисунок», ложны и деспотичны, и включение в искусство содержания и идейности есть преступление перед ним. Необходимо отвергать старое и стремиться к новому. Единственными авторитетами являются природа и собственное «я».

Что касается Маяковского, то с мая по декабрь 1914 года он опубликовал, главным образом в газете «Новь», одиннадцать статей о поэзии и живописи. Его идеи можно свести к следующему: реализм не имеет ничего общего с подлинным искусством, и художник не имеет права ни морализировать в своих произведениях, ни изображать в них реальность. Искусство основано на свободной игре. С началом Первой мировой войны Маяковский быстро перешел на крайне националистические, порой даже шовинистические позиции. Он требует от художников «откопать живописную душу России», чтобы «дерзкая воля Востока» могла «диктовать одряхлевшему Западу»; он хочет, чтобы они создали искусство настоящего, способное оказать воинам на фронте помощь. В статьях о литературе Маяковский продолжает проповедь евангелия слова, заявляя, что слово — единственная цель поэта, который обязан обрести свободу «творить слова из других слов». Он называет это «творчеством языка для завтрашних людей». Один из источников — народная поэзия; по мнению Маяковского, такие его соратники, как Хлебников и Крученых, черпают вдохновение из «светлого русла родного, первобытного слова, из безымянной русской песни». Отчасти противореча вышесказанному, Маяковский продолжает превозносить урбанизм («нервная жизнь городов требует слов быстрых, экономных, отрывистых») или вдруг провозглашает: «Нам слово нужно для жизни. Мы не признаем бесполезного искусства». Последнее заявление как бы предваряет послереволюционную деятельность Маяковского в ЛЕФе, где он трудился во имя утилитарного искусства; на фоне прочих его заявлений, касающихся эстетики, проклятие «искусству ради искусства» выглядит исключением. Иными словами, Маяковского можно назвать непоследовательным эстетом. В самой интересной своей статье «Два Чехова» Маяковский открыто поднимает голос против «великих идеалов добра», пропове-

дуемых либеральными и радикальными русскими критиками XIX века, и заявляет, что содержание в искусстве «безразлично». Он хвалит Чехова, который понял, что «писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помои — безразлично». «Не идея рождает слова, а слово рождает идею», — продолжает он. И произведения Чехова — это «решение только словесных задач». Маяковский пишет свои статьи ясным и энергичным, порой почти ораторским языком, однако ему так и не удалось стать теоретиком движения, поскольку он не сумел создать последовательную и оригинальную эстетическую систему.

В завершение общей картины расскажем о попытке одной группы художников захватить первенство в авангардистской поэзии, что лишней раз подчеркивает теснейшую взаимосвязь живописи и литературы. Эта попытка была предпринята Михаилом Ларионовым, одним из пионеров импрессионистской живописи в России, зачинателем неопримитивизма и создателем творческого метода, названного им «лучизмом». Ларионов был поразительным, но очень трудным человеком; читатель этой книги, вероятно, помнит, что он иллюстрировал книги «Гилеи», затем порвал с Бурлюком и грозился забросать Маринетти тухлыми яйцами. Как и гилейцы, Ларионов и Н. Гончарова отвернулись от Запада и провозгласили независимость искусства России, основанного на иконе и примитивном искусстве. В отличие от гилейцев Ларионов проповедовал воинствующий эклектизм (признание всех стилей искусства настоящего и прошлого и их свободное смещение), в связи с чем он, вероятно, первым в России заявил, что итальянский футуризм устарел.

Сформулировать свои теории Ларионову и Гончаровой помог Илья Михайлович Зданевич (1894—1975), сын учителя французского языка из Тифлиса, единственный поэт в группе Ларионова, а впоследствии — один из самых ярких русских футуристов. Зданевич не жаловал гилейцев и считал их старомодными подражателями, делая исключение только для Хлебникова, да и то с оговорками.<sup>13</sup> В 1913 году Зданевич опубликовал в Москве книгу «Наталия Гончарова. Михаил Ларионов» — до сих пор лучшее и подробнейшее описание первых двенадцати лет их творчества, со множеством репродукций и перечнем работ. В предисловии к книге Зданевич (под псевдонимом «Эли Эганбюри», который возник в результате частичного прочтения его фамилии, написанной от руки, по-французски) дает интересный обзор русского искусства с явным налетом неославянофильства. Он превозносит татаро-монгольское иго за то, что оно благоприятно повлияло на русское искусство, и обвиняет Петра Великого в том, что тот практически уничтожил национальную традицию и своими реформами расколол русскую культуру на городскую и деревенскую. Влияние Запада как таковое он не осуждает и признает, что в области поэзии оно было в целом положительным (вершиной русской поэзии XIX века

Зданевич считает творчество Тютчева). А вот в живописи это влияние оказалось поистине бедственным: городские живописцы так и не сумели подняться до уровня русской деревни, поскольку у них не хватило для этого ни мастерства, ни вкуса. Разбуженные на рубеже веков французскими художниками Ларионов и Гончарова наконец-то перевернули положение с головы на ноги и открыли подлинное русское искусство. В конце книги есть анонс об издании сборника «лучистой» поэзии, но он так и не появился.

В июле 1913 года группа Ларионова издала сборник «"Ослиный хвост" и "Мишень"» с «лучистым» манифестом и двумя статьями об искусстве. Завершает книгу статья С. Худакова, где представлены взгляды группы на литературу и «большинство современных литераторов, именующих себя футуристами» охарактеризовано как «обновленное декаденство». Одного за другим автор развенчивает Хлебникова, Кульбина, Маяковского и Крученых (хотя двух последних все же называет «более непосредственными и одаренными»), а Крученых обвиняет еще и в том, что тот заимствует свои идеи у Ларионова. Ничуть не лучше относится С. Худаков к эго-футуристам и «Мезонину поэзии». Единственный поэт, которого он горячо хвалит, это Антон Лотов, чей стихотворный сборник «Рекорд» с иллюстрациями Гончаровой был, по его словам, издан в количестве сорока экземпляров и быстро распродан. Вряд ли удастся когда-нибудь установить, кто скрывался под именем С. Худакова (скорее всего, это псевдоним), хотя один советский исследователь утверждает, что Антон Лотов — не кто иной, как Зданевич.<sup>14</sup>

Дело осложняется еще и тем, что, кажется, ни в одной российской библиотеке книги «Рекорд» нет. Как бы то ни было, Худаков пишет, что Лотов очень увлекался Маринетти, против которого, впрочем, энергично восстал. Три приведенных в статье стихотворения Лотова напоминают попытки Крученых писать отдельными буквами, слогами и неологизмами, а также стихи Каменского, воспроизводящие звуки восточных языков. Одно стихотворение состоит только из согласных. Худаков делает несколько комплиментов Константину Большакову, у которого ему особенно понравилось «Эсмерами, вердоми...». Далее говорится о существовании целой группы поэтов-«лучистов» и приводятся образцы поэзии трех совершенно неизвестных поэтов. В их стихотворениях слова, подобно лучам, расходятся в разные стороны от горизонтально напечатанного предложения;<sup>15</sup> из букв одного длинного слова составлены разные короткие слова; вперемежку употребляются кириллица и латиница; используются шрифты разной величины; слова (или слоги) помещены внутри квадратов, треугольников и параллелограммов. Точки, запятые, восклицательные и вопросительные знаки, стрелки, зигзагообразные линии — все идет в дело. В своей статье в сборнике «Трое» Крученых обвиняет этих поэтов в плагиате, и на это есть причины, хотя его приемы и приемы «лучи-



стов» не совсем совпадают. Произведения «лучистов» более рациональны, абстрактны, даже геометричны, чем стихотворения Крученых. Да и сами поэты-«лучисты» — скорее всего плод вымысла Худакова (кем бы он сам ни был).

Зданевич помогал Ларионову и в создании новой эстетики «всёчества», в основе которой лежат изложенные выше идеи; в ноябре 1913 года он читал в Москве лекцию на эту тему. Слово «всёчество» — его изобретение. Трудно сказать, имеет ли «всёчество» (как и «лучизм») какое-либо отношение к поэзии. Некоторые мемуаристы вспоминают Зданевича как единственного «всёка» в мире.<sup>16</sup> Зданевичу приписывают открытие прославленного ныне грузинского художника-примитивиста Нико Пиросманашвили, а также авторство декларативной статьи, в которой американский ботинок ставится выше Вереры Милосской. В 1913 году он вместе с Ларионовым опубликовал в рождественском номере журнала «Аргус» декларацию «Почему мы раскрашиваемся». Раскрашивание лиц, придуманное Ларионовым еще до гилейцев, рассматривается в ней как слияние жизни с искусством, как вторжение искусства в жизнь, как синтез иллюстрации и декоративности. Приводятся образцы раскраски на щеке (с буквами, цифрами и иероглифами). В 1915 году Ларионов и Гончарова уехали во Францию и прожили там до своей смерти в 1964 и 1962 годах соответственно. Зданевич после 1914 года куда-то исчез и вновь появился только в 1918 году в Тифлисе, где организовал вместе с Крученых группу заумников (см. главу 7).

В годы, которые вполне можно назвать расцветом русского футуризма, было издано несколько книг отдельных поэтов-футуристов, в том числе «Волчье солнце» Лившица. Ее появление оказалось, однако, анахронизмом: в то время когда книга вышла, этот Гамлет русского футуризма уже покинул его. Лившиц — важнейшая фигура футуризма и вместе с тем фигура одинокая, недолгий гость в его рядах. Когда он издал свою первую книгу, «Флейта Марсия» (Киев, 1911), Брюсов иронизировал в рецензии,<sup>17</sup> что книга опоздала на десять лет и не заслуживает внимания. Брюсову, конечно, видней, поскольку стихи в сборнике написаны в подражание его ранней декадентской манере. В открывающем «Флейту Марсия» стихотворении утверждается, что власти Аполлона приходит конец и что потомки Марсия, некогда побежденного солнечным богом, возьмут в приближающемся ледяном мире ночи над ним верх. Холодный эротизм Лившица, населяющие его стихи ведьмы, ламии, икубы и прочие создания и в самом деле заставляют вспомнить Брюсова. Несколько стихотворений (таких, как «Нимфоманическое рондо») не вошли в книгу по цензурным соображениям. Но у Лившица есть и своя собственная тема, которая выходит на передний план в центральном цикле книги «Пан и Эрос», где он описывает новый преображенный мир, рождающийся

со смертью Пана. Гетеросексуальная любовь с ее муками и надломами упраздняется, и планета населяется гермафродитами, поклоняющимися Луне. Лившиц прославляет это время «триумфа Эроса», в котором бесплодие и красота идут рука об руку. Лившиц был учеником Рембо, и некоторые его стихи звучат так, как звучали бы стихи Рембо, напиши он их по-русски (один из критиков позже высказал мысль о тесной связи русского футуризма с Рембо).<sup>18</sup> Книгу завершают переводы из Рембо, Корбьера и Мориса Роллина.

Для начинающего поэта Лившиц демонстрирует превосходное мастерство стихосложения, особенно очевидное в его рондо и оригинальном использовании гипердактилической рифмы: даже Брюсов вынужден был признать в рецензии, что стихи «сделаны искусно». Другой влиятельный критик, Николай Гумилев, нашел стих Лившица «гибким, сухим и уверенным» и обнаружил в книге «не только обещание, но и достижение», хотя и упрекнул автора в том, что он берется за столь «нехудожественные темы», как бесплодие.<sup>19</sup> Лившиц подумывал об издании второй книги, которую хотел назвать «Комья», но, как мы уже знаем, познакомился с Бурлюком и стал гилейцем. В 1914 году, через три года после появления «Флейты Марсия», в Москве вышло в свет «Волчье солнце» — кажется, последняя футуристская книга с указанным на обложке названием «Гилея».

Книга эта, чье название восходит к фразе Корбьера «soleil des loups» в стихотворении «Скверный пейзаж», — единственный сборник Лившица, лишенный тематического единства. В то время идея темы была для Лившица своего рода табу — он был одержим желанием обнажить нутро слова. Тем не менее в книге появляется знакомый мотив Луны и Гилеи (четырежды). Некоторые стихотворения — любовные, в других реальность видится как бы под воздействием гашиша: таков, например, пейзаж, где «облокотясь на облака, фарфоровые херувимы во сне касаются слегка». В его стихах неверно было бы искать явный или скрытый смысл: смысл то появляется, то исчезает в этих ярких, плотно сбитых комбинациях слов и образов, которые так далеки друг от друга и все же неким образом между собой связаны.<sup>20</sup> Эти стихи принадлежат, вероятно, максимально осознанной попытке поэта-футуриста создать беспредметную поэзию с оглядкой на приемы авангардной живописи. Лившиц был одержим «объективными критериями», субъективный метод Рембо стал для него неприемлем. Целью Лившица было «сдвинуть» или рассредоточить обыденное, не нарушая соотношений между композиционными элементами. Он хотел создать «вторую семантическую систему, которая была бы коррелятом первой» (звучит вполне в духе Т. С. Элиота), но так, чтобы полученный результат не оказался для читателя ребусом (к сожалению, он нередко именно таков). В воспоминаниях Лившица сохранилось подробное описание того, как он сочинял одно

стихотворение, смысл которого без этого описания остается довольно темным. Стихотворение называется «Тепло».

Вскрывай ореховый живот,  
Медлительный палач бушмена:  
До смерти не растает пена  
Твоих старушечьих забот.

Из вечно-желтой стороны  
Еще недодано объятий —  
Благослови пяту дитяти,  
Как парус, падающий в сны.

И, мирно простираясь ниц,  
Не знай, что, за листьями канув,  
Павлиний хвост в ночи курганов  
Сверлил отверстия глазниц.

Лившиц пишет:<sup>21</sup>

«Приступая к этим вещам <таким, как “Тепло”>, я уже знал, что мне дано перенести в них из опыта смежного искусства живописи: *отношения и взаимную функциональную зависимость элементов*. Это было довольно общо, но все-таки позволяло ориентироваться.

Вооруженный каноном сдвинутой конструкции и своими композиционными навыками, я принялся за *intérieur*.

В левом верхнем углу картины — коричневый комод с выдвинутым ящиком, в котором роется склоненная женская фигура. Правее — желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей в освещенную лампой комнату. В левом нижнем углу — ночное окно, за которым метет буран. Таковы элементы “Тепла”, какими их мог увидеть всякий, став на пороге спальни Людмилы Иосифовны <мать Бурлюка>.

Все это надо было “сдвинуть” метафорой, гиперболой, эпитетом, не нарушив, однако, основных отношений между элементами. Образ анекдотического армянина, красящего селедку в зеленый цвет, “чтобы не узнали”, был для меня в ту пору грозным предостережением. Как “сдвинуть” картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям?

Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копается медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка, — “абerrация первой степени”, по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в павлиний хвост — “абerrация второй степени”. Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта.

Необходимо было игру центробежных сил умерить игрой сил центростремительных; вводя, скажем, в окне образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной сверху пяткой ребенка и таким образом удерживать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало *сделать ее коррелятом первой*, взятой в качестве основы. Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики».

Лившиц жалуется, что такого рода процедуры уводят его слишком далеко от звучания в сторону беззвучного слова. Однако многие стихотворения в книге оркестрованы очень насыщенно, с использованием игры одинаковых звуков разных слов и словосочетаний в духе Хлебникова и позднего Кузмина. Слова отражаются друг в друге, эпитеты отбираются по признаку необычности, предложения нередко представляют собой цепочки образов, почти не связанных смыслом. То, как слова укладываются в строку, как они «сжимаются», автору, по-видимому, гораздо важнее, чем то, что они обозначают, и консонансное богатство строк нередко приятно контрастирует с диссонансной рифмой типа: «трупик — тропик». В отличие от других футуристов Лившиц никогда не старался быть грубым или незстетичным; вероятно, поэтому критики обвиняли его в том, что «он только притворяется футуристом, а на самом деле он — акмеист».<sup>22</sup>

Это неверно: мало кто из футуристов пошел дальше Лившица в расшатывании традиционной поэтической семантики, и тем не менее его стихи приятны на слух, что для многих с футуризмом совершенно не ассоциируется. Сам Лившиц восторгался Хлебниковым, открывшим «жидкое состояние языка». Вот что он писал по этому поводу:

«В указанном состоянии слова не имеют еще точного, законченного смысла, но, еще недавно фосфены — музыка сетчатки! — теперь уже флюиды — ее пластика! — меняющие легко свою форму в постоянном приближении к вещам “реального мира” и в постоянном от них удалении. Тайная иррациональная связь вещей для нас отныне не боль немоты, но радость первого наречения. На грани четвертого измерения — измерения нашей современности — можно говорить только хлебниковским языком».<sup>23</sup>

Хотя Лившиц утверждал, что путь «жидкого состояния» принадлежит одному лишь Хлебникову, он и сам умел мастерски создавать «фосфеновые» стихи, что хорошо видно по многим произведениям из «Волчьего солнца»; он был кем угодно, но только не акмеистом. Лившиц писал, что акмеизм неприемлем для него из-за импрессионистичности, склонности к повествовательности и недооценки композиции в кубистическом ее понимании.<sup>24</sup> В 1919 году Лившиц видел в «Волчьем солнце» «образцы нового синтаксиса», однако рассмат-

ривал свой сборник как «книгу скорее общих заданий, чем частных достижений».<sup>25</sup>

Лившиц не был акмеистом, но также не любил, когда его называли футуристом, и упрекал Давида Бурлюка за то, что тот, ни с кем не посоветовавшись, поспешил принять это название. Партийную дисциплину Лившиц соблюдал, на публичные выступления надевал вместо галстука черное жабо, старался говорить так же вызывающе, как его товарищи, и однако же был слишком серьезен для того, чтобы получать удовольствие от этого, по его словам, «безобидного иконоборчества». Гордый и нетерпимый, он жаждал открыть и сформулировать «безжалостную правду нового искусства», а наивную радость друзей, предвкушавших это событие как свой личный праздник, называл «эгоцентрическим эмпиризмом». Лившиц отказался подписать манифест в «Пощечине общественному вкусу», поскольку принципы движения не были ему ясны, он не желал, чтобы теория обгоняла практику, и не обращал внимания на усилия Бурлюка сделать из него «еще одного Маринетти». К тому же Лившиц слишком хорошо знал прошлое, чтобы «сбрасывать его с парохода современности», и считал лицемерием развенчивать Пушкина, но спать с его книгами под подушкой. Из товарищей-футуристов он ценил только Хлебникова. Между Лившицем и Гуро возникло состояние «взаимной платонической ненависти» — для него она оказалась слишком неземным созданием. Крученных действовал ему на нервы, хотя публично Лившиц называет его «поэтом небездарным». Первые стихи Маяковского, в котором Бурлюк немедленно признал гения, оставили Лившица холодные. Термин «футуризм» «давил его, как ошейник», а после беседы с Маринетти он с горечью осознал, что в цилиндре, который тот ему показывал, «не было никакого кролика». Написанный вместе с Якуловым и Лурье антизападный манифест стал для поэта началом отхода от футуризма, война довершила остальное.

В 1914 году Лившиц был призван в армию, ранен и отправлен в родной Киев на лечение. В 1922 году он издал здесь тоненькую книжку из девяти стихотворений «Из топи блат». Название книги — цитата из поэмы Пушкина «Медный всадник», стихи также имеют с этой поэмой немало общего. Сходны прежде всего то восхищение, которое вызывал у Лившица Петербург, особенно его архитектура, и то темное чувство, которое порождала уверенность в присущих городу неразрешимых конфликтах. Лившиц присоединяется к литературной традиции, вызвавшей к жизни произведение о Петербурге Гоголя, Достоевского и Андрея Белого, вместе с тем он придает ей собственный отпечаток. В центре большинства стихотворений — дома, площади, каналы и даже решетка возле Казанского собора, но повсюду присутствует единый сквозной образ болотной Медузы, которую заковали в камень и лишили власти, однако окончательно не одолели. «Из топи блат» — книга, построенная вокруг одной темы.

Образ Медузы явился поэту летом 1914 года, в период его нараставшего отчуждения от футуризма, когда он обнаружил в Петербурге «неприрученный элемент», протестующий против великой ошибки Петра I, и распознал в столице «европейскую маску на лице болотной Медузы». Все стихотворения написаны традиционным четырехстопным ямбом (с особой склонностью к двуударной строке), звучат несколько риторически и напоминают классическую русскую оду. Они разве что косвенным образом свидетельствуют о недавних авангардистских экспериментах автора, хотя сам Лившиц видел в них решение задач «деформации смысловой и эмоциональной сторон слова — задач, доселе не привлекавших внимания русского поэта». <sup>26</sup> Впрочем, стихи эти не совсем традиционные. Все, что можно назвать в них «александрийским элементом», и прежде было присуще Лившицу, но если в ранних подборках это заметно разве что в присутствии Лившица к редким и сложным поэтическим формам (таким, например, как акrostих), то сейчас его «александризм» проявляется в обилии исторических и художественных аллюзий.

Лучшая поэтическая книга Лившица — сборник «Патмос» — вышла в Москве в 1926 году. Практически каждое стихотворение в этой книге — шедевр. Укорененные в традиции русской философской лирики XIX века (Тютчев, Баратынский), эти стихи суть неторопливые, исполненные грусти раздумья о природе поэзии. Подобно русским символистам, Лившиц пытается проникнуть в те области, где поэзия возникает или вот-вот готова возникнуть, туда, «где вечной темнотой разъеден самый корень звука», но отказывается заглянуть внутрь слова и принимает «трех измерений сладкую обиду». Последнее утверждение Лившица — еще один жест, отклоняющий его футуристскую юность, и все-таки в ткани стихов встречаются следы футуризма — случайный неологизм или редко используемый «некрасивый» образ. Преобладают мотивы сна, мечты, молчания, звука, есть и центральный женский образ, приобретающий черты музы, Психеи, танцующей девушки (индийской алмеи или Саломеи). В стихах присутствует атмосфера оккультизма, часто употребляются алхимические образы. Для Лившица «Патмос» стал художественной и духовной вершиной, не только проявлением его поэтической зрелости, но и воплощенным синтезом главных направлений русской поэзии XX века. Существует внутренняя связь этих стихов с поздней поэзией Михаила Кузмина и Осипа Мандельштама, близких друзей Лившица. Все трое (помимо близости в поэтической фактуре, темах и т. п.) создали поэтический мир, который заслуживает названия неоклассицизма <sup>27</sup> и сочетает внешнюю простоту с невероятной тематической сложностью и аллюзиями из древнегреческой мифологии и истории.

Два года спустя Лившиц объединил все четыре книги, добавил к ним несколько не публиковавшихся ранее стихотворений и издал под названием «Кротонский полдень» (Москва, 1928). Эта книга, сочетаю-

шая различные стадии творчества поэта, обладает определенным единством и демонстрирует восхождение поэта от скульптуры («Флейта Марсия») через живопись («Волчье солнце») и архитектуру («Болотная медуза» — так теперь была названа третья книга) к поэзии («Патмос»). Она производит очень сильное впечатление и позволяет поставить Лившица рядом с такими выдающимися русскими поэтами XX века, как Вячеслав Иванов, Кузмин, Мандельштам, Ходасевич. Есть своя ирония в том, что ни современники, ни люди нашего поколения не заметили этого превосходного поэта. И «Патмос», и «Кротонский полдень» были встречены молчанием. Лившиц остается для многих второстепенным поэтом-футуристом, чьи стихи по праву забыты, а воспоминания («Полутораглазый стрелец», Москва, 1933) являются важным историческим источником. В этой книге Лившиц с горечью называет себя «литературным неудачником, который не знает, как рождается слава».

В 20-е годы Лившиц зарабатывает на жизнь переводами и изданием современных французских прозаиков (Жироду, Дюамель, Пьер Анп и др.) Его прекрасные переводы из французской поэзии были собраны в изданной в 1934 году антологии «От романтиков до сюрреалистов». В 1937 году вышло ее второе, значительно расширенное издание под названием «Французские лирики XIX и XX веков». Некоторое время спустя Лившиц оказался жертвой сталинских чисток, и его имя перестали упоминать. В 1940 году один исследователь истории русского футуризма<sup>28</sup> не только умолчал о непосредственном и активном участии Лившица в тех или иных событиях (например, о том, что он вместе с Хлебниковым составлял и распространял листовку против Маринетти), но и опустил его имя в цитате из Маяковского. В настоящее время Лившиц, как и многие деятели новейшей русской литературы, реабилитирован. Новое открытие поэзии Лившица в обозримом будущем маловероятно.

Если Лившиц распрощался с футуризмом навсегда, то Хлебников покинул его лишь временно. Как уже говорилось, он расстался с «Гилеей» по причине подобострастного отношения гилейцев к Маринетти.<sup>29</sup> Потерю Хлебникова футуристы не в силах были признать публично (русский футуризм без Хлебникова — все равно что большевизм без Ленина) и по-прежнему продолжали его публиковать и восхвалять. В 1914 году было издано четыре книги Хлебникова, три из которых — сборники стихов (первые его стихотворные книги), причем две вышли в издательстве «ЕУЫ» у Крученых в Петербурге: «Ряв!» и «Изборник стихов».

«Ряв!» имеет подзаголовок «Перчатки. 1908—1914», но, несмотря на вызывающие слова на обложке, содержание книги идиллическое. Центральное произведение книги — поэма «Вила и Леший». Это причудливое и беспорядочное описание отношений кокетливой юной дриады и старого славянского сатира — один из самых показательных

примеров славянской идиллии в творчестве Хлебникова. Еще одно примитивистское произведение Хлебникова, но уже другого рода, называется, как и раннее издание Крученых, «Мирсконца», хотя ничего общего с ним не имеет. У Хлебникова это короткая пьеса о том, что мертвец сбежал с собственных похорон и вместе с женой проживает жизнь от конца к началу — в финальной сцене оба едут в детских колясках с воздушными шарами в руке. Есть здесь и драматический отрывок «Аспарух» о болгарском хане VII века и его войнах с византийцами. Остальное — переиздание, в отрывках или полностью, уже публиковавшихся в футуристских сборниках произведений. Открывает и завершает книгу Хлебникова материал нелитературного характера: в начале помещена перепечатка его давнего (1908) шовинистического призыва к славянам («Русские кони умеют попирать копытами улицы Берлина»), в конце — короткий утопический очерк о железных дорогах.

«Изборник стихов» по объему в два раза больше, чем «Ряв!», и состоит из двух частей. Первая часть, которую готовил к печати сам Хлебников, содержит уже публиковавшиеся стихи, во второй собраны сочинения (как старые, так и новые), публикующиеся впервые. Здесь его стихи, оснащенные неологизмами, воспроизводящие дух древнеславянских времен, экспериментирующие с составной рифмой, а также стихи про ведьм. Завершают книгу размышления поэта на филологические, исторические и даже орнитологические темы, но за всем этим скрывается главная тема — математические законы истории, обнаруживаемые в исторических датах. Для подкрепления своей теории Хлебников черпает материал из самых разных источников — от татаро-монгольских преданий до северных русских диалектов.

Давид Бурлюк издал хлебниковские «Творения (1906—1908)», под названием которых на обложке стояло «Гилея», а на титульном листе — «Издание "Первого журнала русских футуристов"». Вряд ли за всю его жизнь (да и после смерти) Хлебникова так безмерно хвалили, как во вступительной статье Бурлюка к «Творениям». «Истинный отец футуризма», «гений», «указал новые пути поэтического творчества» — так Бурлюк пишет о Хлебникове, а русских литературных мэтров обвиняет в том, что те не способствовали изданию его произведений. В книге есть еще одно предисловие, написанное Василием Каменским, — оно более лирическое, хотя и не менее хвалебное. Каменский указывает на особое значение и национальный характер творчества Хлебникова, на его современное обращение со словом и вообще обнаруживает в личности Хлебникова черты святости. Он превозносит поэта за то, что тот освободил «слово как таковое» и называет его гений словоокеаном, а остальных футуристов — стоящими у берега хлебниковского творчества и довольствующимися прибойными волнами. Даты на обложке конечно же не случайны: Бурлюк



в очередной раз хотел продемонстрировать, что русский футуризм возник раньше итальянского. На самом деле многие произведения в книге написаны позже, чем там указано. Вместе с тем, утверждая, что Хлебников начал писать стихи в 1905 году, Бурлюк не знал, что это случилось еще раньше — в 1903 году. Чтобы подчеркнуть разнородный и хаотический характер произведений Хлебникова, здесь, как и в «Молоке кобылиц», использованы шрифты разного типа и размера («Хаотичен, ибо он *гений*», — пишет Бурлюк), а чтобы доказать, что Хлебников отнюдь не «пишущая машинка», тщательно хранящая свои рукописи, Бурлюк исполнил это издание в высшей степени небрежно. Тексты наползают друг на друга, поэтические наброски перемешаны с законченными стихотворениями и их фрагментами, опубликован конец поэмы, начало которой было напечатано четыре года назад под другим названием («Журавль»).... Большинство произведений Хлебникова демонстрирует уже известное нам увлечение поэта словотворчеством и примитивистскими темами. В книге есть написанное стилизованной прозой произведение, в котором современные сцены переплетаются со сценами из истории России XVII века («Училица»).

Самое длинное сочинение в стостраничном сборнике — шуточная пьеса «Чертик». Бурлюк датирует ее 1906 годом, что особенно забавно, поскольку в это время Хлебников в Петербурге, где происходит действие пьесы, еще не жил. Подзаголовок гласит «Петербургская шутка на рождение Аполлона», но в этой довольно длинной вещи (возможно, первое действие незаконченной большой пьесы) нет ничего ни об Аполлоне, ни о журнале «Аполлон»: это сатира на большой город, жители которого совершенно утратили воображение и способность к мифотворчеству. Если говорить точнее, сатира Хлебникова направлена на современное образование (примерно так же, как и поэма «Внучка Малуши»). В конце пьесы эта тема сводится к патристическим размышлениям об упадке русского духа. Хотя «Чертик» и не принадлежит к числу лучших творений Хлебникова, пьеса любопытна смешением современной городской жизни и языческой мифологии. Ее персонажи — Черт (главное действующее лицо), Перун, Геракл, Гера. В пьесе ничего не происходит, это ряд коротких и длинных монологов в прозе и стихах, есть в ней и хоры. Порой «Чертик» кажется пародией на вторую часть «Фауста» Гете.

Хлебников был взбешен, когда увидел, что сделали с его сочинениями в «Творениях» (как, впрочем, и в «Первом журнале русских футуристов», и в «Затычке»), и немедленно написал письмо редактору, но так его и не отправил. Поэт обвинил братьев Бурлюков в том, что они исказили его тексты, напечатали не предназначавшиеся для печати и недостойные ее вещи и сделали все это, не спросив у него разрешения. Он потребовал приостановить издание «Творений» и даже угрожал Бурлюкам судом.

Четвертая книга Хлебникова вышла в свет в Петербурге в конце 1914 года (на обложке стоит «1915»), когда уже началась Первая

мировая война; издание подготовил Матюшин. Она называется «Битвы 1915—1917 гг. Новое учение о войне». Начало войны, очевидно, побудило Хлебникова поделиться с читателями результатами своих исторических штудий. Он предоставил обширный материал — целые страницы, заполненные колонками дат со времен древнего Египта до современности. Хлебников приходит к выводу, что историей народов управляют числа 317 и 365, а число 28 связано с индивидуальной судьбой человека и отделяет поколения с противоположным мировоззрением и образом жизни, на основании чего делает несколько предсказаний. Открывает книгу предисловие Крученых, усматривающего в вычислениях Хлебникова сущность футуризма: «Лишь мы, то будетляне, то азиаты, рискуем взять в свои руки рукоять *чисел истории* и вертеть ими как машинкой для выделки кофе!..»

В отличие от Лившица и Хлебникова Каменский оставил к этому времени свое отшельничество, вернулся к футуризму и был готов активно и верно служить общему делу. Турне по России придало ему уверенности и помогло забыть былые разочарования. Он присоединился к футуристам как раз тогда, когда, отбросив импрессионистские заблуждения прошлого, они перешли к идеям и техническим приемам авангарда; Каменский не только приветствовал эти перемены, но и готов был идти в этом направлении как можно дальше. И действительно, в использовании новой стиховой графики он обошел всех русских футуристов. Бурлюк уже применял в стихах разные шрифты и знаки, и тем не менее его стихи предназначались для чтения. В «железобетонных поэмах» Каменского визуальная форма уничтожает все остальное: читать их вслух практически невозможно. Хотя под названием «железобетонные поэмы» Каменский печатал самые разные стихотворения, следует отличать поэтические тексты, необычность которых достигается изобретательным использованием типографских шрифтов, от тех, которые являются чисто зрительными. Несколько таких «поэм» Каменский экспонировал в 1914 году совместно с Ларионовым на выставке «№ 4».<sup>30</sup> Есть и другие: «Константинополь», стихи о ночных кабаре, о современной живописи, цирке, катке, бане, в значительной мере стихи о телефоне и полете на аэроплане. Поэмой в данном случае Каменский называет прямоугольные страницы, разделенные на сегменты (строфы) разной формы и размера. Заглавие расположено в верхнем центральном сегменте и выделяется размером, но пространственно от остального текста не отделено. Сегменты заполнены группами букв (реже отдельными буквами, цифрами, точками, кружками), которые набраны разным шрифтом; группы образуют слова или части слов. Иногда скопление букв расположено столбцом шириной в одно слово. Порой эти столбцы оказываются простым перечнем слов и частей слов, расположенных друг под другом; порой в слове отбрасывают одну букву, и под ним

возникает еще одно осмысленное слово — этим приемом Каменский пользуется довольно часто.

Хотя у нас нет ни одного авторского толкования «железобетонных поэм», наподобие толкования Лившицем своего стихотворения «Тепло», в журнале «Стрелец» (№ 1, 1915) опубликована статья Андрея Шемшурина с основанным на беседе с Каменским объяснением одной из них. Поэма «Константинополь», о которой идет речь, была напечатана на желтом листе бумаги в виде квадрата, образующего основной текст. Над квадратом стоят слова: «первая миру книга поэзии», под квадратом: «на стены, заборы» и любимый лозунг Каменского «Поэзия — праздник бракосочетания слов». В поэме излагаются впечатления Каменского от поездки в Константинополь. Средняя часть заглавия — «станти» — выделена крупным шрифтом (поэт слышал, что так называют Константинополь) и является началом «футуристического столбика», в котором каждое слово получается из предыдущего отбрасыванием одной буквы. Другие слова в этом многоугольнике перечисляют то, что Каменский видел в порту, причем некоторые из них являются вершинами новых столбиков. Порой слова разбиты на слоги, один из которых входит в состав сразу двух слов (например, «ко-фе-ски»). Символы > и < обозначают прилив и отлив человеческой толпы в порту, в треугольнике слева от главного многоугольника вверх и вниз стоит загадочное «й», «какие-то странные звуки», которые поэт услышал в порту и принял за крик чаек. Оказалось, это кричали, выпрашивая подачку, мальчишки. Слова, главным образом, турецкие, одно из них («галата») означает название улицы. В многоугольнике есть одиночное Т, которое нередко встречается на вывесках. Есть столбик, образующий что-то вроде детской дразнилки: «эн-вербей / не / бей / голу / бе / й» («энвербей» — турецкий военный). В другом многоугольнике записаны впечатления Каменского от мечетей, шпильцы которых напоминают ему клювы цапель: среди слов многоугольника есть «клювы» и «цапли», хотя и в косвенных падежах (Каменский предпочитает именительный), а некоторые слова зарифмованы. Три непонятных слова внизу, по утверждению поэта, турецкие, они означают «различную напряженность света». Рядом находится маленький треугольник, в котором прочитывается незаконченное слово «Айя-София». Оно выражает мимолетную мысль увидевшего мечети поэта о знаменитом православном храме. Вытянутый четырехугольник внизу состоит из столбика слов, набранного строчными буквами, многие из них схожи по звучанию и строению — это воображаемый «перевод» услышанной поэтом песни. Каменский не понял ее слов, но решил, что песня — о женщинах («чи лики»), осликах, рыбацких лодках, заливе, чайках, парусах и т. д. Шемшурин не объясняет, почему во главе столбца стоит мягкий знак: вероятно, песня была очень нежной и растрогала поэта. В следующем четырехугольнике три элемента: горизонтально расположенное слово «муллы»,

слово «кораллы», расположенное вертикально, с небольшим наклоном (справа его продолжает ряд точек), и латинская буква «N». Шемшурин объясняет это следующим образом. Каменский встретил на улицах много мулл, принял их за одного человека, то и дело попадающегося ему навстречу, и истолковал это как зловещее предостережение, неизвестность. Свой страх перед неизвестностью поэт обозначил буквой «N», а маленький треугольник с вопросительным знаком символизирует озадаченность поэта чужой страной и незнакомыми словами, частично приведенными в соседнем сегменте. Автору статьи было сказано, что некоторые из них означают названия России и других европейских стран — они стоят в отдельном столбике. В самом низу сегмента располагаются цифры и цепочка слов: «и Я и Я...», протянутая от одного многоугольника к другому; первые — это выигрывающие, счастливые очки при игре в кости, цепочка — пожелание самому себе счастья. Ноль с крестиком означает, что температура в Константинополе упала ночью до нуля. Шемшурин оставляет без объяснения ту часть поэмы, которая пестрит русскими и турецкими словами, в том числе названиями городов за пределами Турции (Иерусалим, Яффа); возможно, они свидетельствуют о желании поэта продолжить свое путешествие.

Другие «железобетонные поэмы» Каменского мало чем отличаются от «Константинополя». Несмотря на необычный внешний вид, в сущности, это импрессионистские произведения, что особенно заметно тогда, когда поэт пишет, допустим, о галерее современной живописи.

Стихи, не разделенные на сегменты, демонстрируют большее разнообразие средств и воображения. Например, телефонная поэма — очень изощренное с типографской точки зрения футуристическое произведение. Оно состоит из звукоподражаний (имитация телефонного звонка), цифр (телефонный номер, время встречи, даты, номера домов и автомобилей) и ряда уличных впечатлений. Погребальная процессия с лошадьми и катафалком (последний представлен приплюснутым «о») изображена буквами слова «процессия». Оригинальна поэма, в которой описан полет Каменского на аэроплане над Варшавой и которую читать следует снизу вверх. Строки становятся все короче и короче, образуют пирамиду с единственной буквой на вершине — наглядное изображение того, как пилот постепенно набирает высоту и исчезает из виду. Они состоят из осмысленных фраз, хотя иногда без конца и начала. Разнообразие шрифтов имеет определенное значение — свой шрифт для толпы зрителей на аэродроме, свой — для взлетающего самолета и так далее.

«Железобетонные поэмы» Каменский опубликовал не только в «Первом журнале русских футуристов», но и включил в две «пятиугольные» книги (с отрезанным верхним правым углом), напечатанные на обоях и с иллюстрациями. Обе книги вышли в свет в Москве в

1914 году. Первая появилась с рисунками Давида и Владимира Бурлюков и называлась «Танго с коровами».<sup>31</sup> Буквы названия книги и подзаголовок («Железобетонные поэмы») размещены на обложке таким образом, что прочитываются с большим трудом. Кроме упомянутых выше произведений, книга содержит стихотворение «Танго с коровами», напечатанное разными шрифтами; оно написано верлибром и сочетает в себе известную манеру футуристов употреблять вызывающие выражения, дабы шокировать публику, с совершенно нехарактерным для Каменского глубоким пессимизмом; в данном случае он явно подражает Давиду Бурлюку. В книгу включено также стихотворение, сочиненное Каменским в одиннадцатилетнем возрасте.

Вторая книга «Нагой среди одетых» написана Каменским в соавторстве с врачом Андреем Кравцовым, с которым поэт познакомился во время знаменитого турне футуристов по российской провинции. После этой книги Кравцов не издал ничего и не входил, кажется, ни в одну футуристическую группу. Пять его рифмованных текстов отдаленно напоминают стихи Бурлюка: они вполне традиционны и перенасыщены поэтическими штампами (большинство из них связаны с эротикой); Кравцов изо всех сил старается выглядеть авангардистом, то и дело отваживаясь на «смелые» образы («макаю нерв свой в сердца кровь») и различные типографские ухищрения. Все «железобетонные поэмы» Каменского в этом сборнике — перепечатки из старых изданий. Каменский иллюстрировал книгу цирковыми сценами и портретами обоих авторов.

После революции Каменский опубликовал еще две «железобетонные поэмы» в альманахе «1918» (Тифлис, 1917). Советский исследователь Н. Харджиев усматривает в его экспериментах «полную аналогию опытам Аполлинера <"симультаннные" стихи> и итальянских футуристов».<sup>32</sup>

В непростой истории русского футуризма, где количество расколов, разрывов и новых альянсов, по-видимому, превышает численность самих футуристов, был один человек, которого можно назвать эталоном верности и надежности: Алексей Крученых. И колеблющийся Лившиц, и действующий на авось Бурлюк были склонны к крайностям: первый — чересчур требователен, второй — способен занервничать и запутать цели движения. Что касается Хлебникова, то, несмотря на свой высочайший уровень и престиж, он всегда оставался «одиноким охотником». Но чем бы ни занимались футуристы — отрицанием прошлого, борьбой с литературными врагами или исследованием возможностей «слова как такового» в его графическом облике, фонетической плоти и морфологическом скелете, — Крученых от своих друзей никогда не отставал. Уступая многим из них в образованности, мастерстве и таланте, он сумел тем не менее стать теоре-

тиком футуризма; возможно, именно благодаря ему футуризм обрел свое лицо и сохранил верность главным принципам.

В течение 1913 и 1914 годов под издательской маркой «ЕУЫ» Крученых выпустил в свет несколько книг, в которых продолжал развивать идеи своих ранних литографированных изданий. В неукротимом бойцовском духе Крученых, в его успешном применении и развитии беспредметной примитивистской техники проглядывают «классические» черты русского футуризма

Книга «Возропщем» (1913) с рисунками К. Малевича и О. Розановой напечатана обычным способом, но практически без знаков препинания, а некоторые строки — одними прописными буквами. Книга состоит, собственно говоря, из трех произведений: стихи, пьеса и проза. В целом ее можно определить как исследование возможностей алогизма, вплотную приближающееся (особенно в третьем произведении) к «автоматическому письму». Драматический отрывок — удачный пример такого алогизма; его можно считать предтечей современной драматургии абсурда. Отрывок начинается коротким предисловием с разномом Московского Художественного театра, этого «почтенного убежища пошлости». По ходу пьесы алогическая струя усиливается. Сначала реплики персонажей еще обладают неким подобием смысла, но он все больше уступает грамматическим нелепостям, бессмысленным словам и обрывкам слов. Во время монолога Женщины (вероятно, главной героини) кровать поднимается в воздух, после чего предметы принимаются летать. К концу монолога Чтец произносит заумное стихотворение, которое, согласно авторской ремарке, следует читать быстро и высоко, чтобы голос порой опадал и скользил. Монолог Женщины превращается в неразборчивый поток слов без конца и без начала, слов служебных, бессмысленных неологизмов и обычных русских слов (зачастую неправильно произносимых или неверно связанных) в сочетании с отдельными слогами, буквами и числами. В конце пьесы актеры уходят со сцены и Некто Непринужденный читает заумные стихи.

В книге «Возропщем» (и это для Крученых характерно) имеется критический и полемический материал. В короткой статье Крученых едва ли не объявляет Тургенева предшественником футуризма. На последней странице книги он расправляется с итальянским футуризмом, превозносит «московских футуристов» (т. е. гилейцев), которые «впервые дали миру стихи на свободном языке, заумно и вселенско», и отказывает Северянину в праве называться футуристом (это отлучение Северянина произошло за несколько месяцев до заключения им союза с «Гилеей»).

Названная одним из критиков «новым свидетельством кретинизма»,<sup>33</sup> книга «Возропщем» встретила сопротивление и в некоторых футуристских группах. Шершеневич в одном из изданий «Мезонина поэзии» выказал раздражение не столько «снотворными стихами»

Крученых и его «почти площадной бранью, слегка олитературенной», сколько тем, что поэт причисляет себя и своих друзей к «футуристам», и упрекнул его в узурпации чужого имени.<sup>34</sup> В октябре 1913 года Шершеневич еще не знал, что уже в феврале 1914 года и сам станет союзником «узурпаторов».

Книга «Взорваль» с рисунками Малевича и Кульбина (который специально для этого издания исполнил портрет Крученых) появилась в Петербурге в июне 1913 года и продолжила традицию ранних литографированных изданий Крученых. Все тексты в беспорядке написаны на листах разного размера и цвета. Упор в книге сделан на «свободный язык», поэтому на первой странице стоит несуществующее слово «беляматокийяй», а стихотворения представляют собой последовательность слов, зачастую лишенную всякого смысла, но тщательно организованную по звучанию. Некоторые напоминают детские считалки и русские народные загадки. Теоретическое значение книги «Взорваль» заключается в том, что в ней Крученых впервые обращается к глоссолалии русских сектантов как предшественников его зауми (сборник «Трое» со статьей Крученых появился два месяца спустя). Крученых цитирует набор бессмысленных слов хлыста В. Шишкова и усматривает в них «подлинное выражение мятущейся души». Крученых считает, что «говорение языками» доказывает, что в «важнейшие моменты жизни» человек прибегает к зауми. После этих доводов в пользу существования и использования заумного языка Крученых помещает собственные заумные стихи (одно написано только гласными).

Крученых упоминает в данном случае источник, из которого он почерпнул свои теории, — статью Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» из «Богословского вестника» (1907—1908) со множеством примеров «зауми *avant la lettre*», произносимой сектантами в состоянии экстаза. Одна из хлыстовок сообщает о себе: «Говорю я сама не знаю что, и даже на неизвестных мне языках».<sup>35</sup> Среди глоссолалий встречаются последовательности слов, в которых каждое следующее слово получается из предыдущего отбрасыванием буквы (например, «Михайло, ихайло, хайло и т. д.») — любимый прием Василия Каменского. Коновалов пишет о немецком пасторе, который почувствовал неодолимое желание «обладать даром языков». Вскоре в его речевом аппарате возникли произвольные движения, и пастор заговорил на неизвестном языке, который считал китайским. Приведенные примеры очень напоминают то, что в *сверхповести* Хлебникова «Зангези» (1922) названо «языком богов». Вероятно, именно этот пассаж коноваловской статьи — неважно, из первых ли рук получил Крученых свои сведения или нет — вдохновил его написать в книге «Взорваль»: «27 апреля, в 3 часа пополудни я мгновенно овладел в совершенстве всеми языками. Таков поэт современности». Далее следуют стихи, написанные Крученых, по его словам,

на японском, испанском и еврейском языках. Строки на «японском» (конечно же, русскими буквами), отдаленно напоминают японский язык тому, кто его не знает; «испанские» строки не имеют с испанским языком ничего общего, что кажется «еврейского», то поэт попросту разыгрывает читателя: он стилизует под еврейские буквы написание русского слова «шиш». В этой же статье Крученых, быть может, под косвенным влиянием Маринетти, заявляет: «Из полного презрения к женщинам и детям в нашем языке будет лишь мужской род». Крученых применяет этот принцип к либретто оперы «Победа над солнцем». Впрочем, он не слишком последователен: название книги «Взорваль» напоминает существительное женского рода («печаль», «даль» и т. д.). Итак, Крученых продолжает теоретическое исследование заумного языка и выясняет его исторические связи уже после того, как написал свое первое заумное стихотворение «Дыр бул щыл» (декабрь 1912) и попытался в «Декларации слова как такового» дать определение зауми (см. главу 4).

Книга Крученых «Поросята»,<sup>36</sup> как и «Взорваль», выдержала два издания. Первое с рисунками К. Малевича появилось в 1913 году. В соавторы Крученых взял одиннадцатилетнюю девочку Зину В. Таким образом в книге подчеркивается инфантилистский примитивизм в его подлинном многообразии (ср. публикации Хлебниковым в «Садке судей II» стихов тринадцатилетней девочки и Каменским — стихотворения, написанного им в одиннадцатилетнем возрасте). Зина В. участвует в сборнике тремя произведениями: анекдотом о философе в клозете, сверхкоротким рассказом про четырех свиней в кармане и сюрреалистическим рассказом, в котором в саду вместо деревьев сажают медведя и сома. Темы (клозет, помойная яма, свињи) заставляют читателя усомниться в подлинности Зины В.: уж слишком все это напоминает самого Крученых! Вторую часть книги занимают различные по форме и содержанию стихотворения Крученых. Одни написаны в примитивистском духе, другие — в импрессионистском, есть сюрреалистически окрашенные и напоминающие бессвязные сновидения, есть абстрактное стихотворение из бессмысленных слов, слогов и сочетаний согласных. Стихотворение «Русь» — хвалебная песнь свинству родины Крученых, явная пародия на знаменитое стихотворение Тютчева. Во второе издание поэт добавил переработанное и уже широко известное «свинское стихотворение», впервые опубликованное в «Союзе молодежи» (№ 3). Завершается книга разделом «Разное», где наибольший интерес вызывают нападки Крученых на Пушкина. Лучшим произведением Пушкина он называет «Сказку про медведицу» (исказив ее название), где, как он считает, Пушкин рабски подражает русским народным сказкам.

Следующая книга Крученых, также изданная в 1913 году, — шестнадцатистраничная критическая статья под названием «Чорт и речетворцы». Статья написана в довольно неприятном тоне, напоминаю-



щем ранних декадентов и импрессионистов, но по содержанию представляет собой характерный образец полемики футуристов с символистами и русской литературной традицией в целом. Предшествующую футуризму русскую литературу Крученых объявляет бесовской и непомерно эсхатологической. «Как дети в сказке, писатели заблудились в трех волосах на голове черта и так и не достигли земель, где обитает слово как таковое». В обзоре русской литературы от Гоголя и Достоевского до символистов Крученых высмеивает писателей, которые слишком серьезно относятся к черту и к концу света (особенно ярко это выражено в петербургской теме), тогда как черт ничуть не больше блохи. Крученых обвиняет Лермонтова в гиперболизации и прославлении этой «блохи» в образе Демона, а Льва Толстого высмеивает за его попытки сначала поймать блоху, а потом с ней помириться. Пришествие футуристов в русскую литературу описано как конец бесовской эпохи. Собственные произведения Крученых «Полуживой» и «Игра в аду» приводятся как образец правильного подхода к теме, поскольку в них автор черту не поддается. Впоследствии Крученых сообщил, что незадолго перед публикацией обсуждал эту статью с Хлебниковым, и тот внес в текст несколько исправлений. Книга «Чорт и речетворцы» издавалась дважды.

Книга «Утиное гнездышко дурных слов» вышла в свет скорее всего в 1913 году.<sup>37</sup> В ней Крученых делает ударение на иных особенностях футуризма: антиэстетизме и вульгарности содержания и формы. Книга написана от руки и литографирована на листах серого картона с рисунками Ольги Розановой в стиле, напоминающем поздний абстрактный импрессионизм. Предисловием служит следующее четверостишие:

Жижа сквернословий  
Мои крики самозванные  
не надо к ним предисловья  
— Я весь хорош, даже бранный!

Книга насыщена грубыми и уродливыми образами, абсурдом и насилием: смрад, палач, чума, людоедство, висящие сосцы, умерший червяк, плевки, тошнота, идиот, отрыжка... Вульгарная образность и лексика вполне соответствуют в ней нарушениям языковых норм: неправильные глагольные окончания, неверные ударения («мыслей», «невесты»), неравносложные рифмы, небрежное правописание. Центральное произведение книги — стихотворение «Эф-луч» — почти лишено сюжета и напоминает мрачную фантазию Хлебникова «Журавль» об уничтожающей людей машине.

Первая книга Крученых 1914 года (январь) отличается от других тем, что написанные от руки стихи и многочисленные иллюстрации О. Розановой и Н. Кульбина литографированы в четыре цвета. Книга с заумным названием «Те-ли-лэ» состоит из уже опубликованных про-

изведений и отрывков Крученых и Хлебникова (в основном из «Помады» и «Пощечины общественному вкусу»). Стихи написаны на странице всевозможными способами, а отдельные слова и части слов напечатаны разным цветом. Инфантилизм «Поросят» продолжает изданная в 1914 году книга «Собственные рассказы и рисунки детей».<sup>38</sup>

Последняя книга Крученых этого периода — «Стихи В. Маяковского». Написана она скучно, путано и малоинтересно. Половину книги занимают цитаты; Маяковский уподобляется в этом лирическом комментарии боксеру (поэту с железными кулаками) и хулигану, который сочетает в себе дерзость с сентиментальностью и выражает своим творчеством «тоску современного дикаря». Интерес к современности Крученых объясняет всего лишь этапом футуристского движения, а тему безумия в произведениях Маяковского объясняет как тактику запугивания: «Безумие нас не коснется, хотя, как имитаторы безумия, мы перещеголяем и Достоевского, и Ницше!» Крученых постоянно сравнивает Маяковского с символистами (конечно, не в их пользу) и даже с Пушкиным. Брюсову он противопоставляет Маяковского как подлинного поэта большого города с глубоким пониманием неодушевленных вещей, как человека, который проникает во внутреннюю жизнь города и не просто созерцает ее, но и опереживает ей. Несмотря на все свои недостатки, книга Крученых оказалась первым исследованием творчества Маяковского, что позволяет ей занять почетное место в необъятной литературе о нем. К сожалению, современные русские литературоведы обходят вниманием эту пионерскую книгу и образец футуристской критики, всегда пристрастной к соратникам-футуристам в отличие от символистской критики, стремившейся к беспристрастности.

Влияние футуризма на развитие русской литературы стало особенно заметным в 1913—1914 годах. Возникшую при этом «околофутуристическую» литературу можно разделить на произведения союзников футуристов, установивших личные контакты с отдельными футуристскими группами, но так и не ставших их постоянными и активными членами; поэзию и прозу эпигонов; подделки, пародии и мистификации. Большинство этих произведений вряд ли заслуживает названия литературы (а еще меньше поэзии) — их сочинили полулитераторы, психически больные, шутники и безнадежные графоманы, однако краткий отчет о них представляет определенный исторический интерес.

«Величайшим» среди последователей футуристов был Вадим Баян (Владимир Иванович Сидоров, 1880—1966), который принимал гилейцев и Игоря-Северянина во время их турне по Крыму и участвовал с ними в поэтических выступлениях. В 1914 году Баян выпустил в одном из лучших петербургских издательств роскошно оформленную

книгу «Лирический поток. Лирионетты и баркароллы». Для большей надежности Баян не только предпослал книге два предисловия — Северянина и известного романиста И. Ясинского (доброжелательное и в высшей степени покровительственное письмо автору), но и опубликовал в ней стихи Федора Сологуба и его жены, попавшие в домашний альбом Баяна. В конце книги помещены ноты музыки, написанной на два стихотворения Баяна. Его поэзия отличается сладкозвучием и бойким стихосложением и изобилует экзотическими и эротическими мечтами («Я сплету ожерелье из женщин»). Налицо огромное влияние Северянина, которому Баян подражает в неумеренном самовосхвалении, частом употреблении иностранных слов (порой он, кажется, не понимает их смысла) и использовании неологизмов. Отрицательные газетные отклики вызвала листовка Баяна, в которой он назвал себя «аристократом духа» и пренебрежительно отозвался о своих критиках как о «злобствующей литературной черни».<sup>39</sup> После революции литературная манера Баяна изменилась, его стихи стали похожи на громкие грубые выкрики, обильно насыщенные гиперболами, — словом, почти Маяковский. В изданном Баяном в Крыму в 1920 году альманахе «Обвалы сердца» есть статья, прославляющая Северянина, Маяковского и самого Баяна как трех гигантов футуризма на все времена; подписана статья Калмыковой, сестры Баяна.<sup>40</sup> Позднее Баян переключился на сочинение советских частушек.<sup>41</sup>

Поэтические начинания Павла Кокорина, крестьянина по происхождению, одобрил Игорь-Северянин. С 1909 по 1913 Кокорин издал в Петербурге четыре книги довольно посредственных стихов, полных неуклюжих и безграмотных строчек; написаны они в духе народных песен, но порой выдают влияние Северянина. Одна была замечена Брюсовым, который сумел даже угледеть в ней «свежие строчки».<sup>42</sup> Стихотворение Кокорина было напечатано в эго-футуристском сборнике 1912 года «Орлы над пропастью», но его первой попыткой стать по-настоящему «современным» оказалась лишь четвертая книга «Музыка рифм. Поззопьесы» (1913).<sup>43</sup> Судя по подзаголовку, поэт причислял себя к эго-футуристам. Несмотря на слабые стихи, эта книга уникальна: автор сосредоточился в ней на сочинении стихотворений с двух- и односложной строкой, а также стихов с внутренней рифмой. Кокорин объявил, что в скором времени издаст еще восемь поэтических книг, но эти планы не осуществились; после 1913 года о нем ничего не было слышно.

Павел Коротов, как и Кокорин, был участником эго-футуристского альманаха «Всегдай». Он жил в Харькове, где в 1914 году напечатал тоненькую книжку «Предзалы футуры. Интуиты», обладал некоторым талантом, но и невероятным тщеславием. В своих стихах он подражает по меньшей мере четырем эго-футуристам, мешая неуклюжие неологизмы à la Гнедов с манерностью Северянина. Коротов пробует

писать и прозу, в которой сочетает импрессионизм с гротескным алогизмом и напоминает одновременно Игнатьева и Шершеневича. В статье в конце книги он с вызовом защищает идею эго-театра, высказанную в альманахе «Всегда», и критикует Станиславского. Его стихи набраны разным шрифтом и несут следы усилий писать «аритмичную» поэзию.

Павел Филонов следовал в своих литературных опытах традиции кубо-футуризма. В марте 1915 года М. Матюшин издал в Петрограде его книгу «Пропевень о проросли мировой» с иллюстрациями автора. Произведение представляет собой нечто вроде славянской кантаты или оратории, с запевалой и подголоском. Оно состоит из двух частей, частично основанных на народной песне о Ваньке-Ключнике, частично — на событиях идущей войны. Явного сюжета нет, персонажи по очереди произносят свои монологи (или поют арии). Главная тема этого не очень внятного произведения — мысль о том, что жизнь и любовь в конце концов преодолеют хаос, оставленный разрушительной войной и смертью. На стороне сил добра — Ванька-Ключник и Княгиня, на стороне зла — немцы, истлевший Командор (из «Дон-Жуана») и Полицейский шпик. Пьеса написана ритмизованной прозой или верлибром и несколько напоминает православные песнопения и древнерусские литературные произведения. В языке немало неологизмов, указывающих на влияние Хлебникова, однако Филонов вполне самобытно смешивает неологизмы не только с русскими, но и с иностранными словами и, подобно Крученых, использует части слов. В отличие от Хлебникова, проза и поэзия которого обладают ясной и логически обоснованной структурой, фразы Филонова нередко напоминают разбросанные по холсту краски. В результате получается что-то не совсем внятное и однако же оставляющее у читателя сильное впечатление и отчасти напоминающее картины самого Филонова. Хлебников считал «Пропевень» лучшей книгой о войне.

Следующие несколько поэтов не были непосредственно связаны с футуристами: прекрасный пример сильного воздействия футуристических идей на периферию (и в качественном, и в географическом смысле) русской поэзии. Практически все книги, которые написали или в которых участвовали эти поэты, появились в 1914 году, когда футуристское движение в Москве и Петербурге достигло своего пика; большинство авторов, опубликовав по две-три поэтические книги, покинуло литературу (некоторые из них были призваны в действующую армию и погибли). Как правило, эта поэзия обещала немного, а ее авторов можно назвать провинциальными чудаками, которые почему-то сделали ставку на футуризм. Футуризм настолько занимал в это время умы обывателей, что один выдающийся библиограф, составляя библиографический список «Футуристическая поэзия»,<sup>44</sup> включил в него книгу «Линьи — Катр Бра 1815 г.», приняв, вероятно,

за образчик зауми солидный исторический труд о бельгийской кампании Наполеона.

Среди московских эпигонов футуризма был Владимир Вишняков, автор изданной посмертно книги «Голубые иглы» с подзаголовком «Лиризы», в которой декадентские темы и мотивы (радостное предвкушение смерти, обильный эротизм) разбавлены эго-футуристскими приемами. В ней есть несколько неологизмов (в том числе напоминающие хлебниковские) и иностранные слова. Стихи довольно слабые и полуграмотные, однако Вишняков находит свою собственную ноту в странном сочетании романтических клише с прозаическими деталями, в первую очередь в области сексуальных отношений (что в 1914 году выглядело «непристойным»). После этого вышло не менее семи книжечек Вишнякова с патриотическими и монархическими стихами, последняя из которых датируется 1916 годом.

Еще одним московским последователем футуризма был Владимир Горский, дебютировавший в 1913 году книгой «Черные ленты». Стихи Горского демонстрируют довольно сносную для новичка поэтическую технику; их тематика — вполне декадентская: безумие, бред, самоубийство, сумасшедший дом, Христос в публичном доме, городские проститутки. Во второй и последней книге стихов «Танго. Поэзы» (1914) Горский следует дорогой эго-футуризма: характером образов и увлеченностью оригинальной рифмой он напоминает Шершеневича и Большакова. В его поэзии заметна типичная для эго-футуризма склонность к иностранным словам и урбанизму (автомобили, трамваи, лифты, электричество), но есть и «напудренные фразы». В одном стихотворении Горский выражает желание пройтись голым по Кузнецкому мосту; возможно, это желание явилось апогеем его футуризма. Человеком он был самонадеянным и, судя по анонсу в конце книги, собирался основать собственное поэтическое движение — «презентизм», а его появление сопроводить книгой стихов и теоретическим трактатом, но своих намерений не осуществил. Один критик назвал Горского «обезьяной Шершеневича», а самого Шершеневича — обезьяной Северянина, что вынудило Шершеневича к полемике.<sup>45</sup>

В Москве (тоже в 1914 году) вышла брошюра под названием «Писанка футуриста Сергея Подгаевского», в которой Подгаевский заявил: «Нет больше блох и бездарных поэтов!», а критики немедленно опознали в авторе подражателя Крученых.<sup>46</sup>

В 1914 году Николай Черкасов издал в Петербурге книгу «В ряды. Поэма и поэзы», напечатанную без ятей и твердых знаков. В ней встречаются футуристские черты (умышленные прозаизмы, звуковые повторы, звукоподражания и неологизмы, а также тема большого города и антиэстетический словарь, дополненный архаизмами), но свести творчество Черкасова к какой-то определенной школе футуризма, да и вообще к футуризму не так-то просто: в его поэтическом винегрете есть все, что угодно. Недостатки школьного образования

Черкасов бессознательно демонстрирует неверным использованием слов и ударений и, среди прочего, так называемыми триолетами, и все же его стихи обладают своеобразной стихийной оригинальностью, которую культура, скорее всего, погубила бы. Некоторые («Хвала тире», «Слизнячок» и другие) в русской поэзии вообще сравнить не с чем. Следующая книга Черкасова «Выше! Лиремы» (1916), появившаяся после того, как автор был ранен на фронте и какое-то время пролежал в лазарете, не столь оригинальна, хотя Черкасов изо всех сил старался выглядеть футуристом и даже назвал целый раздел «Эго». Не составляет труда отыскать в стихах Черкасова черты поэзии Олимпова и Северянина, однако он ревностно защищает свою независимость и не только пародирует «Ананасы в шампанском», но и нелестно отзывается в предисловии об их авторе. В том же году вышла в свет еще одна, по-видимому, последняя книга черкасовских «лирем» «Искания духа. Лиремы и диссоны».

В провинции мы находим не менее трех образцов эпигонов футуризма. Анатолий Фиолетов издал в Одессе в 1914 году книгу «Зеленые агаты. Поэзы». Его «сладостная» поэзия приводит на ум таких преддекадентских и декадентских поэтов, как Фофанов и Бальмонт вкупе с Северянином; в ней изобилуют «сны», «грезы», «замки» и «красоты», а некоторые стихотворения располагаются «лесенкой». Впрочем, Фиолетов иногда вдруг вспоминает, каким должен быть «истинный» футуризм и начинает писать про электричество, автомобили, бетон и трамваи, а порой даже принимает позу антиэстета и заявляет, что «закат издох». Особенно пришлась по душе Фиолетову эго-футуристская манера самовосхваления: местоимение «я» он неизменно пишет с прописной буквы, а в последнем стихотворении подражает Северянину («Я — Фиолетов, Я — пророк»).

В Ростове-на-Дону Леонид Скляр, издав в декабре 1913 года книгу полуграмотных и трафаретных стихов (и плагиата) «Призраки. Эстетические стихи», буквально через месяц перекрашивается в футуриста и печатает брошюру «Откровение южного футуриста Леонида Склярова», где высказывает свое презрение к толпе и объявляет о неизбежном пришествии царства футуризма. Футуристы, полагает Скляр, это дети Солнца и Венеры, безумные гении, которые в этой жизни достигают «хаотично-эстетического духовного самоуслаждения» (один из немногих позитивных тезисов манифеста); на развалинах прошлой жизни они создадут новую жизнь «духа и безумия» и праздности. Манифест призывает отпереть двери всех сумасшедших домов и одобряет раскрашивание лиц. Эта неловкая попытка сформулировать теорию футуристского анархизма так и не была претворена в поэтическую практику.

И наконец, в далекой Керчи, в том же 1914 году Георгий Шенгели в своей первой книге стихов «Розы с кладбища» с подзаголовком «Поэзы» предпринял наиболее достойную попытку следовать по пути

футуризма. Как и Фиолетов, Шенгели подражает и Бальмонту, и Северянину, его футуризм с редкими неологизмами и самовосхвалением нелегко отличить от декаданса: в стихах разрабатываются темы смерти, алкоголя, опиума, колдовства, некрофилии и страсти к драгоценным камням. В отличие от большинства других поэтов, рассматриваемых в этой главе, Шенгели демонстрирует приличную поэтическую технику и эрудицию: по-видимому, он читал Верлена, Бодлера и Эдгара По в оригинале. В Керчи Шенгели явно находился в центре авангардистской деятельности (вряд ли кто-нибудь в этом городе до него — да и после — посмел бы назвать фаллос капищем истины).

В целом вся эта поэзия, независимо от своего достоинства (большая ее часть попадает под рубрику «графомания»), обнаруживает один любопытный факт: несмотря на все усилия гилейцев, слово «футуризм» для большинства людей означало в 1914 году «эго-футуризм», который по иронии судьбы к этому времени уже не существовал. Следы русского эго-футуризма можно обнаружить и в произведениях украинских футуристов. Анализ украинской поэзии не входит в мою задачу, но необходимо все-таки указать, что книга «Кверо-футуризм» (Киев, 1914) известного украинского футуриста Михаила Семенко верна эго-футуристской поэтике, хотя иногда поэт подражает Крученых и употребляет вместо целых слов части.

Любое исследование о воздействии футуризма на российское общество окажется неполным, если не сказать хотя бы несколько слов о всевозможных подделках и пародиях. Впрочем, не всегда удастся определить, что здесь является пародией, а что — искренней попыткой создать футуристское произведение. Интересно, что объектом для подделок был не эго-футуризм, а исключительно кубо-футуризм, возможно, потому, что гилейцы были радикальнее эго-футуристов и гораздо труднее воспринимались. Самая известная из литературных подделок — книга «Нео-футуризм. Пощечина обществу венерных вкусам», изданная в 1913 году в Казани. Четверть этой довольно большой книги в сто страниц занимает манифест «Немногим, которые поймут нас», принадлежащий А. Грибатникову (этим именем подписаны некоторые стихотворения и рисунки). В манифесте «нео-футуристы» противопоставляют себя всему авангарду («Они ищут — мы же нашли»), хотя полностью его не отвергают: Бурлюка называют «гениальным, но неудачным художником», Хлебникова — гениальным поэтом. Многие свои идеи нео-футуристы заимствовали у гилейцев (например, призыв к открытию музея народных вывесок и лубка, а отдельные места манифеста почти буквально воспроизводят лекции Маяковского. Объект скрытой пародии манифеста и произведений этой книги — не только гилейцы, но и «Союз молодежи», а также группа Ларионова. Рисунки представляют собой грубые подражания примитивистской манере, лучизму и кубизму. Подобно гилейцам, нео-

футуристы отвергают прошлое от Леонардо да Винчи до Пушкина, Чайковского (которому — наверняка с умыслом — приписывается авторство «Крейцеровой сонаты») и Брюсова. Они нападают на реализм и дают своим рисункам сложные и непонятные названия в духе Бурлюка (например, «Лейт-линия, концепированная по фракийскому методу»). В стихах присутствует скрытая пародия на Хлебникова (словотворчество, примитивизм, тема охоты) и более очевидная — на Крученых (написанные от руки и литографированные стихи, уподобление иностранным языкам, нарушение грамматических норм, пренебрежение к читателю). Под стихотворениями и в сносках к манифесту иногда указано место их написания, причем сделано это так, чтобы возникло впечатление, будто нео-футуристы много путешествуют и, подобно Маринетти, прогремели своими скандалами на всю Европу. У многих авторов «Нео-футуризма» еврейские фамилии и портреты с карикатурно преувеличенными еврейскими лицами — в этом угадывается определенная нотка антисемитизма. Не все футуристы заподозрили подвох, и хотя ни один из них не выразил «Нео-футуризму» своего одобрения, в седьмом выпуске альманаха Игнатьева эта книга всерьез обсуждалась, а Шершеневич отозвался о ее авторах как о безграмотных и непоследовательных псевдопутчиках (он предложил отбросить в слове «Неофутуризм» третью букву).<sup>47</sup> Гилейцы оказались не столь доверчивыми: Крученых высказался о творчестве нео-футуристов так: «Пьяный сапожник нацарапал на заборе» и высмеял ту серьезность, с которой отнеслась к ним А. Чеботаревская.<sup>48</sup> Предупрежденный о подделке Николай Бурлюк добавил к брошюре своего брата, направленной против Бенуа, две страницы с разоблачением «провокации».

Заметили «настоящие» футуристы и книгу «Чемпионат поэтов», изданную в Петербурге в 1913 году группой под тем же названием. Ее авторы — шесть никому не известных поэтов; стихи которых явно пародируют поэзию гилейцев (одно повествует о горилле, в другом упоминаются «ораво-уродные гиперборейцы»). Венец книги — манифест «Брешь в голове читателя», с явно восходящим к «Пощечине общественному вкусу» названием. В одном из своих книжных обзоров Шершеневич назвал поэтов «Чемпионата» «ловкими бездарями», которые «с футуризмом не имеют ничего общего».<sup>49</sup> Немного спустя, в том же 1913 году, та же группа издала брошюру под названием «Всёдурь. Рукавица современью». В ней всего два стихотворения (подписанные авторами «Чемпионата поэтов»), характерная особенность которых — неологизмы и фрагменты слов. Стихам предшествует довольно невразумительная статья, где современность объявлена «мертвой точкой» и презрительно названа «всёдурью». Даже футуризм назван устаревшим. О поэтах «Чемпионата» сказано, что они используют в поэзии приемы поэтического бокса, превращают язык



поэзии в нуль и переносят центр тяжести на материю, выражать которую необязательно.

Появившийся в 1914 году в Саратове сборник «Я. Футур-альманах вселенской эго-самости» — явная подделка. Он выдает себя за разновидность эго-футуризма (одно стихотворение «с презрением и ненавистью» посвящено Маяковскому), однако пародирует и эго-, и кубофутуризм. В манифесте провозглашается «психо-футуризм»; написан он в тоне преувеличенного самовосхваления, характерного для Северянина и Олимпова. Пародию нетрудно узнать по многочисленным неологизмам (в манифесте и стихах), в которых нет ни «приглушенной семантики», ни частичного разрушения смысла; они отличаются упрощенным строением и являются необязательным переложением нормативного русского языка на язык гротеска. Пародия угадывается и в забавных фамилиях авторов. Метрическое построение стихов весьма традиционно: в задачу пародистов не входило ломать или усложнять обычные поэтические размеры. И в стихах, и в прозе футуристская поэтика выражается типографскими приемами, неологизмами, многочисленными звукоподражаниями, отсутствием запятых, заумными словами, необычным сочетанием звуков и примесью архаизмов. Здесь можно встретить столбцы слов (как у Каменского), монотихи (как у Гнедова), обратное движение повествования (как у Хлебникова и Крученых) и стихотворения, построенные в виде пирамиды и шестиугольника. Недавно один советский журнал опубликовал воспоминания об этом альманахе некоего Е. Ефремова<sup>50</sup> в рамках официальной кампании по дискредитации авангардной литературы. Начинает Ефремов с якобы услышанного им в автобусе разговора двух молодых людей. Один из них только что открыл для себя существование футуристского альманаха «Я» и на этом основании делает вывод, что в Саратове некогда существовала «сильная группа футуристов». Как непосредственный свидетель событий того времени Ефремов рассказывает об альманахе. По его словам, альманах быстро разошелся, после чего был переиздан. Когда газеты сообщили о публичном выступлении психо-футуристов, на встречу с ними пришло около ста человек, и саратовский писатель Л. Гумилевский объявил, что вся затея с альманахом — мистификация, цель которой публично разоблачить футуризм как шарлатанство. Ефремов добавляет, что «группа футуристов Москвы» признала психо-футуристов и приветствовала их альманах, — это не подтверждается ни одним заслуживающим внимания источником и, как следует из предыдущих случаев мистификации, просто невероятно: уж слишком очевидно, что это издание — подделка.

Брошюра двух неизвестных авторов Льва Маркова и Александра Дурова «Каблук футуриста. Стихи»<sup>51</sup> также отмечена чертами мистификации. Брошюра вышла в Москве в 1914 году, и Шершеневич в своем обзоре<sup>52</sup> сравнил стихи ее авторов с «футуризмом» гимназистов

третьего класса. Хотя стихи о каблуках, что «злобно давят», выглядят подражанием Крученых, набранные жирным шрифтом слова напоминают о приемах Бурлюка, а образ «тротуар моей истерзанной души» наводит на мысль о «Мезонине поэзии», в целом книга никакого отношения к футуризму не имеет, скорее она из числа забавных бессмыслиц, печатавшихся в популярных еженедельниках того времени.

Л. Буров сочинил брошюру «Футуристские стихи», появившуюся в 1913 году в Ямполе (на Украине четыре города с таким названием). Вступление к книге («Приступ к читающему») написано верлибром; это манифест с критикой «канувшего», жалобами на «сегодняшнее» и заявлением, что «грядущее» будет основано на «святой интуиции». В книге имеется десять стихотворных миниатюр, напечатанных с очень большими пробелами между строк. Их образная система абсурдна, а содержание отмечено импрессионизмом. Такие стихи вполне мог бы написать капитан Лебядкин из «Бесов» Достоевского, доживи он до 10-х годов XX века. Не исключено, что это не подделка и не мистификация, а совершенно искренние стихи графомана. Вот один из образчиков «футуристских стихов», в которых автор с тревогой размышляет о проблеме алкоголизма:

Злаки, злаки!  
Зреют драки!  
Паки, паки?  
Лают собаки.

Следующая мистификация — книга «иглы коМФорта сверх-футуриста антона пуп», выпущенная в 1914 году в Петербурге в том же издательстве, где издавались многие книги Крученых. Не исключено, что она — дело рук наборщика, который работал с книгами Крученых и решил немного развлечься. Ему, естественно, бросился в глаза антиэстетизм Крученых, и пародист напичкал свои стихи гноем, рвотой, навозом, вшами, отрыжкой, клопами, икотой, слюной, помоями, угрями, прямыми кишками и сушеными тараканами (которых, по признанию автора, он любит жевать), но написаны они вполне традиционными размерами. Во всех стихах строчки не начинаются заглавной буквой, а кончаются, причем эти буквы образуют какие-то закономерности; ни у кого из известных футуристов подобный прием не известен. Хулителям Крученых, отказывающим ему в праве принадлежать литературе, не мешало бы познакомиться с этой пародией, чтобы на ее фоне лучше оценить достижения Крученых.

Еще одна книга в череде подражаний, пародий и мистификаций, на которую стоит обратить внимание, называется «Всясь. Первая и единственная футурная миродрама Артамона Попова» (Петербург, 1914). В отличие от Антона Пупа автор этого произведения не лишен некоторого образования; его книга вряд ли вообще является мисти-

фикацией и не может быть названа «футуристской»: эта напыщенная, претенциозная и псевдоглубокомысленная драма в духе мистического символизма в определенном смысле продолжает традицию второй части «Фауста» Гете. В предисловии Попов объясняет, что назвал свое произведение не «футуристическим», а «футурным», а это значит, что «оно откроет дорогу будущему человечеству». В самовосхвалении Попов ничуть не уступает футуристам; его язык полон неуклюжих неологизмов, число которых, впрочем, после первого акта несколько уменьшается.

Футуризм стал одной из излюбленных тем юмористов, особенно в первой половине 1914 года. Так, в 1914 году в Одессе вышла книга юмористических рассказов С. И. Зака. В рассказе «Футурист поневоле» речь идет о молодом человеке, который опоздал на встречу с приятелями в ресторане, и те, заметив на его лице следы губной помады, прозвали его футуристом. Куда саркастичнее рассказ «Последний футурист», опубликованный в 1914 году в сборнике<sup>53</sup> популярного юмориста Л. д'Ора (И. Л. Оршер). В рассказе описывается «утопия», т. е. бесславное и плачевное будущее, ожидающее футуристов, когда публика, наконец, от них устанет. Главный герой рассказа Крученых превращается в незаметного школьного учителя, который вспоминает старые добрые времена скандалов и своей популярности, когда он был «вождем эго-футуристов» <sic!> и отказался принять Пушкинскую премию. Крученых рассказывает о судьбе своих товарищей: Хлебников сочиняет подписи к рисункам в «Ниве», Маяковский сделался порядочным человеком и работает в конторе и так далее. Футуристские темы можно найти и в стихах популярного поэта-сатирика Саши Черного. Не миновала тема футуризма и драматургии. Известный юморист Аркадий Аверченко написал пьесу «Горе от футуризма». В том же 1914 году вышла пародийная пьеса И. Ждарского «Кабаре футуристов» с подзаголовком «Представление для душевнобольных» — карикатура на трагедию Маяковского и оперу Крученых, написанная, очевидно, по следам этих спектаклей. В ней пародируется и словотворческая проза хлебниковского пролога к опере. Зачастую Ждарский попросту цитирует оба произведения. В середине пьесы делается попытка «перевести» на язык футуристов знаменитое гоголевское описание Днепра.

Реакция критиков на русский футуризм была обильной и разнообразной. Уже в мае 1915 года один обозреватель писал, что «существует необозримая литература о футуризме».<sup>54</sup> Больше всего критических отзывов имеется, конечно, в газетах, но они малоинтересны. Статья «Позорный столб российской критики» в «Первом журнале русских футуристов» дает о них верное представление: смесь, а то и чередование сильнейшего отвращения и насмешки, приправленные резким недоверием. Иное дело «толстые журналы», чутко реагирую-

щие на мысли и настроение русской интеллигенции. Они пытались подойти к проблеме объективно и искренне желали разобраться в ней, хотя это и не всегда им удавалось.

В журнале «Русская мысль» литературная критика почти целиком находилась в руках Валерия Брюсова; он один из первых обратил внимание на футуризм. Как мы уже знаем, Брюсов первым заметил эго-футуризм и стоящую перед ним задачу «выразить душу современного человека, жителя большого города».<sup>55</sup> Он же указал на разницу между эго-футуристским образом большого города с его автомобилями и будуарами и образом, созданным Эмилем Верхарном, авторитетнейшим поэтом-урбанистом. Брюсов попытался даже разобраться в образности и словаре футуристов. Эго-футуризм состоял тогда только из тех, кто подписал «Скрижали», и даже Игнатьев еще не входил в эту группу. В марте 1913 года Брюсов вновь написал о футуризме («Русская мысль», № 3) — обе группы футуристов переживали в то время расцвет. Брюсов первым разделил русский футуризм на московский и петербургский и сделал объективные, хотя и очень осторожные выводы о их теоретических установках и поэтической практике. Москвичей (гилейцев) он нашел более характерными, но тут же добавил, что претензии обеих групп на новое слово в литературе очень сомнительны. В своих теориях они вторят Маринетти, а что касается практики (и тут Брюсов продемонстрировал свою эрудицию), то футуристы и понятия не имеют, что их «открытия» можно обнаружить не только у Малларме, Рембо, По и Бальмонта, но и у русских поэтов XVIII века и даже в произведениях древнеримских поэтов III—IV веков. Свою главную мысль Брюсов выразил следующим образом: в поэзии нет ничего обязательного, будь то логика, связь с окружающим миром и даже красота (на страницах «Русской мысли» это заявление прозвучало как ересь), не считая «выразительности» (т. е. эмоционального и интеллектуального воздействия на читателя), а как раз ее Брюсов в произведениях футуристов и не находит. Тем не менее Брюсов видит определенную самобытность в «словесном выражении футуристов» и считает, что «форма» у них интереснее, чем содержание. В целом вкус у Брюсова оказался консервативным; он не сумел принять даже лучшие образцы поэзии гилейцев, хотя одобрил второстепенного поэта Широкова. Дав футуристам совершенно неуместные советы (придерживаться традиции, избегать крайностей), Брюсов заканчивает на оптимистической ноте: несмотря на все недостатки футуризма, он усматривает в нем «какую-то правду» и таким образом превосхищает известную оценку футуристов Горьким, высказанную через три года. Статью завершает первая библиография русского футуризма из четырнадцати названий. Пять месяцев спустя, выступая с обзором новых течений в поэзии, Брюсов уже рекомендует молодым эпигонам символизма (он называет их «эклектиками») «оздоровляющее течение футуризма», кото-

рый, во-первых, воплощает в поэзии современную жизнь, а во-вторых, по-новому работает над словом; впрочем, Брюсов тут же добавляет: если, конечно, футуризм не останется «в руках Хлебникова, Крученых, Гнедова и им подобных», занимающихся коверканьем русского языка.<sup>56</sup>

Прямым ответом Брюсову явилась статья В. Кранихфельда в апрельском номере социалистического журнала «Современный мир»,<sup>57</sup> где говорилось, что интеллигенция воспринимает отношение Брюсова к футуристам как слишком благожелательное и даже поощрительное. Кранихфельд объясняет это генетическим родством между отцом декаданса и его детьми. По мнению критика, футуристы вовсе не куют новый язык поэзии, а только показывают язык обществу и находят себе благодарную аудиторию в поколении глухих к общественным проблемам эгоцентристов.

Критик А. Редько посвятил футуризму последнюю часть обзора современных направлений в поэзии в июльском номере журнала «Русское богатство».<sup>58</sup> Автор устанавливает генеалогическую связь футуризма с декадансом (в частности, с символизмом), а его самобытность видит в отрицании красоты. По мнению Редько, свои главные особенности (нелепость как проявление свободного творчества, внимание к «звериному») футуризм разделяет со многими современными европейскими направлениями в искусстве (кубизм Редько считает выражением «звериной» души), однако он одобряет футуристов за последовательность и откровенность. Критик не возлагает на футуризм особых надежд, но и не впадает в панику и в целом считает это движение преходящей модой. Его статья была удостоена сдержанной похвалы Крученых в «Поросятах», несмотря на то, что Редько не делал различия между кубо- и эго-группировками и называл членов обеих групп эго-футуристами (он делал так и в 1915 году, когда обеих групп уже не существовало).

Статья марксистского критика В. Львова-Рогачевского в «Современнике»<sup>59</sup> вряд ли заслуживает упоминания, поскольку он просто повторяет банальности ежедневной прессы по поводу футуризма, добавляя к ним множество фактических ошибок. Занятно, что в этой статье (вероятно, впервые в социалистической прессе) упоминается Маяковский, которого в Советской России объявят величайшим социалистическим поэтом, гениальнейшим поэтом всех времен и народов; Львов-Рогачевский называет его «бездарнейшим виршеплетом».

Куда более глубокой была большая статья Корнея Чуковского, опубликованная в 22-м номере «Шиповника» (1914).<sup>60</sup> В основе этой блестящей работы — лекция Чуковского конца 1913 года (или ранее), которую он неоднократно и с успехом читал в разных городах. (Критик выступал с ней так часто, что дождался упрека от футуристов, заявивших, что без них он не смог бы заработать себе на жизнь). Возможно, Чуковскому не первому пришло это в голову, но он по-

стоянно настаивал на привычном теперь делении русских футуристов на кубо-футуристов и эго-футуристов. Чуковский с блеском демонстрирует в статье талант популяризатора, искусство цитирования и убийственную иронию, равно как и свою неспособность вникнуть в суть предмета. Начинает он с того, что дает вполне благожелательный портрет Северянина, но в заключение заявляет, что эго-футуристы лишь притворяются футуристами, а на самом деле они модернисты-эклектики, явление преходящее и далеко отстоящее от кубо-футуристов (деление Чуковским футуризма на два направления стало вскоре общим местом). Тем не менее, добавляет Чуковский, члены обоих направлений носят одинаковые мундиры, а портного, который их сшил, зовут Маринетти. Вероятно, Чуковский первый среди нефутуристов серьезно отнесся к заумному языку, но, как и в случае словотворчества, он отрицает за футуристами право на первородство, поскольку словотворчеством часто занимаются дети, а заумный язык — вовсе не язык будущего, а праязык, доисторический язык. Футуристы являются футуристами лишь по названию, о чем свидетельствует и их склонность к архаике и Востоку. В русском футуризме Чуковский видит три тенденции: урбанизм, опрощение и анархический бунт, причем последний находит самым характерным. Критик приходит к выводу, что движение следовало бы назвать «антифутуризмом», и противопоставляет ему своего любимца Уолта Уитмена, истинного, по его мнению, футуриста мировой литературы. Чуковский добавляет к статье краткую историю футуризма в России (начиная с «Заветия смехом» Хлебникова) и хрестоматию футуристской поэзии с собственными комментариями. Он переиздал эту статью в сборнике «Лица и маски» (Петербург, 1914), а впоследствии переработал в небольшую книжку «Футуристы» (Петроград, 1922).

В 1914 году споры о футуризме в прессе не ослабевали. Как и прежде, самые интересные мысли высказал на страницах «Русской мысли» Брюсов. В статье «Здорового смысла тартарары»<sup>61</sup> он приводит разговор пяти литераторов, сидящих в ресторане после публичной лекции футуристов, один из участников которого — «футурист» (умеренный, из окружения Шершеневича). Разговор написан превосходно и дает самое живое представление о литературных спорах того времени. Брюсов не только оживляет своих персонажей, используя для этого драматические средства, но и искусно вкладывает в их уста собственные мнения и оценки, позволяя каждому высказать только часть правды; в наибольшей степени он отождествляет себя, пожалуй, с «историком литературы», рассуждения которого сводятся к следующему: любая поэзия есть в первую очередь сочетание слов, но футуристы, вместо того чтобы хранить эту эзотерическую истину в тайне от непосвященных, разгласили ее; вся история литературы есть чередование двух литературных школ: одна выдвигает на первое место содержание, другая — форму; на каждом новом этапе они становятся

все более и более изощренными; таким образом, футуризм — исторически оправданное явление, пришедшее на смену символизму, который ставил на первый план содержание; в своем отрицании содержания футуризм не прав, поскольку сочетание слов не могут существовать без посредства содержания, а оно по необходимости должно быть выражено символически.

Любопытно, что редактор «Русской мысли» счел необходимым уравновесить «пристрастного» Брюсова помещенной в том же номере статьей Е. Лундберга «О футуризме». Лундберг называет футуристов «небольшой группой взбалмошных новаторов» и находит в их поэзии эстетическую нечистоплотность, дурной вкус, шаблоны, слабое воображение и своекорыстие, особенно у кубо-футуристов. В эстетических теориях футуристов Лундберг видит претенциозность и невежество; он сравнивает футуристов с неопытным игроком в шахматы, которому удастся порой выиграть первую партию у опытного шахматиста. Лундберг отказывается видеть в поэтической практике футуристов какие-либо достижения и предрекает им скорый конец.

В том же марте 1914 года А. Редько печатает в «Русском богатстве» вторую статью о футуризме,<sup>62</sup> которую начинает с защиты от упреков в том, что в первой статье он уделил ему слишком много внимания. Редько утверждает, что, несмотря на всю свою скандальность и саморекламу, футуризм является составной частью современных художественных исканий. Вместе с тем, полемизируя с Брюсовым, Редько в самом факте возникновения футуризма видит указание на то, что предшествующее ему поколение символистов потерпело в своих мистических стремлениях поражение. Утверждение о поражении символизма стало одним из главных тезисов Редько насчет ложных притязаний модернизма, отчетливее всего проявившихся в футуристических крайностях. Он полагает футуристов новыми мистиками, ищущими в нелепом сверхприродной тайны и обманывающимися в своих поисках. Редько полагает, что в результате современного кризиса модернизма победителем окажется реализм.

В мае Брюсов опубликовал еще одну статью о футуризме «Год русской поэзии».<sup>63</sup> Прошедший год (с апреля 1913 по апрель 1914 года) он называет «футуристическим» годом русской литературы, но в целом его приговор звучит суровее, чем раньше. Возможная причина суровости — задевший его манифест в «Рыкающем Парнасе». На этот раз Брюсов делит футуристов на умеренных и крайних. Умеренные футуристы, представленные «Мезонином поэзии», облачают в форму то содержание, которое они полагают новым, и исповедуют в поэзии культ современности Маринетти, хотя в теории могут с ним и не соглашаться. В поэтической практике также есть важные различия: русские сохранили тему любви, особо выделяют «душу» (как и подобает истинно русским) и лишены смелости итальянцев в области поэтической техники. Крайние футуристы, к которым Брюсов относит

не только большинство гилейцев, но и Гнедова, напротив, отвергают Маринетти и либо делают уже давно сделанные открытия, либо стремятся к не имеющему ничего общего с поэзией новаторству. Брюсов обращает внимание на их дурной художественный стиль и отказывает им в праве прокладывать новые пути в искусстве. Ссылаясь на свою недавнюю статью, Брюсов пишет: «Если и есть какая правда в учении о "слове как таковом", то ее проповедники сами этой правды не понимают и проявить ее в поэзии не умеют». Исключение он делает только для Маяковского (за его самобытность, богатое воображение и умение изображать) и Гуро. Брюсов заявляет, что на этом расстанется с футуризмом, однако после революции, незадолго до своей смерти, он опубликует еще одну статью на эту тему,<sup>64</sup> в которой назовет Хлебникова революционером в поэзии и даст высокую оценку футуризму за выявление роли языка как материала поэзии. В заключение следует упомянуть о трех эпиграммах Брюсова, написанных классическим элегическим дистихом после 1913 года. В первой эпиграмме Брюсов покровительственно напоминает футуристам о том, что идею «слова как такового» они заимствовали у него; вторая посвящена футуристу, который сочиняет прекрасные, но бессмысленные стихи, и скорее всего направлена против Лившица; в третьей Брюсов, наверняка имея в виду Крученых, сообщает поэту-футуристу о том, что в его тошнотворных словах нет нужды, поскольку слабительное можно приобрести в любой аптеке.

Особый интерес представляют две газетные статьи Бодуэна де Куртене, появившиеся вскоре после издания «Декларации слова как такового» Крученых.<sup>65</sup> В статье «Слово и "слово"» Бодуэн де Куртене приводит примеры неологизмов и зауми из произведений Крученых и Хлебникова и объясняет их «беспросветным сумбуром и смешением понятий и по части языка, и по части искусства». Он подчеркивает, что слова должны ассоциироваться с представлениями, иначе это вообще не слова, и заявляет, что и сам способен «в течение нескольких часов извергать из себя, с разнообразной интонацией» заумные слова, но это вовсе не живая речь, а просто «звуковые экскременты». Во второй статье «К теории "слова как такового" и "буквы как таковой"», Бодуэн де Куртене называет «Декларацию» Крученых «набором слов без всякого смысла» и обвиняет его в том, что он смешивает буквы алфавита со звуками речи и, следовательно, не знает элементарных основ науки о языке. «Открытие того, что каждая гласная имеет свою музыкальную высоту, — заявляет ученый, — не ново, а утверждение, что каждая согласная имеет цвет» — продукт очень старого фантазирования. Что касается увлечения футуристов буквами, то Бодуэн де Куртене поясняет, что «прямого отношения к поэзии буквы не имеют и иметь не могут» и напоминает Крученых о существовании устной народной поэзии.



Следует упомянуть и статью Н. Абрамовича «О футуризме в литературе», напечатанную в журнале «Новая жизнь» (№ 5, 1914). По мнению Абрамовича, в литературе нет и не может быть никаких революций и переворотов, разве что на самый поверхностный взгляд: после каждого «переворота» новые школы возвращаются к старым истинам. Абрамович с уважением отзывается о Маринетти и его футуризме, законном детище итальянской культуры, но считает его не художественной школой, а одним из идейных течений современности. Русский футуризм для Абрамовича — это «маленькие мальчики литературы», чьи проказы раздуты прессой. Исключение он делает только для Ивнева, Гуро и Лившица, в которых видит настоящих мечтателей и ищущих людей. Год спустя Абрамович поместил эту статью в виде главы в свою довольно посредственную книгу «История русской поэзии» (том 2, Москва, 1914); Лившица он заменил в ней на Крючкова.

Интересно, что известный пушкинист Н. Лернер усмотрел предтечу футуризма в Василии Егорьевском, поэте-графомане XIX века.<sup>66</sup> Владислав Ходасевич, в будущем один из крупнейших русских поэтов XX века, в 1914 году в своем обзоре русской поэзии<sup>67</sup> также писал о футуризме. Слова похвалы он нашел только для Северянина, а среди москвичей-футуристов не обнаружил ни одного дарования, отметив лишь «недурные строчки» у Маяковского, Хлебникова и Д. Бурлюка.

В 1914 году вышло шесть книг, в той или иной степени посвященных русскому футуризму. О «Футуризме» Тастевена мы уже упоминали в связи с Маринетти. Тастевен мимоходом затрагивает в ней проблемы, связанные с русским футуризмом, заумь считает вульгаризацией идей Малларме и соотносит Крученых и Гнедова не только с Малларме, но и с самим Платоном. Упомянув кубо-футуристов и «нео-футуристов» (последних он воспринял, кстати сказать, совершенно серьезно), Тастевен называет их «большевиками футуризма» (года через три Маяковский и некоторые его друзья были бы рады услышать о себе такое, но в 1914 году им это вряд ли понравилось). Хотя Тастевен считает, что в поэтической практике кубо-футуристы радикальнее Маринетти, он отказывает им в связи и с настоящим, и с будущим.

Довольно подробный анализ русского футуризма содержится в книге киевского критика Александра Закржевского «Рыцари безумия (футуристы)» (Киев, 1914), которая написана на основе доклада, прочитанного в декабре 1913 года в Москве. После этого доклада Закржевский приобрел репутацию «апологета футуристов» и привлек к себе их внимание. Как исследование о природе футуризма книга Закржевского так же неудовлетворительна, как и книга Тастевена. Сознывая застой в русской литературе после кризиса символизма, автор готов приветствовать в футуризме и разрушителя, и «золотой луч будущего в стоячем болоте настоящего», не вникая глубоко ни в его теории, ни в поэтическую практику. Это еще один вариант при-

нения футуризма в духе: «в них что-то есть». В теоретических главах своей книги Закржевский чередует мысли, в которых принимает желаемое за действительное, с совершенными благоглупостями и противоречиями; и тем не менее «Рыцари безумия» — первая книга по истории движения, написанная посторонним человеком. Закржевский сосредоточивается в основном на Северянине и эго-футуризме, в котором усматривает «бунт ради самого бунта». Он довольно подробно обсуждает Гнедова, Игнатьева и Олимпова, а также поэтов «Мезонина поэзии». Из гилейцев его внимание привлекают только Гуро и Крученых. Крученых, теоретика, поэту и критику, автор посвящает целую главу. Он с похвалой отзывается о его книге «Чорт и речетворцы» и утверждает, что это «больше, чем сатира», что это «мина, подложенная под всю русскую литературу». Даже «Чемпионату поэтов» Закржевский уделяет пространную сноску, а Ивнева готов, кажется, объявить самым талантливым поэтом-футуристом.

Книга Н. П. Розанова «Эго-футуризм», изданная в 1914 году во Владикавказе (кто бы мог подумать!), представляет собой попытку проинформировать публику о том, что пишут об этом движении российские «толстые» журналы; все футуристы, за исключением Северянина, трактуются в ней как безнадежные посредственности. К несчастью, сама книга Розанова не только не дотягивает до уровня посредственной, но и изобилует фактическими ошибками и вопиюще безграмотна. Вопреки заглавию автор (вероятно, сбитый с толку статьями Редько) рассуждает о футуризме в целом, включая «Гилею» и «Мезонин поэзии».

Есть еще восьмистраничная брошюра К. Морозовой «О футуризме» (1914), изданная в Литве группой каунасских студентов, — довольно наивная попытка «объективно» рассказать «своими словами» о сущности футуризма. Первая часть брошюры — вероятно, конспект лекции, которую читал какой-нибудь футурист или сочувствующий футуризму лектор (хотя сведений об официальном посещении Каунаса футуристами у нас нет). Далее следует краткое изложение взглядов на футуризм Бодуэна де Куртене (конечно же, отрицательных) и историка литературы Семена Венгерова, который пытается быть «объективным».

Общая путаница во взглядах на футуризм усилилась с выходом книги Е. П. Радина «Футуризм и безумие» (Петербург, 1914), в которой автор проводит параллели между некоторыми аспектами теории и практики футуристов, с одной стороны, и клиническими наблюдениями за особенностями мышления и поведения душевнобольных, — с другой. Радин обнаруживает аналогию в «исходных пунктах», в способах обращения со словом (парафазия, этимологизация и т. д.) и в художественных формах (он сравнивает картины, написанные душевнобольными, детьми и художниками-авангардистами). Литературный анализ Радина совершенно несостоятелен, а его способность к кри-

тическому истолкованию произведений живописи и графики более чем ограничена. Все же научная объективность торжествует, и Радин заявляет, что объявить футуристов душевнобольными у него не хватает научных данных.

Есть, наконец, любопытная книга, написанная московским меценатом Андреем Шемшуриным «Футуризм в стихах В. Брюсова» (1913). С энергией, достойной лучшего применения, Шемшурин пытается доказать совершенно бессмысленное утверждение, заявленное в названии книги; что касается футуризма, то Шемшурин делает несколько очень пронизательных наблюдений, а его понимание «сдвига» на несколько лет предвосхищает то, что напишет Крученых. Шемшурин считает, что для футуристской поэзии характерны алогизм и множественность смыслов. Последнюю особенность вполне можно назвать «неопределенностью». Не подозревая о том, что неопределенность характерна для любой поэзии, Шемшурин обнаруживает ее в поэзии Брюсова, после чего без труда «доказывает», что Брюсов — футурист.

Реакция на футуризм, конечно же, не ограничивается статьями и книгами, вышедшими из-под пера профессиональных критиков. Интересно было бы знать, что думали о футуризме выдающиеся поэты и писатели, но для этого у нас не хватает материалов. Как уже говорилось, активнее других здесь проявил себя Валерий Брюсов. Об отношении к футуризму Блока известно только из его опубликованных посмертно дневников. Так, 25 марта 1913 года он записывает, что читал вслух семье стихи Северянина и добавляет: «Я преуменьшал его... Это — настоящий, свежий, детский талант». «Эти дни, — продолжает он, — диспуты футуристов, со скандалами. Я так и не собрался. Бурлюки, которых я еще не видал, отпугивают меня. Боюсь, что здесь больше хамства, чем чего-либо другого (в Д. Бурлюке). Футуристы в целом, вероятно, явление более крупное, чем акмеизм... Подозреваю, что значителен Хлебников. Е. Гуро достойна внимания. У Бурлюка есть кулак». Далее Блок пишет: «А что, если так: Пушкина научили любить опять по-новому — вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а... футуристы. Они его бранят по-новому, и он становится ближе по-новому».<sup>68</sup> Блок упоминает имена Хлебникова и Маяковского в первом варианте цикла стихотворений «Жизнь моего приятеля».

Ранее уже сообщалось, что Федор Сологуб написал любезное предисловие к книге Северянина «Громокипящий кубок». В стихах Сологуба 1913 года, которые впоследствии вошли в 17-й том его «Собрания сочинений» под заглавием «Очарования земли», есть несколько триолетов, связанных с футуристами (главным образом, о том, как они раскрашивали себе лица). «Предательство» Северянина в «Рыкающем Парнасе» на некоторое время умерило энтузиазм Сологуба. В апреле 1915 года<sup>69</sup> он назвал всех футуристов, кроме Северянина, «людьми очень мало одаренными», путь их «совершенно

ложным», а произведения их счел «неудобочитаемыми и нестерпимо скучными».

Популярнейший писатель того времени Леонид Андреев в одном интервью (вероятно, в 1913 году) высказал благожелательное мнение по поводу футуризма и назвал его «рождением великого будущего».<sup>70</sup> Однако в мае 1915 года<sup>71</sup> в другом газетном интервью он не только выразил свое разочарование и заявил, что футуристам не удалось «явить собой нечто серьезное», но и добавил, что, когда происходит такое трагическое событие, как война, «их выходки производят впечатление омерзительное».

И наконец, в июле 1914 года в газетной статье Дмитрия Мережковского «Еще шаг грядущего Хама»<sup>72</sup> футуризм в очередной раз был предан проклятию. Не упоминая Маринетти, Мережковский саркастически рассуждает о таких «либеральных» защитниках футуризма, как Брюсов, осуждая их за безвольное принятие варварского разрушения всех ценностей. По мнению Мережковского, футуризм в искусстве ничтожен, но в жизни «страшно значителен» и является действительным откровением будущего, «пробой конца».

## VI. ЦЕНТРИФУГА

В конце 1913 года в Москве появилась еще одна футуристская группа под названием «Центрифуга», весьма любопытное и неординарное явление. Возникла она за несколько недель до того, как обозначились первые признаки распада русского футуризма. Смерть Игнатьева в Петербурге нанесла эго-футуризму смертельный удар. Визит Маринетти в Россию способствовал обострению серьезных противоречий среди кубо-футуристов. Недолго просуществовав, распался «Мезонин поэзии». Обнаружить постепенное продвижение «Центрифуги» к простой и ясной, как у «Гилеи», цели невозможно; нет в ней эстетического единства и чистоты «Мезонина поэзии»; не обнаруживается в произведениях ее авторов идеологии, сопоставимой с идеологией эго-футуристов. Не было у «Центрифуги» и той привлекательности, которой обладал эго-футуризм: никто за пределами группы не попадал под ее влияние. С другой стороны, между «Центрифугой» и футуристскими группировками имелись определенные точки соприкосновения; ее тесные связи с авангардной живописью заставляют вспомнить «Гилею», а ориентация на Европу напоминает ориентацию «Мезонина». Что касается эго-футуризма, то, кажется, все петербургские эго-футуристы печатались в изданиях «Центрифуги». Более того, в них встречаются произведения бывших членов «Мезонина поэзии» и даже гилейцев, так что очень трудно отделить действительных членов «Центрифуги» от тех, кого они просто приглашали к себе публиковаться. Складывается впечатление, что практически любой поэт был вхож в «Центрифугу», за исключением разве что ее заклятого врага Вадима Шершеневича.

История «Центрифуги» не проста и по футуристским стандартам довольно продолжительна (группа просуществовала около четырех лет), ее необходимо знать каждому, кто занимается русским футуризмом. Членами «Центрифуги» были Борис Пастернак и Николай Асеев, и уже одно это свидетельствует о многом. В литературе о русском футуризме порой утверждается о тесной связи «Центрифуги» с русским символизмом. Говоря точнее, на своих начальных этапах «Центрифуга» была откровенно символистской группой; удивительно, что с самого начала ей были присущи футуристские черты, зато позднее, влившись в русло футуризма, она сохранила кое-что из символистской эстетики.

Воспоминаний о «Центрифуге» почти нет, большинство сведений о ее предыстории содержатся в автобиографических произведениях

Пастернака. Все началось в 1907 году в кружке, возникшем вокруг Юлиана Павловича Анисимова (1886—1940). Сын генерала и внук знаменитого фольклориста Гильфердинга, Анисимов увлекался живописью и писал стихи, какое-то время он работал в мастерской Анри Матисса. Анисимов получил прекрасное образование, был невероятно обаятельным человеком и постоянно соприкасался с культурной жизнью Европы (по причине слабого здоровья он проводил зимы за границей). Возможно, он первым среди русских обратил внимание на творчество Рильке и первым стал переводить его на русский язык. В кружке Анисимова, носившем поначалу бессмысленное название «Сердарда», читали и переводили и других современных немецких поэтов (например, Рихарда Демеля). Впрочем, кружок был не столько литературной группой, сколько салоном, где встречались поэты, писатели, художники и музыканты. Между прочим, Пастернак появился здесь как музыкант. Сидя за фортепиано, он импровизировал музыкальные портреты прибывающих гостей; поэзия была для него в то время всего лишь «слабостью».

Анисимов принимал участие в работе знаменитого символистского книгоиздательства «Мусагет» и был близок к еще одному симпатизирующему модернизму московскому издательству — «Альциона». При «Мусагете» вокруг Андрея Белого возник кружок молодых поэтов, занимавшихся изучением ритмики стиха. В 1913 году Анисимов возглавил «школу стиха» (она откололась от «Мусагета», но сохранила с ним связи) и организовал на началах складчины небольшое издательство. И группа и издательство получили название «Лирика». К этому времени Анисимов был уже автором поэтического сборника «Обитель» с негромкими, как бы акварельными стихами на религиозные темы. В его простой, мелодичной и однообразной поэзии можно уловить нотки Блока, Тютчева и особенно Рильке (представлен в книге шестью переводами). Сборник пронизан атмосферой тоски и усталости, в нем много религиозной символики и лексики. В том же 1913 году Анисимов издал свой перевод «Часослова» Рильке.<sup>1</sup>

Первый и единственный альманах группы вышел в начале 1913 года и также носил название «Лирика», в нем было собрано по пять стихотворений восьми молодых поэтов. С первой его страницы очевидна символистская ориентация группы: книгу открывает цитата из Вячеслава Иванова. Ярких звезд среди поэтов альманаха немного; по качеству, настроению и тематике их стихи мало чем отличаются от стихов Анисимова. В альманахе участвовали Вера Станевич (жена Анисимова), Семен Рубанович (переводчик Верлена) и Сергей Раевский (под своей настоящей фамилией Дурылин он написал книгу о Рихарде Вагнере). Был здесь и Алексей Сидоров, стихи которого не так монотонны, как у Анисимова, но так же эклектичны.<sup>2</sup> Три поэта альманаха привлекают к себе особое внимание. Сергей Бобров в своей усеянной эпиграфами, легко струящейся и вместе с тем плот-

ной «метапоэзии» демонстрирует синтаксическое и ритмическое разнообразие на грани виртуозности, что свидетельствует о внимательном изучении им поэтов пушкинской эпохи. Его стихотворение «Завет» — поэтический манифест новой неосимволистской группы («Открыл нам берега и пущи благословенный символизм»). Еще интереснее подборка стихов Пастернака, в которых можно найти как уже знакомые современному читателю, так и неизвестные ему черты поэта. Метафоры с использованием бытовых деталей, безусловно, пастернаковские, равно как и его стремительность и катахрезы, но в метрике чувствуется влияние Боброва. Узнается в пастернаковских стихах и Рильке, хотя в отличие от своих друзей Пастернак не подражает Рильке, а скорее приближается к нему, особенно когда описывает неодушевленные предметы как живые. Третий поэт — Николай Асеев; через несколько лет он сделает себе в советской литературе громкое имя. В интересных, неуклюжих стихах Асеева нет и намека на его будущую поэзию. Занятно видеть поэта, который вскоре целиком переориентируется в сторону славянства, под сильнейшим германским влиянием. Пока он живет в мире Э. Т. А. Гофмана, а его баллады напоминают не столько А. К. Толстого, сколько Уланда.

Единственными поэтами группы «Лирика», издавшими в 1913—1914 годах свои поэтические книги, были Бобров, Пастернак и Асеев. Самая зрелая из них — «Вертоградари над лозами» Боброва — появилась в мае 1913 года. Сергей Павлович Бобров (1889—1971) вошел в «Лирику» с репутацией «русского Рембо»<sup>3</sup> и представлял, так сказать, французское течение в этой нацеленной на Германию группе. Через несколько месяцев он опубликует, вероятно, первую в России статью о Рембо,<sup>4</sup> в которой продемонстрирует основательное знакомство с книгами Патерна Берришона и письмами Рембо. Заметно, что Бобров и сам переводил французского поэта: некоторые эпиграфы из него приводятся на русском языке в стихотворном виде; впоследствии Бобров хотел издать переводы «Озарений» и «Сезона в аду», но так этого и не сделал. Из статьи можно понять, что Бобров знаком и с другими французскими поэтами-символистами: он пишет о Малларме, дает беглые характеристики поэзии Корбьера, Лафорга и Шарля Кро, приводит примеры влияния Рембо на русских поэтов (Брюсов, Анненский).

Для начинающего поэта «Вертоградари над лозами» — выдающееся достижение. Возможно, стихам Боброва недостает непосредственности, однако при повторном чтении они нравятся еще больше. Перед нами поэт, который входит в литературу, в совершенстве владеет техническими приемами и отлично зная как старое, так и новое русское поэтическое наследие. Его первое программное стихотворение, газель о символических садовниках, не столько подражает газелям Вячеслава Иванова, сколько соперничает с ними. Бобров поражает читателя потрясающей литературной эрудицией, которую он щедро

демонстрирует в многочисленных эпиграфах (зачастую на языке оригинала): Лерберг, Алоизий Бертран, Корбьер, Бодлер, Рембо, Вийон, Нерваль, Новалис, Гофман, Фет, Баратынский, Пушкин, Языков, В. Иванов, Коневской — список далеко не полон. Назвать эту книгу символистской есть несколько причин. Прежде всего в ней много подражаний (порой очень искусных) старшим русским символистам. Но лучше подходит, пожалуй, слово «постсимволизм». Бобров — ученик Брюсова, Иванова и Белого, который не восстает на своих учителей: он берет у них все, что касается техники, не скрывая равнодушия к метафизике. Куда больше привлекают Боброва Иван Коневской (1877—1901), рано ушедший из жизни символист-первопроходец, и Михаил Кузмин, символист-одиночка, ясность и прозрачность которого воспроизводятся порой в стихах Боброва.

Увлеченность Боброва метрикой, несомненно, связана с символизмом. Занимаясь в «Мусагете» у Белого, Бобров вырос в крупного теоретика, мимо которого не вправе пройти ни один исследователь русской поэтической метрики. В стихах Бобров охотно использует необычные и даже запрещенные метрические эффекты (например /UU/U/U/ в четырехстопном ямбе, где первое слово состоит из более чем одного слога). Он практикует метрическую подстановку, заполняет строки как можно большим количеством пиррихийев, любит расставлять слова так, что безударные слоги стопы становятся ударными, помещает по соседству строки и строфы с разной ритмической организацией. Поэтика вторгается даже в образную систему Боброва — у него есть стихи, персонажами которых являются катахреза, аллитерация, оксюморон и анаколуп.

Если часть (особенно начало) «Вертоградарей» написана в символистской манере, а то и в духе раннего декаданса, то в остальном Бобров — ученик поэтов пушкинского круга и искренний их почитатель. Он стремится к классической простоте, ориентируясь на таких поэтов, как Баратынский. Некоторые метрические странности Боброва суть лишь развитие тютчевских метрических «просчетов». Главным объектом поклонения Боброва был Николай Языков, один из обделенных вниманием первоклассных поэтов пушкинского времени. Любопытно, что футуристы (вспомним Шершеневича) пытались создать нечто вроде культа Языкова. Боброва привлекают и менее известные поэты пушкинской поры («Мне радостна судьба обманчивая Туманского и Деларю»), а его привычка посвящать стихи друзьям и современникам напоминает дух первой половины XIX века.

Бобров не мог не теоретизировать. В «Вертоградарях» в разделе примечаний есть целый трактат, где автор оправдывает свои метрические неправильности, приводя примеры (не всегда убедительные) из русской поэзии. Бобров стремится обратить внимание читателя, например, на то, что он использовал «трибрахондную» паузу на второй стопе в трехдольном паузнике, что некоторые его стихи пред-



ставляют собой одну фразу и что сонет на такой-то странице «сонетом не является и потому напечатан сплошь». Бобров объясняет, в каком стихотворении он воспроизвел метод Алоизия Бертрана, а в каком подражал Данте Габриэлю Россетти.

И наконец, в приложении к «Вертоградарям» есть статья о новой книжной иллюстрации. Печатное дело было «коньком» Боброва, он старался выпускать типографски привлекательные и броские издания и нередко сам иллюстрировал свои сочинения и оформлял обложки книг «Центрифуги». Иллюстрации к «Вертоградарям» делала Наталья Гончарова — ее двухцветное полукубистическое оформление придает консервативной, в сущности, книге весьма авангардистский внешний вид. Статья Боброва, написанная в навязчиво-разговорной манере «Записок из подполья», превозносит рисунки Гончаровой как новый и единственно верный тип книжной иллюстрации, разъясняющей поэзию живописными средствами. Рассуждая о творчестве Гончаровой, Бобров употребляет слово «футуризм», не подозревая, вероятно, того, что уже через несколько месяцев будет относить его к самому себе. Впрочем, один провинциальный обозреватель назвал эту книгу отчасти футуристической.<sup>5</sup>

Характер эстетических теорий Боброва не так-то легко уяснить ни по его ранним, ни по поздним статьям, большинство которых представляют собой эклектический конгломерат знаний, плод его колоссальной эрудиции. Разнородность и путанность своих идей Бобров отчасти прикрывает дымовой завесой агрессивности и высокомерия, которую он напускает на смущенного читателя. Вместе с тем Бобров, безусловно, был наделен интеллектуальными способностями, какими обладал мало кто из русских футуристов.

В начале 1913 года в журнале «Труды и дни» Бобров напечатал статью «О лирической теме».<sup>6</sup> Это глубокомысленное сочинение являлось попыткой создать новую поэтику и по своему характеру напоминало манифест. Собственно говоря, целью Боброва была «переоценка всех ценностей», но осуществил он ее в контексте русского символизма, а результаты переоценки изложил в первоклассном символистском журнале. Бобров подвергает пересмотру, углублению, поправке и прямой атаке почти все традиционные принципы западного и русского символизма: музыку как сущность поэзии, магию слова, «соответствия», взаимоотношение символа и аллегии, теорию В. Иванова о восходящем и нисходящем символизме. Бобров анализирует понятие «лирика», но не как разновидность поэзии (наряду с эпосом и драмой), а как «особый элемент поэзии», «главное средство и источник творчества», ее «третью и непрременную ипостась в дополнение к содержанию и форме». В средоточии творческого процесса есть некий «момент перелома», вызванный «лирической действительностью души», которая и порождает поэзию, в противном случае она вырождается в простые «жесты» содержания или формы.

Даже талантливые поэты могут строить свои стихи на такого рода «жестах», но Бобров решительно отвергает поэзию без «лирики», которую он пытается определить (или скорее продемонстрировать) восемнадцатую разными способами. Отказываясь следовать примеру символистских лидеров, не желая стать жертвой старомодного эстетизма (Брюсов), приравнять поэзию к религии (В. Иванов) и погрузиться в трясину априорных метафизических рассуждений (Белый), Бобров в своих попытках определить поэзию движется к тому, что сейчас называют «структурным анализом». Он так и не достигает своей цели, поскольку и сам увязает в собственных рассуждениях. Помимо поэзии он привлекает к рассмотрению математику, химию и даже психофизику. Бобров приводит примеры из десятков источников (от Вед до средневекового бельгийского мистика Яна ван Рейсбрука), но ему далеко не всегда удается сказать, что именно эти примеры подтверждают, поскольку имена буквально опьяняют его: Бертран, Рембо, Нерваль, Новалис, Лерберг, Языков, Тютчев, Баратынский, Коневской, Гофман — все они для него непревзойденные образцы. Наконец, читателю это начинает надоедать, и он понимает, что автор так и не сумел дать определение тому, что превозносит, и что он беспорядочно употребляет десятки терминов, предварительно не прояснив их. Бобров, например, считает само собой понятным, что такое «символ» (большой и малый), «символика», «символизация» и «символизм». Фактически он пытается сказать лишь то, что «стихотворение должно не означать, но быть», но говорит об этом слишком многословно, да еще на четырех языках сразу. Тем не менее статью «О лирической теме» нельзя сбрасывать со счетов — она оставалась «символом веры» Боброва даже тогда, когда он перешел в футуристы, а многие ее моменты являются лучшим ключом к пониманию того, чего он хотел достичь в поэзии. Идеи Боброва косвенным образом повлияли на раннее творчество Асеева и Пастернака, начавших в определенном смысле как его ученики. Так, название стихотворения Пастернака «Лирический простор» — цитата из статьи Боброва.

Когда несколько месяцев спустя Бобров написал предисловие к книге Асеева «Ночная флейта», он отошел от символизма еще дальше. Повторяя общее место символистской критики «Всякое искусство символично», он полагает заслугой русского символизма лишь то, что тот уловил единство формы и содержания. «Мировой символизм не может иссякнуть, вчерашний символизм иссякает на наших глазах в последних книгах своих вожаков». Иронически цитируя лозунги символистов, Бобров продолжает: «"Искусство — не только искусство!" и вот — пожайните добрые плоды! — никто не знает теперь, что есть искусство, никто не верит в него». Для себя и своих друзей Бобров видит следующий выход: «Отдать себя чистой лирике, поняв значение и смысл внутреннего изучения схем лирических движений в поэме и неустанно развивая существенный максимальный метафоризм».<sup>7</sup>

С исторической точки зрения, добавляет Бобров, это решение означает «назад к Языкову». Бобров находится в полушаге от того, чтобы назвать свою поэзию новым именем, и имя это — «футуризм».

Первой книгой стихов Николая Николаевича Асеева (1889—1963), который в то время учился в Московском коммерческом училище и уже успел опубликовать несколько традиционных стихотворений,<sup>8</sup> была тоненькая книжка «Ночная флейта» (восемнадцать стихотворений), оставляющая странное впечатление. Книга эта совершенно не «асеевская», она очень западная и литературная, но парадоксальным образом — самая футуристская в группе «Лирика». В «Ночной флейте», как и в стихах из сборника «Лирика» (ни одно из которых не было включено в книгу), много Гофмана и гофмановского настроения, что, вероятно, объясняется влиянием Боброва. Это же влияние заметно и в эпиграфе (на французском языке) из Бертрана, в многочисленных посвящениях друзьям и соратникам по «Лирике» и в попытках продемонстрировать эрудицию, которой Асеев вряд ли тогда обладал. Некоторые мотивы указывают на Пастернака; скорее всего, у него юный Асеев заимствовал восходы и закаты. Короче говоря, «Ночная флейта» — подражательная, незрелая книга, автор которой то и дело набрасывает на банальность покрывало таинственности. Тем не менее уже тогда Асеев обладал приличной поэтической техникой: его метрика разнообразна, а неологизмы смелее, чем у Боброва. Время от времени проглядывают и особенности будущего Асеева, в том числе пристрастие к песне и архаическим словам.

«Ночную флейту» можно назвать футуристской книгой в том смысле, что в ней присутствует тема большого города, чаще всего обретающего фантастические очертания, благодаря чему экспрессионистский урбанизм перетекает в гофманиану. В одном стихотворении человек выходит из магазина через стеклянную витрину, в другом гиперболически описана ночная поездка на автомобиле. В последнем стихотворении появляется «полночная флейта», которая выводит свою «безумную песенку» и объясняет таким образом название сборника. Безумие и небо — любимые темы Асеева. Две особенности его поэзии придают ей определенную оригинальность: использование в стихотворении родственных образов и связанных аллитерацией словесных пар. Книгу завершает постскрипtum, написанный лирической прозой и снабженный двумя длинными эпиграфами из Гофмана; в нем в очередной раз подчеркивается тема большого города. Когда Асеев упоминает в постскриптуме «Госпожу Большую Метафору», мы слышим отзвуки идей Боброва, написавшего, кстати сказать, к этой книге предисловие.

Как и следовало ожидать, самой поразительной и подлинно новаторской книгой в группе «Лирика» был сборник Бориса Леонидовича Пастернака (1890—1960). Странно, что этот сборник не привлек к себе внимания при появлении; более того, его привычно принижали

и игнорировали и все последующие критики. Сам Пастернак не раз жалел о том, что выпустил «незрелую книжку».<sup>9</sup> Конечно, двадцатитрехлетнему поэту недостает в ней опыта и точности, но стыдиться ему совершенно нечего. Почти в каждом стихотворении невооруженным глазом видны первоклассный талант и оригинальность. Книга «Близнец в тучах» с дружеским предисловием Асеева<sup>10</sup> появилась в начале 1914 года. В нее включены стихи, написанные летом 1913 года после окончания Пастернаком университета. Юный поэт в то время «был отравлен новейшей литературой» и «бредил Андреем Белым».<sup>11</sup> Он прочитал в «Мусагете» доклад «Символизм и бессмертие», в котором утверждал символическую природу всякого искусства. Название «Близнец в тучах», по его словам, отражает «символистскую моду на космологические темноты» (тема близнецов подвергается в стихотворениях астрономическим, астрологическим и иным преобразованиям). Но уже тогда Пастернак ориентировался на некий антиромантический символизм и имел свой собственный взгляд на субъективность в искусстве.

Самая примечательная особенность «Близнеца в тучах» — гипертрофированная метафоричность как следствие, вероятно, ревностного следования идеям Боброва («большая метафора»), но такова же и поздняя поэзия Пастернака с ее, казалось бы, беспорядочно толпящимися и сталкивающимися образами. Присутствует здесь и чисто пастернаковское слияние природы и личности, окрашенное его изобилием и склонностью оживлять неодушевленные предметы («профиль ночи»). В стихах «Близнеца в тучах» есть резкие переносы значения, приводящие к эллипсам, и множество технических приемов, которые Пастернак будет использовать долгие годы. Так, в поисках метафор он покидает ближайшее окружение («и глаз мой, как загнанный флюгер») и склонен выбирать слова не столько по смыслу, сколько по звучанию (вопреки более поздним заявлениям о том, что его постоянная забота была обращена на содержание).<sup>12</sup> Пастернаку нравится необычная рифма (вервь — верфь). Даже в метрике есть характерные детали, которые останутся с ним до конца дней, — хотя и здесь заметно влияние Боброва, особенно в строках с минимальным числом ударений и с хориямбами. Пастернак любит слова, которые редко используются в поэзии, и демонстративно помещает их в конце строки; в целом лексические и метрические особенности его ранних стихов не так бросаются в глаза, как обилие метафор. Нередко в стихах всецело царит метафора, и только постепенно, через контекст, начинаешь понимать, что, например, «хор» в одноименном стихотворении — вовсе не хор, а троп.

Развитие есть все; вероятно, эта особенность идет от Пастернака-музыканта. Многие его стихотворения построены по одному образцу. Задается тема (нередко в метафорических одеяниях), затем она развивается сразу в двух направлениях: 1) синтаксически, то есть

предложения (или одно сложное предложение во все стихотворение, как у Боброва) расширяются и разветвляются так, что читатель не замечает уже ничего, кроме движущихся и ветвящихся частей фразы, чье лексическое наполнение кажется вторичным, а то и вовсе не имеющим значения; 2) эти синтаксические рамки обрастают, словно по капризу, мелкими подробностями, зачастую тоже в виде метафор. Синтаксис и тропы образуют плоть и кровь непростой поэзии Пастернака, темы и мотивы сочетаются в ней самым причудливым образом. Например, в стихотворении «Грусть моя...» мотивы «я» и «ты» сначала переплетаются, а затем расходятся в окончательном одиночестве.

Вероятно, исходя из этого, в сущности, музыкального метода, Пастернак чрезвычайно ценит противопоставление контрастирующих образов (таких, как день и ночь) и все то, что способно к росту и развитию. Немало его стихотворений описывает постепенное наступление дня или ночи в деревне или городе, переход от света к темноте и наоборот, а одно стихотворение — взросление человека. Особое внимание к контрастам и переходам нередко приводит к образам фрагментарной реальности в непрерывном движении, смещенным воображением; одним словом, ранняя поэзия предвосхищает более позднее определение Пастернаком искусства как записи реальности, сдвинутой эмоцией.

Если попытаться навесить на поэзию Пастернака какой-нибудь ярлык, то им окажется экспрессионизм: собственно говоря, Пастернак и Маяковский, каждый по-своему — истинные представители экспрессионизма,<sup>13</sup> родившегося (хотя это никогда не признавалось) на стыке символизма и футуризма. Истоки ранней поэзии Пастернака сложны и не до конца ясны. Необходимы дальнейшие исследования, которые, возможно, обнаружат в его поэтической генеалогии Анненского, Тютчева и Блока. Читая «Близнеца в тучах», любитель пастернаковской поэзии получает огромное наслаждение от его «первых» стихотворений: о поезде («Вокзал», вероятно, лучшее стихотворение сборника), о зиме, о дожде, о поэзии.

Издания поэтов «Лирики» имели слабый отклик. Брюсов назвал их «эклектиками» и увидел в стихах мало заявленного символизма («зато много примитивного романтизма»), но тем не менее связал их со «школой стиха» Белого.<sup>14</sup> «Очарованный странник» приветствовал новую группу в самых неопределенных выражениях,<sup>15</sup> а Шершеневич подверг все издания «Лирики» уничижительной критике. В «Вернисаже» он назвал ее «символической дешевкой»,<sup>16</sup> в обзорах «Первого журнала русских футуристов», которые он редактировал и, возможно, писал, есть презрительные и грубые отзывы о Пастернаке и Боброве как о скучных подражателях и обвинение Пастернака в том, что в своих стихах он заимствовал у девяти поэтов (включая самого Шершеневича). В стихах Асеева не найдено и следа Языкова (как утверж-

дал в предисловии Бобров), а переводы Анисимова с немецкого названы «тяжеловесными и негибкими».<sup>17</sup> Шершеневичу принадлежит также рецензия на книгу Пастернака «Близнец в тучах», которую он напечатал в нефутиристском журнале, возможно, для того, чтобы его не заподозрили в авторстве разгромных рецензий в «Первом журнале». Но и здесь, воздавая должное «несомненному исканию новых путей» и «расширению поэтического словаря и тем», Шершеневич утверждает, что недостатки поэзии Пастернака решительно перевешивают достоинства, причем к недостаткам было причислено то, чем сам Пастернак гордился: смешение неологизмов и старинных слов и «бобровская метрика».<sup>18</sup>

Помимо упомянутых книг «Лирика» опубликовала лишь «Geheimnisse» Гете в переводе А. Сидорова (это произведение позже переводил и Пастернак). Планы группы были амбициозными, но из них ничего не получилось. Почти каждый член группы собирался издать одну или несколько книг стихов, прозы, переводов. Пастернак хотел выпустить книгу статей «Символизм и бессмертие». Особенно тщательно составлялись планы переводов: «Ночной Гаспар» Бертрана, средневековые католические гимны, Плутарх Херонейский, Якоб Беме, Новалис, несколько книг Рильке. Переводы эти так и не появились, не вышел и второй альманах «Лирики», посвященный современной немецкой поэзии.

Весной 1914 года в Москве поступил в продажу сборник под странным названием «Руконог». Издавшая его группа авторов состояла из Боброва, Асеева и Пастернака и называлась «Центрифугой». Среди литературных новостей, напечатанных в конце сборника, было неброское объявление о том, что 1 марта книгоиздательство «Лирика» «ликвидировало свою деятельность». В объявлении сообщалось, что в последнее время в издательстве ясно обозначились два течения, которые и разбили его на две части. Одна из них организовалась под именем «Центрифуга», другая намерена принять имя «Стрелец».<sup>19</sup> Члены «Центрифуги» футуристами себя не называли, но в «Руконоге» имеется немало косвенных указаний на то, что они считали себя таковыми. Во всяком случае, пресса немедленно окрестила их футуристами, и никто против этого не возражал.

Сборник «Руконог» не был первым изданием «Центрифуги», как не был и первым проявлением футуристских склонностей членов группы. Как уже упоминалось в главе 3, Сергей Бобров, еще будучи членом «Лирики», напечатал свои стихи и статью, датированные осенью 1913 года, в петербургском эго-футуристском альманахе «Развороченные черепа», причем составители очень высоко оценили его произведения: они занимали половину альманаха и были помещены в самом начале.<sup>20</sup> Высказав в статье несколько неосимволистских идей о сущности поэзии, которые мало чем отличались от идей



Что касается содержания, то ничего неожиданного в «Центрифуге» нет: она заявляет, что следует «истинному» футуризму, обрушивается с нападка на врагов (нефутуристов и псевдофутуристов) и пытается произвести на читателя впечатление количеством и качеством своих участников. Самая приметная особенность «Руконога» — его эго-футуристская ориентация: альманах открывает сообщение о смерти Игнатъева, который в другом месте назван «первым русским футуристом», а в коротком предисловии к четырем стихотворениям представлен чуть ли не праведником футуризма. Имеется и стихотворение Боброва памяти Игнатъева. Помимо покойного лидера петербургских футуристов, в «Руконоге» представлены все члены «Ареопага» и подписавшие «грамоту» (Гнедов, Широков, Крючков; см. главу 3). Кроме того, есть Рюрик Ивнев, который счел возможным публиковаться одновременно у Игнатъева и у Шершеневича и на этот раз предложил свои самые футуристские стихи.

Полагая, вероятно, что для теоретического фундамента уже опубликованной статьи «Лирическая тема» достаточно, Бобров сосредоточился исключительно на полемике. По символизму он сделал всего один выстрел, избрав в качестве мишени фигуру незначительную, хотя и активную — поэта Эллиса; зато на «Гилею» обрушил убойный огонь. Полемический манифест (составленный в духе эго-футуристской «грамоты») совершенно безжалостен к кубо-футуристам: он называет их «зарвавшейся бандой, присвоившей себе имя русских футуристов», «предателями и ренегатами», «самозванцами» с «фальшивыми паспортами», «трестом российских бездарей», «клеветниками», «трусами» и, наконец, «пассеистами». В одном месте делается недвусмысленный намек на то, что «гилейцы» — преступники и что их место — в Сибири. Причину столь жестокой атаки, беспрецедентной даже в футуристических кругах, можно найти в разделе «Книжные новости», где Бобров, отвечая под псевдонимом на критические отзывы «Первого журнала русских футуристов» об изданиях «Лирики», использует все возможности для того, чтобы обратить внимание на зловоние, исходящее со страниц этого издания «Гилеи». Менее всего он щадит Шершеневича, о чьем союзе с «Гилеей» упоминает с презрением и пренебрежением, а его поэтические способности вообще отрицает. Бобров платит Шершеневичу по полному счету: он обвиняет его в литературном воровстве, заявляет, что однажды тому было отказано в приеме в группу «Лирика», и сообщает, что первую книгу Шершеневича из сострадания отредактировал один из неназванных поэтов «Лирики».

Еще раз возвращаясь к «грамоте», следует отметить, что «Центрифуга» проклинает далеко не всех гилейцев и отделяет от «треста российских бездарей» Маяковского с Хлебниковым с явной целью расколоть группу. Членам «Лирики», безусловно, было известно, что Хлебников порвал со своими друзьями, а их желание вовлечь Мая-



ковского и Большакова в свой круг становится очевидным из нескольких критических отзывов в «Руконоге» и других изданиях. В воспоминаниях Пастернак описывает попытку примирения, когда Бобров и Пастернак, с одной стороны, и Шершеневич, Большаков и Маяковский — с другой, встретились в кондитерской на Арбате.<sup>22</sup> Помимо основного ядра «Центрифуги» (Бобров, Пастернак, Асеев) «грамоту» подписал Илья Зданевич, который не напечатал больше ни слова ни в этом, ни в других изданиях группы.<sup>23</sup> Есть некая ирония судьбы в том, что «грамоту» подписал Асеев, в то время уже горячий поклонник Хлебникова и Маяковского, а в будущем — приятель многих гилейцев. Интересно, что Маринетти назван в «грамоте» «главнокомандующим армиями футуристов», а Северянин получил титул «старшего русского футуриста», но при этом не объясняется, чем этот титул отличается от титула «первого русского футуриста», коего был удостоен покойный Игнатъев.

Статья Пастернака «Вассерманова реакция», следующая сразу за «грамотой», производит обманчивое впечатление. Начинается она как теоретический трактат, но все рассуждения об утрате искусством аристократизма ведут лишь к презрительному exposé «пугала» центрифугистов Вадима Шершеневича, объявленного несчастной жертвой демократизации поэзии, благодаря которой даже он может назвать себя поэтом. Пастернак лишь вскользь касается темы «истинного футуризма», к которому причисляет Хлебникова, Маяковского (с некоторыми оговорками), Большакова (отчасти) и петербургских эго-футуристов. Определения «истинному футуризму» он так и не дает, как, впрочем, не относит к футуристам ни себя, ни Боброва (возможно, намеренный тактический ход, подсказанный Бобровым, поскольку нигде в книге их группа не названа «футуристской»). Самое интересное место в статье Пастернака — учение о метафоре, которое вытекает из его критики Шершеневича и является прекрасным ключом к его собственной поэзии: «Факт сходства, реже ассоциативная связь по сходству, и никогда не по смежности — вот происхождение метафор Шершеневича. Между тем только явлениям смежности<sup>24</sup> и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически».

Поскольку и «грамота», и статья Пастернака суть полемические акты мести, стихотворение «Турбопеан» оказывается единственным позитивным манифестом «Руконога». Это стихотворение, напечатанное без подписи, набрано курсивом в середине книги между подписанными стихотворениями. Собственно говоря, это веселое напутствие новой группе, в котором описан шум центрифуги и ее опасность для неких «меднолобцев». «Турбопеан» написан бодрым размером с необычным (порой с нарушением грамматических норм) смешением неологизмов и архаизмов. Одна строчка гласит: «И над миром высоко гнездятся Асеев, Бобров, Пастернак».

Среди новых имен в книге — Елизавета Кузьмина-Караваева, которая станет в эмиграции легендарной матерью Марией, поэтессой-монахиней, и мученически погибнет в немецком концлагере. Ее стихи не имеют к футуризму ни малейшего отношения. Божидар дебютировал в сборнике одним стихотворением, привлекающим внимание своим необычным видом: оно напечатано заглавными буквами кириллицы и латиницы. Несмотря на инструкции по произношению, трудно понять, почему, скажем, буквы «в» и «н» набраны нерусским шрифтом. Почти каждая строка стихотворения состоит из отдельного слова. В остальном оно вполне традиционно и написано в духе символистов.

Если стихи петербургских эго-футуристов вряд ли прибавляют что-либо к их репутации, то сочинения основателей группы вызывают живой интерес, хотя в художественном отношении порой оставляют желать лучшего. Асеев начинает полосу песенных старославянских стилизаций, а Пастернак (не без влияния Асеева) использует новый язык, особенно там, где дает картину средневековой Москвы. Бобров в «оратории» «Лири лир» изо всех сил тщится выглядеть авангардистом. Этот цикл стихотворений, в котором заявляется о желании «открыть врата бесконечных смыслов», есть гимн пришествию Новой Поэзии. В нем много технических и географических образов, приправленных метафизическими обертонами, так что звучит цикл совсем как поэзия футуриста Тютчева. В конце книги отдельно от остальных стихов появляется еще один стихотворный цикл Боброва, подписанный псевдонимом Мар Иолэн и задуманный, вероятно, как мистификация. Псевдоним Бобров использовал отчасти для того, чтобы дальше продвинуться в авангардной поэзии. Здесь более свободно, чем в «Лире лир», употребляются неологизмы и разговорная лексика, автор радикальнее обращается с размером, а рифмующиеся слова еще больше удалены друг от друга по звучанию, чем в «Лире лир» (где Бобров тоже экспериментирует с рифмоидами). Однако нарушения Бобровым грамматических норм и его желание создать «бесконечные смыслы» породили невнятность, некий гибрид Гнедова с Игнатьевым.

Пресса встретила «Руконог» обычными язвительными насмешками. Все, включая Брюсова, назвали новую группу футуристской. Брюсов отметил у «Центрифуги» «стремление связать свою деятельность с художественным творчеством предшествующих поколений».<sup>25</sup>

Два года спустя Асеев и юный провинциал Григорий Петников организовали еще одну небольшую группу и издательство «Лирень».<sup>26</sup> Хотя Асеев был многим обязан Боброву и старался сохранить к нему лояльность, он вряд ли уютно себя чувствовал среди сверхэрудированных и обращенных к Западу московских товарищей по «Центрифуге»; его все больше привлекали к себе славянская ориентация, лаборатория слова Хлебникова и личное обаяние Маяковского. Со

своим провинциальным прошлым, поэтическим темпераментом и жгучим интересом к историческому и речетворческому аспектам поэтического слова, Асеев был прирожденным гилейцем и, вероятно, впоследствии рассматривал «грамоту» «Руконога» как величайшую ошибку своей юности.

Рождение «Лирня» произошло предположительно летом 1914 года в Красной Поляне, небольшом местечке под Харьковом, где проживало семейство Синяковых. Три сестры Синяковы были тесно связаны с футуристским движением: в них в разное время были влюблены Пастернак, Асеев и Хлебников. Асеев женился на Оксане, Хлебников упоминал сестер в стихах, Мария была художницей и иллюстрировала издания футуристов.

В Харькове жили Петников и Божидар. Деятельность «Лирня» началась в 1914 году с выпуска в свет двух тоненьких стихотворных книжек: это были «Зор» Асеева и «Бубен» Божидара, внешне напоминавшие литографированные брошюры Крученых. Книги были напечатаны в Харькове, хотя местом издания указана Москва; за ними последовал «Фрагменты» Новалиса в переводе Петникова.

В августе 1915 года появился наконец манифест группы «Лирень» в виде предисловия к стихотворному сборнику Асеева и Петникова «Леторей». Озаглавленный «Несколько слов о "Леторее"» и подписанный не фамилиями авторов, а названием группы «Лирень», он начинается следующими словами: «Видение слова преследует человечество со времен первобытных. В слове человек узнает самого себя». Окрашенная неологизмами и архаической лексикой, статья описывает слышимый мир как высший и обширнейший по отношению к миру видимого. Язык «гибок и силен», но все дело в его «оснастке», а оснастить его можно по-разному: умом, красотой или жизнью. Ум вливает в слово яд, такое слово ранит и умирает; красота дает слову полет, и оно задевает крыльями множество губ, но оба они (умное слово и прекрасное слово) ниже «живого» слова, чья жизнь «лишь в том сочетании звуков, что остаются у людей многовечно, открываясь внезапно созвучиями корней в языках разных рас». Это слово живет, не будучи долгое время повторенным, «как в дереве огонь». Тем временем люди довольствуются «остывшими и истертыми» словами, которые производят «несчастные классики». Новаторство объявляется единственной ответственностью творчества; цель подлинного художника — не создание еще одного «изма», а утверждение своей воли. Только поэзия способна породить истинное слово; стих не обязан быть метрически организованным или зарифмованным: «Он без костей размера! Он без третьего блюда рифмы!» Манифест заканчивается утверждением власти «дикого слова».

Итак, «Лирень» возник как странное, «гилейское» ответвление «Центрифуги». «Центрифуга» сочетала в себе черты эго-футуризма и символизма, «Лирень» включал в себя примитивизм и внимательное

отношение к слову, игнорируя (а на самом деле отвергая) столь дорогие Боброву соображения метрической организации стиха. На практике программа «Лирня» означала стремление к словотворчеству и использованию редких слов, непременно славянских по окраске или происхождению.

Бобров, естественно, остался холоден к этим идеям, однако сделал все, чтобы появление «Лирня» выглядело как раскол в рядах «Центрифуги». Удостоив «Леторея» рецензии, он назвал манифест «пережевыванием до смерти надоевших максим покойной "Гилеи"»,<sup>27</sup> однако сделал вид, что не заметил участия в группе Асеева и даже рекомендовал книги «Лирня» в изданиях «Центрифуги». Позднее, во «Втором альманахе Центрифуги» он печатал Петникова, хотя не слишком ценил его поэтические способности. С другой стороны, в планы «Лирня» входила публикация стихов Боброва. Тем не менее скрытая враждебность тлела до 1917 года, когда «Лирень» обвинил Боброва в недобросовестном издании «Распевочного единства» Божидара.<sup>28</sup>

В апреле 1915 года «Лирень» объявил об издании журнала художественной речи и критико-библиографии «Слововед». По утверждению Асеева, журнал должен был заниматься «живой речью», отбрасывая все, что относится к «технике» и «художественности слова»: «Он будет акушеркой речи (языка)».<sup>29</sup> Подготовка первого номера «Слововеда» затянулась до осени 1915 года, но журнал так и не вышел. Помимо Асеева и Петникова, среди предполагаемых участников были Хлебников, Маяковский, Крученых, Д. Бурлюк, Ивнев и Матюшин. Таким образом, Асееву удалось связаться с теми гилейцами, которых не мог принять Бобров. Контакты с Матюшиным привели к тому, что на страницах изданий «Лирня» рекламировались книги «Журавля». Как Петников, так и Асеев стали почитателями и учениками Хлебникова.

Начиная с 1916 года «Лирень» все больше ориентировался на Хлебникова: опубликовал вдохновленный его идеями манифест «Труба марсиан», выпустил отдельным изданием пьесу «Ошибка Смерти», регулярно помещал произведения Хлебникова в альманахах «Временник» (к которому в самом конце присоединился Гнедов) и «Лирень». «Лирень» вышел в 1920 году; к этому времени группа, по-видимому, привлекла к себе Пастернака: он не только напечатал вместе с ней несколько стихотворений, но и собирался издать под ее маркой книгу стихов «Квинтэссенция» (осуществить это не удалось).

Три ранние книги Асеева, выпущенные «Лирнем», свидетельствуют о том, что он развивался как поэт-футурист. Асеев быстро стал авангардистом: его поэзия этого периода обладает той привлекательностью, которой так и не приобрели более поздние и зрелые произведения. В 1915 году Асеев был призван в армию и тем не менее не снижал литературной активности: с 1914 по 1917 год он один за

другим выпустил четыре поэтических сборника и опубликовал немало стихов в футуристских альманахах. В армии он продолжал заниматься поэзией и даже читал солдатам-сослуживцам свои непростые стихи, которые, по его словам, охотно и с пониманием слушались.<sup>30</sup>

Вероятно, Асееву полезно было избавиться от чрезмерного интеллектуализма «Центрифуги», благодаря чему он и занял свое место в поэзии. Воспитанный в семье провинциального страхового агента в старинном городке Льгов (недалеко от Курска), он вряд ли знал, что ему делать с Рембо и Бертраном. Любовь Асеева к поэзии с детских лет питалась популярными сборниками «Чтец-декламатор», набитыми мелодраматической чепухой. Были у него любимцы и рангом повыше: как и Хлебникова, его рано потрясли «легкие, плясовые ритмы стихов А. К. Толстого»<sup>31</sup> и фантастика гоголевских малороссийских рассказов. Но и тогда он находился очень далеко от высокомерного Боброва и запутавшегося в сложностях собственной души и в хитросплетениях неокантианской философии Пастернака. Среди русских футуристов Асеев обладал наибольшим (если не единственным) песенным даром: Бобров видел в его поэзии «сияющую музыкальность и магическое дарование»,<sup>32</sup> Пастернак однажды признался, что «в годы наших первых дерзаний только Асеев и Цветаева владели зрелым, совершенно сложившимся поэтическим слогом».<sup>33</sup> Подтверждением этой зрелости может служить тот факт, что четыре книги стихов Асеева, вышедшие между 1914 и 1916 годами, составляют единое целое. Уже в «Зоре» он не ученик; даже заимствуя что-то у других (а он делал это довольно часто), Асеев переваривает все по-своему. Книга «Зор», вышедшая в 1914 году в литографированном виде, содержит всего семь стихотворений; это одно из самых поразительных асеевских сочинений. В 1915 году Асеев вместе с Пастернаком выпустил книгу «Леторей». В 1916 году издательство «Лирень» печатает книгу Асеева «Ой конин дан окейн» (по-цыгански «Люблю твои глаза»).<sup>34</sup> В том же году Бобров, желая, вероятно, компенсировать отсутствие Асеева во «Втором сборнике Центрифуги», издает его сборник «Оксана» (имя жены Асеева), где тринадцать стихотворений было новых, а остальные сорок шесть выбраны Асеевым из уже опубликованных. Среди этих четырех книг самая неровная и напряженная — «Леторей», самая совершенная — «Ой конин дан окейн», а самая оригинальная — «Зор».

Многие стихотворения Асеева не только напоминают песни, но и как бы являются поэтическим воссозданием песен, обогащенных красками и страстями. В своей автобиографии Асеев пишет, что раннее чтение А. К. Толстого вызвало у него желание написать «нечто похожее, веселое, буйное и задевающее».<sup>35</sup> Асеев экспериментирует с метрическими отклонениями и неровными срывающимися рифмами (как в «Леторее»), но подлинными удачами поджидают поэта тогда, когда ритм стиха прост, а темп быстр. В противном случае его поэзия

звучит грубовато, из чего можно заключить, что принципы «Лирня», оставляющие размер без внимания, принадлежали не Асееву.

Из привязанности Асеева к темам «старины и родины»<sup>36</sup> происходила та щедрость, с которой он рассыпает по своим стихам элементы славянской экзотики и древнерусской стилизации (старинные казачьи песни, молитвы языческим богам и т. д.). Для создания этой атмосферы главное его средство — словарь: древнерусские слова, диалектизмы, украинский и польский языковый колорит (Асеев собирался даже написать книгу «Юго-западная речь»). Как-то он признался, что страницу за страницей «проглатывал» славянские летописи и многие свои слова заимствовал оттуда.<sup>37</sup> Тщательное изучение асеевских произведений обнаруживает, однако, что большинство этих слов лишь напоминают древнерусские, украинские и польские, а на самом деле являются неологизмами, то есть Асеев не столько поэт-лингвист, сколько ученик Хлебникова. Добавьте к древнерусской атмосфере старинные грамматические формы (звательный падеж, двойственное число и др.), славянские топонимы и личные имена — и Асеев предстанет перед нами крупнейшим после Хлебникова футуристом-антизападником, что чрезвычайно удивило бы тех, кто читал лишь его «Ночную флейту». Никакого «обращения» в новую веру при этом не было: некоторые насыщенные славянской лексикой стихотворения датируются 1912 и 1913 годами (когда он был членом группы «Лирика» и даже раньше). В «Зоре», однако, он пытается выдать эту свою особенность за подлинный футуризм и в «авторских ремарках» к стихотворениям дает сатирический портрет Валерия Брюсова, который, словно нищий, собирает в свою суму славянизмы, брошенные щедрым, молодым Асеевым.

В ранних стихах Асеев имел привычку связывать соседние слова аллитерацией. Со временем эта привычка превратилась в фонетическое излишество: почти все слова в строке обладают одинаковым фонетическим ядром («кто преет, предкам предан, вперед приходит прежде»), или, допустим, строка зарифмована не только в конце, а сплошь, в каждом слове. Это заставило одного критика заметить, что в области фонетики слова «выше всех поднялся Асеев».<sup>38</sup> Чрезмерное внимание к звуковому подобию приобретает в одном стихотворении оттенок богохульства: глядя на вывеску над сенной лавкой «Продажа овса и сена», поэт «слышит» в ней слова церковного возгласа: «Во имя Отца и Сына». Добавьте к аллитерационным изыскам Асеева искусное звукоподражание (например, крик чаек в «Венгерской песне») и необычные рифмы (включая сложные и составные) — и его стихи предстанут настоящим пиршеством звуков.

О влиянии Хлебникова мы уже говорили: славянская тематика и наличие неологизмов явно об этом свидетельствуют, да Асеев и не стал бы его отрицать. Но влияние проявляется и в других, подчас мелких деталях и приемах. Когда Асеев применяет на практике хлебниковскую теорию внутреннего склонения слова, он делает это с истинно лирическим очарованием и без малейшего намека на экспериментаторство. В стихах Асеева слышен и Маяковский, особенно там, где появляется грубость, где поэт бросает вызов Богу, где преобладают сложные рифмы и восклицания. Гиперболическая трактовка любовной темы также заставляет вспомнить о Маяковском.<sup>39</sup> Такого рода свидетельства «внешних» влияний, конечно, не делают Асеева полным отступником. Многие по-прежнему связывают его стихи с «Центрифугой»: подчеркнутый метафоризм, независимость синтаксиса от содержания, намеренные темноты и отзвуки поэзии Пастернака.

В стихах Асеева присутствуют две главные темы. Первая — война, сначала стилизованная в славянском духе, затем обретшая реальный облик Первой мировой войны со всей ее жестокостью и разрушением. Иногда образы войны возникают в стихах, написанных совсем на другую тему. Вторая тема — богоборчество, проявляющееся явно или скрыто; она объясняет, почему тираж «Леторея» был временно арестован.

Следующая книга Асеева была издана в 1921 году на Дальнем Востоке. По распоряжению военного командования его командировали в 1917 году в Сибирь. В это время в России произошла революция, и асеевская книга «Бомба» стала безусловным ее принятием. С «Бомбой» связано участие Асеева в деятельности владивостокской футуристической группировки «Творчество», в которую входили Давид Бурлюк и Третьяков. Асеев прожил долгую и плодотворную жизнь советского поэта, начавшуюся участием в ЛЕФе и подражанием Маяковскому и завершившуюся его превращением в «патриарха» советской поэзии.

При всей своей лояльности режиму Асеев никогда не отрекался от футуризма, даже когда тот был объявлен для советской литературы неприемлемым. Правда, в 1923 году Асеев охарактеризовал все то, что писал раньше, как незрелые опыты,<sup>40</sup> зато в 1963 году, незадолго до смерти, включил в пятитомное собрание сочинений практически все свои дореволюционные книги и опубликовал ранние варианты футуристских стихотворений. Конечно, это стало возможным только после смерти Сталина, но и при Сталине, в 1940 году, Асеев написал поэму о Маяковском (и получил за нее Сталинскую премию), в которой с грустью вспоминал о временах футуризма, с теплотой отзывался о Бурлюке и Крученых и с обожанием — о Хлебникове.

Издатель «Лирня» Григорий Николаевич Петников (1894—1971) впервые столкнулся с футуризмом в 1913 году, когда гастролирующая футуристская тройца посетила Харьков, где он жил в семье желез-

нодорожного служащего<sup>41</sup> и учился музыке. В 1914 году Петников поступил на историко-филологический факультет Московского университета (славяно-русское отделение), а позже закончил юридический факультет Харьковского университета. Он собирался стать членом «Лирики», и группа уже дала анонс об издании перевода (в сотрудничестве с Бобровым) «Генриха фон Офтердингена» Новалиса, любимого его писателя. Литературный дебют поэта<sup>42</sup> состоялся в «Леторее», где пятнадцать петниковских стихотворений соседствовали с четырнадцатью асеевскими. Стихи Петникова представляют собой смесь архаизмов и неологизмов, изредка озаряемых светом обычного русского слова (всего одна строфа написана целиком по-русски). Обилие неологизмов порождает непроницаемость текста, которую усиливают эллипсисы и алогичность. Петников ставит заглавные буквы в самых неожиданных местах (что напоминает эксперименты Бурлюка). Общий смысл его стихов, несмотря на невнятность многих подробностей, вполне понятен: это стихи исключительно о природе.

Нетрудно видеть, что скорее стихи Петникова, чем Асеева, соответствуют идеям манифеста «Леторея», что и позволяет считать Петникова автором манифеста. Именно у Петникова, а не у Асеева поэзия освобождается от размера и рифмы. (Обратите внимание на образ деревьев, скрывающих в себе огонь, в одном из стихотворений следующей книги; этот образ есть и в манифесте.) В целом его стихотворения выглядят незрелыми, искусственными и бесплотными. Провозглашаемая книгой свобода, за которой не ощущается внутренней свободы поэта, оставляет болезненное впечатление. Вероятно, Петников и сам сознавал это несоответствие — во всяком случае, он исключил «Леторей» из списка своих сочинений и вышедшую в 1928 году пятую книгу стихов обозначил как четвертую.

Этот малообещающий дебют далеко не отражает истинного таланта Петникова, о чем можно судить по книгам, изданным после революции, но состоящим в основном из стихов, написанных между 1913 и 1917 годами. Удивительно, что ни темы, ни формальные признаки стихов по сравнению с «Летореем» почти не изменились, и однако же большинство их представляет собой творчество талантливого и оригинального поэта. Две книги, «Быт побегов» и «Поросль солнца», вышли в свет в 1918 году в Москве под издательской маркой «Лирня». Практически единственным предметом изображения в этих сосредоточенных, мужественных и в высшей степени оптимистических стихах является природа. Времена года (обычно весна), гроза, поле, день, ночь — постоянные темы и источники его образности, которая делает Петникова едва ли не Тютчевым XX века. Корни, плоды, птицы, деревья, звезды, древесный сок, собачий лай, листва, небо, трава возникают от стихотворения к стихотворению то как предметы описания, то как составные части многочисленных метафор. Очень редко сквозь общий фон просвечивают такие слова, как



смерть, любовь и судьба. Природа скрыта, однако, под одеждой неологизмов, которые, хотя их и меньше, чем в «Леторее», остаются главным поэтическим приемом Петникова. Как и Хлебникову, неологизмы помогают ему создать картину язычества, атмосферу древнерусской (точнее древнеславянской) жизни. Если у Асеева неологизмы — это яркие словесные краски, то у Петникова новые слова выражают отвлеченные идеи, причем поэт явно стремится к семантической точности, но редко раскрывает смысл неологизмов, и потому они, как и у Хлебникова, обладают «приглушенной семантикой». В виде исключения Петников называет в одном стихотворении «вечерней печалью» то, что строкой раньше было «вечалью»; но понять, что «мнестр»<sup>43</sup> (косвенный падеж местоимения «я» плюс Днестр) — это «быстро струящийся дух личного сознания»<sup>44</sup>, неискушенному читателю очень нелегко. Большинство петниковских неологизмов — существительные (упевы, вема, дивеса, олыбь, красотина), нередко их сопровождают обычные русские прилагательные. Хлебников говорил, что в поэзии Петникова «строгое лезвие разума управляет словом», а Лившиц писал, что поэт «чувствует его <русского слова> далекие корни, покоящиеся в недрах нашего праязыка».<sup>45</sup> Следует добавить, что Петников использует немало украинских слов. В основе некоторых его стихотворений — традиционный русский фольклор и религиозная символика, что сближает Петникова с Клюевым и Есениным.

Петников подражает Хлебникову не только неологизмами, сложными рифмами, тавтологиями и отдельными образами, но и тем, что постоянно смешивает в пределах одного стихотворения метрику. Для Петникова это возможность достичь заявленную им свободную форму, и потому в пределах стихотворения бывает несколько переходов от размера к размеру, скажем, от классического ямба к верлибру. Так же вольно обращается поэт и с рифмой (что достойно особого изучения); он использует необычные ее разновидности, в том числе неравносложную и разноударную, и нередко поражает читателя пропуском рифмы там, где тот ее ожидает. Особую склонность Петников имеет к ассонансу — возможно, никто в русской поэзии не использовал его так часто.

Ко всему прочему Петников то и дело нарушает синтаксические связи слов и грамматические нормы. Порой его стихи — запутанные клубки метафор, выраженные посредством непонятных неологизмов, что исключает какой бы то ни было их анализ.

Хотя поэзия Петникова окрашена в славянские тона, она коренится в западно-европейской поэтической традиции. Ключ к натурфилософии Петникова — творчество немецкого поэта-романтика и философа Новалиса, частичный перевод «Фрагментов» которого Петников опубликовал в 1914 году. В 1913 году он перевел «Учеников в Саисе» Новалиса (издано в 1920 году), чьи отголоски присутствуют в стихах

Петникова и в манифесте «Леторея» (особенно в идеях об одушевленной природе и о связи природы с поэзией). Переводил Петников и другие произведения Новалиса (например, «Цветень»), а также прозу Фридриха Шлегеля и Рильке. Петников — славянин, вскормленный немецкой романтической философией, что, если вспомнить духовную историю России XIX века, далеко не редкость. Нам уже известно, какую роль играл в «Центрифуге» Гофман; и все же поразительно обнаружить сильнейшее немецкое влияние в творчестве ученика Хлебникова. Картина осложняется тем, что Петников любил Малларме и собирался опубликовать переводы его стихов. Дальнейшие исследования помогут прояснить эту картину. О Петникове писали: «Никому это доморощенное малларме не требуется».<sup>46</sup> Поэт переводил и Рембо, но его интерес к немецкой поэзии, в частности к Вальтеру фон дер Фогельвейде и Францу Верфелю, гораздо сильнее.

К сожалению, Петников так и не сумел издать свои статьи (одна из предполагаемых книг была посвящена эпитету), хотя давал анонсы будущих сборников — они помогли бы понять его эстетические взгляды. Как поэт он незаслуженно забыт: его очень непростые произведения — безусловные поэтические достижения. Есть определенная близость между Петниковым и Лифшицем, еще одним самоуглубленным футуристом-интеллектуалом с превосходным знанием европейской культуры. В отличие от Петникова Лифшиц ориентировался на Францию, был скорее эстетом, чем метафизиком, и в своем творчестве исходил не из природы, а из культуры. Западничество, интеллектуализм и образованность Петникова вполне могли сделать из него идеального члена «Центрифуги»; удивительно, что это так и не случилось (хотя поэт напечатал одно стихотворение во «Втором сборнике Центрифуги»).

Последним сборником Петникова, выпущенным издательством «Лирень», была «Книга Марии-зажги-снега» (Петроград, 1920), где он мало изменился. В 1920 году «Лирень» прекратил свое существование. Петников, принимавший участие в гражданской войне на стороне красных, а затем в советском культурном строительстве,<sup>47</sup> от стихов о природе постепенно перешел к стихам о революции, красных партизанах и индустриализации и эпиграфы стал брать уже не из Рембо, а из Ленина. Тем не менее петниковская поэзия оставалась сложной и не всегда понятной, и его хвалили за то, что он «подошел к социальным темам, не упрощая стих, не подменяя алгебру арифметикой».<sup>48</sup> Петников испытал влияние Пастернака (особенно в сборнике «Ночные молнии», Ленинград, 1928), активно занимался переводами немецких писателей и немецкого фольклора. Пик успеха Петникова при советской власти — издание поэтического сборника (в него вошли новые стихи) «Молодость мира» и книги стихов, переведенных на украинский язык (вышли в 1934 году). В 1936 году в Москве появились его «Избранные стихи», где некоторые старые стихотворе-

ния представлены в новой интересной редакции. После 1936 года Петников ушел в тень, изредка публикуя такие далекие ему по духу книги, как антология народного юмора, переводы украинских и белорусских сказок и древнегреческие мифы в перекладе для детей. В 1961 году в Симферополе вышла его «Заветная книга» с несколькими новыми стихотворениями, приспособленными под советский средне-поэтический стандарт. Читать эти посредственные тексты просто больно. В изданной в 1958 году антологии советской поэзии в двух объемистых томах Петников отсутствует; возможно, он был в это время в опале, а то и в ссылке.

Третий член группы «Лирень» Божидар (Богдан Петрович Гордеев, 1894—1914), сын учителя, собиравшийся поступать в университет на философский факультет, покончил с собой вскоре после возникновения группы. Друзья усердно культивировали легенду о нем, особенно Асеев, который в поэзии Божидара услышал «первый звук удара подросшего человечества — в неизбежное», а в самом поэте усмотрел первую романтическую жертву футуризма, почти мученика, «юношу, расшибшегося на всем скаку в начале великой битвы со смертью»<sup>49</sup> (победа людей будущего над смертью — одна из любимых тем русских футуристов, особенно Хлебникова, Асеева и Маяковского). Что касается первой и единственной поэтической книги Божидара «Бубен», то она довольно любопытна. Первое издание, выпущенное «Лирнем» в 1914 году в литографированном виде, содержало всего девять стихотворений, написанных русскими буквами с добавлением латинских. Темы стихов разнообразны: картины войны, языческие танцы, психологические наброски, навеянный Гофманом стихотворный гротеск. Божидар демонстрирует обостренный интерес к неологизмам, необычной рифме (один из немногих русских поэтов, он рифмует конец строки с началом следующей), консонансам, нестандартным строфам и перестановке ударений. В противоположность Асееву и Петникову Божидар случайным образом смешивает свои поэтические средства, из-за чего его стихотворения звучат совершенно абсурдно. С мальчишеской непринужденностью устраивает он лексические и метрические «коктейли» и является, вероятно, единственным футуристом своего времени, чьи стихи напоминают будущие стихи дадаистов. Именно здесь он по-настоящему оригинален.

Особый интерес Божидар питал к метрике. Прием замещения стопы (например, включение анапеста в ямбическую строку) нравился ему не меньше, чем Боброву; это касается и других аспектов метрики. В стихотворениях Божидара есть особые знаки для пауз, «триолей» и тому подобное, причем он подробно обсуждает их в теоретическом труде о неправильных стихотворных размерах «Распевочное единство», изданном «Центрифугой» в 1916 году, после смерти поэта. В книге есть несколько верных наблюдений, но в целом она устарела и выглядит довольно дилетантской. «Распевочное единство» интерес-

но необычным языком Божидара: для каждого метрического термина он придумывает новое, «более русское» слово (например, паузу в стихе называет «вымолчанием»), что приводит на ум диковинные эксперименты адмирала Александра Шишкова (1754—1841), пытавшегося в начале XIX века очистить русский язык от иностранщины. Бобров написал к книге предисловие и комментарии; его критические нотки возбудили гнев Асеева и Петникова, для которых Божидар не подлежал и тени критики. Бобров поместил рецензию на «Бубен» во «Втором сборнике Центрифуги» и, оплакивая безвременную кончину поэта, упомянул о его изучении внутренних рифм посредством тригонометрии. Эти божидаровские штудии изданы не были.

«Лирень» готовил к выходу в свет еще одну стихотворную книгу Божидара, которая так и не вышла, а в 1916 году выпустил второе издание «Бубна». На этот раз стихи были набраны обычным шрифтом, с указанием пауз, но уже без специальных знаков, обозначающих «триоли» и т. п. Во второе издание были добавлены два стихотворения Божидара, а также комментарий, касающийся метрики, и вдохновенное послесловие Асеева, после чего интерес к Божидару заглох. Если Асееву и Петникову в определенной степени удалось сплавить элементы своей поэзии (первому — в энергичный поэтический поток, второму — в статический рисунок), то поэзия Божидара состоит из очень разнородных элементов и выглядит весьма нелепо. Тем не менее все трое мечтали создать новый поэтический язык и уже этим были близки к гилейцам.

В то время как «Лирень» проявлял бурную деятельность, «Центрифуга» вступила в полосу штиля и в 1915 году практически ничего не издала. Наконец Бобров отыскал деньги, но, прежде чем продолжить издательскую деятельность в «Центрифуге», связался с книгоиздательством «Пета», принадлежавшим купцу Федору Федоровичу Платову (1895—1967), владельцу кинотеатра на Таганке. Судя по сочинениям Платова, это был человек с невероятными амбициями и без малейшего проблеска таланта, из числа тех, кого Ходасевич называл «безнадежным поэтическим захолустьем». В этой книге достаточно было бы лишь упомянуть о нем, не оказавшись он типичным представителем своего времени, одним из тех чудаков, которых привлек к себе футуризм (такие есть в авангардистском движении любой страны). В начале 1915 года Платов издал под маркой «Центрифуги» книгу «Блаженны нищие духом», где называет себя футуристом и пытается примирить Ницше с Христом. Хорошее представление о нем дает «Третья книга от Федора Платова», выпущенная «Центрифугой» в 1916 году и вскоре арестованная. Используя математические формулы, цитаты из Библии и лозунги вроде «Безверие — вера» и «Оптимизм пессимизмом», Платов объявляет войну социализму, мещанству, музыке Скрябина и всему прочему, проповедуя смесь анархизма, нищезанятия, гомосексуализма, навязчивой идеи смерти и

«мистического онанизма». Он доходит до того, что объявляет себя «концом времен человеческих»; его книга пестрит заявлениями: «Федором Платовым сквозь Федора Платова к Федору Платову» и «Женщина — поле в пшенице дизентерии». Резкие эллиптические стихи платовского «евангелия» напоминают эго-футуристские манифесты. С деньгами Платова Бобров сумел продолжить издательскую деятельность «Центрифуги», но предварительно ему пришлось поработать в книгоиздательстве «Пета».

Первый и единственный сборник «Петы» под тем же названием вышел в Москве в начале 1916 года. Главным редактором издательства был Александр Лопухин, художник с литературными склонностями (в книге есть несколько его рисунков в манере ранних русских декадентов). Лопухин напечатал в сборнике свои стихи и прозу; стихи — обычная халтура в традиционном стиле, выдаваемая за авангард, проза напоминает платовскую. Сам Платов, явный эпицентр сборника, демонстрирует себя во всем великолепии. Он дарит человечеству многословную пророческую полудраму, три стихотворения (в которых вульгаризирует футуристскую идею заумной поэзии), шестнадцать «заповедей» на тарабарском языке о «математике построений фраз» и один посредственный рисунок. В книге представлены еще три автора, скорее всего, приятели Платова, пожелавшие внести свой посильный вклад в сокровищницу русской поэзии. Из них следует упомянуть разве что Евгения Шиллинга с многостраничным сочинением в духе рифмованного примитивистского абсурда. К компании присоединились Асеев и Бобров, стихи которого представляют собой смесь урбанизма, насилия и алогичности. Участвует в сборнике и Большаков, как раз в это время задумавший покинуть своего друга Шершеневича. Боброву Лопухин и его компания не нравились, и у него, конечно же, имелось свое мнение о Платове, которое он держал при себе; по совершенно непонятной причине этот требовательный критик обнаружил какие-то достоинства в стихах Шиллинга и вскоре опубликовал их во «Втором сборнике Центрифуги».<sup>50</sup>

Сборник «Пета» так и остался бы трогательным и, пожалуй, бесславным эпизодом в истории «Центрифуги», не оказался среди его девяти участников Хлебников, чье имя было выделено на обложке крупным шрифтом. Его стихотворение (впоследствии часть поэмы «Война в мышеловке») — великолепный пример нового антивоенного направления в творчестве поэта. Выделение имени Хлебникова на обложке — явная попытка «Центрифуги» привлечь к себе «звезд» распадающейся группы кубо-футуристов. Это впечатление усиливается и тем, что единственная литературная рецензия Асеева в сборнике славословит поэму Маяковского «Облако в штанах». Продолжая традицию «Центрифуги», никто из авторов «Петы» не называет себя футуристом, зато под названием сборника на обложке помещены недавно произнесенные Горьким слова о футуристах: «В них что-то

есть!» (Обстоятельства, связанные с этим событием, излагаются в главе 7.) Кажется, составителей сборника ничуть не обескуражило то, что Горький имел в виду Маяковского, Каменского и Давида Бурлюка.

Критический отдел «Петы» было поручено вести Боброву, что он и проделал в своей манере: ерничая, гримасничая и принимая значительные позы. К плохой поэзии он безжалостен, хотя в «Пете» ее достаточно, а если кого-то и хвалит, то с невероятно покровительственным видом. Поэму юного Бориса Кушнера, чьи стихи Бобров хотел опубликовать в следующем сборнике, он называет «никому не интересной, кроме ее автора». Самуила Вермеля, с которым Бобров впоследствии заключил альянс и чью книгу стихов собирался издать, он практически стирает с лица земли («Давно уж нам не приходилось читать такой дряни»). Бобров рецензирует под псевдонимом и свою собственную книгу и находит ее «существенной и интересной». Стоит упомянуть и его нападки на русский символизм («болотистый лес, который лишь недавно был так старательно расчищен под Людовика XVI»), а также защиту Пикассо.

После этого сборника «Пета» издала только книгу стихов Большакова, но ее анонсы любопытны: книга Маяковского, четыре брошюры Хлебникова, «фоно-книги» с записью выступлений Маяковского, Хлебникова, Асеева и, конечно же, Платова.

Во «Втором сборнике Центрифуги» (май 1916 года) Боброву наконец-то удалось представить «Центрифугу» как отдельную группу. Хотя из двадцати пяти имен, с гордостью перечисленных на титульном листе, не менее девяти принадлежат самому Боброву, книга содержит около семидесяти стихотворений четырнадцати поэтов. В сущности, лишь двое из них (Бобров и Пастернак) — члены «Центрифуги»; Асеев на этот раз отсутствует.

Петербургские эго-футуристы не столь многочисленны, как раньше (Широков, Олимпов), зато москвичи эго-футуристской ориентации (Ивнев, Большаков) представлены так щедро, словно произошло возрождение «Мезонина поэзии», чего Бобров, конечно же, не хотел. В книге царит атмосфера интимного, «интерьерного» урбанизма, и даже Петников ему не противоречит. На этом фоне два превосходных стихотворения Хлебникова выглядят совершенно чужими. Полное смешение фольклора, алогизма и зауми Платова можно без колебания назвать скучнейшей чушью. В сборнике есть стихи покойного Божидара, Шиллинга, М. Струве и пять стихотворений на французском языке Майи Кювиле (псевдоним Марии Кудашевой, будущей жены Ромена Роллана). Почти треть поэтического раздела занимают двадцать четыре стихотворения Боброва (включая переводы из Рембо и других французских поэтов), которые он печатает под двумя именами. Собственным именем Бобров подписал слегка экспрессионистские стихотворения, в основном о войне, в которых он изо всех сил старается быть раскованным в ритмах и рифмах и использует самые

разные поэтические приемы, отчего его стихи становятся совсем безликими. Стихи, подписанные именем Мар Иолэн, — еще радикальнее: в них господствует верлибр, восклицания, нарушение грамматических норм и алогизм. Указание мест, где они якобы были написаны («Атлантический океан», «Клондайк»), придает подборке налет мистификации.

В целом «Второй сборник Центрифуги» не соответствует ни своему названию, ни репутации. Ассоциации с техникой XX века не идут дальше титульного листа с его «пятым турбоизданием» и «третьим турбогодом»; упоминания о современной технике тонут в истерической жалости к себе Ивнева и припудренном дендизме Большакова. Многословное предисловие Боброва «К читателю» настолько невнятно и иносказательно, что на двух страницах ему удается высказать всего одно доступное пониманию суждение: «к Центрифуге нет путеводителей». Слово «Центрифуга» подразумевает, между прочим, отделение сливок (истинной поэзии) от второсортной продукции; к сожалению, этот смысл отошел в тень: элита русского футуризма представлена в альманахе совершенно недостаточно.

Не спасают положения и занимающие две трети сборника критические статьи Боброва. В программной статье «Философский камень фантаста» после множества намеков и экивоков Бобров более или менее проясняет одну мысль, а именно: его идеал в поэзии — «фантаст», который «исходит из простых и ясных данных и приходит к существенной путанице». Бобров не дает этой путанице определения, а иносказательно иллюстрирует ее примерами из Гофмана (из кого же еще?), к которому щедро добавляет цитаты из собственных стихов, и так ни к чему и не приходит. В другой статье Бобров полемизирует, не называя по имени, с Россиянским, отвергает его определение досимволического искусства, символизма и футуризма (см. главу 3) и настаивает на том, что футуризм не отрицает содержания. Порой кажется, что у Боброва самые благие намерения: он не желает подписываться ни под какой футуристской программой и подчеркивает свою приверженность подлинной поэзии, не обязательно современной и авангардистской. Трудно, однако, избавиться от впечатления, что аргументы Боброва — не более как интеллектуальный снобизм, что он ставит дымовую завесу эрудиции и критической брани лишь для того, чтобы, укрывшись под множеством псевдонимов (Бик, Ц. Ф. Г., Айгустов, Саргин, Чагин, Сержант, Юров, С. П. Б., С. Б. и, вероятно, еще несколько), поразить читателя. Интересно, что все теоретические положения Боброва появляются в виде рецензий и отзывов, как если бы он не был способен развивать позитивные идеи сами по себе.

К нашему удивлению, Бобров не обрушивается с нападками на футуристов, не входящих в «Центрифугу» (как это было в «Руконоге»), а ограничивается критикой лишь тех авторов, которых он издавал.

Вероятно, поэт считал «Гилею» мертвой, о чем он заявлял уже в сборнике «Пета». Зато к символистам он безжалостен. По самым разным поводам ведущие поэты-символисты получают от него злые, иронические и двусмысленные характеристики, причем наибольшего презрения заслуживают у Боброва второстепенные авторы. Вместе с тем Бобров не в силах скрыть того, что не прочь был бы быть тем, кем символисты-первопроходцы были десять лет назад, а то и тем, кем они стали сейчас, то есть общественно признанными и почитаемыми классиками. Возможно, поэтому у него вырываются слова: «через десять лет все историки литературы будут чистильщиками наших сапог»; возможно, поэтому отдел рецензий «Второго сборника Центрифуги» имитирует отдел рецензий ведущего символистского журнала «Весы». Бобров даже предложил бывшему критику «Весов» Борису Садовскому написать для сборника статью, и Садовский прекрасно справился со своей задачей, хотя и презирал некоторые течения русского футуризма: он не упустил возможности лишний раз лягнуть героев демократической и либеральной критики XIX века (Белинский и его школа).<sup>51</sup> Бобров добавил несколько пинков от себя лично. Но хотя он называет критический отдел «молотилкой Центрифуги» и сравнивает его с летательным дредноутом, который одним залпом выбрасывает «50 тысяч кило презрения, издевки, поругания», все это не более чем имитация; Бобров так и остается неосимволистом. Даже отобранные на рецензию книги (сочинение мистика Якоба Беме, академические издания поэтов пушкинской эпохи) заставляют вспомнить «Весы», хотя, возможно, Бобров просто хотел продемонстрировать свою универсальность и доказать университетским профессорам, что он, футурист, гораздо умнее их.

В роли критика выступает и Пастернак: в статье «Черный бокал» он занимается проблемой футуризма куда непосредственнее, чем Бобров, хотя и следует его идеям и даже литературной манере. Как и Бобров, Пастернак невероятно метафоричен и иносказателен, так что каждая его фраза заставляет читателя гадать, о чем он говорит и что имеет в виду. Именно так и воспринимали его и «Центрифугу» современники; и Шершеневич, сам футурист и «мальчик для битья» у «Центрифуги», называл Пастернака «замысловатым критиком». Пастернак, впрочем, не отрицает, что он говорит от имени футуризма, хотя воздает должное символистам (которых называет «импрессионистами») и называет футуристов их детьми. Обрушиваясь на «ходячую теорию футуризма популярного образца» (имеется в виду Шершеневич и его книга «Зеленая улица»), Пастернак отвергает провозглашенные Маринетти идеалы скорости и современности как краеугольные камни футуризма, зато в футуристических «аббревиатурах» усматривает «преобразование временного в вечное». Действия футуристов для него «порывисты, настойчивы, молниеносны», но Пастернак приписывает эти качества не стремлению быть «современным»,



а «покушению на действительность, совершаемому Лирикой». Абсолют для футуризма есть «Лирика» (т. е. изначальная сущность поэзии) — идея, высказанная некогда Бобровым. Отделяя себя от «вульгаризаторов» футуризма, Пастернак проводит также линию между поэтами-футуристами и героями истории (намек на солдат, сражающихся на фронте, задача которых — придать очертания будущему).

Есть в сборнике и статья покойного Божидара с разбором ранней поэзии Боброва. Статья демонстрирует такую пронизательность и такое сопереживание, что заставляет заподозрить в авторстве самого Боброва. Большаков помогает Боброву писать рецензии и не только использует его идеи о «лирике» и «лирическом развитии», но и предает беднягу Шершеневича, упрекая своего бывшего друга в популяризации и упрощении творческих приемов Маяковского и самого Большакова.

Сергей Бобров был активным лидером, но злым и желчным человеком. Он настроил против себя большинство окружающих и в конце 1915 года с удовлетворением писал о своей отдаленности «от людей, которых, по счастью, с каждым годом все меньше около меня». <sup>52</sup> Один мемуарист, не называя Боброва по имени, вспоминает о «неудавшемся стихотворце», который «уничтожал» молодых поэтов своей желчностью, заставляя их разувериться в своих силах, и который «воспретил бы поэзию, если б это было в его возможностях». <sup>53</sup> С другой стороны, Николай Асеев, признавшись, что со временем охладел к Боброву, называет его человеком «требовательным и ревнивым в литературе». <sup>54</sup> Пастернак описывает Боброва как лидера, который рьяно поддерживал дисциплину в группе, охранял футуристическую чистоту Пастернака от вредных влияний и доставлял ему немало неприятностей в отношениях со старшими символистами, стоило только тем проявить интерес к юному поэту. <sup>55</sup> Личность Боброва проглядывает в его критических сочинениях, агрессивных, язвительных, высокомерных, нередко дурного вкуса, а то и бесчестных. При их чтении особенно утомляет снобизм автора: практически любой человек для него — провинциал и невежда. В лучшем случае Бобров — тонкий, но не глубокий критик; у него сильно развиты аналитические способности, однако синтезировать идеи он не способен.

Теории Боброва приходится собирать по частям. По своей природе он — автор отрицательных рецензий и для выражения своих идей нуждается в какой-нибудь книге. Собственно говоря, Бобров так и не добавил ничего существенного к тому, что высказал в «Лирической теме», зато сумел внушить свои мысли соратникам по «Центрифуге» (Пастернаку, Большкову). После выхода «Руконога» его ориентация на эго-футуризм заметно ослабла; во «Втором сборнике Центрифуги» культа Игнатьева уже нет, а «старший русский футурист» Северянин за книгу «Ананасы в шампанском» получил жестокий разнос и объявлен концом предыдущей эпохи. <sup>56</sup> Бобров упоминает о

своих теориях в «Записках стихотворца» (Москва, 1916),<sup>57</sup> изданных книгоиздательством «Мусaget» (даже став футуристом, поэт не порывает с символистской колыбелью). Теории касаются, главным образом, поэтической техники. Бобров пишет, например, об исчезновении рифмы и ее замене «ассонансом» (этот термин он понимает очень широко и обозначает им любые отклонения от традиционной рифмы). Бобров предписывает ассонанс в двух пятых концов стихотворных строк, а оставшиеся три пятых предлагает оставлять незарифмованными (и в собственном творчестве подчиняется этому предписанию). В области метрики русское стихосложение, по мнению поэта, эволюционирует от классического ямба, деформируемого «триолями» и другими вариантами метрических замещений, к «рифмованно-прозаическим строкам». Традиционный яmb, которым Бобров владел в совершенстве, не отвергается им и не критикуется, а объявляется превосходным средством для утаивания всевозможных дефектов, тогда как современная аметрическая поэзия ни малейшего обмана не допускает. Тем не менее его божества обитают в эпоху расцвета классического ямба (первая половина XIX века). Языкову Бобров поет хвалебную песнь,<sup>58</sup> а чуть позже в совершенно немислимом для «Гилеи» тоне восклицает: «Пушкин... Какой полновесной, медвяной, отягчающей сладостью напитано прекрасное это слово!» Еще два идеальных поэта — Баратынский и Тютчев, в знании и понимании которых он готов соперничать с любым специалистом. Не отрицает Бобров и символизм, но и здесь он идет своим путем и учреждает культ Ивана Коневского — шаг вполне оправданный, поскольку этот предтеча символизма ближе других поэтов-символистов подошел к футуризму. В поэзии Коневского Бобров видит «аскетическое, почти святое самоуглубление». «О, если бы поэзия русская текла славным и чистым руслом этим!» — восклицает он. Самая футуристская бобровская книга «Лира лир» начинается стихотворением, прославляющим Коневского.

В своем подходе к версификации Бобров был убежден в возможности математического анализа поэтических средств и оказался предшественником русской «формальной школы». Поэт даже пытался (впрочем, безуспешно) использовать для изучения согласных звуков русского стиха статистические методы. Он писал: «Мы можем надеяться, что в будущем явится аналогичная гипотеза и для стихотворства, которая нам объяснит происхождение метафорической энергии из скоплений и столкновений определенных количеств губных и гортанных согласных».<sup>59</sup> Особое внимание Бобров уделял метрике, оставаясь здесь учеником Андрея Белого, у которого перенял и все недостатки его теорий. Большинство статей в «Записках стихотворца» посвящено метру и ритму. Вслед за Белым Бобров подробно проанализировал одно стихотворение Пушкина в журнале, посвященном его творчеству, а также издал брошюру о трудных аспектах пушкин-

ского стиха.<sup>60</sup> Конечно, в конце 1960-х годов не составляет труда заявить, что бобровский анализ устарел и вообще сомнителен,<sup>61</sup> но его интерес к метру и ритму настолько характерен, что некоторые критики 1920-х годов усматривали в нем единственную особенность, присущую всем поэтам «Центрифуги».<sup>62</sup> Среди неосуществленных планов Боброва — издание книги «Основы стиховедения» и словаря рифм Пушкина.<sup>63</sup>

Как поэт Бобров не был «неудачником», скорее он несправедливо забыт. (Пастернак считал его «подлинным поэтом».) В этом отношении Боброву, несмотря на всю его активность и энергию, явно не везло. Две поэтические книги после сборника «Вертоградари над лозами» не выходили до 1917 года, хотя были объявлены в 1914 году; когда же они появились, наконец, под маркой «Центрифуги», одна из них (с дофутуристскими стихами, написанными еще в 1913 году) оказалась в 1917 году анахронизмом. Ее название — «Алмазные леса», источники — русская поэзия пушкинской эпохи и поэзия французских символистов (Рембо, Бертран). Бобров полагал, что эта книга — новый этап в его поэзии; в действительности она лишь усилила особенности раннего творчества. Несмотря на свои поиски «истинной лирики», Бобров практически пренебрегает любовной лирикой и сосредоточивается на философской медитации, особенно в этой сухой, отвлеченной, но оригинально и превосходно написанной книге о Душе и Сердце в Жизни; поэт более всего интересуют высшие сферы жизни с ее горными ландшафтами и разреженным воздухом. Здесь царит «безжизненность», а отнюдь не «потустороннее» русских символистов. Если Бобров и увлекался сочинениями мистиков, то разве что из интеллектуального любопытства; он искал в них не мистические идеи, а художественные приемы. Стихи в «Алмазных лесах» внешне просты, геометрически экономны, с четкой перспективой; поэтические клише пушкинского времени осмыслены по-новому; книга внутренне сложна, построена на эллипсисах и грамматических сдвигах. И все же в целом это книга символиста.

Нелегко описать следующий (и последний) сборник стихотворений Боброва «Лира лир», единственный, который можно считать футуристским. Сборник содержит стихи, сочиненные между 1913 и 1916 годами. Бобров избегает определений и стереотипов и практически в каждом стихотворении использует особый стиль, желая показать, что футуризм есть нечто большее, чем набор литературных приемов. Однако «правоверным» футуристом Бобров выглядит не в поэзии, а в предисловии и эпилоге к сборнику, где он, словно зазывала, приглашает публику, которая все равно ничего не понимает, пробежаться по «рваным мозгам» его стихов и предвидит их критику: «это не певуче, бессмысленно, безумно, похоже на издевательство». В одном стихотворении Бобров прямо предостерегает: «Непонятней — все будет речи мои». Последнее отчасти верно, но тщетно искать в его

поэзии следы подлинного безумия. Все здесь просчитано, все подчиняется законам риторики; порой возникает тема запутанности, но именно тема, а не запутанность сама по себе. Отказ от повторности доведен Бобровым до логического предела. В сборнике можно встретить душу, парящую в высоте, которая не вызвала бы у Марионетти ничего, кроме насмешки, вполне «маринеттиевскую» скорость («У меня нет времени все описать!»), экспрессионистские наброски войны и идиллические пейзажи. Иногда поэт выбирает современные темы, например кинематограф, иногда рассуждает метафизически и отвлеченно. Классические размеры сменяются так называемым «неуловимым метром», фонетический аскетизм уступает место игре однокоренными словами и «хлебниковскому» словотворчеству. В стихотворении о поезде используется звукоподражание, а движение поезда передано ритмически. В данном случае поэт действует совершенно обдуманно; в другом месте<sup>64</sup> он преподает урок «наивному» Брюсову, упоминавшему о том, что поезд движется хореем: согласно Боброву, поезд отходит от станции хориямбом, движется пэаноспандеиком, анапестом и первым бакхием, а перед остановкой — двустопным ямбом «с усеченной третьей стопой» (как будто такое возможно!). Еще две книги стихов Боброва («Дельта» и «Дышу»)<sup>65</sup> были анонсированы, но так и не появились.

После революции Бобров перестал публиковать стихи и некоторое время специализировался на уже знакомой нам желчной, уничижающей критике (например, обрушился на Александра Блока),<sup>66</sup> печатаясь в советской прессе под разными псевдонимами. Своих старых друзей он щадил, Асеева превозносил до небес.

Последней книгой «Центрифуги» неожиданно оказался первый роман Боброва «Восстание мизантропов» (Москва, 1922), написанный авангардистской прозой в духе Андрея Белого и Лоренса Стерна и изобилующий эпиграфами (включая цитату из Толстого по-французски) и намеками (в том числе нападками на Шершеневича). Начало книги темно и запутано, здесь много метафор и цитат, оно нервное, многословное, с несколькими планами повествования и разнообразной лексикой, но постепенно все превращается в научную фантастику. Этот жанр с примесью мистики Бобров продолжил в приключенческих романах «Спецификация идитола» (Берлин, 1923) и «Нашедший сокровище» (Москва, 1931), повествующих об интригах злодеев-капиталистов и католических священников-убийц. Позже Бобров занимался переводами, занимательной математикой и переложил для детей «Песнь о Роланде». В 1964 году «Литературная газета» поздравила его с семидесятипятилетием, а в 1966 году Бобров опубликовал автобиографический рассказ «Мальчик».

В 1916 году «Центрифуга» удостоила некоторых своих новых членов изданием стихов. Бывший член «Мезонина поэзии» и бывший гилеец Константин Большаков, с 1915 года служивший в армии, узнал

о выходе своего первого сборника «Солнце на излете», куда вошли стихи из ранней книги «Сердце в перчатках», циклы стихотворений из разных футуристических изданий и стихи о войне. Сборник демонстрирует эволюцию Большакова от женственного, ориентированного на Францию последователя Северянина к по-маяковски громогласному певцу городских улиц, культивирующему гиперболу, «овеществленную» метафору и составную рифму. Влияние Маяковского (или литературного направления, общего для Большакова и Маяковского) было заметно уже в «Поэме событий», появившейся в феврале 1916 года в издательстве «Пета». Не только ее образная система, но и ритмические и лексические особенности напоминают поэмы Маяковского. Написанная между ноябрем 1914 и январем 1915 года, эта поэма — реквием по убитому на войне другу Большакова, чье стихотворение включено в нее наподобие коллажа.

После возвращения в Москву Большаков писал исключительно прозу<sup>67</sup> и какое-то время входил в группу ЛЕФ. В 1927 году он опубликовал три книги рассказов,<sup>68</sup> сочиненных в традиционной манере, но хорошо, а местами ярко и живо, в типичном для советской прозы 20-х годов духе. Еще интереснее роман «Сгоночь»<sup>69</sup> о поражении Белой армии, написанный в русле мягкой экспериментальной прозы, и роман о Лермонтове.<sup>70</sup>

Книга еще одного бывшего члена «Мезонина поэзии» Юрика Ивнева «Золото смерти» была издана «Центрифугой» в 1916 году. Стихи Ивнева пронизаны мотивами отчаяния, безнадежности, разложения и грязи и мало что добавляют к уже известному нам образу поэта. Все эти мотивы нагромождены в книге без малейшей жалости к читателю. «Золото смерти» — одна из самых декадентских книг в русской поэзии, где городское предместье служит фоном для описания подробностей болезни и смерти (больница, самоубийство, могильные черви и т. д.), кульминацией которых служит «слово сахарное — умру». В общем, совершенно нефутуристская поэзия.

Последняя дореволюционная книга Ивнева — уже упомянутый сборник «Самосожжение» (Петроград, 1917), составленный из трех ранее изданных брошюр под тем же названием. На протяжении сотни страниц Ивнев чередует мазохистские и истерические стихи о своей греховности с не менее истерическими мольбами к Богу. Иронический итог поэтической деятельности Ивнева в канун революции: вскоре он станет секретарем Луначарского и с энтузиазмом (по крайней мере, внешним) примет революцию. Ивнев сыграл довольно важную роль в имажинизме,<sup>71</sup> во главе которого стоял Шершеневич, после чего взялся за литературную поденщину.<sup>72</sup> Если не считать переводов грузинских поэтов, Ивнев вновь выступил как поэт только в 1940 году; после Второй мировой войны он издал три стихотворных сборника.<sup>73</sup>

Хотя в последнем сборнике «Центрифуги» помещено всего одно стихотворение молодого поэта из Минска Бориса Анисимовича Кушнера (1888—1937), следует сказать несколько слов и о нем. Своим литературным дебютом, тоненькой книжкой наивных стихов «Семафоры» (Москва, 1914) он изо всех сил, хотя и с опозданием, старался присоединиться к неосимволистам (что бросается в глаза в его длинном и амбициозном предисловии), но от Боброва эти усилия поддержки не получили. Тогда Кушнер переключился на кубо-футуризм и опубликовал поэму «Тавро вздохов» (Москва, 1915), примечательную тем, что в ней автор с энциклопедической тщательностью, одну за другой воспроизводит почти все темы и приемы русского футуризма. Организовав собственное книгоиздательство, Кушнер выпустил в свет историко-философский трактат о еврействе<sup>74</sup> и собиравался издать книгу Пастернака «Современники средневековья», скорее всего о войне. Кушнер сыграл определенную роль в возникновении формальной критики.

После революции он стал активным деятелем левых литературных группировок («Искусство коммуны», ИМО, ЛЕФ) и комиссаром в области культуры. Его исчезновение из литературной жизни 30-х годов связано с политическими чистками. Небольшой, но весомый вклад Кушнера в футуризм — его проза<sup>75</sup> («Самый стойкий с улицы», «Митинг дворцов»), изданная в Петрограде в 1917 и 1918 годах.

Первой и единственной книгой Пастернака, вышедшей под издательской маркой «Центрифуги», был сборник «Поверх барьеров»,<sup>76</sup> оказавшийся одной из последних книг группы. Сборник появился в 1917 году с эпиграфом из Суинберна и содержал около пятидесяти стихотворений. «Поверх барьеров» — начало того Пастернака, которого мы хорошо знаем; в следующих четырех книгах практически нет ничего нового. Все главные элементы его стиля и поэтического видения присутствуют здесь в явной и законченной форме. Это книга лирических пейзажей, городских и пригородных (есть, правда, и несколько уральских) во все времена года; если в стихотворении возникает другая тема, она обычно представлена сквозь призму природы (мотивы войны и революции также теряются в книге «Сестра моя жизнь» в подробностях пейзажа).

Природа для Пастернака — живой организм со множеством особенностей и подробностей, которые, как уже говорилось, лишены малейшего «романтического» флера (сам Пастернак это сознавал)<sup>77</sup> и используются для изображения всего того, что пребывает в состоянии изменения и перехода. Это «мгновенная, рисующая движение живописность». <sup>78</sup> Даже у Пушкина Пастернак усматривает «порывистую изобретательность». <sup>79</sup> В «Близнеце в тучах» переход обычно происходит в пределах некой абстрактной, заранее данной синтаксической рамки. В «Поверх барьеров» Пастернак вводит мотивацию: резкие синтаксические переходы находят свое оправдание — кажется, будто

с нами говорит задыхающийся от волнения человек. Пастернак — импрессионист эмоций, чаще всего он отказывается от классического импрессионизма Моне, противоречащего исповедуемой им «неромантической поэтике» и «объективному тематизму» (например, «город — вымысел твой»).<sup>80</sup> «Душа» — постоянный образ поэзии Пастернака, но она не обитает у него, как у Боброва, на метафизических высотах, а стремительно движется по городским улицам и вытесняет собой все остальное. Все предметы у Пастернака конкретны, будничны и точно выписаны; все слегка сдвинуты, наклонены, искажены. Упомянутый выше динамизм и само присутствие души создают впечатление всеобщей жизни, но главным средством для этого служит известный прием персонафикации. У Пастернака «Урала твердыня... утро рожала»; «снежинки «узнают» прохожего; весенний грунт «из снега выкатил кадык»; «лес роняет струящийся пот»; «сады тошнит от верст затишья»; ночи играют с поэтом в шахматы на паркетном полу; клавиши рояля превращаются в стаю птиц, которую он кормит с ладони. С другой стороны, Пастернак овеществляет абстрактные понятия («комоч того утра — за шкапом»). Воздействие этих приемов усиливается неожиданной образностью (зимний двор — «точно приговор к ссылке»), нередко в виде цепочки метафор и сравнений («февраль горит, как хлопок, захлебнувшийся в спирту»), и смешением будничных подробностей с литературными и историческими реминисценциями (Варфоломеевская ночь, татаро-монгольское иго, Данте). Разговорный язык, предпочтение слов по звучанию, склонность к редким словам и рифмам — знакомые черты позднего (и раннего) Пастернака. Как и большинство пастернаковских стихов, его поэзия исполнена здесь того беспорядочного движения в замкнутом пространстве, которое лучше всего передают глаголы «мечется» и «тычется». В сборнике «Поверх барьеров» встречаются и менее известные особенности пастернаковского стиля, как, например, нередкое использование анжанбемана. Было бы интересно проанализировать те стихи из сборника, которые Пастернак никогда не переиздавал. Конечно, они могли казаться ему плохими, и однако же они обладают своей особенностью — с этого пути поэт свернул. В частности, эти стихи редко касаются природы, они длиннее других, написаны строками разной длины и разным размером.

Книга «Поверх барьеров» ни в коем случае не является незрелым продуктом раннего Пастернака. В ней есть, например, такой ритмический шедевр, как «Метель», с запоминающимися повторами и атмосферой усиливающегося дурного предчувствия.

Нередко возникает вопрос: а был ли Пастернак вообще когда-нибудь футуристом, но этот вопрос обычно задают те, кто плохо понимает авангард.<sup>81</sup> Русский футуризм — гибкое, многоликое и противоречивое явление; любая попытка свести его к устремлениям и достижениям одной группы или личности приводит к невероятным

упрощениям и искажениям. Пастернак действительно говорил, что он равнодушен к мечте футуристов о новом поэтическом языке, что для него «музыка слова — явление не акустическое», что в ее основе лежит «соотношение значения речи и ее звучания». <sup>82</sup> Однако относиться к заявлениям Пастернака 30-х и даже 40-х годов следует осторожно: он имел привычку забывать, что когда-то писал не менее авангардные, чем Крученых, стихи. Кроме того Пастернак как в своей ранней братоубийственной критике, так и в более поздних высказываниях явно недооценивал гилейцев. <sup>83</sup> Да, он утверждал, что всю жизнь был «обращен на содержание», <sup>84</sup> но ведь и члены «Центрифуги» были обращены в ту же сторону, да и какая футуристская группировка, по большому счету, откажется от его слов? Пастернака не устраивали в футуризме не эстетические установки, а скорее поведение собратьев-футуристов; ему (как и Лившицу в «Гилее») причиняла настоящее страдание их убежденность, что футурист обязан принимать перед публикой позы и вести себя вызывающе. Сложность русского футуризма позволяет исключить из числа футуристов даже Маяковского с Хлебниковым; подобные попытки уже делались, хотя и с неубедительными результатами. <sup>85</sup> Что касается Пастернака, то в книге «Поверх барьеров» антиэстетических и связанных с насилием образов достаточно для того, чтобы поставить его рядом с Крученых и Давидом Бурлюком. Месяц у него «гундосый» и «сиплый»; оттепель «харкает»; «заря, как клещ, впилась в залив»; он видит, как «рдеет глушь в зловонной груди алых туч»; кровавые шарики кусаются, как крысы. И это лишь одна черта, объединяющая Пастернака с футуристами. Ко всему прочему у него вырабатывается свой собственный футуризм, что вряд ли удивительно для человека, рассуждавшего в «Вассермановой реакции» о футуризме истинном и ложном.

В 1915 году «Центрифуга» приняла в свои ряды нового члена, Ивана Александровича Аксенова (1884—1935), который, в отличие от Ивнева и Большакова, вскоре стал в ней центральной фигурой и сыграл не менее важную роль, чем Бобров, Пастернак или Асеев. К сожалению, «Центрифуга» приближалась уже к концу, и Аксенову не удалось в полной мере проявить свои выдающиеся способности поэта и теоретика (а возможно, и лидера). В 1916 году «Центрифуга» издала его стихотворный сборник «Неуважительные основания». До этого он подготовил к изданию сборник «Кенотаф», но уничтожил его. Судя по приведенному в «Неуважительных основаниях» стихотворению из «Кенотафа», ранняя рукопись была написана под сильным влиянием «Урны» Андрея Белого. «Неуважительные основания» — книга блестящая и сложная, одна из немногих подлинно авангардистских книг «Центрифуги». В ее основе лежат личные ассоциации автора, но свои стихи Аксенов создает в духе живописи, помещает слова в текст, словно краску на полотно, по контрасту или в соответствии с ранее нанесенным оттенком. Применяя этот метод, Аксенов



не пренебрегает смыслом слова, однако он использует семантику как цвет, линию, элемент фактуры.

Вот как звучит одно из стихотворений:

Снова славится вечер властный  
 Неукоснительный амулет  
 На разочарованный и атласный  
 Небу индукционный след.  
 А и непредусмотрительными видами  
 Те, воображающие, не осуществля, вину. —  
 Пыльно водам,  
 Пробежавшему огню в саду  
 Через пепельницу.  
 Уходящие ко взрывам птицы.  
 На застывшем  
 Устарелый знак последних откровений —  
 Голова готова спрятаться под снег-крыло,  
 Да еще она видна от брызг.  
 Перепряжа.  
 О увядшем шуме и вольтаже ламп,  
 Умершем до жизни  
 И неизлечимом дне:  
 Коротко замкнулся и прославился книжно, —  
 Совместно  
 Заплетенный, замоленный свет.  
 Причина неизвестна.

В стихотворении описывается открывающийся из окна пейзаж, скорее всего городской, но его подробности как бы сдвинуты с мест и расставлены в необычном порядке, некоторые предметы вообще отсутствуют, а главное — вся картина живописуется словами, которые внешним образом никак с ней не связаны. Аксенову в первую очередь важно то, как выглядят эти слова, поэтому он выбирает длинные и непривычные («неукоснительный», «непредусмотрительные» в этом стихотворении») и любит иностранные заимствования, которые русифицирует («верниссируя», «семишопот», «клэрделюнщик»). Ему нравится присоединять к русским существительным редкие прилагательные иностранного происхождения («Эриманфийский страх», «апотропические руки»). Аксеновская поэзия обращена в сторону Запада, поэт никогда не придает ей славянскую окраску, как это делали Хлебников, Асеев и Петников. Нередко язык Аксенова приобретает научно-технический оттенок, когда он, допустим, употребляет слова «координаты», «энтропия», а то и математические формулы. Аллюзивность стихотворений усиливается проступающими в них цитатами (из Толстого, Гоголя) и тщательно подобранными эпитафиями — свидетельство несравненно более обширной и редкостной эрудиции, чем, допустим, у Боброва. В «Неуважительных основаниях»

есть эпиграфы из Шекспира, Боброва, Макса Жакоба, Гвидо Кавальканти и Джона Уэбстера. Стихи написаны рифмованным верлибром (рифмы нетрадиционные) в сочетании с акцентным стихом (в одной из частей книги используются обычные размеры и рифмы).

Важнейший источник поэзии Аксенова — французский кубизм. Цитаты из Макса Жакоба в «Неуважительных основаниях», конечно же, не случайны; кроме того, Аксенов заимствует непосредственно у живописцев-кубистов. Даже нетрадиционные приемы печати наверняка вдохновлены кубистской живописью (один из них заключается в том, что из-под некоей фразы проступает другая, библейская). Излюбленный прием Аксенова — взаимное пересечение плоскостей; он с удовольствием переплетает высокий поэтический слог с газетным, но не смешивает слова разного стиля, а добивается контрапункта отдельных фраз. В одном стихотворении Аксенов достигает эффекта, напоминающего многократно экспонированную фотографию. Два завершающих книгу стихотворения («La Tour Eiffel» I и II) звучат как поэтические вариации знаменитой картины Делоне (Аксенов хотел написать о Делоне книгу). Наконец, Аксенов был автором первой (и до недавнего времени единственной)<sup>86</sup> в России книги о Пикассо «Пикассо и окрестности» (Москва, 1917), изданной издательством «Центрифуга» с двенадцатью репродукциями. «Пикассо и окрестности» — оригинальная, пронципальная и очаровательная книга. Ее открывают четыре главы, состоящие из коротких фрагментов, в которых все вращается вокруг Пикассо, но лишь слегка его касается. Фактически «Пикассо и окрестности» — книга о проблемах эстетики; в ней есть полемическое приложение, в котором собраны анекдоты, афоризмы, цитаты, заметки и неожиданные прозрения. Отваживаясь на парадокс, Аксенов обращается к непосредственному анализу живописи Пикассо и его творческого развития лишь в приложении; написано оно настолько тонко, тщательно и профессионально, что даже сейчас, через пятьдесят лет после появления,<sup>87</sup> заслуживает перевода на другие языки. Обложку книги выполнила в кубистской манере Александра Экстер, сыгравшая важную роль в творческом становлении Бенедикта Лившица. Она же иллюстрировала книгу стихов Аксенова двумя офортами. «Центрифуга» собиралась выпустить альбом ее рисунков.

Итак, Аксенов появляется как значительная фигура позднего до-революционного футуризма и олицетворяет собой такое завершение эго-футуризма, какого не смог добиться ни один эго-футурист. Мягкий урбанизм Аксенова, чередование городских интерьеров с городскими пейзажами — истинно западные черты, по-настоящему утонченные, особенно в его сухой, окрашенной мягким юмором разговорной речи. Северянин и его последователи могли только мечтать о чем-то подобном, но не обладали для этого ни образованностью, ни непосредственным знанием Запада; их творчество — лишь вульгари-

зация, карикатура и доморощенное подражание западным образцам. Как и большинство эго-футуристов, Аксенов не берет слова по отдельности и даже не подчеркивает без надобности «внутреннюю форму» слов; поэт на кубистский манер пользуется семантической окраской слова и предпочитает не фактические словесные наложения и пересечения, а образные. В этом смысле он больше заслуживает имени кубо-футуриста, чем любой из гилейцев, которым кубистские эффекты в поэзии удавались крайне редко.

Как истинный член «Центрифуги», Аксенов был истовым поклонником ритма. Ритм для него — стеновой хребет искусства: «Искусство — построение устойчивого подобия прочувствованному посредством ритмического расположения избранного на сей предмет материала»; «Основанием искусства является не красота (в природе не существующая), а ритм». Оба утверждения типичны для Аксенова.<sup>88</sup> Впрочем, Аксенов провидит в отдаленном будущем смерть искусства: потомки достигнут столь высокого в ритмическом отношении развития, что «созерцание математических формул будет доставлять им эстетическое наслаждение».<sup>89</sup> Поэт писал, но так и не смог опубликовать статьи по «экспериментальной метрике» и усердно изучал современных теоретиков стиха (Поль Верье, Пьер Руссело, Эжен Ландри). Как и Бобров, Аксенов обожал Пушкина и считал, что хороший русский стих неизбежно оказывается стихом пушкинского строя.<sup>90</sup>

Следующая изданная «Центрифугой» книга Аксенова называется «Елисаветинцы» (Москва, 1916). Аксенов был первопроходцем в деле перевода на русский язык и изучения елисаветинской драматургии (помимо Шекспира и Марло). В первом выпуске «Елисаветинцев» напечатаны драмы Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать», Джона Узбстера «Белый дьявол» и Сирила Тёрнера «Трагедия атеиста». Готовились к выходу следующие два выпуска. В конце жизни, когда поэзию Аксенова начисто забыли, он стал известен исследованиями о елисаветинцах и статьями о творчестве Шекспира.<sup>91</sup> В противоположность Боброву, считавшему театр низшим жанром,<sup>92</sup> Аксенов любил драматургию и театр. В 1918 году «Центрифуга» напечатала его подражание древнегреческой трагедии «Коринфяне», аксеновский вариант мифа о Меее, написанный для «умопостигаемого театра». Ему предшествует интересное предисловие, в котором традиционное русское (и немецкое) стихосложение называется «искусственным и извращенным», зато об английском, французском и польском говорится как об основанных на «органическом ритмовании речи». В самой трагедии более всего восхищает не «цитатный метод» и сознательные анахронизмы, а хор — превосходный образец футуристской поэзии. Впоследствии Аксенов установил тесные отношения с Всеволодом Мейерхольдом и не только переводил для него европейские пьесы, но и занимался теоретическими проблемами театра.

Послереволюционная биография Аксенова включает в себя краткое членство в коммунистической партии, пребывание в должности председателя Всероссийского Союза поэтов (СОПО) и преподавательскую деятельность в университете. Аксенов входил в недолго просуществовавшую группу «Московский Парнас», членами которой были Бобров и Шиллинг, а затем присоединился к конструктивистам. Стихи Аксенова, все более консервативные, публиковались до начала 1930-х годов в различных альманахах, как до, так и после выхода его последнего поэтического сборника «Серенада» (Москва, 1920).

Хотя книги с издательской маркой «Центрифуги» появлялись вплоть до 1920 года, сама группа, по-видимому, прекратила свое существование. В конце 1917 года был анонсирован «Третий сборник Центрифуги»<sup>93</sup> с участием Аксенова и обещанием стихотворений Маяковского; он так и не появился. Не вышел и объявленный сборник «Центрифуга — Пушкину» под редакцией Валерия Брюсова — лишнее свидетельство процветавшего в «Центрифуге» культа Пушкина и ее связи с символизмом. Планировалось также издание журнала «Вестник Центрифуги».

## VII. ЗАКАТ

В предыдущих главах я пытался показать, что неверно сводить историю русского футуризма (как это делают многие) к эволюции «Гилеи». После революции 1917 года бывшие гилейцы перегруппировались и, присоединив к себе нескольких поэтов, никогда гилейцами не числившихся (Асеев, Пастернак, Третьяков), сделали серьезную заявку на литературную власть в молодом советском государстве и вообще попытались создать впечатление, будто они — единственные, кто представляет (и представлял) футуристское движение в России. Их мемуары действовали в том же направлении: один только Каменский написал четыре книги воспоминаний, вновь и вновь отсылавших к старым добрым временам кубо-футуризма.<sup>1</sup> Гилейцы и впрямь находились *в центре* футуристского движения: с них началась история футуризма в России, в их среде выросли крупные поэтические фигуры и яркие личности, они господствовали на литературной сцене. В каком-то смысле на них лучше, чем на любой другой группе, виден постепенный распад футуризма перед революцией. Эта финальная фаза, совпавшая с Первой мировой войной, сочетала в себе два момента: утрату поэтической энергии и рост общественного признания.

Несмотря на отрицательное, как и прежде, отношение прессы, признание футуризма частью литературной элиты стало в последние годы несомненным. Футуристы выступали в литературных салонах и наносили визиты литературным знаменитостям (Блоку, Сологубу, Гумилеву, Ахматовой). В печати они более не выступали единой воинствующей группой, каждый публиковал свои произведения там, где считал нужным. В 1915 году про футуристов было сказано: «Критики о них пишут, читатели покупают их книги, все о них говорят».<sup>2</sup> Однако даже столь близкая к идеальной ситуация не устраивала героев дня, и Каменский, например, очень обижался на нападки критиков — ничуть не похоже на «наслаждение быть освистанным»<sup>3</sup> классического футуриста! Поэты, некогда гордившиеся своим отщепенством, страстно желали войти в литературную элиту, что особенно заметно по появлявшимся то здесь, то там сообщениям о наездах предводителей кубо-футуризма в Куоккалу на дачи своих авангардистских союзников и сочувствующих. Несколько футуристских «чудовищ» были представлены Илье Репину, причем вели они себя так, что художник счел их «учтивыми и тихими».<sup>4</sup>

Тем не менее жизнь у футуристов была непростой: война разбросала их аудиторию. Давид Бурлюк пытался исправить положение и организовал 14 октября лекцию «Война и искусство» с поэтическими чтениями Маяковского и Каменского, но хотя для выступления было выбрано место бывших триумфов (Политехнический музей в Москве), публика на лекцию не явилась. Бурлюк и Маяковский курсировали между Москвой и Петербургом и зарабатывали на жизнь, рисуя портреты богатых заказчиков. Участвовали в авангардистской выставке «1915» (конец марта), где ухитрились продать несколько холстов, писали газетные статьи (главным образом в «Новь»). Каменскому заказали биографию Евреинова. Маяковский играл в азартные игры и на бильярде.

Одним из свидетельств признания футуристов стало их принятие в знаменитое артистическое кабаре «Бродячая собака»,<sup>5</sup> где собиралась петербургская литературно-художественная элита. Случайные богатые посетители кабаре (которых завсегдатаи презрительно называли «фармацевтами») выкладывали баснословные деньги за возможность взглянуть на художественных знаменитостей и послушать, как те поют и читают свои произведения. В 1915 году главной достопримечательностью «Бродячей собаки» стали футуристы. 11 февраля 1915 года Маяковский в лучших традициях футуристов устроил «фармацевтам» и всем «имеющим ванную и теплый клозет» скандал: он выступил с стихотворением «Вам!»; где противопоставил ужасы войны комфортабельной столичной жизни. Последние строки стихотворения звучат так:

Вам ли, любящим баб да блюда,  
жизнь отдавать в угоду?!  
Я лучше в баре блядям буду  
подавать ананасную воду!

После этих строк с некоторыми дамами случились обмороки, а их обиженные кавалеры набросились на поэта с угрозами. Другие выступления были не столь интересными, однако пресса охотно о них сообщала. Через несколько дней, например, вновь выступил Маяковский, причем не только с чтением стихов, но и с лекцией о футуризме (представить себе такое в европейском или американском ночном клубе просто невозможно). В феврале в «Бродячей собаке» (закрытой полицией в марте 1915 года) отмечался выход в свет первого выпуска сборника «Стрелец».

«Стрелец» — превосходный образец новых тенденций. Изданный на средства и под редакцией Александра Эммануиловича Беленсона (1890—1949),<sup>6</sup> предпринимателя с литературными склонностями, он собрал под своей обложкой почти всех гилейцев (Давид и Владимир Бурлюки, Каменский, Маяковский, Крученых, Лившиц, Хлебников), их друзей-авангардистов, работавших в других областях искусства

(Артур Лурье, О. Розанова, Кульбин, Н. Евреинов, А. Шемшурин), и таких влиятельных и авторитетных представителей русского модернизма XX века, как Александр Блок, Федор Сологуб, Михаил Кузмин и Алексей Ремизов. Знаменитости получили в сборнике гораздо больше места, чем футуристы, но общее впечатление было таким, что не они открывают дорогу молодежи, а наоборот — молодежь поддерживает старшее поколение. Указанная перестановка особенно заметна при сопоставлении отрывка из цикла стихотворений «Жизнь моего приятеля» утомленного жизнью Блока с варварски-жизнерадостным стихотворением Бурлюка «Плодоносящие», где он воспеваает «беременного мужчину» у памятника Пушкину.

Мне нравится беременный мужчина  
Как он хорош у памятника Пушкина  
Одетый в серую тужурку  
Ковыряя пальцем штукатурку  
Не знает мальчик или девочка  
Выйдет из злобного семечка?!<sup>7</sup>

Забавно и то, что «старшие» старались выглядеть в «Стрельце» большими авангардистами, чем они были на самом деле, тогда как футуристы ни на какие компромиссы не шли. Сологуб представил малоудачные переводы из «Озарений» Рембо; Блок с усталой иронией упомянул в верлибре Хлебникова и Маяковского (впоследствии он убрал эти строки), а в его переводе «Действа о Теофиле» Рютбёфа есть заклинание со множеством непонятных слов, которые в общем контексте напоминают заумную речь.<sup>8</sup>

Из футуристов в сборнике лучше других представлен Каменский; его импрессионистский прозаический отрывок «Поэзия о Хатсу» выполнен в духе экзотического примитивизма с привлечением излюбленных тем (цирк и авиация) и насыщен звукоподражаниями и неологизмами. Каменский называет себя «песнебойцом стройных слов, сложением похожих на обнаженных девушек», «с душой в медвежьей шкуре», которую он несет «радиоактивной самке», однако он не в силах удержаться от то и дело прорывающейся склонности к очевидному и пошлomu. Намного удачнее экскурсы Каменского в область детского языка, а также «разбойные-бесшабашные песни» с их грубой непринужденностью, вошедшие впоследствии в роман о казацком бунтаре Стеньке Разине. Одно из стихотворений Бурлюка повторяет то, что в манифесте «Садка судей» говорилось о гласных и согласных. Единственное произведение Крученых, посвященное смерти и безумию, выполнено, как обычно, в антиэстетическом гротескном ключе; Лившиц в неоклассическом стихотворении об окрестностях Петербурга, напротив, делает вид, что он вообще не гилеец. Маяковский в отрывке из знаменитой поэмы «Облако в штанах» демонстрирует почти истерическую одержимость модным вопросом пола (несколько

богохульственных мест было изъято из поэмы цензурой); Хлебников представлен первой частью изумительной идиллии «Сельская очарованность». Интересны и другие материалы: подробный анализ Шемшуриным «железобетонной поэмы» Каменского (см. главу 5) с выводом, что футуризм — это передача впечатлений; критика Евреиновым Московского Художественного театра; проект нотной записи четвертьтоновой музыки Лурье; большая статья Кульбина о кубизме с подробным описанием его предыстории, периодизацией, изложением «credo» и критикой его теории и практики. Кульбин упоминает о приезде в Россию Арнольда Шёнберга, которого называет «бурлюком из музыки».

Особо следует упомянуть статью «Английские футуристы» Зинаиды Венгеровой (1867—1941), сестры знаменитого ученого, регулярно информировавшей русского читателя о новейших течениях в европейской литературе. Собственно говоря, это — интервью с Эзрой Паундом, который футуристом быть не желает и называет себя «вортицистом» и «имажистом». Излагаемые Паундом мысли хорошо известны: понятие «vortex», отрицание искусством прошлого и будущего и его жизнь настоящим, «которое неподвластно природе, не присасывается к жизни, ограничиваясь восприятием сущего, а создает из себя новую живую абстракцию». Венгерова описывает Паунда как «высокого, тонкого блондина с закинутыми назад длинными волосами, с угловатыми чертами лица, с крупным носом и светлыми, никогда не улыбающимися глазами». «Схватив карандаш и бумагу, он чертит воронку, изображающую вихрь (vortex) и делает математические выкладки, показывающие движения вихря в пространстве». Венгерова анализирует литературные манифесты из сборника «Blast» и осуждает их как пустые теории, не подтверждаемые поэтической практикой. В сборнике она не находит ничего, кроме подражания «французским футуристам» (т. е. Аполлинеру). Венгерова дает также несколько стихотворений Паунда и H. D. в русском переводе.

Выход в свет «Стрельца» вызвал небольшую сенсацию, о нем на все лады писали газеты. Некоторые видели в сборнике «пиррову победу» футуризма, поскольку футуристы слишком хорошо вели себя в «приличном» обществе символистов: забыли «пощечины» общественному вкусу и даже стали «удобопонятны для всякого».

Другие считали, что «альянс между футуризмом и символизмом» не случаен, и усматривали в нем знак «решительного поворота литературы в сторону безграничной власти слова». Третьи стыдили символистов за то, что те нашли что-то общее с литературными хулиганами.<sup>9</sup> Сологуб даже публично признался,<sup>10</sup> что не думал ни о каком альянсе, что футуристы сами пришли к нему и что он считает всех футуристов, за исключением Северянина, людьми малоодаренными. Заявлению Сологуба противоречит письмо в редакцию Кульбина, где



сообщается о том, что Блок, Сологуб и Кузмин сами выказали симпатию к футуристам и пригласили их участвовать в альманахе.<sup>11</sup>

Через полтора года, в августе 1916 года, вышел второй выпуск «Стрельца», из которого стало ясно, что «альянс» отнюдь не процветает. Две трети сборника были отданы роману Кузмина о Калиостро; Сологуб поместил еще один небольшой отрывок из «Озарений»; Блок вообще отсутствовал. Не было и футуристов, не считая Хлебникова (представленного концовкой стихотворения, начало которого было напечатано в первом выпуске) и Маяковского. Маяковский дал стихотворение «Анафема» (позже переименованное в «Ко всему») — взрыв эмоций, вызванный неразделенной любовью и исполненный гиперболического анимализма и религиозной образности. Зато появился новый автор — противоречивый Василий Розанов с двумя статьями, в которых он критикует радикализм и засилье евреев в литературной критике. Либеральная пресса немедленно пришла в движение: один из критиков<sup>12</sup> усмотрел некую «логику» в союзе между «левым и правым флангом литературы», благодаря которой антисемитская статья Розанова и «гимн насилию» Маяковского оказались под одной обложкой. Маяковский вынужден был защищаться: в открытом письме в редакцию одной из ежедневных газет он заявил о своем разрыве со «Стрельцом». После революции Беленсон издал в 1922 году третий и последний выпуск «Стрельца», где футуристские произведения практически отсутствовали.

Еще одно признание «приличной литературой» футуристов также, хотя и косвенным образом, связано со «Стрельцом». Главную роль здесь сыграл Максим Горький — один из тех, о ком в манифесте «Пощечины общественному вкусу» было сказано, что все их желания сводятся к даче на реке — мечте всякого портного. Зимой 1914—1915 годов отчаянно нуждающиеся Давид Бурлюк и Каменский встретились с Горьким и, судя по всему, ему понравились; он даже подарил Бурлюку свою книгу с надписью: «Они — свое, а мы — свое». По-видимому, оба футуриста пожаловались Горькому на дурное отношение к ним прессы, и тот не прочь был сделать вид, будто все трое принадлежат к одному лагерю. Принимая во внимание разночинное происхождение футуристов и их взгляды на жизнь, этот поступок Горького, возможно, был искренним. Вскоре Бурлюк и Каменский познакомили с ним Маяковского. Горький присутствовал на выступлении Маяковского в «Бродячей собаке», где тот читал отрывки из поэмы «Облако в штанах». И наконец, 25 февраля 1915 года, когда в этом же кабаре праздновали выход в свет «Стрельца», Горький неожиданно встал, поднялся на эстраду и, указав в сторону футуристов, провозгласил: «В них что-то есть!» После чего добавил несколько слов об их молодости, энергии, новаторстве и жизнеутверждающей позиции. Для футуристов это оказалось даром свыше. Даже «Пета» (как мы видели в главе 6) вынесла слова Горького на обложку, хотя

ее-то Горький меньше всего имел в виду, да и вообще вряд ли знал о ее существовании. После своего возвращения в 1914 году с Капри Горький редко появлялся на публике, поэтому пресса не только подробно описала эпизод в «Бродячей собаке», но и принялась его обсуждать, упрекая Горького за сказанное. Всякий, кому не лень, повторял туманную фразу «В них что-то есть», так что Горькому пришлось, наконец, объясняться. В апреле в «Журнале журналов»<sup>13</sup> появилась его небольшая статья «О футуризме» с несколькими цензурскими купюрами. Начинается она так:

«Русского футуризма нет. Есть просто Игорь-Северянин, Маяковский, Бурлюк, В. Каменский. Среди них есть несомненно талантливые люди, которые в будущем, отбросив плевелы, вырастут в определенную величину. Они мало знают, мало видели, но они несомненно возьмутся за разум, начнут работать, учиться. Их много ругают, и это несомненно — огромная ошибка. Не ругать их нужно, к ним нужно просто тепло подойти, ибо даже в этом крике, в этой ругани есть хорошее: они молоды, у них нет застоя, они хотят нового, свежего слова, и это достоинство несомненное».

Особо выделил Горький Маяковского, а в конце статьи выразил надежду, что русская молодежь «призвана в мир, чтобы освежить густившуюся полубольную атмосферу жизни».

Его слова вряд ли устраивали тех, кто хотел бросить тень на футуризм (или, в данном случае, на самих футуристов, в это время умно помалкивавших), и бывший друг Горького, невероятно популярный писатель Леонид Андреев, в газетном интервью<sup>14</sup> сделал тому выговор. Признавшись, что когда-то он и сам с оптимизмом воспринял футуризм, Андреев решительно заявил, что ныне это движение не вызывает у него ни малейшей надежды. Война послужила истинным испытанием для его членов, которое футуристы не выдержали. Она обнажила перед всем миром их обывательские души и доказала, что те способны лишь развлекать буржуазию. Всех, кто по-настоящему любит литературу, Андреев призвал провести черту между собой и так называемыми футуристами.

Известны и попытки «отыскать жемчужины в навозной куче» футуризма; один из критиков<sup>15</sup> воздал по заслугам покойной Гуро. Он заявил, что Гуро — подлинная футуристка, что она способна была понять и воплотить душу города, проникала в сущность вещей, чувствовала дух языка и обладала простым художественным стилем. Критик не только отделил Гуро от «базарной клики» квази-футуристов, но и сравнил ее с Буниным (не в пользу последнего).

Вероятно, самая громкая дискуссия о футуризме развернулась в 1915 году на страницах журнала «Голос жизни» (Петроград), где была опубликована статья Виктора Шкловского «Предпосылки футуризма».<sup>16</sup> Шкловский развивал свои старые идеи (см. главу 4), но на этот раз защита футуризма была более основательной. Приведем примеры

из русской и английской народной поэзии, Шкловский продемонстрировал, как слабеет и умирает способность слов созидать поэтический образ, и связал этот процесс с автоматизацией восприятия поэтических слов и фраз (здесь он отослал к творчеству Пушкина). Дополнительные примеры из области архитектуры, скульптуры и прикладного искусства показывают, согласно Шкловскому, отмирание старых форм искусства. Разламывая старые слова и созидая новые, футуристы возвращают поэтический язык к жизни. «Этот язык непонятен, труден, — писал Шкловский. — Это нельзя читать, как читают газету, он не похож даже на русский, но мы слишком привыкли ставить понятность непременным требованием поэтическому языку». И приводил все новые и новые примеры намеренно или по природе своей непонятной поэзии древних песен, религиозных гимнов, *dolce stil puovo* и т. д. В заключение Шкловский делает вывод, что приемы поэзии футуристов тесно связаны с приемами общего языкового мышления. В своей статье Шкловский зашел так далеко, что со всей серьезностью отнесся к пугалу газетчиков — заумному языку. Он определил его как «язык, так сказать, личный, где слова не имеют определенного значения и должны действовать непосредственно на эмоцию». Тем, кто считал, что футуристы просто-напросто морочат публике голову своей тарбарщиной, Шкловский цитировал французских ученых и русских поэтов (включая Пушкина), которые полагали, что «звуки вызывают каждый свои специфические эмоции». Он нашел примеры заумы у религиозных сектантов, в детских считалках, в народных песнях. Вывод Шкловского таков: заумь пребывает вне пределов языка, но не вне пределов искусства.<sup>17</sup>

Мнение Шкловского «за» в этом номере журнала было уравновешено статьей «против» — ответом на его работу, хотя и помещенным перед ней. Статья написана Дмитрием Философовым, известным критиком из круга Мережковского, и озаглавлена «Разложение футуризма». Философов упрекал Шкловского в том, что он не сумел доказать, что футуристы — талантливые поэты, а лишь «на голые стены футуристического дворца повесил кучу портретов — все предки, в золоченых рамах» и оказал медвежью услугу тем, кто заявляет, что им принадлежит будущее. На самом деле, продолжал Философов, футуризму приходит конец, его героический период завершен. Вызванный им испуг был безосновательным: футуристическая «вода» лишь образовала небольшую лужу, и в ней заквакали лягушки. «Футуристы не победили, а просто слились с толпой». Уже одно то, что своей защитой футуризма Шкловский придал академическую окраску, доказывает, по мнению Философова, поражение футуризма.

На этом дискуссия не закончилась; через несколько номеров в том же журнале на Философова обрушился Виктор Ховин, редактор нео-эго-футуристского журнала «Очарованный странник», хотя его позиция «большой католик, чем сам папа римский» вряд ли могла по-

нравиться Маяковскому и его друзьям. В действительности Ховин<sup>18</sup> предъявил футуристам еще более серьезные, чем Философов, претензии. С фанатичным экстремизмом он заявляет, что истинный футуризм не только не умер, но еще и не появился. Ховин утверждает, что футуризм — это не литературная школа, а «сегодняшняя оппозиция господствующей литературе». Бунт как таковой имеет гораздо больше значения, чем любые «теоретические предпосылки» и даже поэтическая практика; в современном футуризме Ховину не достает настоящего внутреннего бунта. Последовательность, размах и героизм Ховин находит у Маринетти и призывает русских футуристов стать, наконец, истинными футуристами (т. е. перестать развлекать толпу и уйти в подполье).

Предостережения Ховина были, пожалуй, неуместны, однако ситуация в целом свидетельствовала о начале заката русского футуризма как литературной школы. В числе внушающих опасения признаков были: признание футуризма представителями литературной элиты, утрата футуризмом напряжения и страсти, критика слева до недавних пор самой левой литературной группировки в России. Обзор предреволюционных коллективных футуристских изданий лишь подтверждает правильность этой картины и показывает, что, достигнув определенного успеха, футуризм уже не в силах был сохранить изначальную свежесть мировосприятия; его размывали компромиссы, беспринципные альянсы и неспособность к созданию новой эстетической теории.

Два таких коллективных футуристских издания вышли в свет при активном содействии Самуила Матвеевича Вермеля (1890—?), имевшего для этого достаточные денежные средства. Вермель был московским эстетом и театральным завсегдатаем; на идеях, близких к евреиновским, он основал театральную студию, где изучались самые разные дисциплины, включая фокусы и «гротеск», а студенты танцевали и представляли пантомиму под чтение Каменским своих стихов. В начале 1915 года Вермель издал книгу стихов «Танки» и тем самым первым, кажется, ввел в русскую поэзию неизвестную ранее форму японского стихосложения. Значение этого события несколько ослабляет невысокое качество стихов. Некоторые «танки» появились и в альманахе «Весеннее контрагентство муз», изданном Вермелем совместно с Давидом Бурлюком в мае 1915 года. Несмотря на присутствие малоизвестных и совершенно неизвестных поэтов, делавших реверансы футуризму (Беленсон, Вараввин) и даже откровенных нефутуристов (Канев), это была последняя крупномасштабная демонстрация сил футуризма. В альманахе представлено большинство поэтов «Гилеи» (кроме Лившица и Крученых), приправленное сливками «Центрифуги» (Асеев, Пастернак, Большаков). Более сотни страниц большого формата отдано выразительным стихотворениям и рисункам Давида и Владимира Бурлюков и Аристарха Лентулова. Кроме

них в альманахе имеются прозаические, драматические и критические произведения. Представлена даже музыка — две страницы нот «Сочинения для скрипки и фортепьяно» Николая Рославца (1880—1944).<sup>19</sup>

Поэзия, в целом, высокого качества. Опыанный авиацией Каменский в четырех стихотворениях описывает ощущения полета, наполняя их звукоподражаниями, неологизмами и даже птичьим пением. Для Маяковского война оказалась еще лучшим, чем город, средством для самовозвышения и выплеска истерической эмоциональности. Самое интересное из трех его стихотворений — «Я и Наполеон» с темой «солнцелюбства»; самое художественно удачное — фонетический шедевр «Война объявлена». Николай Бурлюк дал одно стихотворение и две прозаические миниатюры, замечательные тем, что импрессионизм перетекает в них в сюрреализм. Бурлюк продемонстрировал прекрасную и разнообразную технику — остается только жалеть, что этот недооцененный писатель, заявив столь многообещающий талант, вскоре исчез из литературы. Три стихотворения (два из них вошли впоследствии в книгу «Поверх барьеров») опубликовал Пастернак, впервые оказавшись под одной обложкой с Маяковским. Асеев дал одно стихотворение о войне. Большаков представил цикл из шести стихотворений «Город в лете», посвященный Маяковскому в «память московского мая 1914 года»<sup>20</sup> и позже вошедший в его сборник «Солнце на излете». Шесть урбанистических «ноктюрнов» описывают город как смесь страсти и упадка, «электричества и пыли»; они обладают оригинальным звучанием, которое можно назвать «футуристическим сентиментализмом» и в котором соединились самые далекие друг от друга традиции в пределах и вне футуризма. Последним идет Давид Бурлюк с щедрой подборкой стихов, прозы и критики под общим названием «Здравствуйте, М-ше Поэзия!». Этот поэтический винегрет, в котором намешаны всевозможные стили (включая и очень далекие от футуризма), в очередной раз демонстрирует невероятную всеядность Бурлюка. Как и раньше, его стихи «модернизированы» отсутствием предлогов, а порой и знаков препинания. Иногда Бурлюк упражняется в наивной и упрощенной аллитерации и преподносит этот освященный веками прием как нечто небывалое. Образец его повышенного интереса к фактуре, привнесенного в поэзию из живописи, — часто цитируемое стихотворение:

Звуки на а широки и просторны,  
 Звуки на и высоки и проворны,  
 Звуки на у, как пустая труба,  
 Звуки на о, как округлость горба,  
 Звуки на е, как приплюснутость мель,  
 Гласных семейство смеясь просмотрел.

Бурлюк достигает удачи тогда, когда он примитивен, когда не отрывается от земли, когда среди наводящей скуку эклектики швы-

ряет вдруг строку о «широком женском плодоносном тазе» или дает стихотворению название «Поющая ноздря». Единственная прозаическая вещь Давида Бурлюка очень напоминает произведение его брата и звучит, пожалуй, слишком уж «по-бабьи».

Несмотря на свой самоуверенный и порой вызывающий тон, завершающая книгу статья Бурлюка «Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков» есть не что иное, как призыв к здравому смыслу. Холсты футуристов висят ныне бок о бок с живописью традиционалистов, и Бурлюк усматривает в этом свидетельство того, что «публика, если не постигла, поняла, — то приняла и кубизм, и футуризм, и свободу творчества».<sup>21</sup> Сходное явление он видит и в «Стрельце», «где футуристы торчат как тараканы меж солидно отсыревших бревен символизма». Подчеркивая, что он не представляет никакой литературной группы или партии, а выражает собственные взгляды, Бурлюк призывает представителей искусств и публику быть терпимее и «добродетельнее» и признать право на существование за любым видом искусства. Напоминая о продолжающейся войне, Бурлюк становится в позу патриота и заявляет, что великой России нужно много искусства: «Было бы количество — а качество найдется». Эта идея еще отчетливее выражена в подзаголовке статьи: «Единая эстетическая Россия».

Среди всего этого урбанизма, «гилейства» и откликов на фронтовые события ранняя (1908 года) пьеса Хлебникова выглядит анахронизмом. «Снежмочка» — «рождественская сказка» о жизни лесных духов, которые пребывают в мире и согласии с природой. В короткой пьесе много фольклорных и архаических оттенков, а ее мифология словно произрастает из щедрого словотворчества поэта. Но идиллия этого мира то и дело нарушается вторжением глупых людей; происходит и еще худшее: обожаемая всеми Снежмочка уходит в город. Там ее арестовывает полиция, и в конце концов она умирает, способствуя, однако, своей смертью распространению среди людей славянского языческого духа. Литературные предшественники Хлебникова не вызывают сомнений: «Снегурочка» А. Островского и символистская драма. В альманахе «Весеннее контрагентство муз» Бурлюк напечатал лишь часть хлебниковской пьесы, причем с неверным названием и множеством ошибок. Ко всему прочему он датировал ее 1906 годом.

Союз Бурлюка с Вермелем продолжался недолго. Следующий сборник под названием «Осеннее контрагентство муз» так и не появился. Нет указаний и на то, что был реализован другой их проект — Студия живописи и искусства театра. В следующем издательском почине Вермеля Бурлюк был не соиздателем, а лишь участником. В апреле 1916 года выходит альманах «Московские мастера», который уже одним своим внешним видом наносит сильнейший удар по идеалам раннего футуризма. Альманах напоминает дорогие «эстет-

ские» издания того времени: отличная бумага, высококачественная печать, «превосходные» заставки Лентулова, наклеенные цветные репродукции. Футуризм становится не просто консервативным, он роскошествует. Говорить о футуризме в связи с «Московскими мастерами» очень непросто. Короткое, напоминающее манифест предисловие на удивление неконкретно и туманно:

«Московские мастера не знают иного искусства, кроме того, которое они создают сами сейчас. Изобретая форму, поэты помнят о лиризме, художники о живописности, музыканты о музыкальности. Москва, создавшая русское искусство, любит мастерством своих художников, поэтов и музыкантов».

Открывает альманах раздел поэзии, но ни один поэт (за исключением самого издателя с его неуклюжей попыткой возродить овидиеву эротику в Москве 1916 года) не представлен более чем тремя стихотворениями. Результат — футуризм по Вермелю: ни малейшей агрессивности, ни единого оскорбления, все невероятно гладко или, по крайней мере, выглядит гладким. Лившица вдохновляет петербургская классическая архитектура; Ивнев цедит свои водянистые жалобы; Большаков демонстрирует урбанистический дендизм; Николай Бурлюк, в последний раз появившийся в печати, приводит на ум барокко; произведения Каменского написаны в обычной для него манере народной песни; Асеев предлагает читателю диалог двух военных кораблей, исполненный в драматической форме (и тем самым превосходит два более поздних стихотворения Маяковского), и монотонное стихотворение, построенное на хлебниковском принципе «внутреннего склонения»; один только Вараввин разнообразит картину своими ученически-футуристическими стихами. Даже Давид Бурлюк в своих поэтических размышлениях о женском белье выглядит членом «Мезонина поэзии». Лучше всех, безусловно, Хлебников с двумя маленькими шедеврами «Эта осень такая заячья» и «Ни хрупкие тени Японии...», обнаруживающими в поэте невероятно тонкого и нежного лирика.

В «Московских мастерах» появляется новое имя, допущенное в ряды футуристов: Тихон Васильевич Чурилин (1885—1946). Дебют Чурилина в литературе состоялся в 1908, но заметили его только в 1915 году, когда в Москве вышла в свет его поэтическая книга «Весна после смерти» с иллюстрациями Н. Гончаровой — она произвела в литературных кругах небольшую сенсацию. Стихи в этой удивительной книге скорее плохие, чем хорошие, но интересны своеобразным сочетанием примитивизма и декаданса. В поэзии Чурилина присутствует подлинное (не только поэтическое) безумие; эта их особенность плюс описание реальности снов в стихотворениях 1913 года позволяют считать Чурилина сюрреалистом *avant la lettre*. Темы чурилинской книги не покидают пределов ужасного: собственные похороны, смерть, насилие, кровь, самоубийство, безумие непрерывно сле-

дуют одно за другим. Технически Чурилин достигает своеобразных эффектов повторением слов и фраз и использованием отрывков разговоров и восклицаний, напоминающих «поток сознания». Судя по эпиграфам, его учителя — символисты, в частности, Андрей Белый, что ничуть не умаляет оригинальности поэта. Вероятно, самое знаменитое стихотворение Чурилина — «Конец Кикапу», гротескный этюд об одиночестве и смерти.

В «Московских мастерах» Чурилин напечатал вступление к поэме «Яркий ягненок», сочетающее богатство красок и звучания с отголосками русского фольклора и древнерусской литературы, а также два стихотворения, качество которых можно определить как «туманная простота».<sup>22</sup> После революции Чурилин присоединился к группе «Лирень» и напечатал «Вторую книгу стихов»<sup>23</sup> (1918), которая, хотя и посвящена Петникову, полна невероятно ярких и громких стихотворений, буквально кишащих паронимами. Во время гражданской войны Чурилин стал активным участником коммунистического подполья в Крыму и поэзию почти забросил. Затем он сотрудничал с Пролеткультом, но уже в 1920-е годы его имя исчезло из поля зрения. В последний раз стихи Чурилина печатались в 1922, критические работы — в 1925 году. После долгого перерыва его стихи неожиданно появились в 1940 году.

В отличие от других футуристских сборников «Московские мастера» щедро представляют прозу (более тридцати страниц). В рассказе Рюрика Ивнева «Белая пыль» повествуется о том, как под влиянием минутного настроения светская дама отдается почтальону. Рассказ слагается из описания тщательно запутанных воспоминаний, впечатлений, побуждений персонажей (и даже их «вариантов») со случайными вторжениями самого автора. Что касается языка, то рассказ Ивнева вполне традиционен. В рассказе Василия Каменского «Зима и май» с его через край плещущей лиричностью, напротив, — масса неологизмов. История любви шестидесятидвухлетнего рыбака к четырнадцатилетней дочери управляющего заводом (вспомним «Лолиту» Набокова) своим претенциозным многословием, псевдоглубокими комментариями и дурным вкусом напоминает сочинение студента-второкурсника; собственно говоря, — это новый вариант повести «Землянка». *Pièce de résistance* раздела прозы (да и всего альманаха) — повесть Хлебникова «Ка» (по-египетски — «душа»), вероятно, высшее его достижение в прозе. Повесть написана в 1915 году, в ней рассказывается о некоем персонаже по имени Ка, а скорее всего — о «ка» рассказчика («тень души, ее двойник, посланник при тех людях, что сняты храпящему господину»); она состоит из девяти главок и является шедевром хлебниковского «ирреализма». Главная особенность Ка заключается в том, что «ему нет застав во времени», благодаря чему он «ходит из снов в сны». Тема времени, издавна волновавшая Хлебникова, не покидает повести, в которой и «ка», и



его хозяин (т. е. автор) свободно переходят из Древнего Египта XVIII династии в мусульманский рай, что позволяет Хлебникову представить читателю целую толпу действующих лиц, начиная с Магомета и кончая африканскими обезьянами. Приключения сменяются фантастическими видениями, простота рука об руку идет с событиями невероятными, история убийства ничуть не противоречит необычному, но отнюдь не тяжеловесному юмору. Точный расчет соседствует с духом беззаботности в этом живом и хрупком рассказе о странствиях души, ребячество неотделимо от высокой учености. Здесь можно встретить элементы самых разных культур: древнеегипетской, арабской, китайской, японской, мексиканской, индийской... Не считая самого рассказчика и его «ка», главный герой повести — знаменитый фараон Эхнатон. Его убивают дважды: в первый раз — жрецы, во второй, когда в одном из перевоплощений он становится обезьяной, — русский купец, каким-то чудом оказавшийся в Африке. Главный женский персонаж повести — Лейли, героиня знаменитой персидской поэмы XII века; она говорит классическими гекзаметрами и пишет японские танки на камне, еще одном перевоплощении Ка.

Если говорить в связи с прозой Хлебникова о какой-то традиции, то это главным образом, хотя и не исключительно, традиция пушкинская. Она ясна и экономна, несмотря на то, что Хлебников использует порой ритмизованную прозу, имитирует научный стиль, чередует повествование с драматическими и стихотворными отрывками. Он даже пытается воспроизвести язык обезьян. В повести «Ка» немало запоминающихся деталей: купающаяся девушка, которая проходит сквозь прозрачную фигуру Ка; панорама, отразившаяся на ногте ноги Лейли; попугай, цитирующий в африканских дебрях Пушкина; пассажи о том, как спят на ходу, и об игре в карты с мировой волей. Очевидно, Хлебников собирался продолжить «Ка»; в 1916 году он писал прозу в том же духе, но от нее сохранились лишь отрывки. Сам Хлебников считал «Ка» одним из главных своих произведений.

Помимо музыки Рославца и фрагментарных и не вполне оригинальных мыслей Вермеля о театре, в «Московских мастерах» есть и критика. Сам Вермель под псевдонимом Челионати пытается сыграть роль теоретика; он избегает говорить о футуризме и тем не менее определяет прошедшее десятилетие как «ренессанс русской лирики», характерная особенность которого — внимательное отношение к слову и его изучение. «Форма слова, сцепление букв, вид их, звучание важнее возможного смысла... Раз слово — тонический или графический материал, то его можно увеличить, раздробить или избрести вновь (заумный язык)». Вдохновение черпается теперь не из античного мира и не из Запада, а из русского языка. Обсудив проблемы футуризма и слова, Вермель переходит к сочувственному обзору напечатанных в «Московских мастерах» произведений и в первую очередь говорит о Хлебникове — поэте, который не только в совер-

шенстве владеет языком, но и предугадывает будущее народа и освобождает слово. Из тех, кто в альманахе не участвовал, Вермель упоминает Маяковского и Пастернака, у которого «ощущение и недоверие к видимому проверяется пристрастным, режущим интеллект». В своих «танках» Вермель видит «путь к широкой анфиладе слов востоко-русской формы» (т. е. пытается обеспечить себе место в ориентированной на Восток «Гилее»). Вторая статья посвящена обзору работ, представленных в «Московских мастерах» художников, в третьей, принадлежащей Д. Вараввину, анализируется хлебниковское стихосложение. В написанных преимущественно Вермелем рецензиях обсуждаются новые книги Маяковского, Каменского, Боброва, Чурилина и такие издания футуристов, как «Леторей» и «Очарованный странник». Завершаются «Московские мастера» хроникой и планами участников. Например, в ноябре 1915 года в Башне (театральной студии Вермеля, названной так же, как знаменитый петербургский литературный салон), отмечалось десятилетие деятельности Д. Бурлюка (доклад прочел Каменский); там же Хлебников читал лекцию «Прошлое, настоящее и будущее языка», в которой излагал мысли о замене слова числом.

Альманах «Московские мастера» задумывался как периодическое издание, но первый его выпуск оказался и последним. Выяснилось, что Вермель может заплатить типографии всего за двести экземпляров; оставшиеся восемьсот в продажу не поступили.

Тем временем произошло некоторое оживление активности футуристов в Петрограде, где в декабре 1915 года вышел в свет тонкий шестнадцатистраничный альманах «Взял. Барабан футуристов». Пожалуй, это единственный сборник, изданный при участии бывших гилейцев, который выглядел и звучал так, как подобает футуристскому изданию. На обложку пошла грубая оберточная бумага со случайным вкраплением песчинок и опилок; содержание также было весьма громогласным и воинственным. Деньги на издание альманаха дал Осип Максимович Брик (1888—1945), выпускник юридического факультета, который не имел еще никаких литературных амбиций, сомневался в праве поэзии на существование и собирался издавать популярные детективы о Нате Пинкертоне. Свояченица Брика, впоследствии известная под псевдонимом Эльзы Триоле (жена Луи Арагона), в июле 1915 года познакомила брата с Маяковским, и квартира Бриков в мгновение ока превратилась в штаб-квартиру петроградского футуризма (точнее — в футуристический салон, где роль русской мадам Рекамье исполняла жена Брика Лиля). Последующий *ménage à trois* Бриков с Маяковским до сих пор остается в России предметом пересудов, хотя в печать они почти не просачиваются. В конце концов Лиля добилась-таки, благодаря Маяковскому, бессмертия: вероятно, только Петрарка посвятил одной женщине такое множество стихов. Нашел свое место в литературе и Осип Брик, со временем превра-

тившийся в выдающегося критика-формалиста. Помимо Маяковского и Хлебникова среди постоянных гостей Бриков были Виктор Шкловский, вездесущий Ивнев и Виктор Ховин. Как-то Брик пригласил каких-то математиков послушать лекцию Хлебникова о математических законах истории; лекция заинтересовала их и озадачила. На средства Брика были изданы две поэмы Маяковского «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник».

Альманах «Взял» замышлялся как рекламная витрина для Маяковского, который выступает в нем как полемист, поэт № 1 (Хлебников, Каменский, Пастернак, Асеев и Шкловский представлены каждый одним стихотворением) и главный предмет дискуссии. Альманах начинается со стихотворения, вызвавшего год назад скандал в «Бродячей собаке»; напечатана в нем и изрядно урезанная цензурой первая часть «Флейты-позвоночника» — без названия, но с посвящением Лиле Брик. В статьях Шкловского и Осипа Брика обсуждается и восхваляется недавно опубликованная поэма Маяковского «Облако в штанах». Шкловский расценивает появление молодого и энергичного поэта в литературе, далеко отставшей от жизни, как очень крупное событие. Он сожалеет о том, что цензура запретила публиковать те места в произведениях Маяковского, которые дают представление о «политическом *spectro* русского футуризма», но добавляет, что в них остались «любовь, гнев, прославленная улица и новое мастерство формы». По мнению Шкловского, «Облако в штанах» знаменует собой рождение новой красоты и приход нового человека, который способен кричать, т. е. обладает достоинством, утраченным «очеховленной» интеллигенцией. Брик сопоставляет в своей рецензии цитаты из символистов, демонстрирующие их мечтательную и манерную изнеженность, с отрывками из стихов Маяковского, исполненных мужества и земной силы, и сравнивает первые с пирожными, а вторые — с хлебом. Он не упускает случая разрекламировать поэму с явной для себя выгодой и восклицает: «Пойдите сами, встаньте в очередь и купите книгу Маяковского».

Центральное место в альманахе занимает написанный Маяковским манифест «Капля дегтя» с подзаголовком «Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае» — единственный манифест, составленный поэтом самостоятельно. Несмотря на свой агрессивный тон, «Капля дегтя» производит довольно двусмысленное впечатление. Маяковский старается одновременно быть грубым и соблюдать правила хорошего тона, он не может скрыть того, что футуризм как движение распался, и хочет провозгласить его победу. Безусловно, этот манифест был ответом на широко развернувшуюся дискуссию о «смерти футуризма» (вроде той, что мы наблюдали в «Голосе жизни»). Сначала Маяковский парадоксальным образом признает факт его смерти. Он не может не видеть, что шумные скандалы старых добрых времен, когда так часто раздавался «веселый звон графинов по пус-

тым головам», уступили место скучнейшим старческим словопрениям. Маяковский с ностальгией вспоминает «Пощечину общественному вкусу» и опубликованный там манифест, который, по его словам, побудил футуристов:

«1. Смять мороженицу всяческих канонов, делающую лед из вдохновенья.

2. Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни.

3. Сбросить старых великих с парохода современности».

Согласно Маяковскому, продолжающаяся война подтверждает пророчество этой анархической программы: стало очевидным, что ни поэт, ни художник не способны изобразить войну устаревшими утонченными средствами. Сама жизнь идет вслед за футуризмом, продолжает он, и творит новые слова (например, «Петроград», сменивший старое название «Санкт-Петербург»). «Сегодня все футуристы... Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию».<sup>24</sup> Взлетев по ступеням этого крещендо, Маяковский объясняет, что смерть футуризма на самом деле есть его победа, поскольку теперь «во всех вас он разлит наводнением». Поэт завершает манифест так: «Но раз футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен... Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в нашей руке увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего...»

В виде своеобразной иллюстрации к последнему утверждению в альманахе помещены два в высшей степени интересных произведения Хлебникова, выходящие за пределы собственно поэзии. Первое из них «Буги на небе» продолжает знакомые нам исследования управляющих вселенной математических законов. Хлебников сетует на то, что человеку известны только законы пространства, и никто не позаботился установить законы времени. Поэт пытается сделать это сам: половину статьи занимают алгебраические формулы (один из законов времени он называет «бумерангом в Ньютона»). Хлебников в очередной раз примеряет эти формулы к истории разных народов и жизни людей (Пушкина и Марии Башкирцевой). Второе сочинение «Предложения» — прекрасный пример хлебниковского утопизма и пацифизма. Среди двадцати шести «предложений» есть иронический совет нумеровать мысли («их так немного»), как нумеруют дома. Вместо того, чтобы произносить в суде подражательные речи, адвокату достаточно будет вывесить дощечку с обозначением номера речи Цицерона, Катона, Отелло и тому подобных. Тогда «языки останутся для искусств и освободятся от оскорбительного груза. Слух устал». Хлебников предлагает выделить Исландию для ведения вечной войны, сохранив, таким образом, в остальной части планеты мир, использовать в войнах сонные пули, разделить человечество на изобретателей и прочих, предоставить каждому человеку право быть собственником комнаты в любом городе (что вполне устраивало бы самого Хлебникова, пребывающего в постоянном движении), ввести пятиричную

систему счисления, обозначив цифры пятью гласными, и так далее.<sup>25</sup> Брик собирался выпустить второй альманах под названием «Еще взъял», но это не было сделано.

Тем временем неутомимый Давид Бурлюк отыскал еще одного «ангела-хранителя» — богатого тамбовского землевладельца Георгия Золотухина, не чуждого интереса к поэзии и живописи. Позже Мария Бурлюк со вздохом писала, что появившись Золотухин раньше, история русского футуризма «была бы ярче, богаче и обширнее».<sup>26</sup> К моменту знакомства с Бурлюком Золотухин успел проиграть большую часть своего состояния и был близок к разорению. В 1915 году Золотухин издал толстую книгу стихов «Опалы», в которой подражал крайностям русского декаданса и романтической поэзии XIX века. Стихи — глупые, безграмотные, неуклюжие, порождение дурного вкуса, зато они не скучны и доставляют немалое удовольствие любителям «кэмп». Забавно, что в книге есть одно антифутуристское стихотворение. На средства Золотухина Бурлюк выпустил последний альманах «Гилеи» — «Четыре птицы». Эти птицы — Хлебников, Давид Бурлюк, Каменский и Золотухин. В одном футуристском издании их саркастически назвали соответственно «певчей, боевой, домашней и чучелом набитым».<sup>27</sup> Книга вышла в Москве в конце 1916 года и содержала только поэзию.

Золотухин представлен в «Четырех птицах» очень щедро; со страстью неопита он без оглядки бросается в стихию футуризма. Он подражает Бурлюку, Маяковскому, Каменскому, обрушивается на критиков, которые «не поймут», перенимает у футуристов все: антиэстетизм, примитивизм, ориентацию на славянство и даже призыв к оружию. Первое стихотворение в подборке называется «Стих будущего». Для Золотухина футуризм означает максимальную насыщенность поэзии звуком. В его произведениях преобладает богатая и необычная рифма (латы — Пилаты, горели — горе ли, грохнут — грог минут, привез бочку — звездочку, малых — поймала их, метаморфозами — морфия розами и т. д.), часто используется корневая аллитерация (колеса Колиной колесницы); иногда, добиваясь еще более сильного эффекта, Золотухин рифмует всю строку подряд:

Выпивают без остатка  
 .....  
 Как выпивают беса сладко

или

Быстрою заворожу Диану гоньбою  
 .....  
 Быстрою забор жути. А ну конь бою!

Золотухин назвал этот прием «эховым благозвучием» и стал использовать его первым среди русских поэтов.

Бурлюк, вероятно, и не подозревал, что цикл из двенадцати стихотворений в «Четырех птицах» окажется последним его поэтическим выступлением перед читателями двух русских столиц.<sup>28</sup> О цикле «Ка-тафалкотанц» Золотухин в одном своем стихотворении выразился так: «Давид — на погосте гимны запел свободно и внятно» (возможно, это вольный пересказ собственных слов Бурлюка). В действительности в сочинениях Бурлюка на тему ужасов, могил и похоронных процессий, построенных на контрасте между романтической фразеологией и антиэстетическим содержанием, нет ничего нового. В них присутствуют не только гробовщики и мертвецы, но и грязные осенние пейзажи и даже людоедство. Что касается поэтической техники, то Бурлюк вновь не идет дальше своих «компактслов» и пропущенных предлогов. Любопытно, что поэт явно ориентируется на Запад: он цитирует Сервантеса, Гюисманса и Роллина (по-французски) и вводит в поэзию Древний Рим эпохи упадка. Демонстрация столь обширной эрудиции Бурлюку явно не к лицу: под конец он напоминает дурную копию Игоря-Северянина.

Не лучше Бурлюка и Каменский с его утомительными излишествами псевдо-русского стиля. В одном стихотворении он пишет о себе: «песнебоец — из слов звон кую», однако слова его уже не устраивают, и он указывает в ремарке: «Свист в четыре пальца»; во всей этой смеси славословий солнцу, хлопаний по плечу, громогласных и ярких гимнов юности, красоте и свободе поэт изо всех сил тщится выглядеть футуристом, используя для этого неологизмы и звукоподражания. Несмотря на все свои железобетонные эксперименты, Каменский так и не продвинулся дальше импрессионистской стадии русского футуризма. В 1915 году, когда Маяковский презрительно упоминал в «Облаке в штанах» современную поэзию как «из любвей и соловьев какое-то варево», он невольно задел и своего друга Каменского. Временами Каменский впадает в совершенно неумеренную экзотику и, подобно Бурлюку, превращается в пародию на Северянина:

В тенеужной прохладе бананов  
Музыканит звукант какаду.  
С негритянкой танцую до алых туманов,  
В корзину маиса я с ней упаду.

Хлебников, напротив, представлен в альманахе одним из сильнейших своих циклов, которому не помешала ни редакторская правка Бурлюка, ни многочисленные опечатки, ни придуманные Бурлюком нелепые заголовки и подзаголовки («Лучизм», «Звучизм» и «Безскакизм»), не имеющие ничего общего ни с формой, ни с содержанием хлебниковских стихов. Большинство произведений исполнены образов насилия, одно из них начинается описанием леса и заканчивается языческим любовным обрядом. Как обычно, Хлебников совершает

экскурсы в прошлое Руси (в одном стихотворении упоминаются древнерусские корабельные термины); однако в «Боге 20-го века» воспевается современная техника. В этих двенадцати стихотворениях можно найти все что угодно: Африку и Россию, войну и идиллию, первобытные времена и век заводов и электричества. Хлебников испытывает новые технические приемы — обратную рифму (бесе — себе), образование повелительного наклонения от собственных имен — «чингисхань», «заратустрь», «моцарть».

Если видеть в выпустившей в 1910 году «Садок судей» группе ядро русского футуризма (а во многих отношениях так оно и есть), то с изданием «Четырех птиц» ей, можно сказать, пришел конец (впрочем, не окончательный, скорее многоточие, чем точка). Существовала еще «Центрифуга», хотя больше на бумаге, чем на деле; кое-что происходило в Харькове — с Петниковым в качестве движущей силы и с Хлебниковым в виде знамени (см. ниже), но все это напоминает скорее послереволюционный, чем дореволюционный этап русского футуризма. Создатели футуризма продолжали тем не менее писать и развиваться, и как раз в это время некоторые из них сумели доказать, что в футуризме более не нуждаются. В дальнейшем мы сосредоточимся на их личной судьбе и художественной эволюции и кратко опишем их послереволюционную деятельность.

Война так и не стала краеугольным камнем идеологии русского футуризма, как это случилось в Италии. Некоторые русские поэты заняли патриотическую позицию, но это было их личным выбором, да и он не отличался постоянством. Для других тема войны послужила темой творчества и источником поэтического вдохновения. Несомненно одно: футуризм пострадал от войны больше любой другой поэтической школы, и не столько по причине упадка к нему общественного интереса, сколько попросту из-за сокращения численности его рядов. Почти все футуристы были призывного возраста, и хотя не все попали на фронт (погиб только один — Владимир Бурлюк), многие не избежали мобилизации: Асеев, Аксенов, Большаков, Николай и Владимир Бурлюки, Гнедов, Хлебников, Маяковский... Кое-кто ухитрился принимать участие в футуристских изданиях, не снимая, так сказать, солдатской шинели.

Самой трогательной жертвой войны стал человек, чьей идеологии война вполне соответствовала, — германофоб Хлебников, страстно убежденный в том, что «русские кони умеют попирать копытами улицы Берлина».<sup>29</sup> Несмотря на всю эту воинственность и вопреки военной образности своей поэзии, Хлебников был тихим, замкнутым и эксцентричным человеком. Непрактичный до нелепости, он шел по жизни, словно лунатик, записывая стихи и математические формулы на клочках бумаги и теряя их по пути. Перед самой войной Хлебников,

гонимый, по словам его друзей, «голодом пространства», отправился странствовать и несколько раз прошел Россию с севера на юг и с юга на север. В марте 1914 года Хлебников уехал в Астрахань, но, поссорившись там с родными, вернулся в Петербург; в конце года он вновь оказался в Астрахани и покинул ее только весной 1915 года. Давид Бурлюк на два летних месяца приютил его в своем недавно купленном подмосковном доме, но уже в конце 1915 года Хлебникова можно было встретить в Петрограде на «Последней футуристической выставке 0,10», на дачах петербургских литературных и художественных знаменитостей в Финляндии, в салоне Бриков, где на одном из вечеров он был провозглашен «королем русских поэтов». В марте 1916 года Хлебникова видели на футуристской выставке в Москве. Эти лихорадочные скитания безусловно свидетельствуют о каком-то кризисе; что же касается одиночества, то о нем лучше всего говорит его собственное письмо: «Теперь я твердо знаю, что рядом со мной нет ни одного человека, могущего понять меня... Я должен разорвать с прошлым и искать нового для себя».<sup>30</sup> В армию Хлебникова призвали в один из его приездов в Астрахань (8 апреля 1916 года). Оказавшись рядовым 2-й роты 93-го запасного пехотного полка в Царицыне, он испытал сильнейшее потрясение, поскольку, вероятно, ни один русский поэт не был так не приспособлен к армейской жизни, как Хлебников. Он слал отчаянные письма с мольбой о помощи своим друзьям, в том числе Кульбину, у которого были связи в армии. Хлебников писал, что не может быть солдатом, потому что уже дал присягу Поэзии, и жаловался, что «благодаря ругани, однообразной и тяжелой <в казарме>» в нем умирает чувство языка. «Я дервиш, йог, марсианин, что угодно, но не рядовой пехотного запасного полка».<sup>31</sup> Но даже Кульбин не смог ему помочь, и только последующая революция вернула поэта к гражданской жизни.

В этом контексте важнейшее произведение Хлебникова того времени — поэма «Война в мышеловке», около тридцати стихотворений, написанных между 1915 и 1917 годами (многие из них были напечатаны в футуристских альманахах и в газетах, но объединены под общим названием только в 1919 году; в полном виде поэма была опубликована в 1930 году, уже после смерти поэта, в первом собрании его сочинений). «Война в мышеловке» могла бы стать библией противников войны, а Хлебников — их пророком, знай они о ее существовании: авангардистская техника поэмы сочетается с антивоенной тематикой, произведение обращено к молодежи. Хлебников сокращается о том, что посылаемые на войну юноши стали «дешевле земли, бочки воды и телеги углей», и стыдит человечество, призывая его оставить лицемерие и брать уроки у людоедов. Войну можно упразднить, и Хлебников объявляет военный поход против смерти, призывает надеть вселенной намордник, чтобы она «не кусала нас, юношей». Под намордником поэт подразумевает математические за-



коны, управляющие ходом истории. Для этой цели он хочет основать «государство 22-летних, свободное от глупости возрастов старших». «Война в мышеловке» невероятно богата поэтическими интонациями — от торжественно-космических и славословящих до жизнерадостно-любовных с их звуковыми повторами.

Большая часть того, что Хлебников сочинил с 1914 по 1916 год, была безвозвратно утрачена, но сохранившееся свидетельствует о заметных переменах в его творческой манере. В целом Хлебников отказывается от неологизмов и сосредоточивается на рифме и паронимах. Парономасия для него — отнюдь не поэтическое украшение; поэт пристально наблюдает за тем, что произрастет из языка, если, допустим, изменить в слове гласный, оставив прежние согласные, или если поставить рядом два разных слова с одинаковым смыслом. Он скорее исследует, чем стремится к совершенству; его рукописи способны привести специалиста в отчаяние. Стихотворение для него не законченная вещь, а процесс. Словарь Хлебникова, даже за вычетом неологизмов, безусловно, богатейший в русской литературе: поэт не только использует редко встречающиеся диалектизмы, но и насыщает строки именами людей и географическими названиями. Феноменальная и нетрадиционная эрудиция Хлебникова проявляется во всем и простирается от истории древнего Китая до математических трактатов Гаусса. Если в прежние периоды его творчества трудноуловимые смыслы возникали из только что созданных слов, то теперь стихи Хлебникова опираются на «содержание». Однако его мысли настолько сжаты и выражены посредством столь необычной образности, что не перестаешь им изумляться и чувствуешь себя опустошенным эллиптическими прыжками поэта, хотя и вынужденным при этом признать «удивительную простоту так называемой непонятности Хлебникова».<sup>32</sup> Прекрасные примеры «простоты непонятности» — его интимные стихотворения, которые обращены к женщинам и полны личных, с трудом поддающихся расшифровке намеков.

Фольклор, славянская древность, идиллия продолжают привлекать Хлебникова, но темы войны, смерти, истории, природы времени появляются в его поэзии все чаще. Хлебников был единственным футуристом, который не только думал и говорил о будущем, но и каким-то образом пытался на него воздействовать. Нацеленное на практическую реализацию воображение поэта и нераздельное слияние его поэзии с проектами и исследованиями позволяли кое-кому считать Хлебникова сумасшедшим;<sup>33</sup> а ведь он всего-навсего был больше поэтом, чем все его друзья, которые лишь с той или иной степенью убедительности и безответственности «разыгрывали» картины будущего.

Хлебникова занимала еще одна тема — победа над смертью; ей посвящена пьеса «Ошибка Смерти», которую Петников опубликовал вместе с несколькими стихотворениями в издательстве «Лирень» в

конце 1916 года (на обложке указан 1917 год). Пьеса написана в примитивистской манере, ее концовка заставляет вспомнить комедии немецких романтиков (например, Людвига Тика), пытавшихся разрушить иллюзию сцены. В харчевне под председательством барышни Смерти пируют двенадцать мертвецов; в дверь стучит тринадцатый гость, и его с неохотой впускают. Выясняется, что свободных стаканов для вина нет. Смерть вынуждена предложить новому гостю свою собственную голову, в результате чего слепнет, путает напитки и умирает. Как нередко бывает с сочинениями Хлебникова, у пьесы много общего с традицией русского символизма, хотя эта тема известна и по произведениям других футуристов (Асеев, Петников, Маяковский).

Хлебников, которого многие воспринимали как творца бессмыслицы и тарабарщины, на самом деле всю свою жизнь созидал новые смыслы и пытался сделать историю и язык более ясными и управляемыми. Мы уже видели, с какой настойчивостью продолжает он писать и публиковать статьи на эти темы в футуристских сборниках и собственных книгах. Одна из последних, «Время мера мира» (расширенный вариант хлебниковской статьи из альманаха «Взял»), появилась в 1916 году в Петрограде. В этой книге, между прочим, автор предрекает победу числа над словом и среди своих сторонников называет Лейбница, Новалиса, Пифагора и Эхнатона. Впрочем, он допускает, что «будучи устарелым орудием мысли, слово все же останется для искусств». В душе Хлебникова постоянно шла борьба двух привязанностей: к математике и к языку; безусловно, он гораздо больше желал «открыть законы времени», чем сохранить свое имя в истории поэзии.

На протяжении всей войны и еще раньше Хлебников собирал огромные массивы числовых данных и просил друзей помогать ему в этом. «Мне нужны книги, где цифры»,<sup>34</sup> говорил он одной знакомой. Поэта интересовали не только даты исторических сражений, но и, например, число шагов, проходимых германским пехотинцем в минуту. В мае 1914 года он писал Каменскому: «Записывай дни и часы чувств... углы, повороты, точки вершин. А я построю уравнение!»<sup>35</sup> Хлебников изучал хронологию жизни Пушкина; в его собственном дневнике 1915 года есть множество записей о днях рождения, а также о том, когда он упал, когда ему было весело, какие сны ему снились. Матюшин и Петников с неослабевающим интересом следили за творчеством Хлебникова; Петников помогал ему публиковать результаты. В декабре 1914 года Хлебников ожидал крупное морское сражение (его предсказание было основано на войнах мусульман с европейцами в XI—XII веках), но такового не случилось; как и подобает настоящему ученому, поэт не пал духом, а принялся отыскивать ошибку в своих вычислениях. Поиски «центрального числа, скрепляющего собой все явления», привели его к числу  $365 \pm 48$ , чаще всего в виде

317. Можно по-разному относиться к достижениям Хлебникова в этой области, но за ними стоит мечта истинного футуриста о свободном человеке, постигшем законы бытия и научившемся управлять своей жизнью. Детерминизм был Хлебникову ненавистен (см. поэму «Внучка Малуши»). «Великий священный лес чисел», шелест которого он слышал, открыл ему, что «дыхание единых уст времени покрывает и стекла звезд, и стекла людской судьбы; и здесь и там один закон».<sup>36</sup> Хлебников никогда не оставлял вычислений; за два года до смерти, странствуя во время гражданской войны по южной России, он отказался от своей системы, которую совершенствовал годами, и пришел к выводу, что все можно представить в виде степеней чисел 2 и 3. Полученные им результаты были опубликованы посмертно в трех брошюрах «Отрывок из Досок Судьбы».

Для специалиста лингвистические теории Хлебникова выглядят не менее фантастическими, чем его исторические изыскания, но это — еще один краеугольный камень хлебниковской поэзии, заслуживающий самого пристального внимания. К тому же они восхитительны сами по себе и исполнены глубоких прозрений. В их основе лежит убежденность Хлебникова в том, что звучание слова теснейшим образом связано с его смыслом. Такого рода «магические» теории известны давно, есть они и у авторов XX века; но верный себе поэт жаждал конкретных результатов. Исходя из аксиомы о том, что первый согласный звук в корне слова выражает определенное понятие, он постепенно (в статьях, написанных в 1915 и 1916 годах) выявил эти понятия для всех согласных букв русского алфавита. Обнаружив, например, что в различных русских говорах и родственных языках около сорока слов, обозначающих жилище, начинаются с буквы «х», он пришел к выводу, что буква «х» означает преграду, предохраняющую то, что находится внутри, от внешних воздействий. Точно также русская буква «ч» означает у него оболочку («чаша», «чулок» и т. д.). Чтобы продемонстрировать идею, обозначаемую буквой «л», Хлебников написал стихотворение из слов, которые начинаются на «л» и выражают вертикальное движение, распространяющееся затем по поверхности. Из мысли о том, что отдельные согласные обозначают определенные идеи и, следовательно, являются своеобразным праязыком, у Хлебникова проистекло множество следствий, в частности то, что язык — это носитель сокровенной мудрости, которую вполне можно выявить. Поэт считал, что когда-то язык был единым и «дикарь понимал дикаря»;<sup>37</sup> но затем в процессе ежедневного употребления утратил свою чистоту и непосредственность и стал служить «делу вражды». Используя научные методы, люди должны очистить язык, дабы вернуть ему былые достоинства и создать на его основе новый всечеловеческий язык, наличие которого приведет к прекращению войн, поскольку люди станут понимать друг друга и нужда в войне отпадет. Хлебников назвал этот язык заумным, заимствовав слово у

Крученых, но придав ему другой смысл. Для Крученых заумь — свободное, эмоционально выразительное сочетание звуков, лишенное смысла; для Хлебникова — изначальный смысл, выраженный в самом непосредственном и чистом виде. Как-то Хлебников перевел на заумный язык отрывок из «De bello Gallico», но ни разу не пытался широко его использовать.<sup>38</sup> Самые значительные попытки Хлебникова, связанные с заумным языком, — его послереволюционные произведения «Зангези» и «Царапина по небу». Следует добавить, что, несмотря на свои «магические» элементы, лингвистические теории Хлебникова близки к идеям «философского языка», распространившимся в Европе в XVII—XVIII веках.

Хлебниковский утопизм нашел свое выражение еще в одном его начинании тех лет. Весной 1914 года поэт задумал создать некое платоническое общество, в которое входили бы лучшие люди своего времени, и назвал его «правительством Земного шара». Суть заключалась в том, что оно являлось «государством времени», а не «государством пространства» и, в конечном счете, диктовало последнюю свою волю. Первым на хлебниковскую идею с энтузиазмом откликнулся Петников и оставался ей верен даже в 30-е годы. В феврале 1916 года Хлебников вместе с Петниковым организовал в Москве Общество 317 Председателей Земного шара, в которое собирался принять Герберта Уэллса. Когда в августе-сентябре 1916 года Хлебников получил месячный отпуск, он отправился в Харьков, где в это время находились Асеев и Петников и где решено было начать выпуск периодического издания. Именно тогда и опубликовали составленный Хлебниковым манифест «Труба марсиан». Кроме автора, Петникова и Асеева, манифест был подписан свояченицей Асеева Марией Синяковой, а также поставлено имя погибшего два года назад Божидара, как знак достойной памяти о нем. Первый нелитературный манифест русского футуризма был обращен ко всем людям, рассматривал время как четвертое измерение и призывал молодежь приступить к постройке своего собственного государства. Этот манифест можно считать прообразом многочисленных начинаний и поэтических произведений, в которых во время обеих революций и какое-то время после них прибегали к декларациям всемирного масштаба. Одна из главных фраз «Трубы марсиан» была замаскирована от цензуры: вместо «Ведь мы боги» стояло «Ведь мы босы. (Ошибка в согласной.)». Самое примечательное место манифеста — фраза, в которой Хлебников расколол человечество на изобретателей и приобретателей. Первые описываются как особая порода людей, объединенных во времени; вторые — это те, кто «утонул в законы семьи и законы торгова» и имеет «одну речь: "ем"». Будущее описывается как время, где «зачеловек в переднике плотника пилит на доски и как токарь обращается со своим завтра».

В конце 1916 года та же группа (без Синяковой) издала в Харькове первый номер альманаха «Временник» (на титуле стояло «Москва, 1917»). Эта тоненькая шестистраничная книжечка содержит стихи и две лингвистические статьи Хлебникова, а также стихи Петникова, Асеева и Божидара. Большинство материалов альманаха можно с уверенностью назвать «марсианскими» (они говорят о времени и полны предвкушений будущего). Асеев подражает Хлебникову в квази-филологической статье, где рассуждает о приставках и их значении. Узнай лингвисты, что именно Асеев понимал под приставками, они немало бы удивились. Очень интересно послание Хлебникова двум японцам. Два японских юноши написали письмо, перепечатанное в российской газете, в котором выразили желание переписываться с русскими своего возраста. Хлебников увидел в их письме не только отклик на свое желание организовать молодежь в государство времени, но и возможность для созыва Азийского съезда. Он добавляет: «Я скорее пойму молодого японца, говорящего на старояпонском языке, чем некоторых моих соотечественников на современном русском». Хлебников перечисляет тринадцать вопросов, которые можно было бы обсудить на съезде и которые созвучны «Трубе марсиан». Среди них — строительство круго-Гималайской железной дороги и разведение хищных зверей, «чтобы бороться с обращением людей в кроликов». «Временник» заканчивается обзором литературных новинок и книжными рецензиями. Следующие три номера «Временника» со сходным содержанием вышли в 1917 и 1918 годах, причем издателем последнего был Василиск Гнедов, который вновь ненадолго появился, а затем окончательно исчез из литературы.

Выпуск «Временника» и «Трубы марсиан» лишь формально свидетельствует о деятельности группы «Лирень». На самом деле в это время можно говорить об окончательном расколе «Гилеи» на группу Бурлюка, примитивистскую, ориентированную на живопись и склонную шокировать буржуазию, и группу Хлебникова с утопическими взглядами и ориентированную на язык, где учителя и мастера окружали молодые поэты, никогда не принадлежавшие к «Гилее».

Упомянем еще одного ученика Хлебникова (хотя в дореволюционных футуристских изданиях он не печатался) — Дмитрия Васильевича Петровского (1892—1955). Петровский познакомился с Хлебниковым в 1916 году, жил с ним в одной комнате в Москве, встречался в Астрахани, Царицыне, Петрограде, Харькове и Москве. Он написал интересные воспоминания об этих встречах, а в своей ранней поэзии лучше других русских поэтов уловил дух Хлебникова.<sup>39</sup> Такие молодые поэты, как Петровский, Петников, Асеев, были очень близки к Хлебникову и буквально преклонялись перед ним, тогда как в похвалах Бурлюка, Каменского и Маяковского «собственному гению» угадывался привкус неискренности.

Второе поколение футуристов очень серьезно отнеслось к теориям Хлебникова о времени, которые другим могли показаться измышлениями безумца или чудака; Петровскому, например, все это «открывало новое блаженство чувствовать и сознать себя значащей сложной частью бесконечно сложной формулы космоса». <sup>40</sup> Вероятно, идеи Хлебникова привлекали к себе русскую интеллигенцию тем, что сочетали позитивизм с космическим ощущением приближающейся революции. Это сочетание нравилось и ориентирующемуся на Запад Петникову, и уравновешенному украинцу Петровскому. Впоследствии Петровский стал видной фигурой советской поэзии; на Первом съезде советских писателей он призывал своих коллег включить Хлебникова в советский литературный пантеон.

Пять лет, которые Хлебников прожил при советской власти, оказались для него самыми плодотворными и отмечают период творческой зрелости. Поэта по-прежнему привлекают проблемы языка и времени, утопия и Восток, деревенская жизнь и славянская мифология, но именно в стихах о революции и гражданской войне он обретает новое измерение и демонстрирует редчайшую поэтическую способность непосредственно видеть вещи и события. <sup>41</sup> После смерти Хлебникова в глухой деревне, о нем стали слагать легенды, его поэтическая репутация расцвела, его книги издавались и изучались. Знаменательно, что люди из окружения Маяковского принимали Хлебникова не так искренно, как другие, и испытывали к нему скорее уважение, чем любовь или понимание. Была даже высказана мысль, что «будетлянство» Хлебникова принципиально отличается от русского футуризма. <sup>42</sup>

Оценить творчество Хлебникова до сих пор нелегко. Есть еще люди, которые слышать о нем не хотят и считают сумасшедшим, однако большинство образованных русских понимают, что Хлебников — одна из главных фигур предреволюционного поэтического ренессанса в России. Впрочем, столь общие оценки явно недостаточны. Хлебников не может больше скрываться в глубине книжного шкафа, он вынуждает нас вновь и вновь возвращаться к его произведениям, и с каждым разом их ценность возрастает. Вполне возможно, что когда-нибудь историю русской поэзии разобьют на ломоносовский, лермонтовский и хлебниковский периоды. Но Хлебников — это не только историческая фигура и источник влияния. Наибольшее восхищение он вызывает как художник; это самый оригинальный поэт, которого когда-либо знала Россия; в самой его неровности есть некая система, а его «ошибки» — законные элементы высочайшей художественности. Поэтическое воображение у Хлебникова невероятное, почти нечеловеческое; читатель не поспевает за ним, выдыхается и отказывается следовать дальше. Поэтический диапазон Хлебникова, будь то идеи, темы или технические средства, колоссален, он затмевает всех своих соратников; даже Маяковский выглядит рядом с ним

традиционным, недалеким и однообразным. Полностью раскрыть подлинное значение Хлебникова еще предстоит, и в этом смысле он остается истинным футуристом. В одном стихотворении (так случилось, что оно не попало ни в один сборник его произведений) Хлебников пророчески говорит о себе:

Обо всем забудет человечество,  
Прибывши на землю будетлянства;  
Только мне, за мое молодечество  
Поставит странный памятник.<sup>43</sup>

Для Владимира Маяковского годы войны оказались временем поразительного поэтического взлета и крупных достижений. Именно в это время он вошел в русскую литературу как самостоятельная поэтическая сила и был признан такими авторитетами, как Максим Горький и Александр Блок. К тому же Маяковский стал профессиональным литератором и работал в разных газетах и журналах. В октябре 1916 года «настоящее», т. е. нефутуристическое, книгоиздательство выпустило в свет его первый большой поэтический сборник (пятую по счету книгу) «Простое как мычание» тиражом 2 000 экземпляров (прежние книги издавались тиражом 300 — 600 экземпляров). Короче говоря, Маяковский перестал быть изгоем в русской литературе. Частью своего успеха он, безусловно, обязан Горькому, хотя роль последнего в карьере Маяковского преувеличена советскими учеными. По своему обыкновению Горький некоторое время восторгался творчеством молодого поэта,<sup>44</sup> однако они оказались слишком разными людьми и вскоре совершенно разошлись.

Поначалу война поразила воображение Маяковского. Он даже собирался пойти на фронт добровольцем, но его не взяли как политически неблагонадежного. Потом Маяковский писал патриотические стихотворные тексты для пропагандистских плакатов и почтовых открыток (например, такие: «*Germania grandiosa = patria grandiosa*»). В 1915 году поэт переехал из Москвы в Петроград, где в октябре был призван в армию и назначен чертежником в автомобильную роту, ставшую прибежищем для нескольких футуристов, в том числе для Шкловского и Брика. Поэтическую эволюцию Маяковского обычно излагают как постепенное осознание, иногда под благотворным влиянием Горького, того, что война есть убийство. Реальная картина, естественно, намного сложнее. Маяковский приветствовал войну, в которой усмотрел выигрышную для футуриста тему, и с самого ее начала неоднократно и разнообразно о ней писал. В одних стихах он называет войну «гигиеной мира» (далеко не случайное совпадение с идеями Маринетти); в других демонстрирует отрицательные стороны этой губительницы простых людей. Никакой эволюции от первой точки зрения на войну ко второй нет, в его произведениях мирно уживаются обе. В обоих случаях война — отличный предлог для того,

чтобы вновь гремел голос поэта и рождались неистовые гиперболы. В стихах второго рода Маяковский извергает свои эмоции, в которых сентиментальность соседствует с истерией. Вряд ли есть смысл искать во всех его сочинениях идеологическую подоплеку. В июне 1916 года Маяковский жаловался по телефону Блоку на то, что написал про войну много страшного, а сам в глаза ее не видел, возможно, не так она и страшна.<sup>45</sup> Как бы то ни было, Маяковский воспринял войну как вызов художнику и непочатую поэтическую сокровищницу, предлагающую ему куда более разнообразные, действенные и современные темы и средства, чем используемый до сих пор большой город.

В Москве Маяковский некоторое время работал в ежедневной газете «Новь», для которой в ноябре 1914 года написал более десяти статей о поэзии и искусстве. В статьях встречается несколько интересных, отчасти противоречащих друг другу утверждений. По мнению Маяковского, традиционная (реалистическая и символистская) литература не сумела ответить на брошенный войной вызов, поскольку была слишком условной, изнеженной и нерусской. С другой стороны, война засвидетельствовала правоту русского авангарда. «А теперь попробуйте-ка вашей серой могильной палитрой, годной только для писания портретов мокриц и улиток, написать красноречивую красавицу войну в платье кроваво-ярком, как желание побить немцев, с солнцами глаз прожекторов», — вызывающе обращается он к традиционалистам.<sup>46</sup> Поэта не заботила разрушительная сторона войны — все равно на ее развалинах расцветет новая жизнь, которой понадобится новое искусство. В своих статьях Маяковский не только повторяет старые лозунги из «Пощечины общественному вкусу», но и вторит Маринетти, хотя и собирался когда-то «диктовать одряхлевшему Западу... дерзкую волю Востока».<sup>47</sup>

В Петрограде у Маяковского появились новые возможности: один из ведущих сатирических еженедельников «Новый сатирик» начал регулярно печатать его стихи. Редактором журнала был популярный писатель-сатирик Аркадий Аверченко, язвительно упомянутый в манифесте «Пощечины», так что сотрудничество Маяковского в журнале явилось для него своеобразной Каноссой. Журнал оказался для поэта превосходной школой сатиры, которую он со временем стал активно вводить в свое творчество. Сатира приучила его к гротеску, который он впоследствии, усилив и придав ему больше эмоциональности, использовал для создания образа одинокого поэта в огромном городе, безразличие которого зачастую принимает форму пожирания. В некоторых стихотворениях Маяковский заставляет читателя вспомнить знаменитые гоголевские «свиные рыла». Пожалуй, лучшее среди них — стихотворение о дирижере ресторанного оркестра, который перед тем, как покончить с собой, буквально избивает музыкой вызывающих у него отвращение посетителей. Одна из лирических жем-



чужин этого периода — очередное признание Маяковского в одиночестве — стихотворение «Скрипка и немножко нервно», в котором поэт обнаруживает, что он и скрипка очень похожи («Я вот тоже ору, а доказать ничего не умею!»), и предлагает ей жить вместе.

Любовная тема, как и тема войны, помогла Маяковскому найти себя как поэта; в рассматриваемый период он вновь уделил ей большое внимание. Маринетти, безусловно, заметил бы на это, что любовь — не тема для футуриста, да и в русской футуристской поэзии она никогда громко не звучала, хотя некоторые поэты (Асеев, Каменский, Пастернак) были ей не чужды. Но даже в этом контексте Маяковский стоит особняком, с особой силой подчеркивая трагические стороны любви (в своей личной жизни он практически их не знал). В трех из четырех главных произведений, написанных Маяковским во время войны, тема любви господствует. Самое известное из них — поэма «Облако в штанах», где уже в названии иронически сближены нежность и приземленность поэта. Поэма была хорошо принята читателем, хотя издана (издатель Осип Брик, сентябрь 1915 года) в до нелепости изуродованном цензурой виде. Например, цензор поставил в конце шесть страниц сплошных отточий. В поэме четыре части; через три года после ее выхода Маяковский объяснил это деление как четырехкратный крик: *долой вашу любовь, долой ваше искусство, долой ваш строй, долой вашу религию*. Независимо от того, действительно ли он так думал, когда сочинял поэму, с нее безусловно начался второй период творчества Маяковского, углубивший чистый эстетизм первого периода в эмоциональном и интеллектуальном направлении. Нельзя, впрочем, не заметить, что между «Облаком в штанах» и ранней трагедией «Владимир Маяковский» имеются многочисленные связи. Часть, посвященная любви, — вершина поэзии Маяковского. С самого начала, напоминая удары гонга, и до заключительной сцены с описанием пожара сердца в поэме нет ни одного лишнего слова; напряжение лирического героя, ожидающего возлюбленную в номере гостиницы, невыносимо: жар его лба плавит оконное стекло, он всматривается в дождливую городскую ночь, ожидая опаздывающую на свидание: наконец она приходит, и двери гостиницы лязгают, словно зубы. В сущности, во всех трех поэмах Маяковского о любви трагические ситуации очень похожи: возлюбленная выходит замуж за другого (остается с ним, уходит к нему), способного лучше ее обеспечить. Но у Маяковского внешние причины трагедии (откровенно мальчишеские) — не в счет; куда важнее сила и динамика его чувства и его искусства. Тема любви продолжается в четвертой части поэмы, где лирический герой просит тела у другой женщины:<sup>48</sup> «как просят христиане — “хлеб наш насущный даждь нам днесь”». Вновь отвергнутый, он находит выход в отрицании Бога; впрочем, оно ограничивается несколькими богохульствами и угрозой зарезать Бога, после чего герой быстро остывает. Прочитав «Облако

в штанах», можно обвинить Маяковского в том, что он, подобно школьнику, рыдает, уткнувшись в подол матери, — подруга не пришла к нему на свидание; но все спасает великолепный образ спящей вселенной в конце поэмы.

Если первая и последняя части «Облака в штанах» прозрачны и просты, то две средних, идеологических — отрывочны, противоречивы и не совсем вняты. Кажется, Маяковскому проще вывернуть себя так, «чтобы были одни сплошные губы», чем произнести проповедь. Эта часть произносится как бы от лица пророка-нигилиста, «крикогубого Заратустры» или «тринадцатого апостола» (первое название поэмы, запрещенное цензурой). Самый понятный и потому, вероятно, чаще других цитируемый отрывок — тот, где брошенная трусливыми поэтами «улица корчится безъязыкая». Уличные прохожие, «студенты, проститутки, подрядчики» и прочие «каторжане города-лепрозория» заслуживают новой поэзии, в которой «шум фабрики и лаборатории» сочетается с ощущениями, непосредственно касающимися человека («Я знаю — гвоздь у меня в сапоге кошмарней, чем фантазия у Гете!»). Поэты не в силах решить эту задачу, поскольку привыкли воспевать «и барышню, и цветочек под росами». Как образчик такого поэта приводится «чирикающий» Игорь-Северянин, успеху которого у публики Маяковский все больше и больше завидовал. Маяковский, со своей стороны, убежден, что настало время «кастетом кроить миру в черепе». Обманутый настоящим (в своей жажде трагедии он заходит, пожалуй, слишком далеко и называет поэтические выступления во время турне 1913—1914 годов, которыми был когда-то доволен, «Голгофами аудиторий»), поэт видит, как «в терновом венце революций грядет шестнадцатый год», и готов освещать ему путь своей окровавленной и растоптанной душой. Вокруг этого предсказания было много шума — люди забыли, что еще в 1912 году Хлебников предсказал революцию более точно. К тому же Маяковский провидит не столько социалистическую революцию, сколько буйный анархический мятеж («Выньте, гуляющие, руки из брюк — берите камень, нож или бомбу»). Впрочем, политическая тема обозначена в поэме не столько бунтарскими призывами, сколько квазиполитической образностью: облака сравниваются с объявившими стачку рабочими, небо кривится гримасой Бисмарка, закат краснеет, как «Марсельеза», ночь черна, как Азеф. Образы ошеломляют читателя и остаются в его памяти, даже если забыт контекст, в котором они появились: двенадцатый час падает, как голова казненного; каждое слово выбрасывается изо рта поэта, как голая проститутка из горящего публичного дома; нервы спрыгивают с кровати и мечутся отчаянной чечеткой; поэт моноклем вставляет солнце в глаз и, как мопса, ведет на цепочке Наполеона...

В поэме «Флейта-позвоночник», изданной в феврале 1916 года, никакой проповеди вообще нет; это поэма о трагической любви.

Смысл ее названия раскрывается в строках: «Я сегодня буду играть на флейте. На собственном позвоночнике». Интересно, что поэзия Маяковского, напоминающая обычно соло на тромбоне в сопровождении ударных, нередко содержит образы «нежной» флейты и скрипки. Сначала поэт дал поэме название «Стихи ей», имея в виду Лилю, жену Осипа Брика, которая почти до самой смерти поэта была его музой, а в реальной жизни — до некоторой степени и женой. Лиля Брик на сорок лет пережила Маяковского и всю жизнь занималась изучением и публикацией его произведений. Во времена «Флейты-позвоночника» это была кареглазая женщина, «большоголовая, красивая, рыжая, легкая»;<sup>49</sup> возможно, уже тогда она мечтала стать русской Лаурой или Беатриче. Книгу «Флейта-позвоночник», этот крик души Маяковского, она переплела в елизаветинскую лиловую парчу,<sup>50</sup> а ее муж, человек самых широких взглядов, переиздал поэму.

«Флейта-позвоночник» в два раза меньше, чем «Облако в штанах», но, пожалуй, в два раза сильнее его. Маяковскому удалось, казалось бы, невозможное: на протяжении трехсот строк он сумел выдержать громкий и мучительный любовный стон, не становясь при этом однообразным. Его любовь — адские муки; красной нитью проходят через нее образы безумия, отчаяния и смерти. Мысли поэта — сгустки запекшейся крови, он хочет раздробить голову о мостовую и, как чашу вина, подьемлет свой наполненный стихами череп.<sup>51</sup> Впервые в творчестве Маяковского возникает мотив самоубийства. Поэт в очередной раз проклинает Бога, но колеблется между сатирой и молитвой, обращенной к тому, кого он называет «всевышним Инквизитором». Гиперболы встречаются в поэме не только в отдельных тропях или в таких фразах, где он называет свою любовь «может быть, последней в мире любовью», но и в великолепном рассказе о погоне за Лилей (ее имя упомянуто в поэме) вокруг земного шара в духе Эндрю Марвелла и Кейстона Копса. Во «Флейте-позвоночнике» впервые широко использована составная рифма — в будущем одна из характерных особенностей поэзии Маяковского. Асеев писал в своей рецензии, что рифмы Маяковского сверкают, как дула револьверов.<sup>52</sup> Масштабные противопоставления (корона и остров св. Елены, царь вселенной и кандалы) напоминают о русской оде XVIII века, однако ее финал представляет собой антикульминацию. Советские критики видят в нем разоблачение антигуманной сущности капитализма, поставившего в основу отношений между людьми деньги и имущественное положение, хотя «Флейта-позвоночник» — не более как гиперболизация личных проблем поэта. По-настоящему осуждать капитализм Маяковский начал только после революции.

Радикальная перемена в его творчестве — огромная поэма из пяти частей «Война и мир», которую Маяковский писал весь 1916 год, но выпустил в свет отдельным изданием только после революции. Совершенно новая по тематике, поэма напоминает другие главные про-

изведения поэта этого времени: она обладает громким звучанием и насыщена поэтическими преувеличениями, причем Маяковскому удается, не наскучивая читателя, удерживать эту тональность от начала до конца. Как и в других его произведениях, у поэмы есть пролог и посвящение. В прологе глашатаем грядущего является сам поэт. Посвящена поэма все той же Лиле: Маяковский патетически умоляет Лилю о жалости — его призвали в армию и могут убить на войне. Тем не менее уже известные нам особенности не отменяют принципиальной новизны поэмы: не считая предваряющих ее частей, поэт со своими личными проблемами практически не возникает перед читателем. Он становится «объективным», то есть сосредоточивается на событиях, а не на собственных переживаниях, что, естественно, не исключает повышенной эмоциональности при изложении мыслей и описании событий. Как раз наоборот: «Война и мир» — демонстрация ораторских приемов с восклицаниями, ударными словами, концентрацией звука и большой разнесенностью зарифмованных слов. И все же переживания носят в ней скорее риторический, чем личностный характер. Пытаясь разнообразить поэму, Маяковский прибегает к излюбленным футуристами типографским приемам: использует прописные буквы, растягивает гласные в словах, чаще, чем обычно, дробит строки, вводит музыкальные отрывки в нотной записи (церковные песнопения, аргентинское танго «El Choclo», барабанная дробь).

Композиция «Войны и мира» предельно проста: каждая из пяти частей играет вполне определенную роль. Начало — гротескная картина погрязшего в еде, питье и похоти предвоенного человечества, в душе которого «вьется рубль». Здесь собраны и усилены многие мотивы поэзии Маяковского из «Нового сатирикона»; завершает эту картину зрелище смены дня и ночи, представленные символами грязи и разврата. Поэт дает понять, что война как «гигиена мира» неизбежна. «Если не собрать людей пучками рот, не взять и не взрезать людям вены — зараженная земля сама умрет». Поразительный эпизод «Войны и мира» — начало третьей части, где поэт приглашает Нерона полюбоваться мировой войной, словно это схватка гладиаторов, а напряжение перед началом военных действий сравнивает с совокуплением. Но уже в третьей части настроение меняется: от ожидания с перехваченным дыханием — к отчаянию, охватывающему поэта при виде бесконечно проливаемой крови. По своему обыкновению Маяковский сатирически описывает «мир иной», в котором душе убитого солдата не удается обнаружить богов — напуганные войной, они бежали. В четвертой части мы видим уже знакомое нам, бьющего себя в грудь Маяковского и слышим интонации в духе Достоевского. Поэт берет на себя вину за все совершенные человечеством жестокости, но надеется на то, что родятся новые люди, которые будут милосерднее Бога. Происходит переход к картине всеобщего воскре-

сения и счастливого будущего. Из могил восстают и обрастают мясом кости погибших, ищут своих хозяев отрезанные ноги и оторванные головы. Наступает эпоха мира и благоденствия: пушки мирно щиплют на лужайке траву, цари-задиры гуляют под присмотром нянь, Каин играет с Христом в шашки. Поэма заканчивается апофеозом («Верьте мне, верьте!»), напоминающим финал некоторых русских опер. Первоначальное футуристское приятие войны уступает в «Войне и мире» место пацифизму; впрочем, отчасти сохраняется и маринеттиевское к ней отношение: в будущей утопии есть «в каждом юноше порох Маринетти».

Можно спорить о том, принадлежит ли поэма Маяковского «Человек» к его дореволюционным произведениям. Поэт начал писать ее в 1916 году, но окончательный вариант явно несет на себе следы советской эпохи, особенно в плакатном описании «другого человека» как Повелителя Всего — то есть капитализма в миниатюре. В поэме вновь говорится о «несгорающем костре немыслимой любви»; в ней читатель встречает старых знакомых: уитменовское самопрославление, тему самоубийства, сатирическое изображение жизни в раю в виде «зализанной глади» на фоне ангельских голосов, поющих «Если красавица в любви клянется». Обилие религиозных образов относится, как обычно, не к Богу, а к самому поэту (собственно говоря, история Человека травмирует жизнь Иисуса). Эта поэма получила очень широкое признание. В 1918 году Маяковский читал ее перед литературной элитой и произвел на собравшихся самое сильное впечатление. Для Пастернака она была «вещью необыкновенной глубины и приподнятой вдохновенности»,<sup>53</sup> хотя эта оценка, пожалуй, завышена. Поэма подводит итог предшествующему периоду творчества Маяковского и перебрасывает мост к советскому времени, но автор претендовал в ней на большее, чем ему удалось. Поэма «Человек» лишена свежести «Облака в штанах», силы «Флейты-позвоночника», блеска и масштабности «Войны и мира» и по сравнению с ними кажется многословной. Что касается ее идейного содержания, то эта сторона никогда не была у Маяковского сильной.

В творчестве Маяковского удивительным образом переплетаются простота и сложность. Его «примитивные» эмоции усложняются самопародией, конфликтом лирического и антилирического (Якобсон), духом рискованной игры. Маяковский принадлежит к числу своеобразнейших поэтов русской литературы; его манера без труда узнается не только по рифмам, ритму и знаменитой «лесенке», но и по интонации. Среди особенностей Маяковского две можно считать главными. С психологической точки зрения это непереносимое стремление к крайностям — отсюда гиперболы, космический масштаб, видения будущего, посещение небес и преисподней (в знакомстве с их топографией и обитателями с Маяковским поспорит разве что Сведенборг), коммунистические идеи, культивирование «непоэтического».

С формальной точки зрения ключ к манере Маяковского — асимметрия, которая объясняет внешний вид его стихов, систему рифм и словесные диссонансы. Одних раздражает бедность мировоззрения поэта, его психологическая и духовная незрелость; других отталкивает громогласная риторика и кричащие краски. И тем не менее Маяковский — настоящий поэт. Он создал свой поэтический мир, свою поэтическую систему. Более того, он сумел придать неповторимую поэтическую форму любой теме, за которую брался, будь то любовь к Лиле или к Ленину, реклама детской игрушки или непристойная импровизация. В словах о том, что, сочиняя рифмованные газетные передовицы, Маяковский убил в себе поэта, нет ни капли правды.

Послереволюционное творчество Маяковского слишком богато для того, чтобы говорить о нем в кратком обзоре, но практически все его жанры (даже агитки) восходят к дореволюционному времени, когда оформилась его поэтическая система. В советское время он упростил синтаксис и язык, но это была не метаморфоза, а неизбежное созревание. В позднем творчестве Маяковского есть достойные внимания вещи, в первую очередь поэма «Про это» и пьесы.

Когда в феврале 1917 года в России произошла демократическая революция, Маяковский заговорил об искусстве, свободном от политики; когда же власть захватили большевики, немедленно принял линию на подчинение искусства политике. Вскоре из его произведений исчезла истерика, которую сменили благодущие и душевный покой. Теперь он не изгой и не бунтарь, а слуга единственно верного курса. Одиноким ребенком в Маяковском постоянно нуждался в няньке (будь то Бурлюк, Лиля Брик или коммунистическая партия), которая водила бы его за руку. Нельзя сказать, что после революции он вообще не знал проблем. Коммунистические взгляды Маяковского, окрашенные в футуристские тона, не нравились Ленину, человеку с мещанским вкусом, который терпеть не мог стихи Маяковского (к счастью, в то время поэт это мало беспокоило). На Маяковского то и дело обрушивались с нападками критики-коммунисты более правдивые, чем само Политбюро. Во время гражданской войны он рисовал агитационные плакаты, затем возглавил футуристскую группу ЛЕФ, много сочинял и ездил за границу. Очень неожиданный и печальный эпизод произошел во время его поездки в Париж, где он влюбился в белоэмигрантку. Она не захотела ехать с ним в Советскую Россию; ему отказали в новой визе и он больше не смог с ней встретиться. Возможно, случившееся послужило причиной (пусть не единственной) его самоубийства, потрясшего в 1930 году Россию.

В 1935 году несколько слов сталинской похвалы послужили репутации Маяковского лучше, чем все тринадцать томов его собрания сочинений: в России памятников Маяковскому больше, чем в Италии — Гарибальди. С политической точки зрения признание поэта

Сталиным (который вряд ли любил его стихи) было гениальным ходом. Поэтическая мощь Маяковского заставила читателей забыть о том, что в советской поэзии он окружен толпой пигмеев. Сам того не желая, Сталин оказал русскому авангарду огромную услугу: никакое истолкование творчества поэта не в силах отменить его взрывной силы. В настоящее время эта сила заметно иссякла — Маяковский превратился в классика, которого почти не читают, в персонажа прошлого. И хотя многие молодые поэты очень высоко его ценят, это не относится к широкому читателю, который вряд ли вообще «понимает» его стихи. Слова Сталина, конечно же, вызвали к Маяковскому усиленное внимание советских литературоведов — за последние тридцать пять лет о бедном поэте были написаны горы никому не нужной чепухи. Природа не терпит пустоты, и это позволяет понять, почему лучшие исследования о творчестве Маяковского принадлежат математикам (изучение его метрики средствами кибернетики), а лучшие критические труды о нем написаны за пределами России (Якобсон, Стальбергер).

Футуризм Маяковского до сих пор остается для советских ученых проблемой, хотя любому непредубежденному человеку ясно, что Маяковский являет собой классический пример футуриста как до революции, так и после нее. Сам поэт всю свою жизнь считал себя футуристом<sup>54</sup> и, пожалуй, вернее, чем его друзья, соблюдал принципы «Пощечины общественному вкусу»: самоценное слово, «стоящее на глыбе слова *мы*», ненависть к прошлому, урбанистическая тематика, пристрастие к словотворчеству, антиэстетизм, отрицание метафизики, восторженное отношение к технике — все это осталось с ним, изменив не суть, а лишь облик; лучшего слова, чем «футуризм» здесь не подыскать, с той единственной оговоркой, что футуризм Маяковского был консервативным (например, он так никогда и не вступил в область зауми).

Будучи одним из вождей футуристского движения, Маяковский резко отличался от Хлебникова. Хлебников указывал способы решения поэтических задач; Маяковский (каждый раз по-своему) решал их, ибо, как ни странно, он был художником в традиционном смысле этого слова, то есть испытывал потребность доводить то, что делает, до конца. Получилось так, что именно эта особенность ослабила влияние Маяковского и не позволила ему даже после посмертного его обожествления превратиться в мэтра; Маяковскому легко подражать, но продолжить его путь практически невозможно. И еще одно различие между двумя поэтами: Маяковский был подданным, Хлебников — царем.

Все трое братьев Бурлюков, кто раньше, кто позже, оказались утраченными для русского футуризма. Атлетического сложения Владимир, окончив в 1915 году художественную школу, был зачислен в действующую армию и в 1917 году погиб в сражении при Салониках.

Получивший приличное образование Николай служил в армии, потом женился на богатой помещице и, вероятно, погиб от рук красных в 1920 году.<sup>55</sup> Давида от армии освободили. В отличие от футуристической богемы он имел семью и образцово ее содержал. Столкнувшись во время войны с нехваткой продуктов, он покинул недавно купленный дом под Москвой и в 1915 году перебрался вместе с семьей на Урал, где плодотворно занимался живописью и снабжением русской армии фуражом. После большевистской революции он вернулся в Москву и с осени 1917 по весну 1918 года принимал участие в организации «Кафе поэтов». Бурлюк лелеял также (впрочем, безуспешно) идею приблизить искусство «к массам»: одну из своих картин он прибил, например, к стене дома.

Голод и анархия в Москве не устраивали Бурлюка, и в апреле 1918 года он вернулся к семье, но к этому времени даже отдаленные районы России испытали на себе последствия гражданской войны. Семья Бурлюков отправилась через Сибирь во Владивосток, причем на протяжении всего путешествия Бурлюк зарабатывал на жизнь живописью и чтением лекций.<sup>56</sup> Он ухитрился даже опубликовать в пути свой первый поэтический сборник «Лысеющий хвост» (Курган, 1919), ныне одно из редчайших футуристских изданий. Владивосток оказался для футуристов раем — присутствие иностранных войск стабилизировало здесь ситуацию. Бурлюк вновь стал процветать: он выступал с чтением стихов в кабаре «Би-ба-бо» и организовывал выставки, на которых расхаживал в разноцветных штанах. В разгар этой деятельности к нему присоединились ветераны футуризма Третьяков и Асеев и несколько новичков (Н. Чужак, Сергей Алымов). Когда Владивосток стал советским, они основали футуристскую группу «Творчество» при одноименном журнале.

После того как японцы оттеснили большевиков на запад, Третьяков и несколько его друзей перебрались в Читу, продолжая там издательскую деятельность, но Бурлюка с ними уже не было. Он оказался в Японии, где занимался живописью и устраивал выставки своих картин. Через два года в сентябре 1922 года поэт переехал в США. Америка обещала стать землей обетованной для Бурлюка, знавшего, как искать покровителей искусства и привлекать к себе внимание. Поэт появлялся на приемах в цилиндре, пестром жилете, с серьгой в левом ухе, деревянной ложкой в петлице и нарисованной на щеке птичкой. Он проповедовал учение, которое назвал «радио-футуризмом» (проповедь «души» материалистам-американцам), и писал картины в духе итальянских футуристов. На Америку все это особого впечатления не произвело. Экономический кризис положил конец большинству начинаний Бурлюка, хотя все эти трудные годы он упорно продолжал заниматься живописью, сотрудничая одновременно в просоветской нью-йоркской газете «Русский голос». Во время своей знаменитой поездки в Америку в 1925 году с ним встре-



чался Маяковский. В 1930 году Бурлюк получил американское гражданство. Финансового благополучия он достиг только после окончания Второй мировой войны, когда купил себе дом в Хэмптон-Бэйс, Лонг-Айленд (зимой он уезжал во Флориду). Бурлюк путешествовал по всему свету, всюду выставлял свои работы и однажды с гордостью заметил, что продал 16 тысяч картин. В 1956 году поэт получил приглашение посетить СССР, причем все его расходы были оплачены; незадолго до смерти он снова побывал на родине.

В Америке Бурлюк продолжал заниматься литературой. В 1923 году он передал одному знакомому писателю деньги на издание в Берлине своего стихотворного сборника «Беременный мужчина», но тот истратил их на переезд в Россию. В Нью-Йорке Бурлюк вступил в литературное содружество «Hammer and Sickle» («Молот и серп»), в который входило около сорока симпатизирующих Советскому Союзу поэтов, прозаиков и художников. В 1924 году был издан коллективный сборник «Свирель собвея» с невероятно слабыми стихами, по большей части выражавших отвращение его участников к Нью-Йорку и страх перед ним. Авангардистски настроенные члены «Hammer and Sickle» в том же году организовали недолго просуществовавшую группу «Американский ЛЕФ» и с августа по октябрь 1924 года выпустили три номера журнала «Китоврас», названного так в честь издательства Каменского (см. ниже). В «Китоврасе» было представлено около двадцати авторов; издавал его некто В. Воронцовский, объявленный в журнале поэтом и теоретиком. Бурлюк писал для «Китовраса» стихи и теоретические статьи, в которых свои старые футуристские идеи антиэстетизма, урбанизма и «чистой формы» подавал с коммунистическим уклоном.<sup>57</sup>

Разочаровавшись в деятельности «Американского ЛЕФа», Бурлюк затеял в 1924 году собственное издательство — сначала под своим именем, затем под именем жены Марии. Он выпустил несколько книг и брошюр, посвященных проблемам искусства («Руссискусство Америке», 1928; «American Art of Tomorrow», 1929), небольшую монографию о художнике Николае Рерихе («Рерих», 1929). Издавал Бурлюк и прозу, написанную по следам сибирского и японского опыта. Его проза многословна, неряшлива и неинтересна, таланта в ней не чувствуется. Это «Восхождение на Фудзи-сан» (1926), «Морская повесть» (1927), «По Тихому океану» (1927), «Ошима» (1927), «Новеллы» (1929). Последняя книга написана, скорее всего, не самим Бурлюком, а его женой.

Американские поэтические сборники Бурлюка включают в себя как стихи, сочиненные на новой родине, так и те, что он написал (и даже опубликовал) до эмиграции; нередко он иллюстрирует их собственными рисунками. В 1932 году Бурлюк издал антологию «Красная стрела» с воспоминаниями о Маяковском и большой подборкой стихов русских поэтов. Его первый американский сборник называется

«Д. Бурлюк пожимает руку Вульворту Бильдингу» (1924) и знаменует 25-ю годовщину художественной деятельности автора (Бурлюк очень любил отмечать всевозможные годовщины). В нем он опубликовал самое первое свое стихотворение, за ним следует стихотворение «Маруся-сан» (1925) — имя жены на японский манер. Далее идут стихи, сочиненные в Сибири, Японии (одно — в жанре хайку) и Нью-Йорке; некоторые, как это ни странно, — в эго-футуристском духе. В книге «Десятый Октябрь» (1928) напечатана поэма, прославляющая годовщину большевистской революции и повествующая о революционных событиях. Сначала Бурлюк написал ее в виде кантаты с хорами, сольными партиями и даже речами, затем переделал в своеобразный киносценарий. Вслед за ней помещена статья о поэтах, которые предсказывали в своих произведениях революцию. В небольшой книге с поэмами «Толстой» и «Горький» (1929) Бурлюк изо всех сил старается убедить Советскую Россию в своей лояльности. В первой поэме, написанной к столетию со дня рождения Льва Толстого (шестнадцать лет назад Бурлюк сбрасывал его с парохода современности), автор называет Толстого «великим кротким большевиком»; во второй, сочиненной по случаю шестидесятилетия Максима Горького, славословит достижения юбиляра в области литературы. К слову сказать, из поэмы «Десятый Октябрь» мы с изумлением узнаем, что Бурлюк стал футуристом после чтения произведений Горького.

Самая амбициозная из книг Бурлюка — «Энтелехизм» — издана в 1930 году, к двадцатилетию футуризма. В ее теоретическом разделе Бурлюк, никогда не упускавший возможности подчеркнуть, что является «отцом российского футуризма», делает запоздалую попытку внести в идеологию движения что-то новое. Заодно книга содержит и заявку на лидерство в советской литературе, где, по наивному убеждению Бурлюка, будущее по-прежнему принадлежит футуризму. Желая, вероятно, модернизировать и углубить футуристскую доктрину 1912 года, Бурлюк цитирует и комментирует сочинения самых разных философов и ученых (включая Павлова). В результате получилось невероятно противоречивое, путаное, а порой и просто безграмотное произведение. Что такое «энтелехизм» в книге так и не определено. Единственное, что в ней более или менее понятно, это интерес Бурлюка к «звучанию слов в обратном порядке» (хотя после Хлебникова он не придумал здесь ничего нового) и насыщению стихов одинаковыми звуками (прием не новый даже для Бурлюка). Поэт отослал несколько сотен экземпляров «Энтелехизма» в Россию, и это в то время, когда его семье не хватало на еду, но в России книга впечатления не произвела. Один из его корреспондентов, Игорь Поступальский, исследователь футуризма и автор книги о Бурлюке, честно признался, что трактата не понял.<sup>58</sup> Определенный интерес представляют стихи (не всегда хорошие), в большом количестве заполнившие остальную часть книги. В них Бурлюк — опять с запозданием — пред-

стает перед читателем с урбанистическими зарисовками жизни Нью-Йорка, особо подчеркивая социальные контрасты. Некоторые стихотворения — упражнения в поэтической технике (главным образом, «зеркальные» стихи, т. е. палиндромы); есть в них и антиэстетизм («титьки неба», «город сегодня соплив», «плевок в небо» и т. д.), а также ностальгия по России.

В 1932 году Бурлюк издал еще один юбилейный сборник, «1/2 века», на этот раз посвященный собственному пятидесятилетию. Книга интересна тем, что предлагает читателю самую большую подборку стихов Бурлюка, написанных в Японии;<sup>59</sup> в ней опубликовано несколько стихотворений из сборника «Беременный мужчина», который так и не вышел в свет, и переизданы стихотворения из первого «Садка судей», причем в переработанном (и, по мнению автора, улучшенном) виде. Любопытно отметить давнишнюю особенность многих футуристов — подчеркивание своего культурного уровня и образованности. Бурлюк использует в стихах классические мотивы, переводит Мореаса и Малларме, цитирует на четырех языках поэтов и философов от Платона до Бодлера, забавно перевирая оригиналы.

Именно с этих пор Бурлюк начал издавать все, что пишут о нем советские авторы, которым совсем не просто было тогда обсуждать проблемы футуризма. Он выпустил две книги искусствоведа Эриха Голлербаха «Искусство Давида Бурлюка» (1930) и «Поэзия Давида Бурлюка» (1931), книгу Игоря Поступальского «Литературный труд Давида Д. Бурлюка» (1931) и книгу Бенедикта Лившица «Гилея» (1931), которая два года спустя стала первой главой изданных в России воспоминаний «Полутораглазый стрелец».

Со временем Бурлюк перестал издавать книги и брошюры и начал выпускать журнал «Color and Rhyme» («Цвет и рифма»), который год за годом довел до шестидесятого номера. «Color and Rhyme» можно назвать энциклопедией Бурлюка. Иногда журнал выходил на русском, чаще на английском языке (вернее, на бурлюко-английском); он насчитывал от четырех до ста страниц; в нем печатались репродукции картин Бурлюка (как, впрочем, и друзей поэта), рецензии на его выставки, письма к нему (среди прочих, от Рокуэлла Кента и Генри Миллера), его воспоминания, биографические сведения, относящиеся к нему и его родственникам (Бурлюк считал себя потомком Чингисхана), сообщения о его путешествиях. Публиковались длинные отрывки из дневника Марии Бурлюк с описанием повседневной жизни, из которых можно было, например, узнать, что 5 августа 1930 года в 10.30 утра Бурлюку вырвали передний зуб. Порой встречаются стихи самого Бурлюка, а в 55-м номере (1964) напечатана самая большая поэтическая подборка со времен «1/2 века». Трудно что-либо сказать об этих стихах кроме того, что Маяковский, вероятно, перевернулся бы в гробу, услышав опусы своего друга о соловьях, озерных мечтах, шопеновских ноктурнах, экстазах, зефирах и Диане с Гекатой. Почти

во всем, что Бурлюк публиковал в «Color and Rhyme», отражается его мягкая, добрая и беспорядочная личность; исследователь обнаружит здесь обильную информацию, но доверять ей опасно. Бурлюк умудрялся даже самого себя цитировать с ошибками, что же касается библиографических сведений, то они очень неточны, а то и намеренно вводят читателя в заблуждение.

О поэзии Бурлюка мы уже говорили. Критики считают, что она восходит к поэтике французских «проклятых поэтов», усматривают в ней «деэстетизацию», «вульгарную и циническую лексику», «доведение до абсурда устаревших клише» и «великолепный цинизм». <sup>60</sup> Голлербаху принадлежит очень верное наблюдение, что стихи Бурлюка написаны как будто бы не одним автором, а сразу несколькими. <sup>61</sup> Эклектика, пожалуй, самая характерная их особенность. Бурлюк принимает все, но ничего не усваивает: его поэзия напоминает порой мусорное ведро, в котором валяются арбузные корки, куски хлеба, клочки бумаги, все что угодно. По-настоящему оригинален и даже хорош Бурлюк в тех единичных оптимистических стихотворениях, где добродушная угроза сочетается у него с чем-то вроде урчания в животе, но в его послереволюционной поэзии таких практически нет. Когда читаешь стихи Бурлюка книгу за книгой (занятие не из легких!), продираясь сквозь заросли тусклых и неуклюжих строк, напрочь лишенных чувства языка и не имеющих с авангардом ничего общего, трудно понять, как ему удалось написать несколько сравнительно недурных стихотворений. Бурлюк-поэт похож на стрелка, который стреляет не целясь и иногда случайно попадает в десятку.

История послереволюционной жизни Бурлюка исполнена двусмысленности и иронии и этим трогательна. Начинал он ее громкими фанфарами саморекламы, никогда не забывая напомнить читателю, что он — «великий Давид Бурлюк», «будущий (!) первооткрыватель мира современного искусства», «легенда советского искусства», «повсеместно известный на всех пяти континентах земного шара». <sup>62</sup> Увы, признание не приходило к нему даже в живописи, где он обладал определенным талантом. В книгах по современному искусству Бурлюк — один из многочисленных участников первой выставки «Der blaue Reiter». В недавно вышедшем исследовании о русском авангарде <sup>63</sup> поэт занимает (пожалуй, не совсем справедливо) место в задних рядах. Когда Бурлюк написал:

О тебе уже книги пишут  
И в энциклопедиях отметка.  
Ты залез на крышу, моя детка, <sup>64</sup> —

он, конечно же, помнил, что лично издавал упомянутые книги и что «отметка» в энциклопедии вовсе не означает «всемирного признания». <sup>65</sup> Поэт ревностно собирал упоминания о себе, а один из его друзей (которого поэт называет «мой Босуэлл») с чувством исполнен-

ного долга сообщал ему, что в такой-то книге Бурлюк упомянут дважды, Рубенс, Гоген и Модильяни всего по одному разу, а о Шагале вообще не говорится.<sup>66</sup>

Очень сильное разочарование Бурлюк пережил в связи с тем, что делал ставку на СССР. В своих мечтах, подкреплявшихся и усиливавшихся реалиями экономического кризиса, он был убежден, что пролетарская революция в США неизбежна, после чего он с триумфом вернется в СССР как признанный вождь революционного футуризма. «Я являюсь истинным большевиком в литературе», — писал поэт и не однажды напоминал, что всегда «защищал интересы СССР в тяжелых условиях капиталистического окружения», в «стране хищного капитала». <sup>67</sup> И вновь это не произвело в России ни малейшего впечатления и никто не взял на себя труд издать присланные им воспоминания. Из своего далека Бурлюк не мог видеть, что его кампания против «доступно-понятного искусства» обречена на провал. К тому же, находясь в Нью-Йорке, просто невозможно было предугадать все зигзаги сталинской политики. Например, когда Бурлюк сменил на обложках своих книг формулу «отец российского футуризма» на «отец советского пролетарского футуризма» (и с удовольствием прочитал в книге Поступальского, что многие его произведения можно ввести «в объем пролетарского творчества»), <sup>68</sup> Политбюро неожиданно выступило против пролеткультовских тенденций в литературе. В следующем издании Бурлюк украсил себя еще более туманным титулом: «отец советского российского футуризма». Сдаваться поэт не собирался, а кончилось все тем, что он отрекся от футуризма, занялся прославлением Пушкина и заявил, что видит в социалистическом реализме свет. <sup>69</sup> И снова в СССР это ни на кого не произвело впечатления.

Во всем, что писал теперь Бурлюк, с неизбежностью возникали противоречия. В 1913 году он специализировался на развенчании Рафаэля, а теперь назвал его «вечным символом гения»; <sup>70</sup> лектор-атеист 30-х годов, он именовал христианство «массовым психозом» <sup>71</sup> истории, а после Второй мировой войны с гордостью объявил, что «принадлежит Церкви»; <sup>72</sup> он требовал, чтобы в России основали музей футуризма, а его зачинателям поставили памятник. <sup>73</sup> Постоянное выпячивание своего «я» соседствовало с горькими жалобами на то, что его не признают, и даже на то, что его ограбили. Бурлюк обвинял советских писателей в том, что они присвоили его идею «компакт-слов» и другие (большей частью воображаемые) новаторские приемы, <sup>74</sup> не воздав ему должного и забыв о том, что он использовал эти приемы еще в 1907 году (что было неправдой).

Когда по инициативе Сталина было положено начало культу Маяковского, Бурлюк увидел в этом величайший шанс в своей жизни. Человек, не устававший повторять, что его знают на всем земном шаре, готов был превратиться в подстрочное примечание к Маяков-

скому. В конце концов Маяковский признал в своей автобиографии, что именно Бурлюк открыл его и «сделал поэтом». <sup>75</sup> Это признание немедленно превратилось в воображении Бурлюка в утверждение: ныне «каждый советский ребенок знает Бурлюка». <sup>76</sup> Другое замечание Маяковского о том, что Бурлюк его «действительный учитель» — еще более причудливое преувеличение. Примитивист и «сбрасыватель» прошлого с «парохода современности» напрочь забыл про птичку, которую когда-то рисовал себе на щеке, и стал ученым, полиглотом, «знатоком французской поэзии», который некогда приобщал гениального дикаря Маяковского к культуре, декламируя ему стихи на греческом, латинском, французском, немецком, английском и японском языках. <sup>77</sup> Каким образом Бурлюк в 1911 году мог знать японский (да и тот же английский) язык, остается загадкой, что же касается уровня его образованности и «учености», то многое становится ясным по тому, как он пишет в журнале «Color and Rhyme» иностранные имена: «George Rouo», «Gauptman», «Maria Van Rielke» и даже «великий португальский поэт Camdens Luciades».

Печальная истина заключается в том, что человек, с которого начался русский футуризм и само имя которого звучит для русского уха на футуристский манер, никогда в жизни авангардистом не был. Даже в живописи он не пошел дальше кубизма, да и то есть подозрение, что кубизм был для Бурлюка в 1912 и 1913 годах лишь средством шокировать русскую публику. Со временем Бурлюк становился все более консервативным и наконец превратился в некую смесь Ван-Гога и русской разновидности Анри Руссо. Он назвал себя «основателем абстрактного экспрессионизма», <sup>78</sup> но потом заявил, что это движение ему чуждо, <sup>79</sup> и вообще продемонстрировал полное равнодушие к американскому искусству, получившему после Второй мировой войны заслуженное признание. Истовое отрицание художественного прошлого было густо замешано у него на основательном его незнании; можно сказать, что недостаток образования — главная причина, по которой Бурлюк стал и всегда оставался футуристом. Его стихи — хаотическая смесь поэтических штампов из разных периодов русской литературы, что особенно заметно в послереволюционных произведениях, где ранние футуристские приемы уже не применялись с прежней настойчивостью. Эклектически-путаный характер творчества Бурлюка был очевиден с самого начала, но его наивные трюки, вроде пропуска предлогов и использования крупного шрифта и «компактслов», ввели критиков (да и самого поэта) в заблуждение и заставили всех поверить в его новаторство.

Весь 1914 год Василий Каменский работал над своим вторым романом «Стенька Разин» о знаменитом казацком бунте XVII века. В русской народной поэзии Разин — любимый герой; привлекал он и внимание поэтов (в том числе Пушкина), но романов о нем до Каменского не писали, возможно, потому, что Разина отлучили от

православной Церкви. Среди футуристов больше других ценил Разина Хлебников. «Стенька Разин» был издан на средства Золотухина в 1915 году (на обложке стоял 1916 год) и быстро разошелся. Впоследствии Каменский говорил, что второе издание не вышло по причине политического давления правых.

«Стенька Разин» — безусловно, главное произведение Каменского; в нем хорошо видны его сильные и слабые стороны. Целью автора было «дать всю сущность русской души... в едином Стеньке Разине», что оказалось возможным, ибо «Разин живет в каждой душе». <sup>80</sup> Как и «Землянка», «Стенька Разин» — лирический роман, в котором проза самых разных жанров (включая эпос, лирику и историю) то и дело перемежается стихами и песнями. Одной из любимых идей Каменского в то время было «творение жизни из песни» — важнейший принцип символизма. Фигура Разина возникает перед нами не из исторических фактов (исторические эпизоды романа скучны и необязательны), а из многочисленных песен, которые прославляют атамана русских разбойников. Но и здесь Каменский идет своим путем, излагая, как правило, собственный вариант того или иного эпизода. Так, в знаменитой сцене с персидской принцессой Каменский начисто лишил Разина бессмысленной жестокости: принцесса сама упрасивает атамана бросить ее в воду.

Важная тема романа — Разин и песня. В «Стеньке Разине» очень много песен, причем автор дает понять, что часть их сочинил сам Разин. Каменский наделяет Разина двумя душами: одна принадлежит атаману разбойников, другая — поэту, которому горько думать о том, что в памяти грядущих поколений он останется разбойником, а не сочинителем песен и «преобразователем жизни». Таким образом, перетекающие друг в друга образы Разина, Волги, русской земли, русской песни, русской души с неизбежностью завершаются обаятельным образом русского народа — народа крайностей, внутреннего артистизма, буйной стихийности, юношеской непосредственности, детской чистоты и одухотворенной силы. Такое славословие России имело в военные годы особое патриотическое значение. «Не знаю более глубокого чувства, чем быть русским», — восклицает Каменский.

Тем не менее одной из составляющих «футуристического романтизма» Каменского было тяготение к Востоку. Персидские сцены и песни (написанные на воображаемом персидском языке) создают атмосферу волшебной сказки, и здесь Каменский продолжает многовековую русскую традицию, простирающуюся от народных былин до музыки Римского-Корсакова. К сожалению, его лирическая, ритмическая проза (восходящая к таким неувядаемым образцам, как «Князь Серебряный» А. К. Толстого) довольно быстро иссякает. Слишком много в нем сусального китча à la russe, и никакие неологизмы и кричаще яркие фольклорные краски положения не спасают. Еще

одна особенность романа, затрудняющая его усвоение, — атмосфера условной оперности. Разин готов петь и играть на гусях где угодно: в пылу сражения, в постели с принцессой и даже в железной клетке, в которой его везут на казнь. Успех роману в значительной мере обеспечивают (и делают его футуристским произведением) массовые сцены. Каменский пишет их в виде колонок из слов, коротких фраз и выкриков, которые создают колоритный образ шумящей, гудящей, орущей, пестрой и грубой толпы. Этой же особенностью обладают и некоторые песни.

После революции Каменский переписал роман: добавил несколько исторических глав, сократил лирические места, изменил название на более респектабельное «Степан Разин». В этом виде в 1919 году появилось второе издание, а в 1928 — третье, с новыми изменениями.

Годы войны стали для Каменского временем большого личного успеха. Участие в турне футуристов 1913—1914 годов обнаружило у него талант к публичным выступлениям, и поэт продолжил этот род деятельности. Теперь он сочинял стихи с оглядкой на публику, и поэт все чаще уступал в его душе место артисту. Дабы избежать службы в армии, Каменский отправился в длительную и приятную поездку с чтением лекций и стихов по курортам Кавказа и Крыма. В своих выступлениях он призывал богатых и праздных людей, непосредственно не вовлеченных в военные действия, быть как дети, слушать музыку Вечности, радоваться, смеяться, любить, петь песни и восторгаться стихами Каменского, короче говоря, жить красиво и свободно. На Кавказе ему довелось несколько раз читать стихи в цирке в костюме Стеньки Разина, да еще верхом на лошади. Тогда же он познакомился с грузинскими футуристами.

Постоянным спутником Каменского в то время был Владимир Робертович Гольцшмидт (1889—1957), второстепенный, но колоритный персонаж русского футуризма; он тоже выступал с лекциями и стихами, в которых угадывалось влияние Каменского и полное отсутствие таланта; впрочем, особых литературных амбиций у Гольцшмидта не было — он считал себя «футуристом жизни». Свои лекции Гольцшмидт читал как глашатай новой жизни, исполненной здоровья, солнца и радости. Он проповедовал антиурбанизм и демонстративно отказывался носить шляпы и воротнички. Во время выступления Гольцшмидт надевал яркую шелковую рубаху с открытым воротом, на лоб — золотой обруч. Более всего он прославился тем, что раскалывал о собственное тело деревянную доску, демонстрируя таким образом «радостное сознание своего подсолнечного бытия». Метод работал успешно: дамы бросались на сцену с криком: «Владимир, мы — больные люди города! Верни нас к солнечной жизни!» В Перми Гольцшмидт занимался, между прочим, тем, что к изумлению пассажиров прыгал в одежде с парохода и плыл к берегу. Во время гражданской



войны Гольцшмидт, как и Давид Бурлюк, попал на Дальний Восток и напечатал в 1919 году в Петропавловске-на-Камчатке «Послания Владимира жизни с пути к истине», куда вошли его лекции и несколько стихотворений.

Оказавшись на Кавказе, Василий Каменский издал в 1916 году в Тифлисе большую (140 страниц) поэтическую книгу «Девушки босиком». Двадцать стихотворений из нее уже публиковались в разных футуристских сборниках, в остальных господствует уже знакомый нам Каменский с фольклорными мотивами и интересом к языку детей, с азиатской экзотикой, неологизмами и звукоподражаниями. Он немного экспериментирует с языком, сочиняет, например, стихи с однокоренными словами в духе Хлебникова и одностроки без пробелов между словами. Часть стихотворений тематически связана с поездкой по Кавказу: пейзажи, тосты, воспоминания о случайных знакомых. Порой Каменский пишет даже в манере Игоря-Северянина.

Еще одно изданное до революции сочинение Каменского — «Книга о Евреинове» (Петроград, 1917), которую, по его словам, заказало ему некое издательство. Эта повесть о жизни Евреинова и его взглядах на театр написана в столь восторженных тонах, что самому Евреинову наверняка было неловко ее читать.<sup>81</sup> Что касается Каменского, то нигде, пожалуй, он не демонстрировал с такой очевидностью глубоко импрессионистский характер своего дарования и чуждость идеалам «Гилеи»: он заявляет, что «молится Искусству», книга изобилует лирическими излияниями о преображении жизни красотой и прочими витиеватыми банальностями. Каменский доходит до того, что превозносит Евреинова за создание «Старинного театра», совершенно тем самым пренебрегая идеалами «Пощечины общественному вкусу». Многие идеи Каменского впору скорее эго-футуризму, нежели «Гилее». Несколько лет спустя Евреинов вернул комплимент — издал в 1922 году в Москве шестнадцатистраничную книжку «Театрализация жизни», которая по сей день остается единственной книгой о Каменском и которая написана в лучших традициях басни «Кукушка и петух». Евреинов хвалит Каменского за то, что тому удалось достичь полной идентичности своей жизни и искусства (другие примеры: Диоген, св. Франциск Ассизский, Лев Толстой). Между прочим, он сообщает, что роман «Стенька Разин» писался в лесу на стружках, носовых платках, березовой коре, на полях газет и что книгу набирали в типографии прямо с этих необычных манускриптов. Кроме того у Каменского есть одеяло, сшитое из разноцветных лоскутов и украшенное стихами, изречениями, колокольчиками, картинками, ракушками, бахромой и тому подобным.

В период между двумя революциями Каменскому повезло больше, чем его приятелям. Вернувшись с Кавказа в Москву, он принял учение анархистов и нашел себе покровительницу в лице жены московского миллионера Филиппова. Ее деньги позволили Каменскому поддержать

Хлебникова, Маяковского и Бурлюка в голодные революционные дни и даже организовать издательство «Китоврас» (имя мудрого чудовища из средневековой легенды, которое, невзирая на преграды, движется только вперед). На двух книгах Каменского, появившихся в Москве в 1918 году, стоит издательская марка «Китоврас». «Его-моя биография великого футуриста» с посвящением П. Е. Филипповой — книга воспоминаний и теоретических статей — содержит семь предисловий, три портрета автора и портрет его родителей. Хотя Каменский, как и в других мемуарах, искажает в ней факты,<sup>82</sup> эта книга — самое интересное и искреннее из его автобиографических произведений. В остальном это уже знакомое нам самовозвеличивание поэта-ребенка-гения-пророка, а теперь еще и «сверханархиста».

В «Его-моей биографии великого футуриста» Каменский проповедует самоутверждение личности, предсказывает грядущее уничтожение книги и отвергает политическую свободу во имя свободы духовной. В сущности, его представлениям о поэте не менее ста лет, а заимствованы они (возможно, невольно) у Пушкина. В их основе — расщепление личности поэта на две составляющие, общественную и творческую (отсюда двойное местоимение «его-моя» в заглавии), и противопоставление поэта толпе. Книга исполнена восторга перед революцией, которая «благословила всех футуристов», «революционеров, изрядно пострадавших от царизма». Несмотря на забавную саморекламу, эта биография очень полезна для понимания произведений поэта: в ней раскрываются некоторые его символы. В теоретических статьях Каменский подражает (довольно неуклюже) Хлебникову — его учению о «букве» как исходном элементе поэтического творчества, идеям о звукоподражательном заумном языке и словотворчестве, его утопическим проектам. Каменский форсирует внешнюю сторону «футуризма» — использует шрифты разного размера, употребляет заглавные буквы, перемежает прозу стихами и даже пытается писать авангардистскую прозу, построенную на неологизмах и нарушении грамматических правил.

Почти одновременно с биографией вышел в свет сборник стихов Каменского «Звучаль веснянки». В нем нет почти ничего, чего бы уже не было в предыдущем поэтическом сборнике, из которого Каменский перепечатал больше двадцати стихотворений. Тема радостной встречи революции сменяется религиозными мотивами, а поверхностное экспериментаторство (использование математических символов, демонстрация смысла отдельных букв) тонет в потоке традиционных стихов, в которых поэт прославляет себя, своих возлюбленных и старых приятелей. В стихах заметно влияние Игоря Северянина. В книге имеется поэтический «декрет» Каменского, предписывающий писать стихи на заборах, расписывать стены домов и тротуары, музицировать на балконах и иными способами воспевать революцию духа; что более интересно, в книге впервые полностью напечатана

поэма о Разине, названная здесь «Сердце народное Стенька Разин». Поэма знаменует собой начало неограниченной эксплуатации Каменским темы Разина, и тем не менее это безусловная художественная удача поэта, хотя большинство вошедших в поэму отрывков — песни и стихотворения из уже изданного романа. Простейший акт вычленения стихов из романа подвергает сомнению ценность прозы Каменского и доказывает, что подлинным каркасом, на котором держится весь роман, являются эти варварские и мощные стихотворные миниатюры. В этом же году Каменский выпустил поэму отдельным изданием. Позже он переименовал ее, как и роман, в «Степана Разина» и переписал, местами сократив; поэма неоднократно выходила отдельной книгой и в сборниках (в 1927, 1932, 1939, 1948 и 1961 годах). Первое издание осталось, однако, лучшим; в последующих отсутствует оригинальный привкус анархии, ослаблен колоритный заумный язык и дана более «правильная» трактовка Разина.

Деньги Филиппова помогли Каменскому и Гольцшмидту открыть в Москве футуристское «Кафе поэтов», в котором они вместе с Маяковским и Бурлюком выступали с чтением стихов перед дельцами черного рынка, анархистами и чекистами. Вскоре после Октябрьской революции вся собственность Филиппова, несмотря на его левые симпатии, была экспроприирована большевиками. Каменский быстро сообразил, что поддерживать анархистов стало опасно, и решительно перешел на сторону коммунистов. В 1919 году в Ялте белые даже посадили его в тюрьму, о чем он впоследствии с гордостью вспоминал. Каменский жил то в Москве, то в своем доме на Урале и много ездил по России с докладами и чтением стихов. Его стихи нравились Ленину. С 1923 по 1925 год поэт входил в возглавляемую Маяковским группу ЛЕФ, баловался иногда заумью, за что его критиковали,<sup>83</sup> но вскоре переключился на «понятную» поэзию. Каменский издал свыше двадцати пяти книг, хотя мог бы издать и больше — «томов 10 у меня еще не напечатано».<sup>84</sup> В 1927 году Каменский мечтал стать первым журналистом, побывавшим на Луне. Последние пятнадцать лет жизни (с 1945 и до кончины в 1961 году) он был прикован к постели.

В советское время Каменский писал много и неровно. Роман «Стенька Разин» он переделал в пьесу, которую издал в нескольких вариантах<sup>85</sup> (один из них был поставлен Таировым), также заменив «Стеньку» на «Степана». Пьеса 1923 года завершается пением «Интернационала» и предчувствием мировой революции. В 1920-х годах несколько пьес Каменского ставились в столичных и провинциальных театрах; позже он бросил драматургию, убедившись, возможно, в том, что начисто лишен таланта драматурга. Каменский сочинил и издал несколько пьес-агиток для сельских и заводских клубов.<sup>86</sup>

Помимо поэмы о Разине Каменский написал две исторические поэмы про бунтарей, вошедших в состав советского пантеона. Поэма

«Емельян Пугачев» вышла в свет в 1931 году, хотя уже шесть лет назад поэт обращался к этой теме в драматургии. Спустя восемь лет поэма была положена в основу либретто для оратории, а потом для оперы. В «Емельяне Пугачеве» есть такие же сильные и впечатляющие страницы, как и в других произведениях Каменского. Это поэзия насилия и бунта с использованием фольклорных мотивов, на которую большое влияние оказало творчество Маяковского и Хлебникова, но в целом поэма слишком затянута. Вслед за ней в 1934 году появилась поэма «Иван Болотников» — явная неудача.

Каменский был неутомимым мемуаристом. В книге «Путь энтузиаста» (Москва, 1931) он вспоминает первые годы футуризма, после чего использует тот же материал в «Жизни с Маяковским» (Москва, 1940), особо выделяя в ней Маяковского; это одна из многих книг, вышедших к десятилетию со дня смерти Маяковского.<sup>87</sup> Писал Каменский и халтуру: приключенческий роман «Европеец» (с некоторой примесью философии), «27 приключений Хорта Джойса» (1924), биографический роман «Пушкин и Дантес» (1928). Последняя книга (сначала это была пьеса) невероятно плоха даже для очень неровного творчества Каменского.<sup>88</sup>

В конце концов Каменский стал образцовым советским поэтом и прилежно вписывался во все зигзаги официальной политики: писал стихи про индустриализацию, строительство электростанций, коллективизацию сельского хозяйства, в поддержку пятилеток, против религии и церкви. Демонстрируя свое рвение, поэт прибегал к примитивному показному энтузиазму: некоторые его стихи — самые восторженные произведения советской литературы. Поразительные образцы раболепного отношения к Сталину — сборник «Родина счастья» (1938) и многословный «роман в стихах» «Могущество» (1939), написанные в разгар чисток и прославляющие счастье и вечную молодость советского народа. В одном стихотворении сборника Каменский восклицает: «Мне двадцать лет! Вам двадцать лет! Всем только двадцать лет!» (ему исполнилось в это время пятьдесят три).<sup>89</sup> В 1934 году поэта удостоили издания «Избранных стихов» и «Поэм».<sup>90</sup> В 1961 году, вскоре после смерти Каменского, в Москве вышло переиздание его поэм, а в Перми — книга «Лето на Каменке». Название последней заимствовано у одной из ранних книг Каменского, но содержание совершенно другое: это первое издание избранной прозы (включая сокращенный вариант «Землянки»). Предисловия к обеим книгам превозносят литературное творчество Каменского советского периода. В 1966 году его стихотворный сборник (включающий в себя несколько футуристских стихотворений) появился в знаменитой серии «Библиотека поэта». В обильной поэтической продукции Каменского после книги «Звучаль веснянки» трудно найти что-нибудь действительно ценное или новое, не считая нескольких страниц из исторических поэм и отдельные стихотворения (например, фонетический шедевр

«Каторжная таежная», впервые опубликованный в журнале «ЛЕФ», а потом вошедший в переиздания романа и поэмы о Разине, или стихотворение «Охотничий марш» с его невероятной ритмической мощью). Мотивы охоты и рыбалки используются Каменским во многих произведениях, когда повторение стало его привычкой. Последним словом о творчестве Каменского будет, вероятно, то, что немногие элементы своей подлинной оригинальности он разбавил и обеднил потоком произведений, которые печатал без всякого разбора. Возможно, Каменский был поэтом лишь по темпераменту, чья поэзия питалась его энергичной личностью и исполненным жизнью и чистоты природным миром (Урал), окружавшим этого колоритнейшего экстраверта.

После того как началась война, Крученых добавил еще четыре названия к своему и без того впечатляющему списку изданий, большинство которых продолжало тему «Футуристическая книга». Самая неистовая из них, пожалуй, «Заумная гнига» (1915); в ее названии умышленно сделана опечатка, порождающая неприятные ассоциации со словами «гнилая» и «гнида». На обложку приклеен большой туз червей, на нем — настоящая белая пуговица. Почти половину книги занимают цветные гравюры карточных фигур О. Розановой (валеты, дамы, короли), их цветовые комбинации ни разу не повторяются. Страницы с иллюстрациями перемежаются заумными стихами и надписями. В книге царит продуманный беспорядок и намеренная глупость. Страницы — разного размера, цвета и фактуры; тексты и изображения помещены то правильно, то перевернутые. Слова написаны от руки или оттиснуты печаткой; иногда они заполняют всю страницу, иногда оставляют большую ее часть пустой. Последняя страница отдана заумной поэзии поэта по фамилии Алягров. Его поэзия представляет собой смесь обычных слов, их частей, искаженных слов, неологизмов и отдельных букв. Ударение в слове обозначено гласной, набранной курсивом. Заметна тенденция к внутренней рифме и необычным сочетаниям букв. В целом заумь Алягорова оригинальна и интересна; к сожалению, этот дебют оказался его первым и последним выступлением в качестве сочинителя зауми.<sup>91</sup> То, что настоящее имя поэта — Роман Якобсон, известно немногим.

В 1916 году в Москве вышла вторая книга Крученых («Тайные пороки академиков»), напечатанная обычным типографским способом.<sup>92</sup> Большая часть книги отдана очередным нападкам Крученых на русский символизм и его предшественников (Лермонтов, В. Соловьев). На этот раз символизм обвиняется в бегстве от действительности и в одержимости идеей смерти, а разрабатываемые им романтические темы гордого одиночества, отчаяния и преображения жизни мечтой разоблачаются и высмеиваются. Крученых иронизирует над «мистической лилией всех телесных и духовных одиночек и гордых недо-

носков, экстазных воздыхателей и шептунов, бездельников и трусов с высохшими ножками, декадентов и символистов, сделавших "этот мир" бесплотным во имя своей хромающей плоти». Он затрагивает также символистский театр Оскара Уайльда, Метерлинка и Александра Блока, вскользь упоминает таких философских предшественников русского символизма, как Кант, Шопенгауэр и Ницше, с похвалой отзывается о Елене Гуро и утверждает, что в основе ее творчества лежит заумный язык, сравнивает образы романтической и неоромантической луны с будетлянской «дохлой луной» и приходит к выводу, что луна мертва и выброшена из обихода поэзии как стертая зубная щетка. Самая интересная часть сочинения Крученых касается стиля и фонетики. Он заявляет, что звучание русской поэзии от Пушкина до символистов не идет дальше пронизывающего уши «с-с-с» и гнусавого «ени», и подкрепляет сказанное примерами. По мнению Крученых, такое звучание есть «ползучая слякоть», он сравнивает его с «сонным свистом», «однообразным, тонким, засасывающим». Будетлянские стихи, напротив, подобны «лихой рубке». Крученых не устраивают попытки модернистов «подновить, вывернуть наизнанку, положить заплатку»; он считает, что единственный выход для поэзии — «перейти к заумному языку», и тогда «никаких сделок с художественной совестью не нужно». Дурную славу приобрело (и сделало Крученых излюбленной мишенью критиков)<sup>93</sup> то место, где он сравнивает поэзию Пушкина со счетом прачечной, стиль которого, по его словам, выше пушкинского.

В сотрудничестве с Ольгой Розановой Крученых издал две книги, главной темой которых была война: «Война» (1915), содержащая «цветную резьбу», и «Вселенская война» (1916). На обложке последней стоит большой твердый знак, на двенадцати из четырнадцати страниц наклеены разноцветные геометрические фигуры, а на первых двух помещены стихи Крученых. В коротком предисловии он пишет о заумном языке, который пожимает руку заумной живописи и призывает к «ярой беспредметности» (критикуя вместе с тем «мало говорящее» название «супрематизм»). Крученых озаглавил каждую из фигур, а всем вместе дал название «Вселенская война». Подписи к цветным наклейкам («Битва Будетлянина с Океаном», «Германия в задоре», «Битва Индии с Европой», «Разрушение садов» и тому подобное) нередко сопровождаются заумными стихотворениями в виде столбца слов, демонстрирующих склонность автора к энергичным выражениям. В качестве примера приведем стихотворение, соответствующее названию «Битва Индии с Европой»:

бехал  
нахал  
пух  
так  
ребеночек

разум  
крыса  
разула кресло

Как и Каменский, Крученых ухитрился избежать призыва в армию и в 1916 году «предпочел скромнехонько удалиться на Кавказ». <sup>94</sup> Там он нашел работу на строительстве железной дороги, но у него оставалось время и для занятий литературой. Кавказский период жизни Крученых — один из самых поразительных эпизодов в истории русского футуризма. Можно сказать, что неумолимое движение «русского футуризма» от импрессионизма через примитивизм к абстракционизму достигло здесь своей конечной точки, дальше которой он не пошел. Хронологически это случилось после революции, но есть смысл рассмотреть этот эпизод здесь: он стал кристаллизацией авангардистских элементов футуризма и его эволюционной (хотя не обязательной эстетической) кульминацией. Большевики захватили Кавказ сравнительно поздно (в 1920—1921 годах), поэтому мы не будем в данном случае ограничивать наше исследование 1917 годом.

Закавказье, и в первую очередь столица Грузии Тифлис, в то время, когда Крученых туда, по его словам, «докатился», <sup>95</sup> представляло собой литературно-художественный оазис. Политическая власть перешла от представителей Временного правительства к меньшевикам; свою роль сыграли и иностранные оккупационные войска. Политические и военные события почти не касались жизни простых людей: для тех, кто оказался в Закавказье, гражданская война была где-то далеко. Спасаясь от войны, многие писатели и поэты нашли убежище в Тифлисе. Здесь были представлены все поэтические направления: от символиста Бальмонта до акмеиста Сергея Городецкого, организовавшего тифлисский «Цех поэтов» (С. Рафалович и другие), <sup>96</sup> который издал сборник «Акмэ» и зачислил в свои ряды нескольких литературных генералов. Время от времени в Тифлис наезжали и другие поэты — от Осипа Мандельштама до Агнивцева, здесь жил будущий конструктивист Агапов. Пышно расцвели многочисленные издательства, клубы и салоны. Всему этому пришел конец, когда большевики установили в Закавказье свою власть. Многим поэтам пришлось эмигрировать; те, что остались, перешли на сторону победителей.

Особенно плодородную почву футуризм обрел в Тифлисе. Некоторые замечательные грузинские поэты (Паоло Яшвили, Тициан Табидзе) считали себя футуристами и организовали свою группу «Голубые роги». Были футуристы и у армян (Кара-Дарвиш). Появление Каменского с Гольцшмидтом оживило их интерес к русскому футуризму. Как раз в это время сюда приехал Крученых, и в 1917 году два бывших гилейца издали совместный сборник. Вскоре, однако, Каменскому пришлось вернуться в Россию. В Тифлисе в 1919 году жил еще один русский футурист — Рюрик Ивнев, но он держался особняком и в футуристских мероприятиях почти не участвовал. Цент-

ром этих мероприятий был ночной клуб «Фантастический кабачок», где устраивались шумные сборища. Здесь выступали с докладами и читали свои стихи Крученых, Илья Зданевич (бывший «всё» и соратник Ларионова), его брат Кирилл Зданевич (художник) и Игорь Терентьев; они же организовали «компанию», названную «41°». Этой группой местный футуризм не ограничивался. Существовал, например (впрочем, недолго), журнал «Феникс», издаваемый футуристом Юрием Дегеном, который в группу «41°» не входил. Позже он был казнен красными за участие в «контрреволюционной» организации.<sup>97</sup>

За вычетом кратковременных отъездов Крученых провел в Тифлисе около трех лет. Сразу же после прибытия он занял здесь руководящее положение и развернул бурную издательскую деятельность. Только в Тифлисе, если верить его автобиблиографии,<sup>98</sup> он издал между 1917 и 1919 годами около сорока самых разных брошюр (большинство из них литографированные) — от «Голубых яиц» и «Нособойки» до откровенно заумных «Ра-ва-ха», «Цоца» и «Ф'нагт». Как писал один из его друзей: «Этим книгам нет конца и не будет».<sup>99</sup> Почти все они отсутствуют сейчас даже в лучших библиотеках России и уже в 1923 году являлись библиографической редкостью.

Название «41°» до сих пор не объяснено.<sup>100</sup> Возможно, оно связано с географической широтой Тифлиса. 41° — на 1° крепче, чем водка. 41° — та температура человеческого тела, которая грозит фатальным исходом. Терентьев полагал, что «41° — это 40 дней, 40 ночей, 40 000 братьев» из «Гамлета» и т. д.), «а тут еще один лишний кол ставится без колебания поверх всего». Группа просуществовала с конца 1917 по 1920 год, но формально объявила о своей организации только в 1919 году. Большинство ее изданий приходится на 1919 год; тогда же вышел единственный номер газеты «41°» со следующим манифестом, который написали Илья Зданевич, Крученых, Игорь Терентьев, Николай Чернявский.

«Компания 41° объединяет левобережный футуризм и утверждает заумь как обязательную форму воплощения искусства.

Задача 41° — использовать все великие открытия сотрудников и надеть мир на новую ось.

Газета будет пристанью событий из жизни компании и причиной постоянных беспокойств.

Засучиваем рукава».<sup>101</sup>

12 ноября 1917 года, еще до того, как «компания» обрела имя, она начала свою деятельность докладами о заумном языке, которые прочитали Крученых и Зданевич. Затем последовал ряд выступлений с чтением стихов и лекций. Сам Крученых впоследствии признался,<sup>102</sup> что футуристским стихам необходим слушатель; согласно свидетельству Третьякова, он был «блестящим чтецом своих произведений».<sup>103</sup> Его «созаумник» Игорь Терентьев оставил более определенное опи-



сание: «Он <Крученых> выкрикивает полные сочной скуки слова и доводит до обморока однообразным построением фраз...»<sup>104</sup>

Выступления проходили раз в неделю, большинство из них — начиная с января 1918 года — в «Фантастическом кабаке». Лекции, естественно, посвящены футуризму (в частности, зауми), собственным поэтическим произведениям, творчеству товарищей и нападкам на «прошляков» (в эту категорию мог попасть кто угодно — от Тютчева до Брюсова). Многие свои тифлиские лекции Крученых впоследствии издал в Баку и Москве; большинство из них ограничиваются тем, что он когда-то уже писал («Слово как таковое», «Тайные пороки академиков»). Зданевич интереснее и разнообразнее в выборе тем: заумный язык, итальянский футуризм, футуризм в живописи, заумный театр, связь между написанием и произношением и так далее. В мае 1918 года к ним присоединился Терентьев, который прочитал доклады о Крученых, Маяковском и на другие темы. Уместно заметить, что «заумники» группы «41°» не только считали, что далеко ушли от прочих футуристов в теории и поэтической практике, но и открыто критиковали своих соратников и предшественников. Терентьев, например, считал Крученых по-настоящему новым и современным поэтом, а Хлебникова и Маяковского — всего лишь «освежителями» и устаревшими поэтами. Крученых терпеть не мог Блока и Северянина, но и у Маяковского находил подозрительный романтизм; по его словам, Маяковский слишком увлекся «анальными сдвигами» и был готов писать на заказ — свидетельство того, что он лишь притворяется футуристом. Крученых критиковал даже Хлебникова, которого футуристы боготворили. Члены группы «41°» не только издавали свои произведения, но и публиковали их в «Фениксе», «Курантах» (еще один недолговечный журнал, а также название издательства) и в газете «Тифлисский листок».

Среди всей этой бурной деятельности и суеты Крученых был центральной фигурой, самым воплощением футуризма. Впервые за много лет он играл ведущую роль, и у него буквально выросли крылья. Результат оказался поразительным: Крученых созрел на Кавказе как теоретик, и его последующие московские издания — непосредственное следствие тифлиских лет. В будущем он лишь повторял и пережевывал то, к чему пришел в Тифлисе. Подробно рассмотреть каждую футуристскую книгу Крученых этого периода невозможно: этих книг слишком много и к тому же в большинстве своем они недоступны. По этой причине мы рассмотрим их как единое целое.

Что касается типа изданий, то Крученых продолжал делать то, что делал и раньше: беспорядочную, ни на что не похожую, индивидуальную книгу. Большую ее часть могли занимать авангардистские иллюстрации. Так, в книге «Учитесь худоги» (1917) рисунков Кирилла Зданевича, подражавшего Давиду Бурлюку и Ларионову, больше, чем стихов Крученых. Его стихи представляют собой заумные или анти-

эстетические сочинения, иногда сопровождаемые небольшими рисунками автора. Слова в стихотворениях нередко расщеплены на слоги и отдельные буквы, порой непроизносимые, и таким образом оказываются элементами скорее изобразительного, чем поэтического ряда. Некоторые книги были разнообразнее «рукописных» изданий Крученых. Значительная часть «Малохолии в капоте» (1919)<sup>105</sup> содержит материал, написанный от руки (обычным способом, т. е. слева направо и сверху вниз) или напечатанный на старой печатной машинке. Типографским способом отпечатана только обложка (черными буквами) и первая страница (зелеными), но и здесь использованы шрифты разного размера. Есть, наконец, и книги, полностью выполненные типографским способом. Подобного рода книги Крученых издавал и раньше, но никогда еще не демонстрировал столь богатого воображения и разнообразия типографских средств. И то и другое было утрачено, когда он переиздал некоторые свои кавказские стихи в Москве. Вероятно, работники тифлиских типографий охотнее москвичей шли на сотрудничество с автором и были терпеливее. Многие зависело и от прекрасного знатока печатного дела Ильи Зданевича.<sup>106</sup> Таковы книги «Лакированное трико» и «Миллиорк» (название, скорее всего, представляет собой соединение слов «миллион» и «Нью-Йорк»), обе вышли в 1919 году.

Книги Крученых, в зависимости от содержащегося в них материала, можно классифицировать по-разному. В одних представлена поэзия или критика Крученых (или то и другое вместе), в других — коллективные публикации, нередко без специального указания на это на обложке. В прошлом Крученых работал так с Хлебниковым и художниками-модернистами, которые выступали не только иллюстраторами, но и авторами статей (см. «Тайные пороки академиков»). В Тифлисе с Крученых сотрудничал Терентьев; ему, например, принадлежат все примечания и комментарии к стихам Крученых в «Лакированном трико», расположенные там, где обычно находится подзаголовок к названию. Когда Крученых переиздал стихотворения в Москве, примечания были сняты. Книга «Ожирение роз» (1918) принадлежит Терентьеву не в меньшей степени, чем Крученых, но его имя на обложке не указано. Книга начинается с оживленного анализа Крученых поэзии Терентьева, после чего идет нечто вроде платоновского диалога двух поэтов. За ним следует несколько поэтических произведений Терентьева; сам Крученых представлен всего одним стихотворением и отрывком из пьесы, написанной заумью.

С этого времени книги Крученых включали в себя все что угодно; типичное издание состояло из предисловия (собственного или другого автора), манифеста, перепечатки старой статьи (иногда с незначительными изменениями), одной или нескольких новых статей с подробным обсуждением собственных стихов и стихов своих товарищей (доброжелательным) или символистов и Пушкина (недоброжелатель-

ным). Статьи могли содержать полемику, отклик на последнюю рецензию, теоретические положения и определения, сведения по истории футуризма, письма от друзей, статьи других авторов (напечатанные частично или полностью). В этой же книге можно было найти несколько стихотворений Крученых (новых или старых, в первоначальном виде или переработанных) и его друзей — и так далее, причем все это располагалось самым произвольным образом. Крученых нередко великодушно разъяснял в статьях свои стихи, которые иначе вряд ли были бы понятны потомкам; краеугольными камнями его эстетики являются «сдвиг», «фактура» и «заумь».

Понятие «фактура» Крученых впервые использовал, по-видимому, в 1919 году в брошюре «Замауль»; в целом это была попытка ввести в литературу понятие, которое Давид Бурлюк прилагал к живописи (см. «Пощечину общественному вкусу») и которым обозначал богатую и разнообразную живописную поверхность. Этот предмет обсуждался в книге «Миллиорк», после чего в 1923 году в Москве появилась декларация в виде брошюры «Фактура слова». Крученых подробно перечислял разные виды звуковой фактуры: легкая, нежная, тяжелая, грубая, резкая, глухая, сухая, влажная. Естественно, симпатии его — на стороне «шероховатых» фактурных эффектов: он утверждал, что после длительного господства «сладкогласия» необходимо поощрять «горькогласие» и даже «злогласие», подкрепляя это примером своего знаменитого «дыр бул щыл». Помимо звуковой фактуры Крученых различал фактуры: слоговую, ритмическую, смысловую, синтаксическую, начертания, раскраски и чтения. Любимым согласным звуком Крученых был «з», который он считал злым и пронзительным и которым охотно насыщал свои стихи, нередко заменяя им «законные» согласные, как, например, в книге «Зудесник» (Москва, 1922). В конце концов Крученых утончил свое чувство фактуры до такой степени, что оно стало скорее воображаемым, нежели образным (см. его анализ стихотворной строки Маяковского, в которой он видит переход «от глухого бу через увлажненное брю к звонкому бей-эй!»).<sup>107</sup>

Одно частное наблюдение в области словесной фактуры превратилось в его любимое занятие, он разработал из него целую отрасль поэтики, назвав ее «сдвигологией». Как уже говорилось, понятие «сдвиг» использовалось художниками-авангардистами и через них пришло к поэтам. Сдвиг в широком смысле предполагает сознательное насилие над традиционной эстетикой и ее искажение, независимо от того, касается оно содержания или метрики. Крученых, используя понятие «сдвиг», имел в виду нечто другое. Когда два слова русского языка стоят рядом, конец одного и начало другого могут образовать новое (обычно нежелательное) осмысленное слово. Так, в словосочетании «громы ломают» на стыке двух слов возникает слово «мыло». Русские школьники знали об этом задолго до Крученых и с удовольствием сочиняли песенки, в которых из совершенно не-

винных слов, стоящих по соседству, получались слова неприличные. Наверняка Крученых пришел к своему великому открытию точно тем же путем, что и школьники.<sup>108</sup> «Малохолия в капоте» (доклад, изданный брошюрой), надо думать, повергла читающую публику в шок: цитатами из русской литературы Крученых пытался доказать, что поэты и писатели, хотя бы они того или нет, производят в своих произведениях «сдвиги» сексуального и скатологического рода (последнее, благодаря употребительному союзу «как», сделать совсем нетрудно). Превосходное подтверждение этой мысли, по мнению Крученых, — имя гоголевского персонажа Акакия Акакиевича Терентьев вторил Крученых и говорил о «несомненной анальности пракорней русской речи».<sup>109</sup> Расширяя свое понимание «сдвига», Крученых видел в нем одновременно и доказательство поэтической глухоты классиков, и мощное поэтическое средство. Бессознательные поэтические «сдвиги» в стихах Пушкина осуждались им как «заплетающийся язык» или глумливо анализировались на предмет разоблачения подсознательных мотивов автора. Вместе с тем Крученых сам стал пользоваться «сдвигами», порой выделяя их типографски, и вообще объявил их основой поэзии. В своих критических работах он совершал чудеса умственной акробатики, когда занимался семантическим перераспределением анализируемых строк. Так, строка из стихотворения поэта-нефутуриста Сергея Рафаловича «Сплета хулу с осанною» под пером Крученых превратилась в «Сплетяху лу сосанною!» В этом виде первое слово сохраняет свой смысл, но неожиданно обретает церковнославянское глагольное окончание; второе интерпретируется как сокращение женского имени Лулу; третье либо напоминает имя Сусанна, либо происходит от слова «сосать». Позже Крученых читал в московском Лингвистическом кружке доклад о «сдвигах», связанных с анальной эротикой. «Доклад, — невозмутимо сообщает Крученых, — вызвал оживленные прения среди молодых ученых».<sup>110</sup>

Крученых легко обвинить в чем угодно, от наличия грязных мыслей до лингвистического невежества, и тем не менее его ученым критикам (Вышеславцева, Шор)<sup>111</sup> так и не удалось убедительно его опровергнуть. Само существование фольклора, в основе которого лежит «сдвиг», доказывает, что это — вполне осознанный поэтический прием, чего пуритански настроенные советские фольклористы признать не желали.<sup>112</sup> Слабость Крученых очевидна. «Сдвиг» превратился у него из поэтического инструмента в салонную игру; к тому же нередко он исходит из искусственного, совершенно нефутуристского понимания русской просодии. И тем не менее Крученых невероятно занимателен, и почтенный Брюсов так и не сумел удовлетворительно объяснить замеченный у него Крученых ляп: «И шаг твой землю тяготил» («Ишак твой землю тяготил»)<sup>113</sup> К тому же «сдвиг» подвергает сомнению традиционную концепцию словораздела, с чем многие ученые согласны.

Самый замечательный, хотя и не единственный вклад Крученых в поэтическую теорию и практику — создание, описание и развитие заумного языка. Как уже говорилось, в декабре 1912 года он сочинил первое заумное стихотворение, в январе 1913 года опубликовал его, а в апреле 1913 года впервые упомянул в манифесте понятие «заумь». На Кавказе заумь была средоточием его интереса и краеугольным камнем деятельности группы «41<sup>о</sup>».

О сущности и разновидностях зауми можно написать целую книгу. Предмет очень сложен, и Крученых своими противоречиями и неточностями внес в его понимание изрядную путаницу. И однако же было бы неверно употреблять это слово в бранном или просто ошибочном смысле: даже словари определяют его порой как «тарабарщину» или «бесмыслицу», а прилагательное «заумное» ученые употребляют тогда, когда не совсем понимают то или иное стихотворение.<sup>114</sup>

Ранние футуристы пытались пересмотреть понятие поэтического языка посредством словотворчества, подчеркивая в области теории понятие «самоценного слова» или «слова как такового». Им оставалось сделать всего один шаг к созданию нового поэтического языка, в котором существующие фонемы создавали бы новые слова, по своей природе ни с чем не соотносимые и тем не менее выразительные и воспринимаемые «сами по себе» — примерно так же, как в абстрактной живописи воспринимаются линия и цвет. Удовольствие от непонятных слов существовало задолго до футуристов — таковы, например, детские считалки; убежденность в том, что звуки речи в определенных сочетаниях и скоплениях способны эмоционально и эстетически воздействовать на наши чувства, футуристами вовсе не ограничивается. Однако Крученых и его соратники заявили, что такого рода ни с чем не соотносящиеся слова суть основа, плоть и кровь поэзии и гарантируют ее «освобождение». Футуристам были дороги многие аспекты этой идеи. Заумь воспринималась ими как внешний предел поэзии, ее крайнее и совершенно беспримесное выражение, когда звук создает смысл (или смыслы), а сам ему не подчиняется. Заумь с особой силой подчеркивает значение слова как художественного средства, а не как средства общения. Третьяков впоследствии писал, что «Крученых первый колуном дерзости расколосл слезавшиеся поленья слов на свежие бруски и щепки и с неопишуемой любовью вдыхал в себя свежий запах речевой древесины».<sup>115</sup> Все это было очень похоже на окончательную свободу, и Игорь Терентьев говорил: «На заумном языке можно выть, пиццать, просить того, о чем не просят, касаться неприступных тем... можно творить для самого себя, потому что от сознания автора тайна рождения заумного слова скрыта почти так же глубоко, как от постороннего человека».<sup>116</sup>

В 1921 году Крученых сформулировал свои идеи во втором манифесте, опубликованном сначала в Баку, а затем вошедшем в различные издания как в полном, так и в сокращенном виде. Ниже

приводится полный текст манифеста с моими комментариями в угловых скобках.

### Декларация заумного языка

1. Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятием), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), *заумным*. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (например: го оснег кайд и т. д.) <Дословное повторение первого пункта «Декларации слова как такового» (1913); пример взят из стихотворения Крученых, впервые опубликованного в № 3 «Союза молодежи» и позже перепечатанного в книге «Взорваль»>.

2. Заумь — первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва — ритмически-музыкальное волнение, пра-звук (поэту надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может забыться).<sup>117</sup>

3. Заумная речь рождает заумный пра-образ (и обратно) — неопределимый точно, например: бесформенные Бука, Горго, Мормо; туманная красавица Иллайяли; Авоська да Небоська и т. д. <Иллайяли — героиня романа Гамсуна «Голод»; Авоська и Небоська — персонажи русского фольклора»>.

4. К заумному языку прибегают:

a) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся (в нем или во вне),

b) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть — заумная характеристика: он какой-то эдакий, у него четырехугольная душа, — здесь обычное слово в заумном значении. Сюда же относятся выдуманные имена и фамилии героев, названия народов, местностей, городов и проч., напр., Ойле, Блейана, Вудрас и Барыба, Свидригайлов, Карамазов, Чичиков и др. (но не аллегорические, как: Правдин, Глупышкин — здесь ясна и определена их значимость). <Имена собственные обозначают названия воображаемых земель из стихотворения Ф. Сологуба и рассказа Мясоедова «В дороге» («Садок судей»), а также героев произведений Городецкого,<sup>118</sup> Достоевского и Гоголя. В скобках упомянуты герой комедии Фонвизина «Недоросль» и комический персонаж одного из первых русских кинофильмов».<sup>119</sup>

c) Когда теряют рассудок (ненависть, ревность, буйство...)

d) Когда не нуждаются в нем — религиозный экстаз, любовь. (Глосса восклицания, междометия, мурлыканья, припевы, детский лепет, ласкательные имена, прозвища — подобная заумь имеется в изобилии у писателей всех направлений).

5. Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, кор-

чится, каменеет, заумь же — дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь).

6. Таким образом, надо различать три основные формы словотворчества:

- I. Заумное — а) песенная, заговорная и наговорная магия.
  - b) «Обличение (название и изображение) вещей невидимых»<sup>120</sup> — мистика.
  - c) Музыкально-фонетическое словотворчество — инструментовка, фактура.

II. Разумное (противоположность его безумное, клиническое, имеющее свои законы, определяемые наукой, а что сверх научного познания — входит в область эстетики наобумного).

III. Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.).

7. Заумь — самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме, например: Кубоа (Гамсун), Хо-бо-ро и др. <Кубоа — слово, изобретенное героем «Голода» Гамсуна. Хо-бо-ро — заумная строчка Крученых из книги «Учитесь художю»>.

8. Заумь — самое всеобщее искусство, хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, например: Ура, Эван-эвое! и др.

Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто.

В зависимости от художественной задачи Крученых делит заумь на три разновидности: «веселую забаву», сосредоточенность на фактуре стиха и проникновение в тайны поэзии и вселенной. Последний пункт свидетельствует о том, что заумники двигались по пути эстетического «тоталитаризма», и как-то Игорь Терентьев написал, что «всякий поэт есть поэт "заумный"»,<sup>121</sup> независимо от того, знает он об этом или нет, нравится ему это или нет. Сходным образом русские символисты десять лет назад утверждали, что всякое великое искусство является символическим.

Крученых упоминает самые разные аспекты зауми (акцент на неожиданном и необычном звучании, смешивание зауми с обычным языком и т. д.), но все это требует специального исследования. Остановимся на одном из них. Крученых и большинство его соратников особое внимание уделяли эмоциональной стороне заумного языка. «При сильнейшей эмоции все слова — вдребезги! Не застывшая стихия говорит *расплавленным* языком — заумным», — писал он. Третьяков также видел в зауми «язык чистых эмоций». «При сильной эмоции, — продолжает Крученых, — значение (понятие) слова не так

уж и важно, оно даже забывается, человек *в страсти пугает слова*, забывает их, говорит другие, *коверкает*, но эмоциональная сторона их при этом *не нарушается* (заумная часть)». Тем не менее в этой же книге («Фонетика театра», Москва, 1923) Крученых резко снижает тон и весьма прозаически замечает, что в «заумном слове всегда есть части разных не-заумных слов (понятий, образов), дающих новый, "заумный" (не определенный точно) образ».<sup>122</sup>

Хлебниковское понимание зауми существенно отличается от понимания Крученых, хотя порой они сближаются. Размышляя о природе языковых «молекул» (звуков речи и, в первую очередь, согласных) и памятуя об энергии слова, проявляющейся в заговорах и заклинаниях, Хлебников хотел приручить его энергию и превратить заумный язык в умный, но с одной важной особенностью. В отличие от обычных языков, заумный язык призван стать мировым языком понятий,<sup>123</sup> выраженных в звуках. Сравнивая две теории зауми — Хлебникова и Крученых — поневоле думаешь об аполлоническом и дионисийском, или о классицизме и романтизме.

В 1921 году Крученых писал о существовании в русской поэзии заумной школы, в которую, помимо четырех членов группы «41°», входили такие авторитетные поэты, как Хлебников, Гуро и Каменский, и несколько человек помоложе (в основном художники): Малевич, Филонов, Алягров, Розанова, Варст, Хабиас, Вечорка.<sup>124</sup> К ним Крученых добавляет Петникова и Асеева. Можно вспомнить и Александра Васильевича Туфанова (1877 — после 1941), одиночку из Петрограда.<sup>125</sup>

Триумф Крученых длился недолго: его школа просуществовала всего несколько лет. Поэт не принял во внимание высказывание Карла Маркса о том, что «название какой-либо вещи не имеет ничего общего с ее природой. Я решительно ничего не знаю о данном человеке, если знаю только, что его зовут Яковом».<sup>126</sup> Всему этому нашлось забавное завершение: недавняя статья молодого советского критика, рассматривающего заумную речь с кибернетической точки зрения. Критик пришел к выводу, что «бессмыслица всего богаче информацией», поскольку ее избыточность близка к нулю; кажется, это его напугало, и он закончил свои рассуждения фразой: «Явное *contradictio in adjecto*».<sup>127</sup>

На удивление мало зауми в самом большом поэтическом сборнике Крученых «Лакированное трико» (около пятидесяти стихотворений), которому автор явно придавал особое значение, поскольку почти целиком перепечатал его в книге «Сдвигология русского стиха», сопроводив отдельные стихи пояснениями. В целом книга разочаровывает. Крученых-поэт доставляет удовольствие или стихами, содержащими малые дозы зауми, или крайними ее проявлениями, а здесь он попросту скучен. Тем не менее «Лакированное трико» — отличная (хотя и односторонняя) иллюстрация кавказского периода творчества



Крученых и атмосферы, царившей в группе «41°». В одной из следующих книг Крученых перечислил следующие особенности футуризма: богатая звуковая инструментовка, яркие метафоры, разнообразие ритмических фигур, конструкция, основанная на сдвиге.<sup>128</sup> В этой книге он пытается использовать упомянутые особенности, но без видимого успеха: несмотря на все его усилия шокировать читателя уродливыми словами, оглушить разновеликими шрифтами, продемонстрировать всевозможные словесные приемы, на ее страницах царит откровенная скука. Факт остается фактом: Крученых-критик гораздо талантливее Крученых-поэта. Парадоксальным образом его замыслы удачнее раскрываются в форме, чем в содержании.

В книге «Лакированное трико» присутствует уже известная нам подчеркнутая грубость языка и образов. Здесь можно встретить такие выражения, как «зуботычины созвучий», «судорога тухлого яйца», «чавкающий раз двадцать под поцелуем матрац» и частые отсылки к ругательствам. Перевод классического наследия в антиэстетический план — неотъемлемая часть этого огрубления; в одном стихотворении Крученых не только презрительно называет богиню любви «Афродиткой», но и сопровождает ее эпитетом «мокроногая»; пена, из которой рождается богиня, становится «пенкой» и соседствует со словом «слюна». Крученых был убежден, что «все нелепости и кошмары сбываются в наши дни»,<sup>129</sup> и потому ничуть неудивительно обнаружить в его стихах «атласные сабли», «сельтерские ноги» и фразы вроде: «Со мною судьба и все магазины обручены!» Если в классической басне гора рождает мышь, то в «собасне» Крученых происходит как раз обратное. Его приятель Терентьев писал: «Никто до него не печатал такого грандиозного вздора»,<sup>130</sup> и этот вздор приобретает порой сюрреалистическую окраску. Не все, впрочем, проистекает из сознательной эксплуатации алогичного; источником отдельных бессмысленных образов оказываются звуковые эффекты. Так, в строке «У меня изумрудно неприличен каждый кусок» слово «изумрудно» наверняка появилось из-за «шероховатости» своего звучания.

Многие стихотворения сборника «Лакированное трико» вряд ли когда-либо удастся понять из-за содержащихся в них шуток и намеков личного характера. Своими комментариями, нередко в свою очередь абсурдными, Терентьев и Крученых не всегда здесь помогают. Упрек Крученых в том, что его книга скучна, вряд ли бы поэта смутил, поскольку он заранее предполагал: посредственность — одна из компонент отрицания прошлого, наряду с уродливостью, хаотичностью и противоречивостью поэзии и критики. Терентьев хвалил стихи Крученых как раз за то, что «в них ровно ничего не сказано, они великое ничтожество, абсолютный нуль». Тот же Терентьев писал: «Он позволил себе *все непозволительные поступки*».<sup>131</sup> В этой фразе угадываются отголоски Достоевского. Свидригайлов из «Преступления и наказания» на себе испытал последствия тезиса «Все позволено»: жить

ему стало невыносимо скучно, и он покончил самоубийством. Крученых спасло от трагедии то, что он с самого начала не отказался от посредственности.

На одной из страниц книги «Взорваль» (1913) Крученых печатает две строки: «Забыл повеситься / Лечу к Америкам». Впрочем, скромником он не был: любил огни рампы, обожал саморекламу, безыскусно предвосхищая современные методы Мэдисон-авеню. В Тифлисе (возможно, в шутку) был основан «Институт по изучению Крученых», а в Баку в 1921 году появилась книга «Стихи вокруг Крученых». Терентьев издал книгу «Крученых грандиозарь» (Тифлис, 1919). И наконец, перебравшись в Москву, Крученых выпустил сборник статей «Бука русской литературы» (Москва, 1923), посвященных самому себе (большинство из них были прочитаны на литературных вечерах в Тифлисе). Авторы статей — Сергей Третьяков, Давид Бурлюк, Татьяна Вечорка, Сергей Рафалович. В 1925 году, когда книга вышла вторым изданием под названием «Жив Крученых!», к ее авторам присоединился Борис Пастернак.

Среди членов группы «41<sup>о</sup>» выдающиеся художественные достижения, безусловно, принадлежат Илье Михайловичу Зданевичу (1894—1975). Он родился в Тифлисе в семье учителя французского языка, изучал юриспруденцию в Петербурге, жил в Москве и Париже. Мы уже упоминали о Зданевиче-«всёке», авторе книги о Гончаровой и Ларионове и участнике встречи Маринетти в России; важнейший его вклад в футуризм — драматическая пенталогия («питерка дейстф») «аслаабличья» — относится к более позднему периоду. Все пять пьес связаны между собой образом осла, который либо появляется в них, либо подразумевается. Свое сочинение Зданевич назвал «вертепом», подчеркнув тем самым его примитивистскую природу. «Вертеп» — народный кукольный театр на Украине, где библейские эпизоды перемешаны с комическими бытовыми сценками. В пенталогии Зданевича господствует комический абсурд, а религиозные темы являются лишь фоном и изредка возникают в пародийных и богохульных эпизодах. Вполне традиционна для народного театра фигура «Хозяина»: он предваряет каждую пьесу краткой беседой со зрителем и делает намеки о возможном смысле представления. Его беседы — превосходная имитация разговорного языка, но смысл сказанного проявляется лишь эпизодически, поскольку произносимые фразы частично перекрывают друг друга или обрываются на полуслове, порождая бессмыслицу, только по звучанию напоминающую русский язык. Иногда в середине пьесы Хозяин лаконичной фразой подводит итог действию; он же объявляет о появлении новых персонажей и окончании «дра» (так Зданевич называет свои пьесы). Разговорный элемент усиливается еще и тем, что все слова (включая ремарки и название пьесы) приводятся в фонетической транскрипции, а ударе-

ния обозначены прописными буквами. Текст написан заумью и представляет собой, вероятно, самое последовательное и масштабное употребление заумного языка в русской футуристской литературе. Фактура стиха то и дело подчеркивается точным размером, словесными повторами и даже рифмой. Характер зауми меняется от пьесы к пьесе и от персонажа к персонажу, встречается в них и обычный русский язык. Осмысленные слова возникают неожиданно и вызывают комический эффект или шок. Вполне в традиции группы «41°» в тексте присутствует «анальная эротика»: некоторые неологизмы имеют корни со скатологическим, уретрическим, сексуальным значением или намекают на них. Крученных говорил о «дра» Зданевича как о хорошем примере заумной поэзии, используемой ради «самой веселой забавы». <sup>132</sup> Юмор — основа практически всех его пьес; они пропитаны иронией и абсурдом, многое сообщается в них с веселой несерьезностью, есть немало мистификаций и шуток личного характера. Еще одна особенность «дра» — и этим они напоминают оперу: в них много хоров, дуэтов, трио и т. д.

Первая «дра» была сочинена в 1916 году в Петрограде и напечатана в мае 1918 года в Тифлисе в издательстве «Синдикат» еще до того, как группа «41°» получила свое имя. <sup>133</sup> Она называется «Янко круль албанской» и написана на мнимом албанском языке, впрочем, с приоткрывающим его тайну заявлением, что «албанский язык идет от ывоннава», т. е. от языка самого Зданевича. Сюжет пьесы несложный: банда албанских разбойников заставляет лишенное пола существо Янко стать королем. Он этого не хочет, тогда разбойники насильно приклеивают его к трону. С помощью немца (типичная фигура народного театра) Янко пробует оторваться от трона, разбойники ловят его на месте преступления и убивают.

В этой «дра» преобладают ситуации комического абсурда. У одного из албанцев русское имя (брешкабрешкофская); среди персонажей есть блоха, которая на протяжении всей пьесы не произносит ни слова, а также «свабодныи шкипидары» (согласно авторской ремарке, их играют зрители); немец говорит на языке, пародирующем немецкий. Самое смешное в пьесе — заумь. Албанцы, например, говорят и поют буквы русского алфавита (т. е. «слова» из русских букв в алфавитном порядке, организованные в группы разного размера и произносимые с разной интонацией). Реплики главных героев гораздо разнообразнее: это последовательности придуманных «слов», морфологически правильных, но с заумными окончаниями, длинные неологизмы (вроде «выкихакабуку»), искаженные русские фразы и обычные слова («осел», «гитара», «Касабланка»). Чужеродные и близкие, односложные и многосложные, легко и труднопроизносимые (а то и вообще произносимые) — все эти слова складываются в довольно богатый текст. Лучшие эпизоды — монологи Янко, особенно первый

(реакция на пленение), напоминающий детскую речь, или тот, где он пытается отклеиться от трона и хнычет одними гласными.

Следующая пьеса «асел напрокат» сочинена в 1918 и напечатана в 1919 году<sup>134</sup> в сборнике, посвященном актрисе Мельниковой (см. ниже). В книге о жизни и творчестве Ильи Зданевича «Рекорд нежности» (Тифлис, 1919) Терентьев пояснил, что пьеса о Янко свидетельствует о сухости (отсюда обложка «цвета окаменелой желчи» и мольбы немца и Янко о воде). Во второй пьесе он, напротив, ищет «душевную мягкость» и «слюни любви».<sup>135</sup> Это самая короткая пьеса Зданевича, в ней всего четыре действующих лица: Зохна, два жениха (А и Б) и осел, все реплики которого сводятся к крикам «и-а» в трио с женихами. По ходу пьесы один из женихов превращается в осла и тем самым становится неотразимым для Зохны, которая немедленно в него влюбляется. Женихи решают подменить настоящего осла превращенным, и Зохна в подвенечном платье предается с ослом нежностям. Жених А объясняет ей ситуацию, и Зохна предается нежностям с ним. После этого женихи исполняют дуэт и почему-то закаляются. «Дра» заканчивается тем, что Зохна оплакивает женихов.

Не вдаваясь в истолкование пьесы (вопреки заявлению Хозяина, что в ней что-нибудь да неспроста), можно указать на особенности, отличающие ее от «Янко круль албанскай». Заумь в пьесе «асел напрокат» носит явно выраженную восточную окраску. Оставаясь эксцентричным, текст пьесы гораздо легче произносится, даже если речь идет о таких словесных монстрах, как «жавьюхалинипохаха». В некоторых сценах автор пытается создать любовный язык: ласки выражены в нем уменьшительно-ласкательными суффиксами, йотированием и смягчением согласных. В дуэтах и трио Зданевич применяет метод, получивший развитие в его следующих произведениях. Совпадающие звуки, которые произносят и поют персонажи, он обозначает большими буквами, а остальные печатает в два или три этажа, создавая таким образом причудливые типографские фигуры. Зрительные приемы нередко господствуют у него над звуковыми. Две иллюстрации к пьесе, изображающие главных героев, выполнены автором с использованием букв и напоминают композиции дадаистов.<sup>136</sup>

Первой пьесой Зданевича, выпущенной под издательской маркой «41°», была «остраф пасхи»: по словам Терентьева, автор постарался избежать в ней «ибсеновской неразрешенности» предыдущей «дра».<sup>137</sup> Вероятно, сочиняя эту драму, Зданевич имел в виду действительный остров Пасхи в Тихом океане, где нашли древние каменные изваяния с непонятными надписями, так что его заумь вполне может означать воображаемый полинезийский диалект. Тем не менее два мужских персонажа — явно русские: скульптор («ваяц») и купец, язык которого состоит из неологизмов с русскими глагольными и падежными окончаниями и уменьшительно-ласкательными суффиксами. В пьесе купец оказывается «парядочный асел», а «ваяц таво

пушы». Действие происходит в «мастерской каменных надгробий», где две с половиной каменных бабы ведут разговор на весьма остроумном и в высшей степени оригинальном заумном языке. Поскольку, по словам одного из персонажей, «Пасха есть отрицательный индикатор смерти», пьеса имеет счастливый конец — причем довольно неожиданный, так как до этого момента некоторые персонажи убили друг друга. Все они, однако, благодаря кроплению крови воскресают. Терентьев находил эту драму «веселой»; Крученых восхищает в ней «беспрерывная смерть и воскрешение из пяти лиц».<sup>138</sup>

Следующая пьеса — единственная, к которой нет разъяснений ни автора, ни его друзей, что, конечно, еще не значит, что ее невозможно понять. «зГА Якабы» — последняя «дра», изданная Зданевичем в России (вновь в Тифлисе, в сентябре 1920 года). Она представляет собой новое направление в его творчестве, знаменующее отход от примитивистских принципов. Это классически уравновешенная пьеса на тему реальности и вымысла. Действия в ней мало, зато масса оттенков, в которых автор неожиданно раскрывается как сосредоточенный на своем внутреннем мире человек. Так и подмывает сказать, что «зГА Якабы» занимает в творчестве Зданевича такое же место, какое в творчестве Расина занимает «Береника». «Зга» — редкое в русском языке слово, нечто среднее между «темнотой» и «немного»; это имя главного героя, наделенного особенностями и мужского и женского пола. Действие происходит между пробуждением Зги и его/ее отходом ко сну. Зга смотрит в зеркало, и какое-то время кажется, что оно — единственный второй персонаж пьесы. Герой говорит на заумном языке, напоминающем русский язык больше, чем в других пьесах Зданевича, а речь Зеркала окрашена в восточный колорит. После того как Зеркало оживает и пляшет вместе с героем/героиней, появляется еще один персонаж, Зга в Зеркале, который превращается затем в Згу Якобы, после чего возникает пятый персонаж, Зга Якобы в Зеркале. В конце концов Зеркало — источник всех коллизий — разбивается, Зга в Зеркале умирает, Зга Якобы становится Згой и засыпает. Один из самых интересных эпизодов пьесы — сцена гадания на картах с характерной цыганской атмосферой и использованием русских названий карт.

Издание «зГА Якабы» демонстрирует возросший интерес автора к внешнему оформлению книги. Некоторые страницы Зданевич раскрасил и вставил между ними тонкую разноцветную (сиреневую, голубую, лиловую) кальку. Система записи слов стала еще изощренней: для указания на всевозможные фонетические тонкости использованы дополнительные знаки. Оба этих аспекта были развиты в последней пьесе пенталогии «лидантЮ фАрам», написанной, скорее всего, в России, но изданной в 1923 году в Париже.<sup>139</sup> Перед текстом пьесы приводится список символов с описанием их произношения (один из символов, например, означает «щелк языком»). В списке перечислены

также особенности произношения, в этом издании не обозначенные: протяженность, отрывистость, высота и так далее. Что касается типографского оформления, то эта книга наверняка не знает себе равных: сотни использованных в ней шрифтов превращают ее в произведение изобразительного искусства: буквы и номера страниц летают, прыгают, сталкиваются... Книга подписана псевдонимом Ильязд (соединение имени Илья с фамилией Зданевич), которое с тех пор осталось за автором навсегда. Пьеса посвящена памяти малоизвестного русского художника-авангардиста Михаила Ледантю (умер в 1917 году), героя этой «дра».

«Лидантю фАрам» — синтез всех прошлых тенденций и мотивов творчества Зданевича. Это насмешливая и сатирическая пьеса; как и в «зГА Якабы», в ней исследуется природа реальности, на этот раз ее отношение к искусству. Начинается «дра» с появления персонажа по имени Запридухья, который бормочет монолог над телом умершей женщины. Отрицательный герой — художник-реалист («передвижник») — характеризуется словом «травозицп» и представлен как жулик. Он пишет портрет умершей женщины, «портрет дохлой как живой», пародируя тем самым излюбленную фразу поборников реализма («живой образ»). Появляется Ледантю, представляющий собой подлинное, освобожденное искусство, и пишет ее «непохожий» портрет. Непохожий портрет трогает умершую (оба портрета по ходу действия оживают), та воскресает; следует еще одна любовная сцена. После того как «непохожий» портрет уничтожает портрет «как живой», начинается череда убийств, в которой погибает даже Запридухья, но в конечном итоге силы жизни воскресают. Пьесу завершает великолепный ансамбль (даже два ансамбля) из одиннадцати участников, чье пение накладывается друг на друга, как в опере Верди «Фальстаф». Силы смерти так многочисленны потому, что к ним принадлежит «греческий хор» этой «оптимистической трагедии», состоящий из пяти любителей реализма. В драме их называют «трупёрды» — неологизм, удачно совмещающий мертвое тело со скатологией; их личные имена — редко употребляемые слова с анатомо-половым значением. Квинтет «трупёрд» — образец лингвистической и поэтической виртуозности Зданевича, демонстрирующей чистоту, богатство и индивидуальность каждой партии. Одна из «трупёрд» говорит и поет исключительно гласными; другая — свистящими и щипящими согласными; третья — резкими и простыми звуками, перемежая их шелканьем языком; последние две — грубыми и неприятными голосами. Заумь в пьесе невероятно изобретательна, выразительна и смешна. Некоторые слова автор заимствовал у Хлебникова («манч», «шакадам») и Асеева («зор»). Эта драма, сочетающая в себе фарс и разработку эстетических задач, — самое поразительное литературное произведение в России и бесспорный шедевр поэтического авангарда.

Оказавшись в Париже для организации выставки современного русского искусства, Зданевич почувствовал себя изгнанником. Новые указания из России погубили его проект выставки, и разочарованный Зданевич остался во Франции, где примкнул к дадаистам. Он написал заумное либретто балета, который собирался поставить (декорации должен был написать Матисс),<sup>140</sup> но так и не осуществил этот замысел.

Главным занятием Зданевича стала подготовка малотиражных изданий для коллекционеров, в которых оригинальность и вкус соперничали с необычным содержанием. Большинство этих книг иллюстрировали Пикассо, Брак, Джакометти, Шагал, Матисс, Арп и другие художники. Среди них «Le frère mendiant», «Афат» (1940), «Приговор безмолвия» (1963), причем последние две содержат поздние стихи Зданевича в форме сонетов. Эти сонеты, равно как и сборник написанных четырехстопным ямбом катренов («Письмо», 1948), свидетельствуют об усиливающемся консерватизме Зданевича. Стихи сочинены не на зауми, а на русском литературном языке; это элегии, в которых оплакивается неразделенная любовь. Напечатаны они, впрочем, без знаков препинания и без соблюдения грамматических правил, их смысл размыт и не совсем понятен, в языке царит смешение стилей, романтические клише соседствуют с разговорными и архаическими словами, что вызывает эффект отчуждения. Сходное отчуждение возникает и при чтении романа Зданевича «Восхищение» (1930), на первый взгляд самого обычного приключенческого романа, действие которого происходит в воображаемой стране. Вскоре роман опознается как роман идей с руссоистскими акцентами, в нем то и дело возникает тема зауми. В 1949 году Зданевич опубликовал необычный труд под названием «Poésie de mots inconnus» — антологию зауми в произведениях европейских дадаистов и русских футуристов (русские слова приведены в ней латиницей). Среди русских авторов — не только члены группы «41°», но и поэт-эмигрант Борис Поплавский.<sup>141</sup>

В отличие от Крученых и Терентьева Зданевич свои теоретические работы не публиковал, однако в 1947 году известный дадаист Жорж Рибмон-Дессань написал шестистраничное предисловие на французском языке к пьесе Зданевича «лидантЮ фАрам». Помимо описания «дра» брошюра содержит рассуждения о зауми, скорее всего принадлежащие самому Зданевичу, и его историю русского футуризма, согласно которой он возник в 1912 году, а в 1914 его создатели раскололись на собственно футуристов и заумников из группы «41°». Заумный язык определяется как «язык, в котором слова и звукоподражания таковы, что они порождают несколько смыслов, соответствующих смежному звучанию». Заумный язык возник на русской почве, но возможен в любом языке (впрочем, с куда более скромными результатами, поскольку русский язык — идеальное средство для

зауми). В зауми, продолжает статья, каждое слово обладает множеством более или менее явных смыслов разного порядка и уровня, конкретных и абстрактных, частных и общих. Читатель зауми открывает двери и окна в самого себя и дает выход хранящимся в его памяти образам в соответствии со своей способностью вызывать эти образы. Его творческая роль, однако, так же ограничена, как и роль сочинителя зауми, поскольку у зауми с момента ее возникновения хозяина нет. Возникают новые слова, «новые создания живут, подобно звездам, и поют, словно страстные танцующие руки глухонемого». Эти слова наделены разрушительной и саморазрушающей силой, соединяются и поглощают друг друга, несут в себе частицы эротизма и гордыни, разума и глупости.

Отношения Зданевича с дадаистами очень интересны,<sup>142</sup> но их рассмотрение выходит за пределы этой книги. О его высших поэтических достижениях можно говорить и независимо от них, поскольку все они содержатся в пяти заумных «дра». В основе «дра» — могучая традиция, включающая в себя не только народный театр и оперу, но и сочинения Ивана Крылова и Козьмы Пруткова. Некоторые заумные пассажи в пьесах Зданевича имеют много общего с поэзией Гнедова в «Небокопах», но Зданевич достоин в первую очередь похвалы за чистоту и качество своей зауми; ни один автор ни до, ни после него не использовал ее в своих главных произведениях в таком количестве и в таких масштабах. Эксперименты Крученых с заумным языком, безусловно, впечатляющи и индивидуальны, хотя в целом носят весьма неровный характер, поскольку основаны, так сказать, на чистой случайности: на несколько его удач приходится масса промахов. Зданевич никогда не подписывался под алеаторными теориями своих коллег; он был «классиком» заумного языка и созидал его с присущей ему тщательностью и искусностью. Творчество Зданевича невероятно убедительно, он демонстрирует богатейшее словесное воображение и нигде не повторяется. В каком-то смысле это творчество пения, но только сам Зданевич способен объяснить, где именно в его зауми кончается причудливое звучание и начинается звукоподражание или возникает дополнительный смысл. Впрочем, такого рода традиционные рассуждения вряд ли здесь уместны.

Поэтическое творчество последнего члена трио «41<sup>о</sup>» Игоря Герасимовича Терентьева (1892—1937) особого впечатления не производит, однако он заслуживает внимания как активный теоретик и воинствующий полемист. В своих поздних московских теоретических работах Крученых немало заимствовал из трудов Терентьева (как известно, Терентьев плагиат одобрял).<sup>143</sup> Ценные критические прозрения имеются в обеих книгах Терентьева о соратниках («Крученых грандиозарь» и «Рекорд нежности»); в них же раскрываются его эстетические взгляды. С самого начала Терентьев был апостолом аб-



сурда и апологетом агрессивной посредственности. Он очень высоко ценил Крученых (которого воспел в стихах) за «голую чушь» его поэзии и хвалил «отца зауми» за то, что тот пребывает «вне стиля, вне всего, что заведомо хорошей марки, хотя бы футуристической». Терентьев называл нелепость «единственным рычагом красоты, кочергой творчества», а заумь считал «подходом к иному, еще большему вздору». На некоторые идеи Терентьева проливают свет «запримечания» к сочинениям Крученых, где можно наткнуться на такие указания: «читай скорее не думай» или «хотя не нравится, — читай — мучайся».<sup>144</sup> В более или менее законченном виде Терентьев изложил свои идеи в двух брошюрах и одной статье.

Его первый изданный «трактат» называется «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1919) с категорическим заявлением на обложке «В книге опечаток нет» и начинается с апологии ошибок. Искусство, то есть нелепость, чепуха, голое чудо, появляется тогда, когда отсутствует диктатура ума. Главное — думать ухом, а не головой. Далее следует защита с самых радикальных позиций известного принципа русской формальной критики, согласно которому законы поэтического языка отличаются от законов практического языка как средства общения. Терентьев формулирует его в одной фразе: «Слова похожие по звуку имеют в поэзии похожий смысл» и иллюстрирует свою мысль восхитительными примерами из пушкинского «Евгения Онегина» и русских народных загадок, где звук живет собственной жизнью и раскрывает истинный смысл произведения лучше, чем это делает «содержание». Отсюда следует, что любой поэт является поэтом заумным, независимо от того, знает он об этом или нет, хочет этого или нет. Поэзия группы «41<sup>о</sup>», пишет Терентьев, может быть использована семью различными способами: это упражнение для голоса, материал для лингвиста, возможность случайного обретения новых слов, «отдых утомленного мудреца», «способ отмежеваться от прошляков, краткая новейшая теория стиха и удобрение языка» («заумь — гниение звука — лучшее условие для произрастания мысли»). Изложив любопытную неомаринеттиевскую теорию ритма, Терентьев высказывает в заключение свою любимую мысль о том, что группа «41<sup>о</sup>» стоит на более высокой ступени авангарда, чем футуризм Маяковского, Хлебникова и Каменского. В другом месте («Крученых грандиозарь») он сравнивает «Победу над солнцем» Крученых с «Ошибкой Смерти» Хлебникова не в пользу последнего и презрительно упоминает Энциклопедический словарь как самое подходящее место для истории русского футуризма. Книга заканчивается восемнадцатью абсурдными и полуабсурдными советами (включая «семнадцать<sup>145</sup> орудий»), напечатанными самым прихотливым образом и сопровождаемыми цитатами из сочинений футуристов. Спектр советов весьма широк — от «чужое пальто украсть и сделать из него сердцебиение или беспричинный

смех» до «пить вино после 11 ч<асов> веч<ера> в одиночестве» и «чтение плохой литературы».

Статья Терентьева «Маршрут шаризны» с заимствованным у Крученых названием была опубликована последним в книге «Сдвигология русского стиха» (1923), но написана еще в тифлисский период. Терентьев защищает в ней закон случайности в искусстве. Прямая линия — изобретение рассудка, тогда как поэзию всегда отличает склонность к «небрежной странности». Поэзия постоянно прибегает к закону контраста, который мешает поэтам стрелять прямо в цель. Терентьев с усмешкой включает в эту традицию даже «Беременного мужчину» Давида Бурлюка. Он заявляет, что закон контраста с его очевидным сопоставлением или замещением безобразного прекрасным умер, а его место занял закон случайности или «маршрут шаризны», который он разъясняет следующим образом: «вокруг земли под прямым углом к направлению творческой затеи дует ветер летаргии». Попадание в цель возможно только при стрельбе в обратную сторону (наобум). В этом случае «снаряд должен облететь оба полушария, дважды сторонясь под ветром, и тогда описанная вокруг земли восьмерка ударится концом в цель».

Самый выдающийся теоретический труд Терентьева — тщательно типографски оформленный (и в этом отношении соперничающий с «лидантЮ ФАрам» Зданевича) «Трактат о сплошном неприличии», изданный, скорее всего, в 1920 году. Слова и части слов набраны здесь особым, подчас очень причудливым шрифтом; некоторые буквы лежат на боку, кириллица перемешана с латиницей, типографски выделенные части слов порой напоминают бранные слова или совпадают с ними. «Трактат» написан в разговорной манере и постоянно подчеркивает возможность зауми, таящейся в каждом слове, из-за чего фразы превращаются в цепочки слов со сходным звучанием. Мысль буквально произрастает из звука. Слово «творчество» содержит в себе слово «вор», следовательно, красота происходит от воровства; Искарриот, конечно же, самый искренний человек на земле и так далее. Здесь же знакомые нам нападки на разум, сопровождающиеся разоблачением метафизической философии XIX века. История изображена как царство разума, который порождает безумие (декаденты, футуристы) и вступает, наконец, в эпоху «бзыпызы» (заумное слово, заимствованное из пьесы Зданевича «остраф пасхи» и символизирующее смешной и безобразный вздор). Это гротескное слово нравится Терентьеву по трем причинам: во-первых, оно очень глупое; во-вторых, это гадость; в-третьих, оно может означать «хлеб наш насущный, честный труд или что-нибудь вроде дружбы». В «Трактате» содержится немало фраз типа «Раздуть теорию познания до геморроидальных высот» и «блевотина мысли» или сентенций вроде «Каждое слово поэта торчит среди улицы на позоре, как собачья свадьба рядом с кафе». Современники от Блока до Маяковского презрительно

оцениваются как неженки, в то время как «каждое слово поэзии мы тщательно заливаем карболкой». Терентьеву, кажется, не приходит в голову, что он с запозданием повторяет идеи, существующие в России уже десяток лет. Он разрабатывает из них теорию «голога факта», который сменит безнадежно устаревшую «вещь в себе», «вечную женственность» и «решение проклятых вопросов» и который «лишен всякого смысла, бесполезный, злой, никакой, неуютный, простой». Наконец, Терентьев берется за богословие *sui generis*: Бог, чье четвертое лицо есть «сплошное неприличие», объявляется им предтечей группы «41<sup>о</sup>», поскольку мир был создан им «наобум». На удивление созвучно теоретикам русского акмеизма Терентьев славит окружающий мир и заявляет, что если какой-то Бог из системы Юпитера явится судить нашего Бога, «одни только мы трое — Зданевич, Крученых и Терентьев — не перебежим к тому, а сядем с этим вчетвером на скамью подсудимых как соучастники всего натворенного». Заканчивается брошюра пророчеством о времени, когда (после жрецов, полководцев, буржуев и пролетариев, в таком порядке) миром будут править художники: безбожники, провокаторы, нищие и лентяи.

Поэзия Терентьева мало что добавляет к тому, что есть у Крученых, но в ней еще сильнее подчеркивается абсурд. Среди стихов Терентьева есть чистая заумь (например, стихотворение «К занятию Палестины англичанами»), хотя чаще он смешивает заумь с обычным русским языком, как, например, в стихотворении «Серенький козлик» — возможно, лучшим своем стихотворении, возникшем в процессе «выборматовывания». Поэзия Терентьева разбросана по книгам Крученых; самая большая и представительная подборка содержится в его единственной стихотворной книге «Херувимы свистят» и в коллективном сборнике, посвященном Мельниковой. «Херувимы свистят» (Тифлис, 1919) вышли в свет в издательстве «Куранты» и содержат десять стихотворений. Лучшее из них, пожалуй, первое: «Мои похороны». В нем есть заумь, абсурд, несколько антиэстетических образов (у солнца мигрень, мозоли мостовой, съеденные молью лошади) и звукоподражание (стук лошадиных копыт, шуршание ветра, свист серафимов). В конце книги поэт дает совет: «Не упускайте случая сказать глупость».

Стихи Терентьева в сборнике, посвященном Мельниковой, имеют общее название «Готово» и обращают на себя внимание скорее типографским оформлением, чем содержанием. В них много звуковых ассоциаций («синицы», «гусеницы», «лиственницы»), искаженных, неприличных и грубых слов («поэзия моя цветы сукина дочь») и чистой зауми («Юя яЯкая»). Часто появляются случайные эпитеты («родильный меридиан»), но господствующий принцип остается прежним: абсурдное нанизывание образов.

Тяни катуху стихов по главным улицам  
Поперек провинциозной немочи  
Когда лягушка рождает устрицу  
В печенке Леонардо да-Винчи.

Вслед за Крученых Терентьев переехал в Москву и ненадолго сблизился с группой ЛЕФ, возглавляемой Маяковским, но больше ничего не издал. «Грамматика заумного языка», анонсированная в одной из книг «41°», так и не вышла. В статье, опубликованной в 1928 году в книге Крученых «15 лет русского футуризма», Терентьев, защищая заумь от атак напостовской критики, заявил, что заумники воспринимают слово материалистически и диалектически, и при этом сослался на Ленина. В это время он вел активную работу в Ленинграде, где возглавлял театр «Дома печати», в основе деятельности которого, по его словам, лежала заумь, а также, судя по всему, старая добрая «анальная теория» Крученых. Те, кому посчастливилось видеть терентьевскую постановку «Ревизора», рассказывали, что комедия начиналась с того, что все чиновники сидели на горшках, а Городничий прерывал свой монолог паузами, громко пуская при этом ветры. В 1931 году Терентьев был арестован, в 1937 году расстрелян.

Хотя группа «41°» подразумевала Крученых, Зданевича и Терентьева, под ее манифестом стояло еще одно имя: Николай Чернявский. В своей книге «Ожиренье роз» Крученых писал, что Чернявский — собиратель сказок и заумник, чьи произведения типографскому воспроизведению не поддаются. Несколько стихотворений Чернявского напечатано в мельниковском сборнике. Зрительно они напоминают стихотворные комплексы Зданевича: трехстрочные конструкции, самые большие буквы в которых занимают в высоту три строчки, так что какая-то часть буквы присутствует в каждой из них, буквы среднего размера — две строчки, самые маленькие — одну. При этом все три строки читаются самостоятельно и обладают собственным смыслом.

После того как группа «41°» распалась, книги ее бывших участников продолжали выходить под прежней издательской маркой. Крученых с гордостью демонстрировал всемирное влияние группы, следующим образом перечисляя на задней обложке одной из своих книг имена ее членов: Крученых (Россия), Терентьев (Грузия), Зданевич (Германия, Франция). Зданевич прислал Крученых несколько отрывков из будущей пьесы «лидантЮ фАрам», и тот напечатал их в книге «Фонетика театра» (1923) в виде отдельных стихотворений. Выпуская свои книги в Париже, Зданевич продолжал ставить на титульном листе «41°».

Даже если группа «41°» была самой авангардной группой в истории русского футуризма, наилучшее представление о футуристическом движении в Закавказье в это время дает сборник, посвящен-

ный актрисе Мельниковой. Сборник под названием «Софии Георгиевне Мельниковой» вышел в свет в 1919 году в издательстве «Фантастический кабачок» в виде роскошного издания. Он обильно иллюстрирован, а в конце книги приводится масса подробной информации о деятельности местных футуристов. Помимо Зданевича, Терентьева, Крученых (чья подборка почти совпадает с тем, что он опубликовал в «Лакированном трико» и «Миллиорке») и Чернявского, в сборнике напечатаны стихи (на языке оригинала) армянского футуриста Кара-Дарвиша и грузинских поэтов Робакидзе, Табидзе и Яшвили. Что касается остальных участников, то следует упомянуть еще трех второстепенных авторов.

«Убийство на романической почве» Василия Абгаровича Катаняна (1902—1980) представляет собой цикл из десяти стихотворений, которые автор в том же 1919 году выпустил отдельным изданием. Это лирическая любовная история, из которой видно, что начинающий провинциальный поэт еще колеблется, следовать ли ему антиэстетизму кубо-футуристов или предаться эго-футуристскому изяществу: его стихи напоминают то второразрядного Большакова, то второсортного Маяковского. С одной стороны, в них есть галантные поцелуи, перчатки возлюбленной, духи l'Origan, «едкий дым английских папирос», розовый ликер, Бодлер и даже снежинки в осенний час; с другой — Катанян с гордостью пишет о «слюнявом небосводе», «корявом рассвете», «прогнившей любви» и «революционном бунте». Это смешение образов происходит в рамках традиционного стиха, порой александрийского, и почти без отклонений от правил грамматики. Впоследствии Катанян стал известен как составитель хроники жизни Маяковского и как муж Лили Брик.

Сходные противоречия характерны для стиля еще одного местного поэта, Александра Михайловича Чачикова (1894—1941). Вступление к его «ассирийской» поэме «Наступление на Моссул» напоминает Маяковского, тогда как основная часть (о героических деяниях соотечественников в Первой мировой войне) написана в духе пушкинской «Полтавы». В том же 1919 году Чачиков выпустил книгу стихов «Крепкий гром», большинство которых написаны красивым квазиевропейским стилем и похожи на произведения самых разных поэтов — от Гумилева до Северянина. Есть стихи и пооригинальнее: те, в которых присутствует восточный колорит. Но самая интересная часть книги — предисловие Крученых, где он «перегоняет» стихи Чачикова на заумный язык и сообщает занятные вещи о заумном и анальном аспектах поэзии Тютчева. В стихах Чачикова Крученых слышит «гулкий металлический звон почвы Кавказа и сочность густого вина». В 1922 году Чачиков возглавлял «Академию стиха» в Батуми. Впоследствии он продолжал публиковать свои стихи, но занимался преимущественно кинематографом.

Открывает мельниковский сборник несколько стихотворений Нины Васильевой, за которыми следует стихотворный цикл Татьяны Владимировны Вечорки (урожденная Ефимова, 1892—1965) под названием «Соблазн афиш», изобилующий образами театральных кулис и уборных. Подобно Катаняну и Чачикову, Вечорка демонстрирует отменную эрудицию и знакомство с европейской поэзией, как и они, пишет в эго-футуристической атмосфере салонов и иностранных слов. Вечорка — не новичок в поэзии: в 1918 году она выпустила поэтический сборник «Магнолии», в котором ахматовские стихи о женской душе сочетаются с дендизмом («близки душе моей Бердслей и Гойя», «Люблю впивать поэмы Кузмина», «Мне на рассвете грезилось, что я — любовница Гюи де-Мопассана», «листаю Малларме "Divagations" опять»). Но уже тогда она посвятила стихотворение «Эскиз Крученых, которого назвала «бесребреник с ужимкой езуита». В 1919 году Вечорка издала цикл «Соблазн афиш» отдельной книгой, добавив несколько стихотворений и поэму об однополой любви; в новых стихотворениях присутствует робкий футуризм, каждое стихотворение набрано своим шрифтом. Подобно Крученых, Вечорка перебралась сначала в Баку, а позже — в Москву. В Баку ее близость к футуризму была самой тесной. Вместе с Хлебниковым и Крученых она принимала участие в выпуске сборника «Мир и остальные» (1920) и подготовила к печати книгу заумных стихотворений, которая, к сожалению, так и не появилась. В изданной Крученых записной книжке Хлебникова (1925) есть ценные воспоминания Вечорки о пребывании Хлебникова в Баку. Тогда же Вечорка добавила к своему псевдону фамилию мужа и стала подписываться Вечорка-Толстая. Она вошла в московский «Цех поэтов», под чьей издательской маркой в 1927 году выпустила книгу стихов «Треть души», которые, несмотря на несколько авангардистских рифм и образов («луна как срезанный огромный ноготь») и такие современные темы, как полет на самолете, редакция газеты и роды, свидетельствуют о возвращении Вечорки к традиционной поэзии.<sup>146</sup>

После большевистского переворота Крученых продолжал работать на строительстве железной дороги в Баку, потом нашел работу в агентстве РОСТА и в газетах. Какое-то время здесь сохранялась приличная литературная атмосфера: из Тифлиса в Баку переехал Городецкий, в местном университете преподавал Вячеслав Иванов, бывал здесь и Хлебников, но ничего сравнимого с героическими временами группы «41°» в Тифлисе. Крученых удалось издать в Баку декларацию о зауми, около двенадцати брошюр и опубликовать несколько газетных статей.

В августе 1921 года Крученых вернулся в Москву и немедленно погрузился в водоворот литературной деятельности. В Москве было голодно, зато культурная жизнь пульсировала во всех областях. Литературные группы росли как грибы, существовало свыше ста изда-

тельств, поэтов было, казалось, больше, чем читателей, и авангардисты усмотрели во всем этом возможность стать руководящей партией в искусстве. Друзья Крученых — Маяковский, Асеев, Третьяков, Кушнер, Осип Брик — являлись влиятельными фигурами, некоторые из них уже успели вступить в коммунистическую партию. Крученых немедленно занялся издательской деятельностью, чтением собственных стихов и организацией литературных диспутов. Впрочем, идеи, которые он защищал и пропагандировал, были не новы, время от времени он лишь подкрашивал то, что писал и проповедовал на Кавказе, советскими тонами. Естественно, его первые начинания были связаны с заумными книгами; некоторые иллюстрировал художник Александр Родченко («Цоца», «Ззудо», «Заумь»). Последняя (появилась в сентябре 1921 года), помимо перепечатки бакинской декларации, содержит страницы, покрытые крупными словами или обычными буквами и слогами, написанными от руки самыми разными способами и в самых разных направлениях. На одной странице вообще нет букв, зато есть пять, сделанных случайным образом, штрихов ручкой.

Следующие издания были напечатаны типографским способом и заметно уступали в разнообразии и творческом воображении тифлисским книгам. Книга «Заумники» появилась в 1922 году, в ней было несколько стихотворений Хлебникова и Петникова, но большую часть занимали заумные и не очень заумные стихи Крученых, его теоретические статьи, перепечатки прежних деклараций и фактические сведения о футуризме на Кавказе и в Москве. Большинство стихотворений Крученых посвящено временам года, написано верлибром и изобилует звукоподражаниями и образами, связанными с динамикой и разрушением (гной, отравка). Крученых украшает свои стихи аллитерациями и ассонансами, предлагает особую интонацию при чтении (указывает длительность гласных, разбивает слова на слоги, соединенные дефисом ради эффекта стаккато) и применяет, хотя и скупно, приемы зауми (лишние буквы, заменители букв). Использует он и необычные типографские приемы.

После «Заумников» в 1922 году вышли еще две поэтические книги — «Голодняк» и «Зудесник». Первая содержит несколько стихотворений Крученых, написанных под впечатлением голода 1921—1922 года; что касается остальных стихов, то в обеих книгах немало упражнений в оркестровке поэтической фактуры (в частности, излюбленной Крученых оркестровке на «з») и заумной поэзии. Есть здесь и сюрреалистическая проза. В 1926 году появилась еще одна книга Крученых, «Календарь» (последняя, изданная типографским способом), где были перепечатаны, хотя нередко в новой аранжировке, многие уже публиковавшиеся стихи о временах года. Особого внимания заслуживает предисловие Пастернака, признававшего значение Крученых, но отвергавшего его метод, — первый и единственный случай серьезной критики, которой Крученых дождался за всю свою

жизнь. Описывая впечатление от чтения Крученых стихотворений перед друзьями (он был превосходным чтецом и однажды, выступая перед солдатами с заумными стихами, был удостоен аплодисментов), Пастернак пишет: «Исчезла видимость литературы. Память о смысле отмирала, как воспоминание о смешной и быстро взятой назад претензии. Чуть-чуть отдавало театром, но как отраслю цирковой. Все категории ускользали. Оставалась лишь острота общей замечательности, натуралистической, двухминутной, как у талантливых имитаторов. Беглая разорванная наблюдательность заставляла смеяться в местах, лишенных прямого комизма, и сквозь этот смех широкие типические картины природы, одна за другою, вплывали в сознание, вызванные резким, почти фокусническим движением, родственным основной очковтирательской стихии искусства». Роль Крученых в искусстве для Пастернака любопытна и поучительна: «Ты на его краю. Шаг в сторону, и ты вне его, т. е. в сырой обывательщине, у которой больше причуд, чем принято думать. Ты — живой кусочек его мыслимой границы. Даже грубейшая его формула, формула эффекта (сражающего воздействия) шире той области, которую ты себе отвел».

На титульном листе «Зудесника» стоит число 119 — с этого издания Крученых начал нумеровать свои книги, что противоречило ранее исповедуемому им принципу расточительства.<sup>147</sup> Возможно, он стал думать о себе как о своего рода классике или просто осознал, что издал невероятно много книг и испытывал по этой причине вполне понятную гордость.

В 1923 году Маяковский организовал группу ЛЕФ, идеологию которой точнее всего выражает словосочетание «коммунистический футуризм». В группу вошли такие ветераны футуризма, как Асеев и Третьяков, плюс периферийные фигуры прошлого, внезапно приобретенные, подобно О. Брику и Кушнеру, вес. Были и новички, например, Б. Арватов. Каменский и Крученых принадлежали, естественно, к внутреннему кругу, но в журнале под тем же названием «ЛЕФ» (1923—1925) особой роли не играли. Появление Крученых в группе понятно, поскольку идеология ЛЕФа делала ударение на технической обработке слова;<sup>148</sup> тем не менее Маяковский постарался сгладить острые углы добрых старых времен, дабы не возбуждать у властей подозрения; стихи Крученых считанные разы появлялись на страницах «ЛЕФа» и лишь дважды в его преемнике «Новом ЛЕФе».

На год раньше ЛЕФа возникла организация МАФ («Московская ассоциация футуристов») с издательством, в которое входили почти те же люди, что и в ЛЕФ. Эта группа в меньшей степени, чем ЛЕФ, принимала в расчет коммунистическую идеологию и пыталась организовать издательскую деятельность за пределами Советской России, так что буква «М» в ее названии вполне могла читаться и как «международная». Главным ее теоретиком был, очевидно, Крученых, который в «серии теории» издал три свои книги. Как обычно, в его



трактатах, помимо теоретической части, можно найти все что угодно, от стихов до саморекламных цитат. В первый трактат «Фактура слова» (1922) входила декларация Крученых на эту тему, образцы характерных фактурных приемов и двенадцать страниц, перепечатанных из «Голодняка». Второй трактат «Сдвигология русского стиха» (1922) насчитывал пятьдесят страниц (чемпион среди книг Крученых), где подробно разбиралось понятие «сдвиг» и приводились многочисленные примеры его благотворных и нежелательных последствий.<sup>149</sup> Третьей и последней в этой серии оказалась книга «Апокалипсис в русской литературе» (название отсылает к статье Андрея Белого) — перепечатка старых полемических статей Крученых «Чорт и речетворцы» и «Тайные пороки академиков», а также трех первых его деклараций. С незначительными изменениями Крученых переиздал эту книгу в 1925 году под названием «Против полов и отшельников», присоединившись, таким образом, к официальной антирелигиозной кампании под смехотворным предлогом — своих противников-символистов он именовал в книге «попами от литературы».

Официальную линию ЛЕФа хорошо представляют книги Крученых «ЛЕФ-агитки Маяковского, Асеева и Третьякова» (1925) с примерами *in toto* и с обсуждением их эффективности и «Язык Ленина» (1925) с классификацией ленинского языкового стиля и попыткой выявить его источники. «Язык Ленина» трижды переиздавался, в последний раз под названием «Приемы ленинской речи» (1928). Как и Каменский, Крученых написал несколько пьес для сельских драмкружков.<sup>150</sup>

Крученых по-прежнему проповедовал футуризм и заумный язык, хотя и не говорил о них почти ничего нового. Книга «Фонетика театра» (1923) с предисловием Кушнера, очерком истории заумного движения и толкованием стихов Крученых артистом А. Олениным была проиллюстрирована в основном примерами из произведений самого Крученых и его тифлиссских соратников. На книге стояла издательская марка «41°», а в конце приводился список изданий этой группы. Но главным, несомненно, было заявление Крученых о том, что заумь должна стать языком современного театра и кино и что это будет первым шагом к мировому языку. В ней приводились примеры из заумных стихов Крученых, обыгрывающих преимущественно звучание восточных языков. Второе издание вышло в 1925 году. В 1928 году Крученых выпустил довольно любопытную книгу «Говорящее кино» с подзаголовком «1-я книга стихов о кино». Название вводит читателя в заблуждение, так как книга посвящена немому кино (1928 год!): Крученых попытался соединить искусство немых фильмов с «великой говоруньей» поэзией и передать верлибром свои впечатления от российских и зарубежных фильмов. В книге в виде киносценария приводится краткая история русского футуризма.

Антология поэтических и прозаических произведений детей, собранная Крученых в 1921 и 1922 годах с добавлением материала из

его дореволюционных публикаций, вышла под названием «Собственные рассказы детей» (1923). «500 новых острот и каламбуров Пушкина» (1924) — амбициозная попытка развенчать Пушкина, исходя из теории «сдвига»; в ней имеется еще одна (четвертая) декларация, на этот раз посвященная «сдвигу». <sup>151</sup> В выпущенной в 1925 году книге «Заумный язык у Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др.» анализируется проза популярных писателей 1920-х годов. Крученых объясняет успех их произведений употреблением (чаще всего бессознательным и в зачаточном виде) зауми и при этом расширяет понятие зауми за все мыслимые пределы. Диалектизмы, жаргон, звукоподражание, наделение известных слов необычным смыслом, безграмотное искажение формы и смысла слов, неологизмы, иностранные слова — заумью становится все, в чем Крученых усматривает «самостоятельную жизнь слова», которая действует на наше сознание не столько смыслом, сколько звуком. Завершает книгу «фрейдистская» «Декларация № 5», провозглашающая триумф заумного языка в современной литературе и жизни. В конце манифеста Крученых пишет: «Еще в 1913 году мы наметили "теорию относительности слова": установка на звук — приглушение смысла, напор на подсознательное, — омоложение слова! Веер сдвигообразов, каменноугольные залежи под пластами дня». В 1927 году, добавив новое предисловие, он переиздал эту книгу под названием «Новое в писательской технике».

В конце 1925 года вся Россия была потрясена, узнав о том, что Сергей Есенин повесился в гостиничном номере. Крученых немедленно откликнулся на самоубийство поэта (тем самым присоединившись к потоку литературы о Есенине после его смерти) брошюрой «Драма Есенина», изданной, как и многие книги Крученых того времени, Всероссийским союзом поэтов. Вероятно, брошюра встретила самый горячий прием, поскольку в 1926 году Крученых написал на эту тему не менее девяти книг, <sup>152</sup> в которых исследовал разные аспекты личности и творчества Есенина, причины смерти поэта, его общественное и литературное значение. Крученых и здесь не смог удержаться от литературной полемики, доказывая, насколько футуристы здоровее и менее склонны к самоубийству, чем Есенин и его окружение. Некоторые из этих книг переиздавались. Нашлись читатели, которых они возмутили: в них действительно немало повторов и мест, свидетельствующих об отсутствии вкуса, и тем не менее Крученых оказался не лишенным пронизательности критиком (он показал, например, что поэзия Есенина пронизана идеей самоубийства). <sup>153</sup> В книге «Гибель Есенина» было напечатано шуточное заумное стихотворение Есенина, не вошедшее, как ни странно, ни в один его поэтический сборник:

Тар-ра-эль  
 Си-лиу-ка  
 Есх  
 Кры  
 чу  
 чок

*сесенин*

В нескольких книгах тема Есенина соседствовала с горячо обсуждавшейся тогда темой «хулиганства». Крученых эта тема привлекла еще раньше, когда он опубликовал сначала в 3-м номере журнала «ЛЕФ», а в 1925 году издал отдельной книгой «уголовный роман» «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-Маникюрщица». Здесь была напечатана последняя из обнародованных деклараций Крученых, на этот раз о художественных приемах ЛЕФа, противопоставленного остальной современной литературе. Позднее Крученых опубликовал серию полемических статей «На борьбу с хулиганством в литературе» и книгу «Четыре фонетических романа» с новым вариантом поэмы о Ваньке-Каине плюс еще три поэмы и словарь блатных слов. Одна из поэм — «Дунька-Рубиха» — написана по мотивам подлинного серийного убийства.

По иронии судьбы, когда Крученых решил отметить победу футуризма в России изданием книги «15 лет русского футуризма. 1912—1927» (1928), погребальный колокол по футуризму звонил уже вовсю: она оказалась последней книгой Крученых, изданной типографским способом (на титульном листе стояло: № 151). В книге есть ценные автобиографические материалы ветеранов (Третьяков, Крученых) и молодых футуристов (Кирсанов), много юбилейных стихов, исторические документы, похвалы Хлебникову, нападки на Максима Горького и т. д.

После того как коммунистическая партия дала понять, что не потерпит в советской литературе никакого футуризма, падение Крученых было мгновенным, хотя он и остался в живых. С помощью друзей он стал членом Союза советских писателей: это означало, что у него будет жилье, а со временем и пенсия. Тем не менее Крученых не перестал издавать свои произведения, хотя занимался этим в качестве хобби: как в старые добрые времена, он взялся за литографированные издания. Впрочем, имелось и существенное отличие: его произведения не предназначены были теперь шокировать читателя, они не продавались, а распространялись среди нескольких десятков ближайших знакомых. Бывший «бука русской литературы» превратился в покрытого пылью архивариуса, который время от времени публиковал материалы из неистощимой сокровищницы своего личного архива и памяти.

Впрочем, Крученых начал составлять антологии и писать мемуары гораздо раньше: в 1925 году он издал «Записную книжку Хлебникова».

Теперь с помощью горстки почитателей Хлебникова он выпустил тридцать выпусков серии «Неизданный Хлебников» (1928—1933). Появились воспоминания о Маяковском («Живой Маяковский», 1930), антология поэтических экспромтов и «рифмованных забав» его друзей («Турнир поэтов», 1930) и даже библиографические издания (например, «Книги Асеева за 20 лет», 1934). Крученых продолжал издавать и собственные стихи: в 1930 году вышли «Ирониада» и «Рубиниада», где он смешал джаз и любовь, энергичные жесты авангардиста и плохо скрытую старомодную меланхолию, но главное — в них не было и следа зауми. Судя по имеющейся информации, после 1934 года Крученых ничего не издавал<sup>154</sup> и преподавал в школе рисование. Его восьмидесятилетний юбилей пресса обошла молчанием.<sup>155</sup>

Все выдающиеся футуристы получили причитающуюся им долю успеха, признания или забвения; одного Крученых «серьезные» критики с самого начала вывели за пределы литературы и, кажется, были довольны этим положением. Его имени нет в справочнике по литературно-художественным сборникам, выходявшим с 1918 по 1927 год<sup>156</sup> (судя по изданным книгам, период максимальной его активности): редакторы и издатели этих сборников отказывались включать в них произведения Крученых. В огромном библиографическом указателе К. Муратовой<sup>157</sup> имя Крученых отсутствует (Давид Бурлюк есть), хотя оно всегда было и остается знаменитым. В 1920-х годах о нем, по крайней мере, упоминали. В 1922 году Сергей Бобров назвал его произведения «истерическим выплевыванием читателю в глаза самой отвратительной гнуси, которая только припомнится».<sup>158</sup> Потом имя Крученых стали упоминать в рецензиях на произведения его друзей, затем — как «доведшего до логического абсурда теоретические построения и практические эксперименты раннего Хлебникова, но так навсегда и оставшегося жалкой карикатурой на своего учителя», или как одного из «виршеплетов... с его "заумными" словесными упражнениями, не имевшими ничего общего с поэзией».<sup>159</sup> Даже бывшие друзья Крученых отворачивались от него со словами «неприличный человек» (Лившиц) или холодно называли его «крайним анархистом» (Каменский).<sup>160</sup> Один только Асеев имел мужество назвать Крученых «подлинным виртуозом слова»,<sup>161</sup> а в своей поэме о Маяковском сказал следующее:

Теперь  
начать о Крученых главу бы,  
да страшно:  
завоет журнальная знать...  
Глядишь — и читатель пойдет на убыль,  
а жаль:  
о Крученых надо бы знать!

С расстояния в полвека роль Крученых проясняется: он значил гораздо больше тех многих, чьими именами пестрят страницы энциклопедий и хрестоматий. Конечно, у Крученых имелись свои недостатки. Он не всегда был грамотен, больше фантазировал, чем действительно знал, демонстрировал ложную утонченность, проклинал, не имея достаточной силы обосновать свои проклятия... и тем не менее он заслужил наше уважение — и не только своей поразительной преданностью футуризму, в которой превзошел своих соратников. Невероятно, что человек, не обладавший ни особым поэтическим даром, ни глубоким умом, ведомый исключительно инстинктом, так близко (ближе, чем все его друзья) подступил к сущности футуризма. Крученых создал «классический» тип футуристской книги. Он был единственным полемистом футуристского типа, читать которого поучительно и занятно. Он по-настоящему последовательно отрицал прошлое, отбрасывая при этом не только традиционную красоту, понятность («Я сам себя не понимаю, как курица, несущая золотые яйца»<sup>162</sup>), порядок и уважение к читателю, но и само поэтическое качество.

Величайшим вкладом Крученых в развитие литературы была идея (а возможно, и кое-что из практики) зауми, идея восхитительная и вызывающая, которая привела футуризм и к его высшим достижениям, и к логическому концу. Идея «истинного» поэтического языка, говорившего непосредственно своей формой, оказалась невероятно привлекательной. Даже Маяковский, никогда не практиковавший заумь *per se*, признался кому-то из друзей, что в одном из вполне «понятных» его стихотворений советского периода возникла некая задача, и он предложил заумное ее решение.<sup>163</sup> Вместе с тем Крученых заявил как-то в частной беседе, что заумь подобна перцу или соли: есть без них невозможно, но сами по себе они не еда. Что касается разочарования в заумном языке, то здесь гораздо отчетливее выступает не Крученых, а Хлебников. В 1919 году в произведении «Свояси» Хлебников признался: «Во время написания заумные слова умирающего Эхнатэна "Манч! Манч!" из "Ка" вызывали почти боль; я не мог их читать, видя молнию между собой и ими; теперь они для меня ничто. Отчего — я сам не знаю». А в записной книжке он делает следующее замечание: «Вещь, написанная *только* новым словом, не задевает сознания... Итак, труды его — *всуе!*»<sup>164</sup>

Остается сказать несколько слов еще об одном предводителе дореволюционного футуризма — Вадиме Шершеневиче. Последний раз мы упоминали о нем в связи с его непродолжительным альянсом с «Гилеей» и как об объекте ядовитой критики «Центрифуги». В предреволюционные годы Шершеневич подвергся остракизму и остался один; единственным футуристом, сохранившим с ним дружеские отношения, был Сергей Третьяков. Однако Шершеневич рук не опустил.

Помимо уже упомянутых переводов из Маринетти он выпустил шесть книг и публиковал свои произведения в различных изданиях.

Среди них наименее футуристическим является избранное Жюля Лафорга в довольно посредственном переводе, который был сделан в сотрудничестве с Валерием Брюсовым и Н. Львовой (Москва, 1914). Название сборника «Феерический собор» взято из книги Лафорга «Le concile féérique». Шершеневич написал к нему примечания и библиографию, ему же принадлежит вступительная статья, в которой он характеризует Лафорга как поэта города с его быстротой и тоской и как истинного денди в поэзии, то есть приписывает ему все то, что хотел бы видеть в собственных стихах. В 1918 году Шершеневич издал еще одну книгу Лафорга под названием «Пьеро» (вероятно, перевод «Pierrot fumiste»).

Если ранняя книга Шершеневича «Футуризм без маски» содержит фактические сведения и критические статьи, то в «Зеленой улице» он изо всех сил тщится предстать перед читателем теоретиком. Книга появилась в Москве в 1916 году, но сочинена, судя по всему, в 1914 году. По принятой в «Мезонине поэзии» традиции она начинается с «Увертюры» (т. е. с предисловия), написанной в виде беседы между автором в двух ипостасях, критической и поэтической, и его другом в двух ипостасях (вероятно, с Третьяковым, которому посвящена книга). В «Увертюре» Шершеневич утверждает, что не возражает против того, чтобы его называли футуристом, хотя и подчеркивает свою независимость. Теоретические основы футуризма вполне устраивают поэта, и потому он принимает это название. Однако футуризм Шершеневича — футуризм не для всех: в круг избранных входят он сам, Третьяков, Большаков, Ивнев, Гуро, Маринетти и отчасти Маяковский. Остальные члены «Гилеи» — либо недостаточно талантливы, либо далеки от футуризма. Северянин на этот раз тоже не заслужил звания «футуриста» и определяется как «смесь дешевого парнасца с Массне». После революции Шершеневич станет одним из вождей имажинизма, чьи корни можно отыскать именно в этой книге, в предисловии к которой он заявляет, что «образы прежде всего», и даже называет себя «имажионистом». Через несколько страниц Шершеневич вновь возвращается к этой теме и определяет поэтический труд как «непрерывную череду образов».

В «Зеленой улице» есть несколько отрывков, дословно перенесенных из «Футуризма без маски», но, в сущности, это совершенно другая книга, хотя в ней рассматриваются все те же темы: реализм, символизм, научная поэзия (акмеизм на этот раз оставлен без внимания), взаимосвязь формы и содержания, различные аспекты поэтики. Все в целом выглядит как уравновешенные суждения о поэзии эрудированного эклектика, апологета современности в литературе. Шершеневич черпает из самых разных источников, от Пушкина до Потебни, Маринетти и даже Хлебникова, и задачу современного поэта

видит в «выразительной передаче динамики современного города». Для этого необходимо уловить ритм современности, и Шершеневич предлагает свой метод, а именно, «политематизм» и «неподчинение образам лейт-образу». «Каждая строка несет в своей утробе новый образ, иногда прямо противоположный предыдущему. Все эти образы следуют максимуму беспорядка». Если в «Футуризме без маски» утверждалось, что истинного футуризма в России еще не существует, то в «Зеленой улице» проводится четкая граница между итальянской и русской разновидностями футуризма, причем первый определяется как *ars vivendi*, как общественное движение, тогда как второй представляет собой переворот в искусстве, то есть идет впереди своего итальянского двойника. Футуризм — это поэзия большого города («хаос улицы, движение города, ревы вокзалов и гаваней»), «полнь и быстрь современной жизни», он ориентирован на земной мир, но с точки зрения цели футуризм — это движение «от», а не «к», призыв к преодолению привычек и застоя.

Вторая часть книги — полная противоположность первой. Объявив, что «критические шпицрутены оставляли на моей душе следы кровавые», Шершеневич по большей части полемизирует здесь со своими критиками (начиная с безвестных газетных рецензентов и кончая Пастернаком и Брюсовым) и нередко призывает на помощь Пушкина и словарь Даля. Книга заканчивается чем-то вроде манифеста под названием «Два последних слова», прекрасный образец влияния, оказанного на Шершеневича Маринетти: в нем проповедуется урбанизм, превозносится скорость, отвергается прошлое и прославляется машина. Ко всему прочему Шершеневич критикует в современном футуризме примитивизм и национализм и заявляет, что «со слов необходимо сбросить их смысл и содержание».

Примерно в это же время Шершеневич собрал большинство своих футуристских стихов, опубликованных после сборника «Саргина», в книгу «Автомобильная поступь». Она появилась в 1916 году, но была составлена (включая предисловие) летом 1914 года. Шершеневич добавил сюда лишь стихи о войне, не все футуристские. В целом, несмотря на присутствие эго-футуристских стихов, получилась очень внушительная подборка (около ста стихотворений) плюс предисловие (и то и другое — в духе Маринетти), которую он разбил на пять разделов: «Восклицательные скелеты», «Лунные окурки», «Веснушки радости», «В складках города» и «Священный сор войны». Шершеневич уподобляет свое предисловие, где вплотную приближается к Маринетти, автомобильной сирене, звук которой, с одной стороны, привлекает внимание прохожих, а с другой — позволяет спортсмену развить большую скорость. Если в предисловии к «Романтической пудре» Шершеневич скромно предсказывал, что она пройдет незамеченной, то здесь он утверждает прямо противоположное и делает это не так давно усвоенным тоном — суетливо и заносчиво. Быть насквозь

современной — главное достоинство лирики, заявляет он. Поэзия покинула Парнас. С приходом урбанизма с его динамикой, красотой скорости и «внутренним американизмом» — для «поэтического», то есть лунных безделушек, «вперед-народ», слоновых башен и рифмованной риторики не осталось места. «Мы потеряли способность постигать жизнь недвижимой статуи, но движение холерных бактерий во время эпидемии — нам понятно и восхитительно». Стихи, впервые напечатанные в этой книге, нагнетают картину современного города, названного Шершеневичем «истеричной мазуркой нервных облаков». Общее впечатление можно определить как урбанистическое барокко, главная особенность которого — резкие краски и общий беспорядок, где и метафоры, и просодия неустанно подчеркивают насилие, безумие, возделение и безобразия. Все это слишком очевидно; Шершеневич — поэт, у которого нет ни тайн, ни *je-pe-sais-quoi*, и потому его нетрудно переводить на другие языки, причем в переводе он может оказаться даже более лиричным. Любопытно, что кое-где он подправил свои ранние стихи, заменив, например, эпитет «экзотический» на «непристойный», а слово «пишу» на современное «печатаю». В довольно ребяческой и крикливой смеси угадывается одна из главных тем зрелого Шершеневича: опустошенность человеческой души («Душа — только пепельница, полная окурков пепельница!»), но пока его гораздо сильнее волнует другая тема: «Я — важная телеграмма, которую мир должен грядущему передать!»

В том же 1916 году вышла в свет «монологическая драма» «Быстрь»; по словам Шершеневича, он написал ее «на перегибе 1913—1914 годов». Действие пьесы, как нетрудно догадаться, происходит в большом городе с его небоскребами, толпами, криками и шумом; это ряд монологов поэта-футуриста («Лирика»), прерываемый людьми, машинами и предметами. Лирик привлекает к себе людей и одновременно озадачивает их своими призывами понять город и отбросить прошлое. В монологах присутствуют все главные особенности поэзии Шершеневича. Упоминаемый в них трамвай — это «огромная электрическая акула», мотоциклы сравниваются с «блохами в шерсти дворняжки», женщина «вытекает из подъезда, как слеза, как слюна», рифмы «ползают в мозгу, как вши». Иногда встречается и пародия на современную нефутуристскую поэзию, но, в сущности, «Быстрь» — это неудачное подражание трагедии Маяковского «Владимир Маяковский». Из нее Шершеневич заимствовал главные темы, второстепенные подробности, отдельные фразы и, наконец, сам метод гиперболического гротеска, особенно в ремарках (прежде чем начать монолог, женщина спрыгивает с крыши, а Лирик вырастает до колоссальных размеров). Другой источник, из которого обильно черпает Шершеневич, — Маринетти. Лирик обращается, например, со словами обличения к старикам («Вы — только объедки, вам каждому под пятьдесят») и к культуре («Человечество при смерти от книжного



поноса»). Многочисленные примеры не слишком удачных звукоподражаний тоже наверняка заимствованы у Маринетти.

Все три книги написаны в героическую эпоху футуризма и представляют собой заметный вклад в движение, но появились слишком поздно — людей интересовало уже совсем другое. После них Шершеневич издал лишь популярный сборник стихотворений Языкова с вполне академическим предисловием.<sup>165</sup>

Послереволюционный имажинистский период творчества Шершеневича, сделавший его знаменитостью, слишком богат для того, чтобы говорить о нем в двух словах. Когда в 1927 году имажинизм распался, Шершеневич нашел себе литературную работу в советском кинематографе и после 1928 года больше не издавался. Дореволюционный футуризм Шершеневича начисто забыт, хотя по разным причинам заслуживает внимания и достоин научного исследования. Главная из них: Шершеневич послужил мостом между эго-футуризмом и «Гилеей»; к тому же он более других способствовал известности Маринетти в России. У поэта были и другие связи с зарубежной поэзией. Вместе с Лившицем и Бобровым Шершеневич возглавил освоение русскими футуристами европейского модернизма.

Для полноты картины следует упомянуть еще группу молодых поэтов из Одессы. Между 1914 и 1917 годами эта группа (у нее не было названия) выпустила пять поэтических сборников. Первый, «Шелковые фонари» (1914), содержит стихи шести поэтов, для которых характерно смешение стилей и подражание разным направлениям модернизма, начиная с символизма. Один из авторов, грузин Георгий Цагарели, по своей манере близок к Северянину; в стихотворении «Игорю Северянину» он сравнивает его появление на литературном горизонте с приходом Мессии. Цагарели оставался в группе до самого конца; для его поздних стихотворений характерны восточный колорит и экзотика. Другой член группы, Исидор Бобович — эпигон акмеистической ориентации. Вскоре к ним присоединился Петр Сторицын, по-видимому, взявший на себя издательские хлопоты. Вторым сборником группы стала книга «Серебряные трубы», свидетельствующая о том, что ее авторы перешли в стан акмеистов и большинство из них до последней запятой подражают Гумилеву. Одним из них оказался Эдуард Багрицкий (1885—1934), волей судеб будущий классик советской поэзии. Единственным эго-футуристом в группе был Анатолий Фиолетов (см. главу 5).

В том же 1915 году группа выпустила в свет третью книгу, «Авто в облаках», с явной претензией на футуризм. На обложке книги грубо изображены городские здания, сквозь которые проступают газетные столбцы. Для большинства авторов футуризм был, очевидно, *le dépiéger* *si*, с которым они не знали толком что делать, а то и вовсе не принимали всерьез. В стихах Бобовича, например, появляются пе-

щерные люди и монгольские завоеватели, давящие вшей; упоминается в них и запах мочи в зоопарке. Сторицын воспеваает автомобиль, называя его «бензиновым Пегасом», а Багрицкий придумал себе футуристическое alter ego и большую часть своей «авангардистской» поэзии (очень похожей на стихи Маяковского и Шершеневича) подписывал именем Нины Воскресенской. Тем не менее «Гимн Маяковскому» он опубликовал под собственным именем. Подлинно футуристская ориентация характерна для произведений неодесситов — Сергея Третьякова и Шершеневича. «Авто в облаках» заметили в столицах, и один петербургский обозреватель назвал группу «Оскарами Уайльдами с Дерибасовской», добавив при этом, что «если в моде футуризм, то, будьте уверены, вся провинциальная молодежь запоет по-футуристски, и в Архангельске и Эривани исчезнут со стен хмурый Добролюбов и косматый Маркс, и будут прославлены Игорь Северянин и Маринетти».<sup>166</sup>

Члены одесской группы думали, однако, иначе, и следующая их книга «Седьмое покрывало» была шагом назад к более консервативному языку акмеизма и других школ, хотя обе главные разновидности футуризма по-прежнему присутствовали на ее гостеприимных страницах. Члены группы готовили еще один сборник, «Аметистовые зори», в котором к упомянутым участникам собирался присоединиться Рюрик Ивнев, но вместо этого весной 1917 года издали свою пятую и последнюю книгу «Чудо в пустыне» — уже публиковавшиеся ранее избранные стихотворения. Исключение составили несколько стихотворений Третьякова и Шершеневича, а также *pièce de résistance* книги, первоначальный вариант четвертой главы поэмы Маяковского «Война и мир».<sup>167</sup>

## VIII. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История русского футуризма на этом далеко не кончается, однако после 1917 года его эволюция была довольно своеобразной и ее освещение нуждается в другой книге или, возможно, в серии статей. Эго-футуристская и неосимволистская разновидности футуризма существовать перестали, но кубо-футуризм не сдался. Давид Бурлюк, Каменский и Маяковский — та самая тройка, что в 1913—1914 годах провела свое знаменитое турне по России, — пытались приспособиться к периоду «устной литературы» (издавать книги во время революции было невозможно) и организовали в Москве футуристский ночной клуб; голод и анархия довольно быстро положили конец их начинанию. На протяжении нескольких лет авангард существовал в русских столицах в основном в области изобразительного искусства, и Маяковский оставался единственным крупным поэтом-авангардистом, хотя и ему немало времени приходилось заниматься агитационными плакатами. Футуристская литература создавалась преимущественно на окраинах России. В Харькове активно издавал книги Петников; в Тифлисе процветали Крученых и К<sup>о</sup>; Хлебников скитался по югу России, записывая свои творения в толстую конторскую книгу (к счастью, она сохранилась, а вместе с ней — лучшие его произведения).

Активная группа возникла на Дальнем Востоке, где Давид Бурлюк, Асеев и Третьяков издавали журнал «Творчество». Большинство его авторов впоследствии перебрались в Читту, а оттуда — в Москву, где вместе с Н. Чужаком присоединились к Маяковскому. К тому времени (1922 год) Каменский и Крученых уже были в Москве. Вместе с Пастернаком, Шкловским и Бриком они организовали МАФ, а затем знаменитое объединение ЛЕФ («Левый фронт искусств») и журнал под тем же названием.

История ЛЕФа — изумительная история попытки создать авангардистскую литературу на основе коммунистических идей, а также жестоких литературных схваток с ортодоксальными пролетарскими писателями. В 1925 году ЛЕФ был распущен, в 1927 году снова возродился как «Новый ЛЕФ». Незадолго до смерти Маяковскому пришлось покинуть созданное им объединение и пойти на поклон к пролетарским писателям.

Что касается русского поэтического авангарда, то заслуживают внимания еще две группы. Обе не признавали футуризм, но ни одна из них не смогла бы без него возникнуть. Первая группа — имажи-

нисты (1919—1927), богемно-анархистские поэты во главе с Шершеневичем и Есениным; вторая — конструктивисты (1923—1930), сочетавшие особенности ЛЕФа и дореволюционной «Центрифуги» (среди них оказался Аксенов). Почти до конца 1920-х годов преобладающими формами футуризма были, с одной стороны, анархический индивидуализм (имажинисты, биокосмисты), с другой — тяготеющая к жизни технократическая литература (ЛЕФ, конструктивисты).

Сразу после революции возникло несколько недолговечных авангардистских групп, которые, не представляя ничего интересного в художественном отношении, чрезвычайно любопытны с исторической точки зрения. Особый интерес представляют «ничеговы», фуисты и экспрессионисты. Каждая из этих групп усвоила одну-две характерные особенности «классического» футуризма и попыталась возвести на них собственное здание, производя при этом оглушительный, но непродолжительный шум. Завершением русского футуризма стали, вероятно, «обериуты» («Объединение реального искусства»), к которым принадлежали Хармс, Заболоцкий, Олейников и Введенский и которым удалось издать лишь крохи своего примитивистско-абсурдистско-дадаистского творчества.

Неверно думать, будто конец футуристской поэзии в России был вызван исключительно большевистскими запретами и преследованиями. Противостояла ей и несколько поэтических группировок неоклассической ориентации, воевавших с футуризмом «благородным» образом, то есть не с позиции силы и власти. Один из таких примеров — изданный в 1925 году в Москве альманах «Чет и нечет». Его участники (Филипп Вермель, С. Спасский, А. В. Чичерин, Г. Винокур и другие) боролись, среди прочего, с разрушительными и «антикультурными» тенденциями футуризма, а себя характеризовали как тех, кто «вырвался из душного футуристического плена».<sup>1</sup>

Какие выводы можно сделать из изложенной мной истории (я имею в виду не те выводы, к которым приходят после длительного исчерпывающего анализа, а те, что возникают как бы сами собой)? Должен признаться, что, работая над книгой, я довольно легко пришел к нескольким такого рода выводам и даже сделал ряд открытий. Например, с удивлением обнаружил, что кубо-футуризм прошел три стадии развития: импрессионистскую, примитивистскую и ориентированную на слово. Сходная эволюция, хотя и менее выраженная, обнаружилась и у других групп. Я никак не думал, что «Центрифуга» окажется такой сложной, эго-футуризм таким значительным, а группа «41°» такой увлекательной. Выяснилось, что Маринетти оказал на русский футуризм большее влияние, чем это было принято считать и чем признавали сами футуристы. Были открытия и не столь масштабные: альянс Маяковского с дендистами и богатая предыстория имажиниста Шершеневича, не говоря уже о существовании многочисленных поэтических произведений (Лившица, Боброва, Петникова, Аксе-

нова и других), которые игнорировались литературными критиками и историками. Во многих отношениях футуризм оказался гораздо богаче того, что я о нем знал. Так, вопреки утверждению Маяковского, что «подлинно футуристической прозы нет»,<sup>2</sup> я познакомился с образцами довольно интересной и разнообразной футуристской прозы, вполне заслуживающей антологии. Возникают всевозможные проблемы сравнительного литературоведения, нуждающиеся в самом пристальной изучении. Очевидно, например, что Малларме и Рембо гораздо теснее связаны с русским футуризмом, чем с символизмом; в этом же контексте возникают фигуры Лафорга и Новалиса, а история русской гофманианы без упоминания «Центрифуги» явно неполна.

Во времена дискуссий о футуризме в России (с 1913 по 1916 год, затем с 1918 по 1928 год) высказывались самые противоречивые суждения. Футуристов называли насильниками, которые «издеваются над Словом, оскопляют его, вытравливают из него душу» (Полонский) и «голубыми из ковчега будущего» (Д. Бурлюк).<sup>3</sup> О футуристах писали на самые разные лады: «отрицают современность во имя будущего» (Тастевен), «бунт против всего, без изъятий» (Чуковский), «наследники и продолжатели Ницше» (Закржевский), «претенциозная смесь манерности и безграмотности» (З. Гиппиус)<sup>4</sup> Даже формалисты противоречили друг другу, называя футуризм «поэзией канонизированного объективного материала» (Якобсон), «отрывом от срединной стиховой культуры XIX века» (Тынянов), «своеобразной болезнью искусства» (Жирмунский).<sup>5</sup> Коммунистические критики тоже расходились во мнениях: одни видели в футуризме «народничество с революционным уклоном в условиях общественной реакции» (Шапирштейн-Лерс), другие — «бунт эмоции против старого уклада жизни» (Горлов), третьи — «детские буржуазного загнившего строя» (Серафимович), четвертые — «протест части мелкобуржуазной богемы против сложившейся эстетики» (Малахов).<sup>6</sup> вполне уместно добавить сюда высказывание бывшего польского футуриста, которого в футуризме больше всего восхищало то, что «со словом можно было делать все, что угодно».<sup>7</sup>

Удастся ли, познакомившись с историей русского футуризма, сказать что-либо о его сущности? Двенадцать лет тому назад, действуя в согласии с афоризмом Роберта Фроста «Храбрость прежде опыта», я попробовал описать футуризм как особое внимание к слову, как попытку сделать слово главным действующим лицом поэзии, и, что важнее, как поэзию, созидаемую словом.<sup>8</sup> Конечно, любая поэзия имеет дело со словом, но футуризм действует при этом целенаправленно и, я бы сказал, агрессивно. Знакомство с историей заметно усложнило мое описание. Из книги видно, что футуризм то двигался по пути индивидуализма и интуитивизма, то сворачивал на дорогу «словесного строительства». Плечом к плечу шагали Гуро, Северянин и Зданевич, урбанизм и славянофильство. В этом сложном конгломерате присутствовали не только поэзия и проза, но и идеология,

эстетика, теория литературы и полемика, в нем содержались элементы импрессионизма, экспрессионизма, неопримитивизма, конструктивизма, абстракционизма, дендизма, теософии и так далее. А все началось с разговоров о свободном искусстве, о новом искусстве (или о чем-то еще менее определенном и, как это нередко бывает, вовсе не новом), причем только единицам (в том числе ригористу Лившицу) удалось не соскользнуть в импрессионистский неодакданс. Появление слова «футуризм» лишь добавило путаницы, ибо его можно было понимать очень по-разному: от озабоченности будущим человечества до подражания Маринетти.

Символизм — еще один усложняющий фактор. Для Боброва, например, футуризм означает неосимволизм, а в глазах Маяковского символизм — бесполезный хлам. Футуристы не были единодушны в своем понимании символизма и в отношении к нему, что, конечно, не оправдывает советских литературоведов, называвшим футуризм прокрустовым ложем для молодых поэтов; напротив, это одна из самых гибких поэтических теорий в России. Бесполезно искать точные очертания и образцовую чистоту в движении, объединившем, в сущности, всех тех, кто считал себя «современным». По-видимому, самое короткое, пусть и бесполезное определение футуризма таково: «Постсимволистское движение в русской поэзии 1910—1930-х годов, объединившее все авангардистские силы». И неважно, что эти силы были совершенно разными. Даже в такой, казалось бы, однородной футуристской группе, как «Гилея», обозначились две фракции: Бурлюка и Матюшина, не говоря о менее значительных центробежных тенденциях.

И тем не менее во всем этом видимом хаосе существовало общее направление, о котором догадывались далеко не все участники движения. «Импрессионизм» постепенно преодолевался, поэзия медленно двигалась в направлении «чистого слова». Движение к этому «идеалу» можно обнаружить у всех футуристских групп, хотя только Хлебников и Крученых с группой «41<sup>о</sup>» вплотную занялись его реализацией. То, что даже они не всегда являлись поэтами чистого слова, ровно ничего не доказывает. В стихосложении (по крайней мере, в русском стихосложении) чистый размер встречается крайне редко, и однако же он существует — то же самое можно сказать и о чистом футуризме. Соотношение между метром и ритмом — довольно удачная, хотя и не исчерпывающая модель взаимоотношений между теоретическим и практическим футуризмом. Надеюсь, меня простят за то, что я проявляю слишком большое нетерпение в тех случаях, когда история, преследуя идеал, движется, на мой взгляд, слишком медленно и оказывается слишком далеко от совершенства.

Не составляет труда повторять банальности о том, что литературные движения ровно ничего не значат, что движения приходят и уходят, а прекрасная поэзия остается и тому подобное. Безусловно,

поэтические достижения Хлебникова, Маяковского и Пастернака монументальны и не зависят от их принадлежности к футуризму. Но не будем забывать о жизни иного рода — о тех одновременно неуловимых и громоздких образованиях, которые мы обозначаем словами, оканчивающимися на «-изм». Все эти группы, направления, течения, школы способны привести ученого в отчаяние, а у простого читателя вызвать чувство досады; и однако же они существуют, у них есть своя душа (местонахождение которой не всегда удастся определить), они рождаются и умирают, а после смерти порой оставляют о себе долгую и действенную память. Я отнюдь не гегельянец, однако история русского футуризма представляется мне несовершенным и неупорядоченным проявлением эстетической идеи, согласно которой поэзия произрастает непосредственно из языка. «Идеи не есть мысли, это особый род реальности» (Лосский).

## СОКРАЩЕНИЯ

Катанян	В. Катанян, <i>Маяковский. Литературная хроника.</i>
ЛН	<i>Литературное наследство.</i>
НП	Велимир Хлебников, <i>Неизданные произведения.</i> Москва, 1940.
Пастернак, <i>Проза</i>	Борис Пастернак, <i>Проза 1915—1958. Повести, рассказы, автобиографические произведения.</i> Ann Arbor, 1961.
ПЖРФ	<i>Первый журнал русских футуристов.</i> Москва, 1914.
ПОВ	<i>Пощечина общественному вкусу.</i>
ПС	Бенедикт Лившиц, <i>Полутораглазый стрелец.</i> Ленинград, 1933.
ПСС	В. В. Маяковский, <i>Полное собрание сочинений в 13 томах.</i> Москва, 1955—1961.
РМ	<i>Русская мысль.</i>
<i>Сдвигология</i>	А. Крученых, <i>Сдвигология русского стиха.</i> Москва, 1923.
СП	<i>Собрание произведений Велимира Хлебникова.</i> 1—5 т. Ленинград, 1928—1935.
Харджиев	Н. Харджиев. Две статьи в: <i>Маяковский. Материалы и исследования.</i> Москва, 1940.



## ПРИМЕЧАНИЯ

### I. Импрессионизм

<sup>1</sup> Слово «футуризм» было и до сих пор остается неточным термином, который присвоили движению извне и который лишь позднее приняли его участники. Подобное случалось и с другими терминами, как в России («декаданс», «формализм»), так и в Европе («фовизм»). Футуристы были недовольны именем, которым их окрестили. См., например, ПС, с. 282: «Термин "футуризм" у нас появился на свет незаконно: движение было потоком *разнородных и разноустремленных воль*, характеризовавшихся прежде всего *единством отрицательной цели*». Некоторые ученые также предостерегали: «die... literarische Gärung, die häufig unter der Spitzmarke "Futurismus" vereinigt wird» (R. Jakobson, «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slavische Rundschau*, № 6 (1935), с. 357).

<sup>2</sup> Известны попытки рассмотреть символизм и футуризм как части единого целого с неопределенной границей между ними. См., например, предисловие Д. Чижевского к его антологии *Anfänge des russischen Futurismus* (Wiesbaden, 1963), с. 9.

<sup>3</sup> Например, Вячеслав Иванов и Кузмин приветствовали творчество Хлебникова; Брюсов и Сологуб поддержали Игоря-Северянина и публиковали свои стихи в эго-футуристских сборниках; В. Иванов и Блок приглашали Гуро принять участие в символистских изданиях; Брюсов и Гумилев приветствовали появление в русской поэзии Лившица. Некоторые современники сознавали эти связи; Валерия Брюсова называли «старшим братом футуристов» (Б. Садовской, *Озимь* (Петроград, 1915), с. 24) и даже «футуристом» (А. Шемшурин, *Футуризм в стихах В. Брюсова* (Москва, 1915)). Брюсовская концепция декаданса в 1897 году была близка будущим программам футуристов; цитируется в: К. Мочульский, *Валерий Брюсов* (Paris, 1962), с. 48.

<sup>4</sup> История русского символизма до сих пор не написана и вряд ли скоро появится, если, конечно, за этот труд не возьмется кто-нибудь за пределами России.

<sup>5</sup> Лучше всего их взаимосвязь обозначена в статье «Маяковский и живопись», *Маяковский. Материалы и исследования* (Москва, 1940). Ценные наблюдения есть у Лившица: *Полутораглазый стрелец* (Ленинград, 1933), особенно в первой главе.

<sup>6</sup> *Студия импрессионистов*, с. 11.

<sup>7</sup> Давид Бурлюк собирался устроить выставку живописных произведений писателей.

<sup>8</sup> Один критик, напротив, писал о влиянии Хлебникова на живопись. Вел., «В. Хлебников — основатель будетляна», *Книга и революция*, № 9—10 (1922), с. 23.

<sup>9</sup> ПС, с. 17.

<sup>10</sup> В книге этот аспект отмечен. Особенно см. разделы, посвященные Шершеневичу, Боброву и Петникову. Есть сходные исследования советских ученых о Маяковском. Лучшее из них: В. Тренин, Н. Харджиев, «Поэтика раннего Маяковского», *Литературный критик*, № 4 (1935), где в этой связи рассмотрено творчество Давида Бурлюка. Бурлюк перепечатал статью в журнале *Color and Rhyme*, № 35. См. также ПС, с. 46.

<sup>11</sup> Среди источников поэзии Хлебникова и Асеева — стихотворения А. К. Толстого; стихи Маяковского связаны с православными церковными распевами (см. Пастернак, *Проза*, с. 40—41); эго-футуристы считали своими предшественниками Фофанова и Лохвицкую; поэзией Языкова увлекались Сергей Бобров и Шершеневич; насколько мне известно, некоторые футуристы интересовались творчеством Семена Боброва (1767—1810). В поэзии футуристов можно обнаружить отголоски русской поэзии XVIII века (Тредиаковский, Ломоносов, Державин). Любопытно, что в итальянском футуризме также усматривают отзвуки поэзии барокко, в частности, Марино (см. Rosa Trillo Clough, *Futurism* (New York, 1961), с. 45—46).

<sup>12</sup> Например, Крученых и Давид Бурлюк. Последний, перебравшись в США, вернулся в живописи к импрессионизму. Даже не имевший художественного образования Василий Каменский участвовал в выставке «Импрессионисты» в марте 1909 года пуантилистским полотном «Березы», которое ему даже удалось продать.

<sup>13</sup> Д. Чижевский исследует проблемы импрессионизма в творчестве Чехова в статье «Über die Stellung Čechovs innerhalb der russischen Literaturentwicklung» в книге *Anton Čechov, 1860—1960, Some Essays*, изданной Т. Еекман (Leiden, 1960). В статье об импрессионизме в III томе *Краткой литературной энциклопедии* (Москва, 1966) советский критик П. Палиевский подчеркивает различие между реалистическим и декадентским вариантами импрессионизма и полагает главным отличительным признаком последнего «отсутствие какой-либо заранее принятой формы и стремление передать предмет в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое ощущение штрихах, которые располагались в видимом беспорядке и ни в чем не продолжали друг друга; между тем в целом обнаруживалось их скрытое единство и связь» (с. 111).

<sup>14</sup> «Карл V», *Золотое руно*, № 4 (1906), с. 62.

<sup>15</sup> Н. Гумилев тем не менее связал Зайцева и Гуро (*Гиперборей*, V, с. 29).

- <sup>16</sup> Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, с. 38.
- <sup>17</sup> ПЖРФ, с. 157. Лившиц указал на «тему Петербурга» как на одну из причин своего расхождения с футуристами.
- <sup>18</sup> В. Пяст, *Встречи* (Ленинград, 1929), с. 249.
- <sup>19</sup> *Студия импрессионистов*, с. 12.
- <sup>20</sup> Каменский, *Путь энтузиаста*, с. 100.
- <sup>21</sup> Шкловский, *Третья фабрика*, с. 48.
- <sup>22</sup> Н. Евреинов, *Оригинал о портретистах*, с. 67.
- <sup>23</sup> *Кульбин* (Петербург, 1912).
- <sup>24</sup> ПС, с. 77.
- <sup>25</sup> См. «Смесь», *Аполлон*, № 1 (1913), с. 71.
- <sup>26</sup> Г. Иванов, *Петербургские зимы* (Париж, 1928), с. 23—31.
- О Кульбине см. *Color and Rhyme*, № 55, с. 25-28.
- <sup>27</sup> «Эго-футуристы и кубо-футуристы», *Шиповник*, XXII (Петербург, 1914), с. 127.
- <sup>28</sup> Шкловский, *О Маяковском*, с. 24.
- <sup>29</sup> Каменский, *Путь энтузиаста*, с. 109.
- <sup>30</sup> По-английски он писал свое имя Vurliuk.
- <sup>31</sup> Разные источники указывают не менее четырех мест рождения Д. Бурлюка. Среди русских поэтов он ближе всех в этом отношении к Гомеру.
- <sup>32</sup> *Бурлюк пожимает руку Вульворт Билдингу* (Нью-Йорк, 1924), с. 5.
- <sup>33</sup> Много репродукций имеется в *Color and Rhyme*, особенно в № 31, 43, 50, 51, 52, 57.
- <sup>34</sup> ПС, с. 33.
- <sup>35</sup> *Весна*, сначала альманах, затем еженедельник, просуществовал всего три месяца и был закрыт полицией, признавшей стихи Шебуева порнографическими.
- <sup>36</sup> Каменский, *Жизнь с Маяковским*, с. 5.
- <sup>37</sup> СП, V, с. 282.
- <sup>38</sup> Там же, с. 289.
- <sup>39</sup> Сергей Маковский, *На Парнасе Серебряного века* (Мюнхен, 1962), с. 145—175.
- <sup>40</sup> НП, с. 354.
- <sup>41</sup> ПС, с. 47, 115, 129.
- <sup>42</sup> Н. Абрамович, «О футуризме в литературе», *Новая жизнь*, № 5 (1914), с. 113.
- <sup>43</sup> *Литературное наследство*, LXV, с. 405—406.
- <sup>44</sup> *Слово как таковое*, с. 5.
- <sup>45</sup> *Литературная энциклопедия*, II (Москва—Ленинград, 1925), с. 268.
- <sup>46</sup> *Слово как таковое*, с. 3.
- <sup>47</sup> *Союз молодежи*, № 3, с. 83.

<sup>48</sup> Н. Харджиев, Т. Гриц, «Е. Гуро (к 25-летию со дня смерти)», *Книжные новости*, № 7 (1938), с. 41.

<sup>49</sup> ПС, с. 133.

<sup>50</sup> В. Ховин, «Е. Гуро», *Очарованный странник*, т. V (Петербург, 1914), с. 6—8.

<sup>51</sup> О Пильняке см. Львов-Рогачевский, *Новейшая русская литература* (Москва, 1927), с. 392; *Молодая гвардия*, № 6—7 (1922), с. 309; о Полетаеве см. Асеев, *Зачем и кому нужна поэзия*, с. 192.

<sup>52</sup> Харджиев и Гриц, указ. соч., с. 40; *Литературное наследство*, LXV, с. 405—406.

<sup>53</sup> Приводится Харджиевым и Грицем, указ. соч., с. 41.

<sup>54</sup> *Color and Rhyme*, № 31, с. 22.

<sup>55</sup> Во втором издании *Дохлой луны* (с. 131) сообщалось о том, что *Садок судей* распродан, но тут же добавлялось, что оставшиеся экземпляры продаются по такому-то адресу.

<sup>56</sup> *Аполлон*, № 12 (1910), с. 57—58.

<sup>57</sup> См. НП, с. 398.

<sup>58</sup> ПС, с. 18.

<sup>59</sup> *1/2 века* (Нью-Йорк, 1932), с. 5—7.

<sup>60</sup> НП, сс. 361-362.

<sup>61</sup> См. В. Пяст, *Встречи*, с. 73—75, где Гей неожиданно объявлен «первым по времени художником-футуристом».

<sup>62</sup> Языков (XIX век) также не употреблял в своих произведениях «ятей» и твердых знаков. См. П. А. Вяземский, *Стихотворения* (Ленинград, 1958), с. 429.

<sup>63</sup> РМ, № 2 (1911), с. 228, 230.

<sup>64</sup> *Аполлон*, № 5 (1911), с. 111—112.

<sup>65</sup> ПСС, XII, с. 40.

<sup>66</sup> *Путь энтузиаста*, с. 109; *Энтелехизм*, с. 3.

<sup>67</sup> Каменский, *Юность Маяковского* (Тифлис, 1931), с. 4.

<sup>68</sup> *Путь энтузиаста*, с. 113.

<sup>69</sup> СП, V, с. 291; *Путь энтузиаста*, с. 121; СП, V, с. 302.

<sup>70</sup> Вел., «В. Хлебников — основатель будетляна», *Книга и революция*, № 9—10 (1922), с. 25.

## II. «Гилея»

<sup>1</sup> На обложке: 1911 год. В те времена широко практиковалась более поздняя датировка изданий; нередко книга выходила в конце года, предшествующего обозначенному на обложке. Издатели делали это для того, чтобы книга дольше казалась новинкой.

<sup>2</sup> *Путь энтузиаста*, с. 124.

<sup>3</sup> Подобное смешение прозы и поэзии не было открытием; даже в русской литературе есть такие примеры, как *Двойная жизнь* Каролины Павловой (1848) и другие сочинения. В западноевропейской

литературе это освященная веками традиция — от *Ancassin et Nicolette* и *La Vita Nuova* до *Heinrich von Ofterdingen*.

<sup>4</sup> Учеба, которой Бурлюк занялся уже будучи участником нескольких выставок современного искусства, — вынужденная уступка академическому искусству ради получения диплома, без которого зарабатывать на жизнь живописью было нелегко, а то и невозможно.

<sup>5</sup> Александра Александровна Экстер, ученица Леже, часто бывала за границей; в своем творчестве она эволюционировала от импрессионизма к кубизму. Экстер — активная участница русского художественного авангарда. После революции работала с Московским Камерным театром.

<sup>6</sup> Предположение В. Пяста (*Встречи*, с. 346) о том, что название «Гилея» происходит от слова гиль («бессмыслица») — само чистойшей воды гиль!

<sup>7</sup> ПС, с. 29, 43, 26.

<sup>8</sup> Там же, с. 40.

<sup>9</sup> Лившиц, *Гилея* (Нью-Йорк, 1938), с. 8.

<sup>10</sup> ПС, с. 57.

<sup>11</sup> *Студия импрессионистов*, с. 9.

<sup>12</sup> Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922* (London, 1962), с. 94.

<sup>13</sup> Подробный анализ этих произведений можно найти в моей книге *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov* (Berkeley and Los Angeles, 1962).

<sup>14</sup> В конце 1910 — начале 1911 года Издебский провел в Одессе и Николаеве второй «Салон», где выставил на этот раз не только русский авангард. Как и первый «Салон», выставка принесла организатору одни убытки.

<sup>15</sup> *15 лет русского футуризма*, с. 57.

<sup>16</sup> Там же, с. 24.

<sup>17</sup> Третьяков усматривает, однако, что в *Старинной любви* Крученых «издевается над изящной альбомностью, буквально вздергивая ей подол» (*Бука русской литературы*, с. 4).

<sup>18</sup> В этом издании с обложкой, сделанной Ларионовым, «рукотворность» прежних литографированных книг уступила место типографскому набору с разными гарнитурами.

<sup>19</sup> По-видимому, Крученых подписывал псевдонимом Лунев некоторые произведения, сочиненные в сотрудничестве с Хлебниковым; позднее он ставил его под произведениями, написанными самостоятельно. Несколько раз это имя появляется под стихотворениями Хлебникова. Н. Харджиев считает, что все три стихотворения, подписанные именем Лунева, принадлежат Хлебникову (НП, с. 45), однако впоследствии Крученых перепечатал одно из них в книге «Те-ли-лэ» под своим именем.

<sup>20</sup> Позднее в *Сдвигологии*, с. 35, Крученых увидел в конечной строке этого стихотворения «угрозу, резкость». В книге *Заумный язык у Сейфуллиной...* (с. 28) он охарактеризовал стихотворение как «глухой и тяжелой звукоряд (с татарским оттенком)». Бурлюк, превратив первую строку стихотворения в *дырбулцол*, расшифровал ее как «дырой будет лицо счастливых олухов» (*Китоврас*, № 2, с. 4).

<sup>21</sup> ПС, с. 133.

<sup>22</sup> ПЖРФ, с. 106.

<sup>23</sup> Крученых так описывает обстоятельства создания манифеста: «Писали долго, спорили из-за каждой фразы, слова, буквы». Себя он называет автором знаменитой фразы «бросить Пушкина... с парохода Современности», но добавляет, что Маяковский изменил первоначальное «сбросить» на «бросить». Иначе, заявил Маяковский, можно понять так, что классики на корабле уже были (В. Хлебников, *Зверинец* (Москва, 1930), с. 13—14). Крученых расходится с некоторыми источниками (Лившиц); он утверждает, например, что автором нескольких фраз был Хлебников («Стоим на глыбе слова *мы*» и, что очень сомнительно, той, где говорится о небоскребах). Хлебников отказался подписать манифест, если из него не уберут оскорбительного упоминания о его обожаемом учителе Кузмине. Ему это обещали, но оставили все как было.

<sup>24</sup> Имя Александр входило в псевдоним Крученых под манифестом в *Пощечине общественному вкусу* и в сборнике *Трое*, потом поэт стал использовать свое настоящее имя Алексей или заглавную букву А. Иногда (например, в *Декларации слова как такового*) он ставил имя Александр в скобках после Алексея.

<sup>25</sup> ПС, с. 50.

<sup>26</sup> Там же, с. 128. Как мне рассказывали, Кандинский написал письмо в газету, где протестовал против включения своих текстов в книгу и называл это «хулиганством».

<sup>27</sup> СП, II, с. 7.

<sup>28</sup> Реакция газет на выход *Пощечины общественному вкусу* была, как и ожидалось, либо иронической, либо негодующей. «Толстые» журналы решили на этот «дебаш» вообще не реагировать. Так, не было рецензии в *Аполлоне*, а *Русская мысль* только в марте 1913 года (больше, чем через год) отважилась на обсуждение манифеста и книги. Любопытно, что во Франции о *Пощечине* упомянули ненамного позже: *Mercur de France* (ноябрь-декабрь 1913 года) поместил статью, где выражал свою озабоченность желанием русских поэтов «сбросить Пушкина».

<sup>29</sup> Уместно упомянуть, что в 1910 году Кульбин демонстрировал на выставке образцы почерка знаменитых русских писателей и певцов (например, Шаляпина) и что эта часть экспозиции привлекла к себе больше зрителей, чем картины.

<sup>30</sup> ПС, с. 139.

<sup>31</sup> Бурлюк называет этот метод мозаикой несогласованностей.

<sup>32</sup> Сергей Третьяков позднее с восторгом писал, что в начальных словах этой строфы («сарча кроча») есть и «парча», и «сарынь» (шайка, банда), и «рычать», и «кровь», «смелым узором брошенные в ковровое пятно» (*Бука русской литературы*, с. 5).

<sup>33</sup> О «Союзе молодежи» (и о представлении трагедии Маяковского, описанном в главе 4) см. воспоминания Л. Жевержеева в книге *Маяковский. Сборник воспоминаний и статей* (Ленинград, 1940). По его словам, третий выпуск журнала *Союз молодежи* вышел в апреле.

<sup>34</sup> Оно было напечатано ранее в листовке *Пощечина общественному вкусу*.

### III. Эго-футуризм и «Мезонин поэзии»

<sup>1</sup> Я сделал эту ошибку в книге *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, с. 8—9, вся первая глава которой кажется мне теперь сомнительной.

<sup>2</sup> Северянин обычно использовал в псевдониме дефис; даже в этом у него нашлись подражатели (Грааль-Арельский).

<sup>3</sup> *Миррэлия*, с. 111.

<sup>4</sup> Joshua C. Taylor, *Futurism* (New York, 1961), с. 9.

<sup>5</sup> *Утро России*, 5 февраля 1911; *Русская мысль*, № 7 (1911); *Аполлон*, № 5 (1911). Брюсов обратил внимание на «странное заглавие» и увидел в книге старание автора «обновить поэтический язык», вводя в него «слова бульварного аргю», «отважные неологизмы» и «самые смелые метафоры». «Подчас это смешно, но все же есть в стихах Северянина какая-то бодрость и отвага», — добавляет он (с. 24).

<sup>6</sup> На самом деле честь изобретения слова «поэза» принадлежит Олипову, который впервые использовал его в надписи на траурном венке своему отцу 19 мая 1911 года (см. Игнатъев, *Эго-футуризм*, с. 5).

<sup>7</sup> Первым эго-футуристом, по мнению Северянина, был Ибсен. См. *Падучая стремнина* (Берлин, 1922), с. 22.

<sup>8</sup> Д. Чижевский характеризует эти лозунги в своей книге *Anfänge des russischen Futurismus* (Wiesbaden, 1963), с. 54, как «die Umkehrung der traditionellen "Bescheidenheit-Topos"».

<sup>9</sup> В то время такого рода объявления обычно рассылались в газеты в виде листовок.

<sup>10</sup> РМ, № 3 (1913), с. 125. Позже Игнатъев повторил это утверждение (*Эго-футуризм*, с. 3).

<sup>11</sup> *Орлы над пропастью*, с. 2.

<sup>12</sup> *Миррэлия*, с. 140.

<sup>13</sup> РМ, № 7 (1912); *Письма о русской поэзии*, с. 146.

<sup>14</sup> Блок, *Собрание сочинений*, VII (1963), с. 93—94; VIII (1963), с. 380.

<sup>15</sup> *Письма о русской поэзии*, с. 128.

<sup>16</sup> Например, в *Стожарах*, № 1 (1923) есть его пьеса в стихах, а в № 3 — поэма.

<sup>17</sup> Уместно отметить, что хотя гилейцы создавали более талантливые неологизмы и глубже их понимали, эго-футуристы использовали неологизмы гораздо шире, чем гилейцы. Эго-футуристы (особенно Игнатъев) употребляли неологизмы не только в поэзии, но и в статьях и рецензиях.

<sup>18</sup> *Орлы над пропастью*, с. 2.

<sup>19</sup> Эта книга упомянута в библиографических справочниках, но в библиотеках я ее не нашел.

<sup>20</sup> Не путать с саратовской мистификацией (см. главу 5)!

<sup>21</sup> На самом деле посетителей было очень мало.

<sup>22</sup> Я не сумел отыскать этот город; вряд ли он вообще существует.

<sup>23</sup> Из бумаги «верже».

<sup>24</sup> О футуристах и Уитмене см. К. Чуковский, *Уот Уитмен. Поэзия грядущей демократии* (Москва—Петроград, 1923), с. 161—162.

<sup>25</sup> Интерес Сологуба к эго-футуризму, кажется, был глубже, чем увлеченность поэзией Северянина; среди его рукописей сохранилась статья под названием «Я. Книга совершенного самоутверждения».

<sup>26</sup> Литературный дебют Широкова состоялся в сентябре 1911 года в газете «Нижегородец». Впоследствии его стихи не раз появлялись на страницах этой газеты.

<sup>27</sup> См., например, Пяст, *Встречи*, с. 264, где Олимпов описывается как человек «страшный, с белокурыми растрепанными волосами».

<sup>28</sup> На обложке одной из книг Олимпова перечислены следующие названия его книг 1913—1922 годов (трудно сказать, какие из них были изданы): *Отдых*, *Эпоха Олимпова*, *Глагол Родителя Мироздания*, *Проемный Родителя Мироздания*, *Исход Родителя Мироздания*, *Паррэзия Родителя Мироздания*, *Анафема Родителя Мироздания*.

<sup>29</sup> См. *Новая русская книга* (Берлин), № 1 (1922), с. 42.

<sup>30</sup> Игнатъев называет это произведение «механическим творчеством» (*Эго-футуризм*, с. 14); его автором был Гнедов.

<sup>31</sup> С. Маковский, *Портреты современников* (Нью-Йорк, 1955), с. 333—358.

<sup>32</sup> Автором издательской марки (обнаженный человек, собирающийся взлететь, внизу — цветы, похожие на розы) на изданиях *Петербургского глашатая* был Зак.

<sup>33</sup> См. ПС, с. 200.

<sup>34</sup> Пяст, указ. соч., с. 263; *Смерть искусству*, с. 2; В.Томашевский в книге *Стилистика и стихосложение* ошибается: он описывает не *Поэму конца*, а другое стихотворение: неозаглавленное, состоящее всего из одной буквы.



<sup>35</sup> *Козий слад.* Футурналии (Петербург, 1913) упомянут в рецензии Брюсова среди изданных книг (РМ, № 3 (1913), с. 125), а альманах *Вернисаж* объявил о том, что книга Гнедова *Вертикальные губы* поступила в продажу, но ни их, ни *Гор в чепце*, упомянутых Игнатьевым в *Эшафоте*. «Эго-футуры», в библиотеках нет. Скорее всего, они так и не были изданы.

<sup>36</sup> В XIII томе ПСС Маяковского он назван не Павлом, а Петром и не указаны годы его жизни, хотя в Институте русской литературы хранится автобиография Широкова, написанная по просьбе профессора С. Венгерова. После революции Широков стал журналистом, работал в РОСТА, из Ленинграда никуда не уезжал.

<sup>37</sup> Шкловский упоминает Гнедова в книге *Третья фабрика*, с. 50. В 1917 году Гнедов появлялся в футуристском ночном клубе в Москве вместе с Маяковским, Каменским, Бурлюком и Гольцшмидтом и участвовал в *Газете футуристов*. В 1918 году он издал номер альманаха *Временник* (Хлебников, Асеев, Петников, Петровский). Петников публиковал свои стихи в 1919 году в харьковском журнале *Пути творчества*.

<sup>38</sup> *Первый журнал русских футуристов*, с. 139, описывал его как «скромного символиста, почему-то сотрудничавшего в "Петербургском глашатае"».

<sup>39</sup> Сочинительница популярных романов.

<sup>40</sup> СП, II, с. 294. В сборнике «Центрифуги» *Руконог* одной из причин его самоубийства названо приближающееся банкротство (с. 4).

<sup>41</sup> РМ, № 7 (1912), с. 20.

<sup>42</sup> Чуковский, «Эго-футуристы...», *Шиповник*, XXII, с. 120; Шершеневич, *Футуризм без маски*, с. 87п; Тастевен, *Футуризм*, с. 24.

<sup>43</sup> ПС, с. 86, 89.

<sup>44</sup> Чуковский, указ. соч., с. 107; А. В. Багрий, *Русская литература XIX — первой четверти XX вв.* (Баку, 1926), с. 307.

<sup>45</sup> *Color and Rhyme*, № 55, с. 6; в стихотворении «На ферме» на с. 18 влияние Северянина очевидно — и это далеко не единственный пример.

<sup>46</sup> Альманахи издательства Альциона, I (Москва, 1914), с. 217; *Шиповник*, XXII (Петербург, 1914), с. 100; З. Гиппиус, *Живые лица* (1—2 тт., Прага, 1925), I, с. 108—113.

<sup>47</sup> Чуковский, указ. соч., сс. 99—100.

<sup>48</sup> А. Амфитеатров (см. *Критика о творчестве Северянина*, с. 99).

<sup>49</sup> Там же, с. 35.

<sup>50</sup> *Поэты Эстонии* (1928) и пять книг переводов отдельных поэтов.

<sup>51</sup> *Crème de Violettes* (Юрьев, 1919); *Трагедия титана* (Берлин, 1925). В России это были *Поэзоконцерт* (Москва, 1918) и *За струнной изгородью лиры* (Москва, 1918).

<sup>52</sup> Кроме названных в тексте можно еще добавить *Pahajogi* (Юрьев, 1919), *Вервэна* (Юрьев, 1920), *Менестрель* (Берлин, 1921), *Миррэлия* (Берлин, 1922), *Фея Эйоле* (Берлин 1922), *Соловей* (Берлин, 1923) и *Адриатика* (Нарва, 1925); первая и пятая книги из этого списка содержат стихи на эстонские темы. Автобиографические стихи составляют особую группу: *Падучая стремнина* (Берлин, 1922), *Колокола собора чувств* (Юрьев, 1925) и *Роза оранжевого часа* (Юрьев, 1925). Среди посмертных публикаций поэзии Северянина заслуживают внимания подборки в *Огоньке*, № 29 (1962) и *Новом журнале*, № 83 (Нью-Йорк, 1966).

<sup>53</sup> Хорошо знавший Северянина Алексис Раннит в письме ко мне от 6 февраля 1967 года настаивает на этой дате.

<sup>54</sup> Я не буду опровергать здесь причисления Гиппиус к декадентам; эта классификация — один из самых живучих штампов русской критики как в Советском Союзе, так и за рубежом. Достаточно, впрочем, перелистать несколько страниц *Литературного дневника*, чтобы убедиться в ее резко отрицательной и чрезвычайно презрительной оценке этого движения (куда она включала и Александра Блока). Нельзя всерьез относиться к участию Гиппиус в *Очарованном страннике* (№ 3): в единственном опубликованном здесь стихотворении («Банальностям») она защищает старомодные, банальные рифмы и таким образом протестует против декадентской сверхутонченности поэтической формы.

<sup>55</sup> Жена Лившица и племянница Андрея Белого.

<sup>56</sup> Ада Владимировна издала следующие книги стихов: *Дали вечерние* (1913), *Невыпитое сердце* (1918), *Кувшин синевы* (1922), *Стихотворения* (1927), *Ливень* (1929).

<sup>57</sup> В журнале *Книжный угол* (№ 5) Ховин повторяет свои обвинения, упрекая Максима Горького в том, что тот при царе говорил правду, а при коммунистах замолчал, и нападая на Маяковского и его друзей, которые перепечатали свои старые произведения в хрестоматии футуристов *Ржаное слово* (1918) с предисловием наркома просвещения А. Луначарского. Ховин назвал это предисловие «пощечиной», которая вернулась футуристам. Мне говорили, что Ховину удалось эмигрировать, но я не сумел найти подтверждение этому сообщению или отыскать какие-то сведения о его жизни после выпуска восьмого номера *Книжного угла*.

<sup>58</sup> Лавренев так и не издал свою книгу *Экзотический кораблик*, анонсированную «Мезонином поэзии».

<sup>59</sup> Критический вклад Шершеневича в *Вернисаж* — две рецензии, в одной из которых он критиковал «неофутуристов» за неграмотность (см. главу 5), а в другой (подписанной псевдонимом L'abbé Fanferliche) расправлялся в изданиях группы «Лирика» (см. главу 6).

<sup>60</sup> См. Гумилев, *Письма о русской поэзии*, с. 140.

<sup>61</sup> Там же, с. 170.

<sup>62</sup> Переход от символизма к эго-футуризму заметен в стихах Шершеневича, опубликованных в альманахе *Круговая чаша* весной 1913 года. Альманах издали семеро молодых поэтов-москвичей (в том числе уже упоминавшиеся Чайкин и Сидоров). Шершеневич не только посвящает одно стихотворение Широкову, но и упоминает электричество и телефон — по-видимому, в 1913 году это звучало вызывающе современно. Позднее Шершеневич включит в свой футуристский сборник *Автомобилья поступь* (см. главу 7) лишь одно из стихотворений альманаха, в котором упомянут «плешивый месяц». Одна из рифм (Эзеле — грезили) наверняка заимствована у Хлебникова.

<sup>63</sup> *Зеленая улица*, с. 84.

<sup>64</sup> И. Аксенов, «К ликвидации футуризма», *Печать и революция*, № 3 (1924), с. 90.

<sup>65</sup> Например, рецензент из альманаха *Жатва*, V, с. 301—302, который назвал поэзию *Carmina* неискусной и не смог найти слов, чтобы выразить свое недовольство не только *Экстравагантными флаконами* («самой ординарной, претенциозной и безвкусной чепухой, изложенной дурной полупрозой»), но и вообще всеми изданиями «Мезонина поэзии» («Отчего это футуризм — а не просто частью плохие, частью посредственные стихи?»).

<sup>66</sup> См. Спасский, *Маяковский и его спутники*, с. 47, где Шершеневич описывается как человек, который «любил разыгрывать из себя футуристского Брюсова».

<sup>67</sup> В стихотворном эпиграфе к книге (вероятно, собственного сочинения) Шершеневич говорит о «футуристическом экспрессе», который заменит «символистическую тройку».

<sup>68</sup> Шершеневич, *Зеленая улица*, с. 92.

<sup>69</sup> Только Тренин и Харджиев упоминают о нем в этом контексте (*Поэтика раннего Маяковского*, с. 122—189), да и то весьма сдержанно: «Хрисанф строил свои вещи целиком на каламбурной рифме». В 1920 году Зак покинул Россию и после короткой остановки во Флоренции поселился в Париже. Его живописи посвящена книга Pierre Courthion, *Léon Zack* (Paris, 1961). Зак продолжал писать стихи, но не публиковал их. Они доступны в машинописи: М. Россиянский, *Утро внутри. Стихи (1916—1962)* и заслуживают гораздо большего, чем упоминания в примечаниях. В своей поздней поэзии Зак — значительный поэт, по иронии судьбы неизвестный даже в литературных кругах русской эмиграции. Его стихи — образец интроспективной философской и религиозной поэзии, произрастающей из слов и основанной на параномазии. В некотором смысле эта книга достигла того, к чему всегда стремилась, но парадоксальным образом не вполне достигла русская футуристская поэзия. Человеческая мудрость и глубинная связь с миром и Богом сочетаются здесь с легкостью прикосновения, которая, тем не менее, не противоречит богатству словесной фактуры.

<sup>70</sup> Аксенов, указ. соч., с. 90.

<sup>71</sup> *Мозаика* была названа С. Городецким с первого взгляда понятной книгой «отъявленного декадента» (*Речь*, № 46 (1911), с. 3); Гумилев в своей рецензии пытался быть деликатным, но и он вынужден был признать, что прозаические отрывки в книге Большакова «более, чем слабы» (*Письма о русской поэзии*, с. 115—116).

<sup>72</sup> В этом описании Третьяков не только оригинальным образом предвосхищает большую часть ранней советской поэзии, как футуристской, так и нефутуристской, но и опровергает высказанную Н. Ульяновым мысль («Об одной неудавшейся поэзии», *Воздушные пути*, III (Нью-Йорк, 1963) о том, что футуризм «никогда не воспевал машину». Ульянов утверждает, что русская поэзия никогда не живописала мчащийся поезд, автомобиль или корабль, но это утверждение совершенно неверно. Вспомним хотя бы Кукольника (на текст которого Глинка написал восхитительную «Попутную песню») и Вяземского, не говоря уже о таких поэтах XX века, как Багрицкий, Шершеневич и Северянин.

<sup>73</sup> Самые значительные стихотворные сборники Третьякова советского периода: *Ясныш* (Чита, 1922), *Итого* (Москва, 1924), *Октябrevичи* (Ленинград, 1924) и *Рычи, Китай* (Москва, 1926); последний не следует путать с его одноименной пьесой, поставленной Мейерхольдом. Третьяков был одним из коммунистических советников в Китае и много писал о нем. Крученых включил его автобиографию в книгу *15 лет русского футуризма*.

#### IV. Кубо-футуризм

<sup>1</sup> В. Катанян, *Маяковский. Литературная хроника* (Ленинград, 1948), с. 44.

<sup>2</sup> Там же, с. 45.

<sup>3</sup> «И нам мяса», *Новь*, 16 ноября 1914.

<sup>4</sup> См. ПС, с. 155.

<sup>5</sup> Брюсов, «Новые течения в русской поэзии», РМ, № 3 (1913), с. 124.

<sup>6</sup> Эти термины вошли в обиход, но вскоре московские группы «Мезонин поэзии» и «Центрифуга» перешли на сторону эго-футуристов, Хлебников и Крученых поселились в Петербурге — и все перемешалось. Впоследствии путаница еще более усилилась.

<sup>7</sup> ПС, с. 155.

<sup>8</sup> Там же, с. 282.

<sup>9</sup> А. Дымшиц, «Владимир Маяковский», *Звезда*, № 5—6 (1940), с. 156 — образчик первого мнения; второе представлено в статье В. Тренина и Н. Харджиева, ЛН, II, с. 157.

<sup>10</sup> В. Шершеневич, *Футуризм без маски* (Москва, 1914), с. 73—74.

<sup>11</sup> К. Чуковский, «Эго-футуристы и кубо-футуристы», *Шиповник*, XXII (Петербург, 1914), с. 95—154. Лекция была переиздана в сборнике критических статей Чуковского *Лица и маски* (Петербург, 1914), с. 93—136, и в книге *Футуристы* (Петроград, 1922).

<sup>12</sup> ПСС, I, с. 366.

<sup>13</sup> См., например, *Пир во время чумы*, с. <18>.

<sup>14</sup> В статье «Новые течения в русской поэзии», РМ, № 3 (1913).

<sup>15</sup> Н. Харджиев, «Заметки о Маяковском», ЛН, LXV (Москва, 1958), с. 419—420.

<sup>16</sup> СП, II, с. 10.

<sup>17</sup> Это стихотворение было напечатано ранее в *Союзе молодежи*, № 3 (март 1913).

<sup>18</sup> Первая строка почти дословно заимствована у Вячеслава Иванова (ср. стихотворение «Ропот» в сборнике *Эрос* (Петербург, 1907), с. 35).

<sup>19</sup> СП, V, с. 257.

<sup>20</sup> Обе цитаты из НП, с. 361.

<sup>21</sup> Отрывок отсылает к *Tertium Organum* Петра Успенского; с этой книгой Крученых познакомил, скорее всего, Матюшин.

<sup>22</sup> Своим знанием глоссологий религиозных сект Крученых обязан статье Д. Г. Коновалова, опубликованной в *Богословском вестнике*; особенно это касается части, напечатанной в апрельском номере за 1908 год.

<sup>23</sup> Сомнительно, чтобы Крученых прочел хотя бы одну строку из Канта (или Платона). Образ Канта, сидящего за ширмой, заимствован, вероятно, из стихотворения Александра Блока «Сижу за ширмой...» (опубликовано в 1909 году).

<sup>24</sup> Гораздо более короткое сочинение под тем же названием, подписанное Крученых и Хлебниковым, не было тогда опубликовано (см. СП, V, с. 247). В нем особо подчеркивается то, что поэтическое произведение — это искусство слова, а тенденциозность и литературщина изгоняются. Итальянские футуристы (которые рассматриваются как подражатели русских) как раз и обвиняются в тенденциозности и неспособности совместить теорию с поэтической практикой. Еще одно сочинение этих авторов, Буква как таковая, также долгое время оставалось неопубликованным (СП, V, с. 248—249); в нем говорится о значении почерка в поэтических произведениях.

<sup>25</sup> Как и стихотворение «Памятник», завершающее книгу. Р. Якобсон сообщил мне, что последняя строфа безусловно принадлежит Хлебникову.

<sup>26</sup> Мне не удалось достать эти листовки, и я переводил с текста, напечатанного Крученых в свитке *Грамоты и декларации русских футуристов* (см. главу 5). Декларация, по словам Крученых, была написана в апреле 1913 года, но материал, опубликованный позднее в сборнике «Трое» и брошюре «Слово как таковое», был, очевидно,

написан до декларации. Декларацию Крученых писал вместе с Хлебниковым в начале 1913 года; свой ответ на полученную от Крученых *Декларацию слова как такового* Хлебников послал из Астрахани в августе 1913 года.

<sup>27</sup> НП, с. 367. Интересно, что даже очертания буквы «у» напоминали Крученых лилию.

<sup>28</sup> Кажется, слово «речетворцы» рассматривалось как возможное название группы «Гилея».

<sup>29</sup> Описание этого футуристического турне имеется в разных источниках: в летописи Катаняна, в ПСС, I, с. 366—367, в воспоминаниях Лившица и Каменского, в превосходной статье Н. Харджиева «Турне кубо-футуристов 1913—1914 гг.», опубликованной в сборнике *Маяковский. Материалы и исследования* (Москва, 1940), с. 401—427.

<sup>30</sup> ПСС, I, с. 368.

<sup>31</sup> См. Ал. Карцев, «Маяковский и другие», *Новое русское слово* (Нью-Йорк), 3 мая 1964.

<sup>32</sup> В 1908 и 1909 годах, еще будучи подростком, Маяковский дважды сидел в тюрьме: за работу в подпольной большевистской типографии и за подготовку побега политзаключенных из женской тюрьмы.

<sup>33</sup> В Самаре секретарь городской управы так и не поверил, что их зовут Давид Давидович, Василий Васильевич и Владимир Владимирович, и счел это футуристическим розыгрышем.

<sup>34</sup> Катанян, с. 61.

<sup>35</sup> В. Каменский, *Его-моя биография великого футуриста* (Москва, 1918), с. 131.

<sup>36</sup> А. Крученых, *15 лет русского футуризма. 1912—1927 гг.* (Москва, 1928), с. 60.

<sup>37</sup> В статье «Год русской поэзии», РМ, № 5 (1914); цитирую по: В. Брюсов, *Избранные сочинения в двух томах*, II (Москва, 1955), с. 258.

<sup>38</sup> Александр Закржевский, *Рыцари безумия*, с. 10.

<sup>39</sup> *Аполлон*, № 1 (1913), с. 42.

<sup>40</sup> «Смесь», *Аполлон*, № 1 (1913).

<sup>41</sup> См. фрагменты этой декларации в НП, с. 396—397.

<sup>42</sup> *Маски*, № 7—8 (1912—1913), с. 29—33.

<sup>43</sup> ПСС, I, с. 275—285.

<sup>44</sup> Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (Torino, 1959), с. 248—249.

<sup>45</sup> Тема борьбы с Солнцем появляется и в других ранних стихах Маяковского и в творениях Хлебникова («солнцеловы»). Матюшин, истолковывая эту тему в своей опере, говорит о «будетлянских людях-силачах, победивших солнце дешевых видимостей и зажегших свой свет внутри себя» («Футуризм в Петербурге», ПЖРФ, с. 153—157).

<sup>46</sup> О. Матюшина, «Негасимые искры», *Звезда*, № 10 (1959), с. 165—167; К. Томашевский, «Владимир Маяковский», *Театр*, № 4 (1938), с. 137—150.

<sup>47</sup> ПЖРФ, с. 153—157.

<sup>48</sup> ПСС, I, с. 22 («просвистели ее до дырок»).

<sup>49</sup> П. Ярцев, «Театральные очерки. Театр футуристов», *Речь*, 7 декабря 1913.

<sup>50</sup> А. Мгебров, *Жизнь в театре*, II, с. 274.

<sup>51</sup> Текст декларации перепечатан автором в книге *Зеленая улица* (Москва, 1916), с. 54—61.

<sup>52</sup> ПСС, I, с. 367.

<sup>53</sup> Харджиев, с. 417.

<sup>54</sup> Панда, «Футуристы», *Вечер*. № 269.

<sup>55</sup> Р. Рабов, «Футуризм. Новая литературная школа», *Вестник литературы товарищества Вольф* (Москва, № 5, 1909), с. 120—121.

<sup>56</sup> В. Шапошников, «Футуризм и театр», *Маски*, № 7—8 (1912—1913), с. 29—33; И. Розенфельд, «Интуитивизм и футуризм», *Маски*, № 6 (1913—1914), с. 17—26.

<sup>57</sup> Озаглавленный скромно «Манифест футуристов», он представляет собой знаменитый манифест художников-футуристов от 11 апреля 1910 года; далее следует текст обращения к посетителям их первой парижской выставки.

<sup>58</sup> «Футуристы», *Киевская мысль*, 17 мая 1913; перепечатана в *Собрании сочинений Луначарского*, V (Москва, 1965), с. 270—275.

<sup>59</sup> «Сверхскульптор и сверхпоэт», *День*, 29 июля 1913.

<sup>60</sup> Некоторые источники за пределами России сообщают о более раннем приезде Маринетти в Россию; см., например, Graziella Lehrmann, *De Marinetti a Maiakovski* (Fribourg, 1942).

<sup>61</sup> На с. 112—115 альманаха *Петроградские вечера*, III (1914), приводится описание прибытия Маринетти: в одном из эпизодов своего романа «Над любовью» Татiana Краснопольская (Шенфельд) живописует (не называя по имени) Маяковского, «местного поэта, саженого роста в короткой, яркой полосатой блузе с безумными глазами на дегенеративном лице».

<sup>62</sup> «Французик из Бордо» — знаменитая фраза из комедии Грибоедова «Горе от ума» (III, 22), высмеивающая готовность русского образованного общества преклоняться перед иностранцами.

<sup>63</sup> *Речь*, № 80 (31 января 1914).

<sup>64</sup> Чужой, «Московские отклики. Шампанского бутылка», *Речь*, № 29 (1914); Я. Тугендхольд, «Запоздалый футуризм (к приезду Маринетти)», *Речь*, № 31 (1914).

<sup>65</sup> СП, V, с. 250.

<sup>66</sup> Перепечатано в книге Каменского *Жизнь с Маяковским*, с. 112—113.

<sup>67</sup> ПСС, I, с. 369.

<sup>68</sup> Катанян, с. 59.

<sup>69</sup> Пастернак, *Проза*, с. 39, 269.

<sup>70</sup> ПС, глава 7.

<sup>71</sup> Там же, с. 203.

<sup>72</sup> Там же, с. 255.

<sup>73</sup> НП, с. 368—369.

<sup>74</sup> НП, с. 476; ЛН, II, с. 157. Накануне визита Маринетти итальянцы хранили осторожное молчание о своих русских коллегах. В 1914 году *Lacerba* не упоминает о них ни слова, не считая короткого, в три абзаца, сообщения в номере от 1 апреля под названием «Маринетти в России», где говорится о его восьми «триумфальных лекциях» (на самом деле их было пять) в стране, где на протяжении нескольких лет «S'agitano e prosperano numerosi gruppi di futuristi russi», о русском переводе книги *Le Futurisme*, якобы ставшем бестселлером, и объявляется о том, что Маринетти, «не убаюканный великим множеством русских женских сердец», организует выставку итальянской футуристской живописи, открытие которой назначено на ноябрь.

<sup>75</sup> *Краткий словарь литературоведческих терминов* (Москва, 1952), с. 139. В письме, присланном Д. Бурлюку и опубликованном им в журнале *Color and Rhyme*, № 55 (1964), сообщается даже о том, что Маринетти был в России в плену.

<sup>76</sup> «Футуризм в Италии», РМ, № 12 (1913), с. 16—19.

<sup>77</sup> «Итальянский футуризм», *Вестник Европы*, № 2 (1914), с. 339—357.

<sup>78</sup> «Псевдофутуризм», *Современный мир* (март 1914), с. 122—174.

<sup>79</sup> Статья Г. Чулкова «Маринетти», впервые опубликованная в январе 1914 года в *Откликах* (литературное приложение к газете *День*), была перепечатана в сборниках статей Чулкова *Вчера и сегодня* (Москва, 1916) и *Наши спутники* (Москва, 1922). Критика отечественного футуризма имеется в его статье «Оправдание символизма»: Чулков рассматривает «Гилею» как знак культурного распада, ущерба и нравственной усталости. В футуризме он выделяет следующие три течения: 1) итальянский футуризм Маринетти (механизация жизни, антигуманность); 2) мнимый футуризм русских новейших декадентов (сюда он относит Шершеневича, не называя, впрочем, его по имени); 3) кубо-футуризм, или «Гилею». Чулков снисходит до полемики со статьей Крученых из сборника *Трое*.

<sup>80</sup> Илья Эренбург в книге *Поэты Франции* (Париж, 1914), с. 106—107, перевел «Mon coeur de sucre rouge» из сборника Маринетти *La ville charnelle*, опустив два фрагмента из середины и конец. Намерение Шершеневича издать переводы *La Conquête des étoiles* и некоторых других произведений Маринетти так и не осуществилось.

<sup>81</sup> *Битва у Триполи (26 октября 1911 г.), пережитая и воспетая Ф. Т. Маринетти* (Москва, 1916).

<sup>82</sup> *Футурист Мафарка. Африканский роман* (Москва, 1916).

<sup>83</sup> Notunculus <псевдоним Давида Заславского>, чья рецензия цитируется в ПЖРФ, с. 121.



<sup>84</sup> *Современный Запад*, № 1 (Петербург, 1922), с. 132—138; № 3, с. 192—196; В. Перцов, «Маринетти — фашист и футурист», *Красная новь*, № 8 (1927), с. 214—225; *Литературная энциклопедия*, VI, с. 800—804; *Большая Советская энциклопедия*, 1-е изд., XXXIX, с. 354—356; Н. Горлов, *Футуризм и революция. Поэзия футуристов* (Москва, 1924). Можно еще добавить, что известный театральный режиссер Александр Таиров подверг критике «мюзик-холльные» теории Маринетти и назвал их революционными лишь на поверхностный взгляд: *Записки режиссера* (Москва, 1921), с. 180—181. Ипполит Соколов, самозванный глава русского экспрессионизма, считал Маяковского, Шершеневича, Большакова и Третьякова «чистокровными маринеттистами»; см. его *Экспрессионизм* (Москва, 1919), с. 4. Виктор Ховин еще зимой 1914 года говорил о «русском маринеттизме» («Футуризм и война», *Очарованный странник*, № 6, с. 7). Имя Маринетти упомянуто З. М. Потаповой в *Краткой литературной энциклопедии*, IV (1967), с. 616—617.

<sup>85</sup> См. *Разгримированная красавица* (Москва, 1928), с. 176—180; есть в собрании сочинений Асеева, V, с. 344—347.

## У. Годы расцвета

<sup>1</sup> На обложке *Шарманки* название «Журавль» отсутствует.

<sup>2</sup> Выражение «молоко кобылиц» есть в утопической статье Хлебникова «Мы и дома» (см. СП, IV, с. 275).

<sup>3</sup> Более подробно о поэмах Хлебникова см. мою книгу *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov* (Berkeley and Los Angeles, 1962).

<sup>4</sup> О Павле Николаевиче Филонове (1883—1942) и его живописи (с репродукциями картин) см. «The Art of Russia That Nobody Sees» в *Life* (March 28, 1960) с. 68—70; Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art, 1863—1922* (London, 1962), с. 183. См. также роман Д. Бурлюка *Filonov*, целиком занимающий номер журнала *Color and Rhyme*, № 28 (1954), с. 1—28. На русском языке Филонов появляется в романе Ольги Матюшиной *Песнь о жизни* (Ленинград, 1946) в образе персонажа Рогова (с. 106—111, 125—126). Интерпретацию произведений Филонова дает И. И. Иоффе, *Синтетическая история искусств* (Ленинград, 1933), с. 482—484.

<sup>5</sup> И. Ф. Наживин, *Моя исповедь* (Москва, 1912), с. 446.

<sup>6</sup> Следующий выпуск готовился в марте 1914 года, но так и не появился; таким образом, ПЖРФ можно считать не журналом, а альманахом.

<sup>7</sup> *Новый мир*, № 7 (1963), с. 230.

<sup>8</sup> В статье «И нам мяса» (ПСС, I, с. 313—315) Маяковский отвергает и Северянина и Крученых, зато демонстрирует свое сближение с Шершеневичем, чьи стихи декламирует во время турне.

<sup>9</sup> ПС, с. 199.

<sup>10</sup> Этот дендизм, идущий, главным образом, от Михаила Кузмина (автора предисловия к русскому изданию Жюль Барбе д'Оревилю) и петербургских эго-футуристов,— еще одно важное основание для альянса Маяковского с дуэтом Шершеневич—Большаков. Вполне возможно, что поэма «Дон Жуан», сочиненная Маяковским в середине 1916 года и им уничтоженная, была написана в духе дендизма. Даже Давид Бурлюк был не против такого способа привлечь к себе внимание: на фотографиях того времени он и Маяковский запечатлены в цилиндрах и перчатках, Бурлюк щеголяет еще и с лорнетом. После революции оба переменили свой внешний вид на более «пролетарский».

<sup>11</sup> Позднее (*Зеленая улица*, с. 89) Шершеневич настаивал на том, что автором отрицательных рецензий на первые книги Боброва и Пастернака, был вовсе не он, но имени настоящего автора так и не назвал.

<sup>12</sup> Мой экземпляр свитка поврежден: в нем не достает нескольких строк из первого манифеста Кульбина.

<sup>13</sup> О Зданевиче этого периода см. С. Спасский, *Маяковский и его спутники* (Ленинград, 1940), с. 15—21.

<sup>14</sup> Н. Харджиев (см. его статью о футуризме и живописи в сборнике *Маяковский. Материалы и исследования* (Москва, 1940), с. 375) утверждает, что Антон Лотов — псевдоним Ильи Зданевича. Однако в письме ко мне Зданевич отрицает и это, и даже то, что он вообще знает Лотова. Книга *Рекорд* отсутствует не только в российских государственных библиотеках, но и в частных собраниях. Насколько мне известно, ее нет и в личном собрании Харджиева, а ведь это — самая полная коллекция футуристских изданий. Не был ли Лотов псевдонимом Ларионова? Существовал ли *Рекорд* вообще?

<sup>15</sup> Похожие стихотворения встречаются среди «каллиграмм» Аполлинера; в России сходное явление известно в творчестве поэта XVII века Симеона Полоцкого.

<sup>16</sup> В. Пяст (*Встречи*, с. 263) упоминает группу «вселенничей» (неологизм Хлебникова), представленных никому не известным Грипичем.

<sup>17</sup> РМ, № 7 (1911), с. 23.

<sup>18</sup> Игорь Поступальский, *Литературный труд Д. Бурлюка* (Нью-Йорк, 1931), с. 23.

<sup>19</sup> *Письма о русской поэзии* (Петроград, 1923), с. 113.

<sup>20</sup> Челионати в *Московских мастерах* (Москва, 1916) назвал Лившица «строителем слов далеких».

<sup>21</sup> ПС, с. 49—50. Прозаические цитаты, если не оговорено иное, взяты из этой книги.

<sup>22</sup> Шершеневич, *Футуризм без маски*, с. 82; А. П. Селивановский, *Очерки по истории советской поэзии*, с. 74.

<sup>23</sup> ПЖРФ, с. 103.

<sup>24</sup> ПС, с. 281.

<sup>25</sup> «В цитадели революционного слова», *Пути творчества*, № 5 (Харьков, 1919), с. 46.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Несмотря на этот неоклассический уклон, Лившиц даже после революции считал себя гилейцем. В своей статье «В цитадели революционного слова» он повторяет идеи, высказанные им в «Освобождении слова». О своей поэзии Лившиц пишет следующее: «Всю совокупность словесных единиц поэтического языка я представляю себе непрерывной массой, одним органическим целым, в котором различаю части неодинакового, так сказать, удельного веса – состояний разной степени разреженности. Эти различия обуславливаются большей или меньшей связанностью звуковой стороны слова с его смысловым и эмоциональным содержанием, располагаясь по шкале, основание которой совпадает с нашим практическим, разговорным словооборотом, а вершина упирается в область чистого звука. В соответствии с этим мне представляется высшим образом построения — тот, при котором слова сочетаются по законам внутреннего сродства, свободно кристаллизуясь по собственным осям, и не ищут согласования с порядком явлений мира внешнего или моего лирического "я"». Далее Лившиц излагает задачу разрушения синтаксиса.

<sup>28</sup> *Маяковский. Материалы и исследования*, с. 402, 419, 425.

<sup>29</sup> Вероятно, незадолго до этого разрыва Хлебников написал статью «будетлянский» (опубликована после его смерти в СП, V, 193), в которой с националистических позиций отвергает русский символизм. Статья напоминает набросок манифеста для одного из гилейских сборников. В ней есть нападки на Пушкина в духе *Пощечины обществу вкусу* («изнеженное перекаати-поле, носимое ветром наслаждения туды и сюды») и на Льва Толстого (первым учителем Толстого Хлебников называет вола, который шагает на бойню и не противится мяснику). Название статьи свидетельствует о том, что автор не желал называться иностранным словом «футурист».

<sup>30</sup> В книге *Жизнь с Маяковским* (Москва, 1940), с. 140, Каменский дает описание своего произведения с этой выставки «Падение с аэроплана». Это была пятифунтовая гиря с нарисованным на ней лицом, которая свешивалась на проволоке на фоне железного листа, прицепленного к крючку в дюйме от стены. Внизу, под гирей, в луже крови — сурика — лежали обломки аэроплана. Если потрясти за угол «картины», «голова» ударялась о железо, производя «гром». Маяковский растолковывал зрителям, что это «не картина, а веселая игра», изображающая гром радости Каменского по случаю того, что, упав с аэроплана, он остался жив.

<sup>31</sup> Танго было тогда в моде (см. Шершеневич, ПЖРФ, с. 92). Ср. название книги В. Горского *Танго*. Пастернак (*Проза*, с. 40) называет это время «царством танго и скетинг-рингов».

<sup>32</sup> *Маяковский. Материалы и исследования*, с. 386.

<sup>33</sup> *Современник*, № 8 (1913), с. 330.

<sup>34</sup> *Пир во время чумы*, с. <17>.

<sup>35</sup> См. главу 4, прим. 22.

<sup>36</sup> Второе издание *Взорваль* появилось в том же году; второе издание *Поросят* — в 1914.

<sup>37</sup> В конце книги *Взропщем* сказано, что она вышла в июне 1913 года, хотя в 1925 году Крученых (в *Заумном языке у Сейфуллиной...*) поместил ее в списке изданий 1914 года.

<sup>38</sup> В 1923 году Крученых издал другую книгу под похожим названием: *Собственные рассказы, стихи и песни детей*.

<sup>39</sup> *Литературный циркуляр* (1914).

<sup>40</sup> См. также сборник *Срубленный поцелуй* (1922), где было напечатано несколько стихотворений К. Большакова.

<sup>41</sup> *Кумачевые гулянки* (Москва—Ленинград, 1927).

<sup>42</sup> «Сегодняшний день в русской поэзии», РМ, № 7 (1912), с. 22.

<sup>43</sup> Его первые три книги: *Песни и думы* (1909), *Фантастическая явь* (1910), *Песни девушкам* (1912).

<sup>44</sup> И. В. Владиславлев <Гульбинский>, изд., *Библиографический ежегодник*, т. IV, *Систематический указатель за 1914 год* (Москва, 1915), с. 171.

<sup>45</sup> *Зеленая улица*, с. 32—33.

<sup>46</sup> С. Бобров в *Руконоге*, с. 43.

<sup>47</sup> «В защиту футуризма», *Вернисаж* (Москва, 1913), с. <26—29>.

<sup>48</sup> *Поросята* (2-е изд.), с. 15.

<sup>49</sup> ПЖРФ, с. 139.

<sup>50</sup> «Саратовские психо-футуристы», *Нева*, № 7 (1963), с. 182—183.

<sup>51</sup> Это слово напечатано латинскими буквами именно так.

<sup>52</sup> ПЖРФ, с. 139.

<sup>53</sup> *Дешевая юмористическая библиотека Нового Сатирикона*, № 16 (Петербург, 1914).

<sup>54</sup> *Современник*, № 5 (1915), с. 290.

<sup>55</sup> РМ, № 7 (1912), с. 20.

<sup>56</sup> РМ, № 8 (1913), с. 79.

<sup>57</sup> Вл. Кранихфельд, «Литературные отклики. 80 тысяч верст вокруг себя», *Современный мир*, № 4 (1913), с. 96—112.

<sup>58</sup> А. Редько, «У подножия африканского идола», *Русское богатство*, № 7 (1913), с. 179—199.

<sup>59</sup> В. Л. Львов-Рогачевский, «Символисты и наследники их», *Современник*, № 6 (1913), с. 271—279.

<sup>60</sup> См. главу 4, примеч. 11.

<sup>61</sup> РМ, № 8 (1914), с. 93—95.

<sup>62</sup> «Среди "устремлений" к непостижимому», *Русское богатство*, № 3 (1914), с. 217—250.

<sup>63</sup> РМ, № 5 (1914), с. 25—31.

<sup>64</sup> «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», *Печать и революция*, № 7 (1922), с. 38—68.

<sup>65</sup> *Отклики*, № 7—8 (1914).

<sup>66</sup> Н. Лернер, «Пращур русского футуризма», *Голос жизни*, № 15 (8 апреля 1915), с. 19—20; перепечатана в его книге *Рассказы о Пушкине* (Ленинград, 1929).

<sup>67</sup> «Русская поэзия. Обзор», *Альманах издательства Альциона*, I (Москва, 1914), с. 213—217.

<sup>68</sup> А. Блок, *Сочинения в двух томах*, II (1955), с. 452—459.

<sup>69</sup> «Ф. К. Сологуб о футуризме», *Биржевые ведомости*, 23 апреля 1915 (вечерний выпуск).

<sup>70</sup> Н. Розанов ссылается на это интервью в своей книге *Эго-футуризм* (с. 31).

<sup>71</sup> «Л. Андреев о футуризме», *Биржевые ведомости*, 4 мая 1915 (вечерний выпуск).

<sup>72</sup> *Русское слово*, 29 июня 1914, с. 3. Мережковский перепечатал ее в своей книге *Невоенный дневник 1914—1916* (Петроград, 1917), с. 79—90.

## VI. «Центрифуга»

<sup>1</sup> Вторая книга стихов Анисимова *Вечер* (1916) так и не поступила в продажу. После революции Анисимов работал в музеях. Третья его книга *Земляное* (Москва, 1926) демонстрирует изменения в манере, содержании и влияниях (Моргенстерн, Хлебников); ее стиль можно назвать примитивистским. Время от времени Анисимов публиковал всевозможные переводы — от поэзии американских негров до Джеймса Джойса.

<sup>2</sup> Сидоров был единственным, кто печатал свои произведения с другими группами (*Вернисаж*) или в других издательствах (*Круговая чаша*).

<sup>3</sup> Пастернак, *Проза*, с. 24.

<sup>4</sup> «Жизнь и творчество Артюра Римбо», *РМ*, № 10 (1913), с. 127—154. С особым подъемом Бобров пишет о стихотворении «Пьяный корабль»: «Это лента фантастического телеграфа, где одно за другим выстукиваются отрывочные сообщения. Ничто не может сравниться с диким великолепием этого пророческого бреда».

<sup>5</sup> Цитируется на с. 105 *Второго сборника Центрифуги* из газеты *Приазовский край*, где сказано: «Положите в ступку томик Тютчева, томик Пушкина, пару-другую добрых французских поэтов, взбрызните эту смесь одеколоном футуризма, посыпьте перцем ословостизма...»

<sup>6</sup> *Труды и дни*, № 1—2 (1913), с. 116—137.

<sup>7</sup> *Ночная флейта* (Москва, 1914), с. 3—5.

<sup>8</sup> Асеев опубликовал их в сборнике *Первоцвет* (Москва, 1912).

<sup>9</sup> Пастернак, *Проза*, с. 33.

<sup>10</sup> Предисловие Асеева с эпиграфом из Языкова представляет Пастернака достойным наследником символистов и прежде всего «единственного и незабвенного Ив. Коневского». Там есть и критика «молодых людей с проносом», которые развратничают в русской поэзии, явно нацеленная в «Мезонин поэзии».

<sup>11</sup> Пастернак, *Проза*, с. 18.

<sup>12</sup> Там же, с. 32.

<sup>13</sup> С этой точки зрения проанализировал творчество Пастернака И. И. Иоффе в *Синтетической истории искусств* (Ленинград, 1933), с. 468—476.

<sup>14</sup> «Новые течения в русской поэзии», РМ, № 8 (1913), с. 75.

<sup>15</sup> № 3, с. 17—18.

<sup>16</sup> С. 28.

<sup>17</sup> С. 140—147.

<sup>18</sup> *Свободный журнал* (ноябрь 1914), с. 134—135.

<sup>19</sup> Не путать с петербургским полуфутуристским сборником *Стрелец*, изданным А. Беленсоном (см. главу 7). Ср. также название воспоминаний Лившица *Полутораглазый стрелец*, восходящее к живописи Д. Бурлюка.

<sup>20</sup> Позднее (*Руконог*, с. 43) Бобров утверждал, что никогда не был эго-футуристом, и тем не менее его заявление в *Развороченных черепах*, по его словам, было неверно понято гилейцами, звучит довольно двусмысленно. В ноябре 1913 года Игнатьев послал Боброву для *Руконога* два стихотворения. Эти факты свидетельствуют о том, что раскол в группе «Лирика» возник задолго до 1 марта 1914 года.

<sup>21</sup> Пастернак, *Проза*, с. 269.

<sup>22</sup> Там же, с. 39, 269—272.

<sup>23</sup> В письме от 27 ноября 1964 года Зданевич сообщает, что он подписал манифест просто «из дружбы».

<sup>24</sup> Впоследствии Роман Якобсон блестяще продемонстрировал метонимическую природу как поэзии, так и прозы Пастернака («Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slavische Rundschau*, № 6 (1935), с. 357—374).

<sup>25</sup> Цитируется по предисловию к книге Пастернака *Стихотворения и поэмы* (Москва—Ленинград, 1965), с. 26.

<sup>26</sup> Асеев собирался дать название *Лирень* следующей книге своих стихов, которая должна была выйти в «Центрифуге».

<sup>27</sup> *Пета*, с. 38.

<sup>28</sup> *Временник*, 2, с. <6>.

<sup>29</sup> См. НП, с. 480.

<sup>30</sup> Асеев, *Собрание сочинений в 5 томах*, I (Москва, 1963), с. 11.

<sup>31</sup> Там же, с. 8.

<sup>32</sup> *Печать и революция*, № 2 (1921), с. 203.

<sup>33</sup> Пастернак, *Проза*, с. 17.

<sup>34</sup> Несмотря на утверждение Асеева о том, что это слова цыганского языка (указ. соч., с. 64), я не нашел их в цыганско-русском словаре; в 1917 году (*Временник*, с. <6>) Асеев говорил, что название — таджикское.

<sup>35</sup> Асеев, указ. соч., с. 8.

<sup>36</sup> Там же, с. 9.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Игорь Поступальский, *Литературный труд Д. Бурлюка* (Нью-Йорк, 1931), с. 8.

<sup>39</sup> Позднее Бобров сделал далеко идущее утверждение (*Печать и революция*, № 2 (1921), с. 203) о том, что стих Асеева сумел «соединить элементы тяжелой, глоссолалической мученической речи Хлебникова, прельстительную кокетливую красоту Северянина, пристальную и болезненную крикливость Маяковского» с творчеством символистов.

<sup>40</sup> См. предисловие к книге Асеева *Избрань* (1923).

<sup>41</sup> См. биографию Петникова в *Заветной книге* (Симферополь, 1961). Особо подчеркнутое происхождение из «трудовой семьи» (с. 147) кажется несколько подозрительным. Возможно, прав был Ю. Терапиано, когда писал, что отец Петникова был полковником («Григорий Петников», *Русская мысль*, Париж, 10 июня 1961).

<sup>42</sup> Источник из прим. 41 сообщает о том, что литературный дебют Петникова состоялся в 1914 году, но я не смог уточнить эту информацию.

<sup>43</sup> СП, V, 232.

<sup>44</sup> *Поросль солнца*, с. 4.

<sup>45</sup> СП, V, 223; *Пути творчества*, № 5 (1919), с. 45. Интересно использование Петниковым русских слов (нередко географических названий) в новом смысле, проистекающем из их корней. Слово «литва», например, он производит от корня «лить»; «русь» — от «русый», «голубь» — от «глубь» и т. д.

<sup>46</sup> *Печать и революция*, № 2 (1921), с. 207.

<sup>47</sup> С четвертого номера Петников стал членом редакции, затем редактором журнала *Пути творчества*, издававшегося в 1919—1920 годах в Харькове, где опубликовал произведения Хлебникова, Гуро, Пастернака, Божидара, Лившица и Гнедова.

<sup>48</sup> В неподписанном предисловии к его *Избранным стихам* (Москва, 1936), с. 8.

<sup>49</sup> Послесловие к книге *Бубен* (2-е изд., Москва, 1916), с. 27—29.

<sup>50</sup> В 1922 году Шиллинг напечатал стихи в коллективном сборнике членов «Союза поэтов» (*Союз поэтов. 2-й сборник стихов*) и назвал себя «центрифугистом».

<sup>51</sup> Садовской, как и Бобров, был восторженным почитателем Языкова; см., например, его статью в *Петроградских вечерах*, № 3 (1914).

<sup>52</sup> *Лира лир*, с. 63.

<sup>53</sup> Сергей Спасский, *Маяковский и его спутники* (Ленинград, 1940), с. 48.

<sup>54</sup> Асеев, *Зачем и кому нужна поэзия?* (Москва, 1961), с. 277.

<sup>55</sup> Пастернак, *Проза*, с. 36.

<sup>56</sup> *Второй сборник Центрифуги*, с. 99; *Лирические поэмы*, с. 63.

<sup>57</sup> В некоторых библиографиях упоминается том *Записок стихотворца*, который так и не был издан, — его рукопись была утеряна издательством в 1920 году.

<sup>58</sup> Бобров издал брошюру *Н. М. Языков о мировой литературе* (Москва, 1916) — подборку высказываний Языкова о литературе. В предисловии Бобров характеризует произведения Языкова как «естественную реакцию на недостаточную революционность пушкинской формы» (с. 4).

<sup>59</sup> В статье «Согласные в стихе» (*Записки стихотворца*, с. 84).

<sup>60</sup> «Описание стихотворения “Виноград”», *Пушкин и его современники*, XXIX—XXX (1918), с. 188—209; *Новое о стихосложении А. С. Пушкина* (Москва, 1915).

<sup>61</sup> Как и Божидар, Бобров «разрешает» проблемы акцентного стиха посредством выявления в нем «триплетов» и пауз. Он неумеренно применяет греческие термины, вводящие порой в заблуждение. Зачастую Бобров не обращает внимания на нестандартное ударение в словах и потому открывает «отклонения» от классического стиха там, где их нет. Несмотря на всю свою эрудицию, он довольно плохо знает русскую поэзию XVIII века (недостаток, присущий всей его эпохе), а ведь она вполне могла подтвердить или уточнить некоторые из его утверждений.

<sup>62</sup> Например, С. Малахов, «Русский футуризм после революции», *Молодая гвардия*, № 10 (1926), с. 172.

<sup>63</sup> В 1964—1965 годах Бобров после долгого молчания опубликовал три статьи, посвященные метрике и поэзии (*Русская литература*, № 3—4, 1965).

<sup>64</sup> В книге *Новое о стихосложении...* с. 28—29.

<sup>65</sup> Некоторые стихи из этих книг уже появлялись в различных сборниках и альманахах (*Московский Парнас II*, *СОПО I*, *Весенний салон поэтов*).

<sup>66</sup> *Печать и революция*, № 1 (1921), с. 146—147.

<sup>67</sup> Несколько стихотворений можно найти в журналах (например, в *Художественном слове*, № 2 (1920)). В библиографиях упоминается книга Большакова *Королева Мод* (Москва, 1917), но мне она оказалась недоступной.

<sup>68</sup> *Судьба случайностей*, *Голый факт* и *Путь прокаженных*.

<sup>69</sup> Москва, 1927. Переиздан в 1931 году в Риге под названием *Конец Добровольческой армии*.



<sup>70</sup> *Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова* (Харьков, 1929). Роман был переиздан под названием *Царь и поручик* (Рига, 1930).

<sup>71</sup> Как имажинист Ивнев издал стихотворную книгу *Солнце во гробе* (стихи) и сборник критических статей *4 выстрела*, обе в 1921 году в Москве.

<sup>72</sup> Сюда не относится первый роман *Несчастный ангел* (1917), тесно связанный с его поэзией. В книгах *Любовь без любви* (1925) и *Открытый дом* (1927) описана жизнь литераторов на Кавказе, в *Герое романа* жизнь русской эмиграции изображена как застойное болото.

<sup>73</sup> *Моя страна* (1943), *Стихи* (1948) и *Избранные стихи* (1965). О Ивнев и его стихах «из ящика письменного стола» см. интересные воспоминания В. Пастухова *Опыты*, V (Нью-Йорк, 1955), а также Г. Иванова *Петербургские зимы* (Париж, 1928), с. 153—159.

<sup>74</sup> *Родина и народы* (Москва, 1915).

<sup>75</sup> *Митинг дворцов* переиздан в футуристской антологии *Ржаное слово* (Москва, 1918). Активная роль, которую играл Кушнер в ЛЕФе, позволила Маяковскому (ПСС, XIII, 57) включить его в очень короткий список тех, кто, согласно Маяковскому, писал футуристскую прозу (в списке были еще Хлебников и Каменский).

<sup>76</sup> Не путать с более поздней книгой Пастернака, которая вышла в 1929 году под тем же названием, но существенно от нее отличается. Издание 1929 года содержит немало стихотворений из книги 1917 года, переработанных нередко до неузнаваемости. Восемнадцать стихотворений вообще отсутствует, зато добавлены написанные раньше 1917 года (*Лирика*) или после него.

<sup>77</sup> Пастернак, *Проза*, с. 281.

<sup>78</sup> См. Пастернак, *Стихотворения и поэмы* (Москва—Ленинград, 1965), с. 625.

<sup>79</sup> Пастернак, *Стихи 1936—1959...* (Апп Арбор, 1961), с. 159.

<sup>80</sup> Пастернак, *Стихотворения и поэмы*, с. 625.

<sup>81</sup> Например, В. Вейдле (см. Пастернак, *Стихи и поэмы 1912—1932*, с. XXXV—XLIV) хвалит поэта за то, что тот преодолел препятствия «модернизма», и полагает, что футуризм раннего Пастернака был поверхностным — нечто вроде кори, которой поэт переболел в поэтическом детстве. Почтенный критик находит этот футуризм в двух стихотворениях, появившихся в *Руконоге* («Цыгане» и «Мельхиор»); кажется, он не совсем внимательно читал сборник *Близнец в тучах*. Еще наивнее рассматривает проблему Ирина Бушман (*Сборник статей, посвященных творчеству... Пастернака* (Мюнхен, 1962), с. 209), которая категорически отрицает наличие в поэзии Пастернака авангардизма. И Бушман, и Вейдле неверно употребляют термин «заумный». С другой стороны, футуристам нравился у Пастернака «его необычный словарь и огорошивающие смысловые диссонансы и ди-

намический ритм» (Каменский, *Жизнь с Маяковским*, с. 112). Они видели в его поэзии «смысловые разрывы, <которые> перекрывались инерцией ритма», благодаря чему «сближалось несходное, и слова музыкально изменяли свой смысл» (Шкловский, *Жили-были*, с. 274).

<sup>82</sup> Пастернак, *Проза*, с. 13.

<sup>83</sup> В «Охранной грамоте» (*Проза*, с. 278) он называет друзей Маяковского «случайной, наспех набранной и всегда до неприличия посредственной кликой». Если имеется в виду «Гилея», то определение несправедливо: ее члены были связаны узами личной дружбы, подобной которой русский футуризм не знал; ни один из них (возможно, за единственным исключением) не был посредственностью.

<sup>84</sup> Пастернак, *Проза*, с. 32.

<sup>85</sup> Так писал о Хлебникове Ю. Тынянов («О Хлебникове»); так же рассуждает о Маяковском большинство советских критиков.

<sup>86</sup> Второй, судя по всему, стала книга И. Голомштока и А. Синявского *Пикассо* (Москва, 1960).

<sup>87</sup> Особенно интересно открытие им в творчестве Пикассо элементов барокко. Аксенову принадлежит первая апология барокко в России в XX веке. Недавние дискуссии советских ученых на эту тему — отзвук его открытий.

<sup>88</sup> Оба взяты из книги *Пикассо и окрестности*, с. 5.

<sup>89</sup> Там же, с. 6.

<sup>90</sup> Там же, с. 22.

<sup>91</sup> См., например, *Гамлет и другие опыты...* (Москва, 1930) и вышедшую после его смерти книгу *Елизаветинцы. Статьи и переводы* (Москва, 1938). В названии этого издания отсутствует дореволюционная стилизация (*Елисаветинцы*).

<sup>92</sup> *Пета*, с. 39.

<sup>93</sup> Этот выпуск собирались иллюстрировать не только русские художники (Гончарова, Экстер, Архипенко), но и Соффичи. Судя по названию статьи Боброва («Петербургские теоретики»), написанной для альманаха, он собирался продолжать свою борьбу с другими авангардистами. Несмотря на бывший альянс с эго-футуристами, Бобров был патриотом Москвы («Россия была, есть и будет в Москве», *Записки стихотворца*, с. 22).

## VII. Закат

<sup>1</sup> См. также письмо Маяковского от 1 сентября 1922 года неустановленному адресату (Троцкому?) (ПСС, XIII, с. 56), в котором он называет кубо-футуристами нескольких поэтов, в это время явно принадлежавших к другим группировкам.

<sup>2</sup> А. Тиняков в журнале *Вершины*, № 16 (1915), с. 18.

<sup>3</sup> См. его письмо редактору «О гонении на молодость», появившееся в *Журнале журналов*, № 2 (1916), с. 17.

<sup>4</sup> К. Чуковский, *Из воспоминаний* (Москва, 1959), с. 361.

<sup>5</sup> О «Бродячей собаке» говорится в неоконченной поэме Хлебникова «Жуть лесная» (НП, с. 231—243).

<sup>6</sup> В 1914 году Беленсон издал в Петербурге довольно слабую книгу *Забавные стишки* с иллюстрациями Кульбина, написанную в традициях русского дендизма. Вторая его книга — *Врата тесные* (Петроград, 1922). Стихи Беленсона, печатавшиеся в *Стрельце*, собраны в третьей книге, *Безумия* (Москва, 1924), некоторые из них отмечены оригинальностью. В книге *Искусственная жизнь* (Петроград, 1921) Беленсон опубликовал свои послереволюционные газетные статьи о театре, искусстве и литературе.

<sup>7</sup> По-видимому, именно оно вдохновило послереволюционного футиста Бориса Несмелова на написание поэмы «Родить мужчинам», вышедшей отдельной книгой в Москве в апреле 1923 года.

<sup>8</sup> В произведениях А. Ремизова, опубликованных в *Стрельце*, есть свои точки соприкосновения с футуризмом: авторские рисунки в тексте, инфантилизм, подчеркнута разговорные интонации, техника коллажа.

<sup>9</sup> *Современник*, № 5 (1915), с. 287; Д. Крючков в *Вершинах*, № 20 (1915), с. 15—16; Тиняков, указ. соч.

<sup>10</sup> *Биржевые ведомости*, 23 апреля 1915 (вечерний выпуск).

<sup>11</sup> Цитируется Каменским в книге *Путь энтузиаста*, с. 212.

<sup>12</sup> Не-буква в *Журнале журналов*, № 35, 1916.

<sup>13</sup> № 1 (1915), с. 3—4.

<sup>14</sup> См. главу 5.

<sup>15</sup> К. Кова, «След обретен», *Жатва*, I (Москва, 1915), с. 447—454.

<sup>16</sup> № 18, с. 6—8.

<sup>17</sup> В 1916 году Шкловский опубликовал еще одну статью о зауми под названием «Заумный язык и поэзия» (*Сборник по теории поэтического языка*, I), которую перепечатал в книге *Поэтика* (1919).

<sup>18</sup> «Голос из подполья», *Голос жизни*, № 22, с. 6—8.

<sup>19</sup> Рославец писал музыку на тексты Шершеневича, Большакова, Д. Бурлюка (который, в свою очередь, иллюстрировал музыкальные листы Рославца) и даже Гнедова.

<sup>20</sup> Возможно, месяц, когда они познакомились.

<sup>21</sup> Курсив оригинала.

<sup>22</sup> В том же 1916 году в *Альманахе муз* Чурилин напечатал стихотворение «Кроткий катарсис», построенное на параномазии, в котором любовная тема сочетается с религиозной образностью.

<sup>23</sup> В некоторых библиографиях приводится неверное название *Льву барс* (так называется первое стихотворение книги). Библиографы приписывают Чурилину книгу *Конец Кикалу*, якобы изданную в том же году «Лирнем». Мне не удалось ни подтвердить связь этой книги с ранее публиковавшимся стихотворением под тем же названием, ни выяснить, выходила ли она вообще. В 1940 году появилась еще одна книга Чурилина (см. библиографию), но я не сумел ее достать.

<sup>24</sup> Эта ключевая фраза набрана жирным шрифтом, а слово «взял» — заглавными буквами, разъясняя таким образом название альманаха.

<sup>25</sup> Среди позднейших проектов Хлебникова — восхитительная статья о городской планировке и архитектуре будущего («Мы и дома»), предложение раскрашивать небо разноцветным пушечным дымом и лечить болезни созерцанием глаз зверей (змей, жаб или львов, в зависимости от характера болезни).

<sup>26</sup> *Color and Rhyme*, № 31, с. 31.

<sup>27</sup> *Временник*, с. <6>.

<sup>28</sup> Последующее участие Бурлюка в *Весеннем салоне поэтов* (Москва, 1918) ограничивается двумя стихотворениями, а его стихи, появившиеся в Сибири в двух (?) изданиях *Лысеющего хвоста*, так и не достигли европейской части России.

<sup>29</sup> *Ряв*, с. 3.

<sup>30</sup> НП, с. 371.

<sup>31</sup> СП, V, с. 310.

<sup>32</sup> Юрий Олеша в *Зверинце* В. Хлебникова (Москва, 1930), с. 4.

<sup>33</sup> Вряд ли стоит опровергать такого рода утверждения, тем более, что зачастую это действие защитных механизмов ограниченных и недалеких людей. За редкими исключениями, приходящимися на революционные годы, поэзия Хлебникова на удивление гармонична и целына. Что касается здоровья поэта, то в 1919 году его обследовал психиатр, который счел его вполне здоровым, хотя и не отрицал некоторых отклонений от психической нормы. Ассоциации Хлебникова были со временем признаны высококачественными (В. Я. Анфимов, «Хлебников в 1919 г.», *Труды Третьей Краснодарской клинической городской больницы*, выпуск I (1935), с. 66—74.

<sup>34</sup> Сергей Спасский, *Маяковский и его спутники*, с. 72.

<sup>35</sup> НП, с. 369.

<sup>36</sup> *Отрывок из Досок Судьбы*, лист 2-й, с. 25; лист 3-й, с. 37.

<sup>37</sup> Спасский, указ. соч., с. 71.

<sup>38</sup> Хлебников не был последователен в своей терминологии и иногда называл заумь «звездным языком». Впрочем, в одном случае он делает между этими терминами различие.

<sup>39</sup> Воспоминания Петровского сначала появились в журнале ЛЕФ, № 1 (1923), затем вышли отдельной книгой *Повесть о Хлебникове* (Москва, 1926). Поэтический дебют Петровского состоялся в 1920 году изданием огромной книги *Пустынная осень* с незрелыми, но многообещающими стихами. Среди источников поэзии Петровского — не только «тихий» футуризм Хлебникова и Гуро, но и творчество Рильке (и нескольких других зарубежных поэтов). Он пишет об осенней природе и о Боге методом набросков и отрывков; это некрикливые, сосредоточенные, окрашенные мистикой, слегка невнятные стихи. Петровский принял революцию и, будучи учащимся семинарии и сыном черниговского священника, вынужден был кое-что предпри-

нять в связи со своим «социальным происхождением». В 1917 году он работал токарем, затем воевал красным партизаном на Украине. Впоследствии он входил в литературные объединения ЛЕФ и «Перевал». Его поэзия стала уверенной и бойкой, но утратила оригинальность. Интерес к слову продолжал связывать Петровского с Хлебниковым, система образов сближала с Пастернаком. Многочисленные казачьи песни и стихи о гражданской войне мало чем отличают Петровского от советских поэтов 20-х годов. Среди его поэтических книг заслуживают внимания *Поединок* (Москва, 1926) и *Галья* (Москва, 1927). Писал он и прозу.

<sup>40</sup> Петровский, *Повесть о Хлебникове* (Москва, 1926), с. 6.

<sup>41</sup> Библиографические сведения и подробное описание и анализ поэм Хлебникова см. в VII—IX главах моей книги *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*.

<sup>42</sup> Вел., «Хлебников — основатель бюджетян», *Книга и революция*, № 9—10 (1922), с. 25.

<sup>43</sup> Оно завершает *Слово как таковое*.

<sup>44</sup> О привычке Горького «рыдать на каждом поэтическом жилете» см. автобиографию Маяковского (ПСС, I, с. 23).

<sup>45</sup> Александр Блок, *Записные книжки 1901—1920* (Москва, 1965), с. 306.

<sup>46</sup> ПСС, I, с. 309.

<sup>47</sup> ПСС, I, с. 336.

<sup>48</sup> Это уже другая женщина, хотя имя (Мария) — то же. См. Р. Якобсон, «Новые строки Маяковского», *Русский литературный архив* (Нью-Йорк, 1956), с. 200.

<sup>49</sup> Шкловский, *Жили-были* (Москва, 1964), с. 267.

<sup>50</sup> Там же, с. 272.

<sup>51</sup> Ср. драму Хлебникова «Ошибка Смерти» и его стихотворение «Написанное до войны», а также картину Д. Бурлюка «Святослав XX века» (Третьяковская галерея).

<sup>52</sup> *Пета*, с. 46.

<sup>53</sup> Пастернак, *Проза*, с. 46.

<sup>54</sup> Даже в октябре 1929 года он заявил: «Мы нисколько не отказываемся от всей нашей прошлой <футуристической> работы» (ПСС, XII, с. 510).

<sup>55</sup> По-видимому, во время гражданской войны он воевал на стороне белых. Согласно советским источникам, погиб в 1920 году. В западных источниках в этом отношении царит полная неразбериха. Кэтрин Драйер в книге *Burliuk* (New York, 1944), в которой она использовала информацию, полученную от Давида, сообщает, что и Владимир и Николай погибли в 1917 году (Николай — на румынском фронте). Камилла Грей, чья книга *The Great Experiment* — весьма ненадежный источник хронологии, пишет, что Николай был убит в 1915 году. На генеалогическом древе, изображенном Давидом на

обложке 59-го номера *Color and Rhyme*, значится 1929 год. Когда в личной беседе я спросил Давида Бурлюка об обстоятельствах смерти Николая, он ответил уклончиво, но в письме от 24 февраля 1964 года написал, что его брат «был ликвидирован в запас, в доску».

<sup>56</sup> Бурлюк отослал описание сибирской художественно-литературной жизни в Берлин, где его поместил журнал *Новая русская книга*, № 2 (1922), с. 44—48: «Литература и искусство в Сибири и на Дальнем Востоке (1919—1922 гг.)».

<sup>57</sup> Китоврас издал небольшую антологию современной русской поэзии футуристской направленности: *Сегодня русской поэзии* (New York, 1924).

<sup>58</sup> *Color and Rhyme*, № 53, с. 2.

<sup>59</sup> Стихи Бурлюка о Японии пестрят японскими словами, переданными русскими буквами; в книге *Энтелехизм* он воспроизводит немало английских слов.

<sup>60</sup> См. Н. Харджиев, «Заметки о Маяковском», *Литературное наследство*, LXV, 403; В. Тренин и Н. Харджиев, «Поэтика раннего Маяковского», *Литературный критик*, № 4 (1935), с. 171—189; Э. Голлербах, *Поэзия Давида Бурлюка* (New York, 1931), с. 15; Челионати в *Московских мастерах*, с. 81.

<sup>61</sup> Голлербах, указ. соч., с. 15.

<sup>62</sup> *Color and Rhyme*, № 39, с. 6; № 40, с. 8; № 57, с. 1; № 37, с. 8; № 40, с. 18.

<sup>63</sup> Camilla Gray, *The Great Experiment*.

<sup>64</sup> *Color and Rhyme*, № 55, с. 46.

<sup>65</sup> Там же, № 58, с. 1.

<sup>66</sup> Там же, № 40, с. <20>.

<sup>67</sup> *Энтелехизм*, с. 11; *Красная Стрела*, с. 3; *Энтелехизм*, с. 5.

<sup>68</sup> Поступальский, указ. соч., с. 13.

<sup>69</sup> *Color and Rhyme*, № 27, с. 9; № 2, с. 8.

<sup>70</sup> Там же, № 30, с. <11>.

<sup>71</sup> Бурлюк, «Правила игры», *Китоврас*, № 2, с. 3.

<sup>72</sup> *Color and Rhyme*, № 33, с. <3>.

<sup>73</sup> *Энтелехизм*, с. 3.

<sup>74</sup> *Десятый Октябрь*, с. 24; см. также *Энтелехизм*, с. 9.

<sup>75</sup> ПСС, I, с. 20.

<sup>76</sup> *Color and Rhyme*, № 37, с. 8.

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Там же, № 17, с. 6.

<sup>79</sup> Там же, № 33, с. <9>.

<sup>80</sup> *Его-моя биография великого футуриста*, с. 153, 28.

<sup>81</sup> Всеволод Мейерхольд, вполне заслуженно считавший Евреинова театральным дилетантом, поместил в *Биржевых ведомостях* от 10 февраля 1917 года (утренний выпуск) рецензию на книгу Камен-

ского, в которой писал, что тот не только преувеличивает значение Евреинова, но и компрометирует его идеи.

<sup>82</sup> Например, в книге *Жизнь с Маяковским* он сообщает, что первый *Садок судей* был издан в 1907 году.

<sup>83</sup> См. статью Сосновского «О якобы революционном словотворчестве», *На посту*, № 2—3 (1923), с. 247—250.

<sup>84</sup> *Энтелехизм*, с. 4.

<sup>85</sup> В 1919, 1923 и 1925 годах. Пьесы о Разине и Пугачеве были напечатаны в сборнике *Пьесы* (Москва, 1925), «Здесь славят разум» — в альманахе *Возрождение*, № 2 (1923). Многие пьесы, в том числе «Паровозная обедня» (1920), возможно, первая советская пьеса на производственную тему, так и не были изданы.

<sup>86</sup> «Деревенские» пьесы *Козий загон* (1926), *Селькор* (1927), *На плоту* (1927) вышли отдельными изданиями.

<sup>87</sup> Автобиографический материал можно обнаружить в предисловии к стихотворному сборнику *И это есть* (Тифлис, 1927). Роман в стихах *Ставка на бессмертие*, опубликованный в 1-м (1922) и 2-м (1923) номерах альманаха *Возрождение*, носит явно автобиографические черты. Сюда следует добавить книгу *Юность Маяковского* (Тифлис, 1931).

<sup>88</sup> Ведущий поэт и критик русской эмиграции Владислав Ходасевич (он же выдающийся пушкинист) написал на нее презрительную рецензию «Советская клюква» в газете *Возрождение* от 12 июля 1928 года. Ходасевич читал, вероятно, берлинское издание книги, напечатанной в Латвии.

<sup>89</sup> Небольшие сборники появлялись и раньше: *И это есть* (Тифлис, 1927); *Сарынь на кичку* (Москва, 1932), *Стихи о Закавказье* (Тифлис, 1932).

<sup>90</sup> Впоследствии выходили еще *Три поэмы* (Ленинград 1933), *Уральские поэмы* (Свердловск, 1935), *Родина счастья* (Москва, 1938), *Стихи и поэмы* (Тифлис, 1945), *Избранное* (Ленинград, 1948), *Избранное* (Москва, 1958) и другие.

<sup>91</sup> Не считая нескольких строк его заумной прозы, цитируемой Крученых в сборнике *Заумники* (Москва, 1922). В основе этой прозы — синтаксис газетных объявлений.

<sup>92</sup> Книгу иллюстрировал И. Клюн; в ней помещены статьи Клюна и Малевича.

<sup>93</sup> См., например, рецензию А. Тинякова в газете *Речь* от 5 октября 1915.

<sup>94</sup> Крученых, *15 лет русского футуризма...* с. 60.

<sup>95</sup> Там же.

<sup>96</sup> См. Г. Эристов, «Тифлисский цех поэтов», *Современник* (Торонто), № 5 (апрель, 1962), с. 3—33; С. Городецкий, «Искусство и литература в Закавказье в 1917—1920 гг.», *Книга и революция*, № 2 (1920), с. 12—13.

<sup>97</sup> Деген издал за этот короткий период не менее четырех книг, большинство в тифлисском издательстве «Феникс»: *Этих глаз* (1919), *Смерть и буржуй* (1919), *Оттепель* (1920), *Волшебный улов* (1922). Он был одним из участников сборников *Нева* (1919) и *Путешествие Сергея Городецкого в Батум* (1919).

<sup>98</sup> Библиография приведена в книге *Заумный язык у Сейфуллиной...* и завершается 1924 годом. Названия книг не пронумерованы, но расположены в хронологическом порядке. В библиографии имеются временные и другие ошибки (например, *Лакированное трико* обозначено как напечатанное на гектографе). Несколько вышедших в свет книг в нее не попали, а некоторые из перечисленных вряд ли были изданы. Зная издательские привычки Крученых, можно предположить, что большая часть материала из редких тифлисских изданий попала в более поздние московские, в настоящее время вполне доступные.

<sup>99</sup> Терентьев, *Крученых грандиозарь*, с. 7.

<sup>100</sup> См. *Трактат о сплошном неприличии*, с. 4.

<sup>101</sup> Газету я не достал, но манифест был перепечатан в книге *Заумники* (Москва, 1922).

<sup>102</sup> *Заумники* с. 12.

<sup>103</sup> *Бука русской литературы*, с. 16.

<sup>104</sup> *Крученых грандиозарь*, с. 2.

<sup>105</sup> Слово «малохольный» в современном русском языке означает «ненормальный»; здесь «малохолия» обладает дополнительными сексуальными обертонами, что-то вроде «грусть после соития».

<sup>106</sup> Бурлюк наверняка претендовал на первенство в этой области, но в действительности первые попытки набирать одно стихотворение шрифтом разного размера принадлежат В. Третьяковскому (1703—1769). См. *Русская эпиграмма* (Ленинград, 1958), с. 33.

<sup>107</sup> *Сдвигология*, с. 7.

<sup>108</sup> Предшественником Крученых в обсуждении «сдвига» был Шемшурин: *Футуризм в стихах Брюсова* (Москва, 1913). Брюсов указал на это в журнале *Печать и революция*, № 1 (1923), с. 77.

<sup>109</sup> *Крученых грандиозарь*, с. 13.

<sup>110</sup> *Заумники*, с. 24.

<sup>111</sup> *Поэтика*, III (Ленинград, 1927), с. 59; *Печать и революция*, № 6 (1924), с. 220—222.

<sup>112</sup> Прекрасный пример такого пуританства — предисловие В. Аникина к знаменитому сборнику русских народных загадок Д. Садовникова (*Загадки русского народа* (Москва, 1959), с. 3): «Ряд текстов отличается тем «озорством» мысли, которая не боится двусмысленностей. Из-за этого многие тексты, крайне неудобные в печати, пришлось из сборника изъять».

<sup>113</sup> См. *Печать и революция*, № 1 (1923), с. 76—77.



<sup>114</sup> Даже если мы согласимся с тем, что заумь означает нечто единое (на самом деле это не так), мы опишем лишь один вид поэтических темнот, а ведь есть еще эллипсис, алогизм, отсутствие кода... Типология поэтических темнот явно нуждается в разработке.

<sup>115</sup> Бука русской литературы, с. 4.

<sup>116</sup> Терентьев, *Крученых грандиозарь*, с. 13.

<sup>117</sup> Любопытно, что Вячеслав Иванов в статье «К проблеме звукообраза у Пушкина», *Московский пушкинист*, II (Москва, 1930), с. 96, в числе первых стадий творческого процесса у Пушкина называет «заумную речь».

<sup>118</sup> Крученых чуть искажает имя одного из славянских богов плодородия у Городецкого, в поэме которого «Ярь» упоминается не Вудрас, а Удрас.

<sup>119</sup> На самом деле это были итальянские фильмы о Кретинетти, чье имя русифицировали в кинофирме Ханжонкова. См. В. Михалкович, «Глупышкин, кто он?», *Советский экран*, № 12, (1966), с. 17.

<sup>120</sup> Определение веры из дореволюционного учебника, восходящее к св. Павлу.

<sup>121</sup> *17 ерундовых орудий*, с. 7.

<sup>122</sup> *Фонетика театра*, с. 7, 40; Бука русской литературы, с. 5.

<sup>123</sup> Крученых не прочь был присоединиться к движению за мировой язык, особенно после революции (см. *Фонетика театра*, с. 12), но его понимание зауми как фрагментов существующих слов конкретного языка, как бы плавающих в его водах, противоречит хлебниковским идеям. Что касается зауми, которую создал Каменский и нередко использовал Крученых (имитация иностранных языков), то это не что иное, как иностранный язык с точки зрения русского человека. Ср. сходные попытки Юлиана Тувима в стихотворении «O mówie gosyis-kiej», звучащее для меня совершенно по-польски.

<sup>124</sup> Варст — псевдоним Варвары Степановой (1894—1958), художницы из группы «Бубновый валет», которая впоследствии стала женой Родченко и участвовала в деятельности ЛЕФа. Настоящее имя Хабигас — Нина Комарова; в 1922 году она издала небольшой сборник «беспредметных» стихотворений *Стихетты*, которые правильнее было бы назвать «аграмматическими» и которые пронизаны сексуальными мотивами. О Вечорке см. в главе 7.

<sup>125</sup> Туфанов появился на литературном горизонте с книгой стихов и прозы *Эолова арфа* (Петроград, 1917) — запоздалая попытка «повернутого» эрудита возродить русский декаданс отмечена явными следами эго-футуризма. Затем Туфанов выступил с исследованием *К зауми* (Петербург, 1924), в котором объявил заумь седьмым искусством. Он ищет обоснование своей теории зауми в «имманентном телеологизме фонем» и утверждает о развитии идей Гуро, Крученых и Хлебникова (в частности, о своей ориентации на не-русские языки). Теорию он иллюстрирует довольно надуманными стихами, в которых

используется кириллица и латинский алфавит, размеры античных стихов и русской частушки, удлинённые гласные и музыкальное ударение. Последней Туфанов издал книгу *Ушкуйники* (Ленинград, 1927), где включил в свою формулировку зауми Бергсона, Эйнштейна и историю Великого Новгорода и сопроводил их неплохими стилизованными стихотворениями, ориентирующимися на древнерусскую литературу («Слово о полку Игореве» и др.) и фольклор.

<sup>126</sup> Заимствовано в статье Е. М. Галкиной-Федорук «К вопросу об омонимах в русском языке» (*Русский язык в школе*, № 3, 1954).

<sup>127</sup> В. Зарецкий, «Образ как информация» (*Вопросы литературы*, № 2, 1963). «Сдвиг» в сторону серьёзной и плодотворной дискуссии о проблемах зауми можно видеть в статье М. В. Панова «О восприимчивости звуков» в сборнике *Развитие фонетики современного русского языка* (Москва, 1966), с. 155—162.

<sup>128</sup> *Заумник*, с. 12.

<sup>129</sup> *Ожирение роз*, с. 7.

<sup>130</sup> *Крученных грандиозарь*, с. 1.

<sup>131</sup> Там же, с. 1, 14.

<sup>132</sup> *Заумник*, с. 14.

<sup>133</sup> Пьеса была исполнена частным образом ещё до того, как появилась в печати (издание в Петрограде было запрещено цензором Римским-Корсаковым, сыном композитора). Спектакль состоялся 3 декабря 1916 года в мастерской художника Е. Н. Эссена, автор исполнил роль Янко и Хозяина. Музыка к спектаклю написал Михаил Кузмин.

<sup>134</sup> Она была сыграна в апреле 1923 года парижским кукольным театром в рамках представления, посвящённого эмигрантскому поэту Б. Божневу. Зданевич читал текст. Он же поставил танец второй бабы из пьесы «остраф пасхи», также исполненный в этот вечер.

<sup>135</sup> *Рекорд нежности*, с. 18.

<sup>136</sup> В своем письме от 10 июня 1966 года Зданевич сообщил мне, что впервые узнал о дадаистах летом 1920 года, когда жил в Батуми, из письма своего приятеля-художника, проживавшего в Париже.

<sup>137</sup> *Рекорд нежности*, с. 18.

<sup>138</sup> *Миллиорк*, с. 15.

<sup>139</sup> См. Michel Seuphor, «Russia and the Avant-Garde» в *Selective Eye* (New York, 1956).

<sup>140</sup> В результате интриги Луи Арагона и Эльзы Триоле Матисс потребовал вернуть ему эскизы. Балет назывался «Водострел» («La chasse sous-marine»).

<sup>141</sup> Эта книга — попытка доказать вторичность французского «леттризма», возникшего в это время. Последняя из известных мне публикаций Зданевича — *L'art de voir de Guillaume Tempel* (1964), книга о жизни немецкого астронома. Что касается семи незнакомых мне произведений, упомянутых Зданевичем в *ЛидантЮ фАрам*, то они или остались неопубликованными, или вообще не были написаны.

<sup>142</sup> Дадаисты лишь мельком упоминают Зданевича в своих книгах (еще меньше внимания они уделяют другому русскому дадаисту, Сергею Шаршуну). Среди известных дадаистов один только Гуго Балл приближается в своих стихах к зауми.

<sup>143</sup> *17 ерундовых орудий*, с. 12.

<sup>144</sup> *Лакированное трико*, с. 4; *Миллиорк*, с. 5.

<sup>145</sup> На самом деле их четырнадцать.

<sup>146</sup> Позже, опустив из своей фамилии Вечорку, она писала биографические романы: *А. А. Бестужев-Марлинский* (Москва, 1932; 2-е изд. — 1933); *Повесть о Лермонтове* (Москва, 1957; 2-е изд. — 1959).

<sup>147</sup> «Прочитай, разорви», *Слово как таковое*, с. 12.

<sup>148</sup> ПСС, XII, с. 280.

<sup>149</sup> Между прочим, в книге приводится письмо к Крученых в защиту фонетических ассоциаций от какого-то начинающего поэта-футуриста. Поэт (Валентин Катаев) вскоре стал знаменитым советским прозаиком.

<sup>150</sup> *Кума-затейница. Девичья хитрость* (Москва—Ленинград, 1927), *Хулиганы в деревне* (Москва, Ленинград, 1927) и несколько других, написанных в соавторстве («Тьма») или напечатанных в сборниках пьес для сельских театров («Родительское проклятие» и др.).

<sup>151</sup> Любопытно, что в каталоге библиотеки Калифорнийского университета в Беркли эта книга числится среди произведений Пушкина — «составитель Крученых» на титульном листе явно ввел работников библиотеки в заблуждение.

<sup>152</sup> В том числе *Гибель Есенина, Есенин и Москва кабацкая, Черная тайна Есенина, Есенин хулиган, Все о Есенине*.

<sup>153</sup> Об этой особенности я писал в статье «Легенда о Есенине» (*Грани*, № 25 (1955), с. 158), полагая, что сделал открытие, но впоследствии, когда просматривал книги Крученых о Есенине, краснел от стыда. Крученых совершенно верно считает, что стихи Есенина советского периода, поднятые на щит советскими критиками после реабилитации и нового открытия поэта, — самые слабые в его творчестве.

<sup>154</sup> На обложке *Книги Асеева...* стоит № 236. Возможно, это не самая последняя публикация Крученых. Несмотря на все мои усилия, из изданий, опубликованных до и после книги *15 лет...*, у меня есть только *Ирониада* (без номера) и *Рубиниада* (№ 178). Это еще одно белое пятно в библиографии Крученых, не считая отсутствия литографированных изданий кавказского периода. Мне удалось достать в виде книг, ксерокопий и микрофильмов 67 единиц его «продукции» (это число возрастет, если учесть публикации в альманахах, журналах и т. п.), кроме того мне представилась возможность прочитать еще 7 единиц, так что есть возможность познакомиться еще с двумя сотнями.

<sup>155</sup> В 3-м томе *Краткой литературной энциклопедии* в небольшой, но объективной и весьма информативной статье высказывается предположение, что «открытие» Крученых — не за горами. Имя поэта уже

начало появляться в воспоминаниях; см. Л. Либединская, *Зеленая лампа* (Москва, 1966).

<sup>156</sup> Н. П. Рогожин, *Литературно-художественные альманахи и сборники. 1918 — 1927 годы* (Москва, 1960).

<sup>157</sup> *История русской литературы конца XIX — начала XX века. Библиографический указатель* (Москва — Ленинград, 1963).

<sup>158</sup> *Красная новь*, № 2 (1922), с. 354.

<sup>159</sup> А. Дымшиц, «Владимир Маяковский», *Звезда*, № 5—6 (1940), с. 158; Н. Степанов, предисловие к изданию произведений Хлебникова 1960 года, с. 66.

<sup>160</sup> ПС, с. 263; *Путь энтузиаста*, с. 197.

<sup>161</sup> «На чорта нам стихи», *Октябрь*, № 1 (1927), с. 146.

<sup>162</sup> *Миллиорк*, с. 1.

<sup>163</sup> *Смерть Маяковского* (Берлин, 1931), с. 18.

<sup>164</sup> СП, II, с. 9; V, с. 270.

<sup>165</sup> Н. М. Языков, *Лирические стихотворения* (Москва, 1916).

<sup>166</sup> *Речь*, 5 октября 1915.

<sup>167</sup> Возможно, здесь не помешала бы глава о русском формализме — течении в литературной критике и литературоведении, тесно связанном с футуризмом идеями и представителями (Шкловский, Якобсон). Его начальный период подробно описан в прекрасной книге Виктора Эрлиха *Russian Formalism: History—Doctrine* (The Hague, 1955).

## VIII. Заключение

<sup>1</sup> *Чет и нечет* (Москва, 1925), с. 5.

<sup>2</sup> ПСС, XIII, с. 57.

<sup>3</sup> В. Полонский, «Литература и жизнь», *Новая жизнь*, № 1, 1914, с. 176; цитируется Каменским в *Юности Маяковского* (Тифлис, 1931), с. 7.

<sup>4</sup> Тастевен, *Футуризм* (Москва, 1914), с. 78; Чуковский, «Эго-футуристы», *Шиповник*, XXII, 130; Закржевский, *Рыцари безумия*, с. 37.

<sup>5</sup> Якобсон, *Новейшая русская поэзия*, с. 9; Тынянов, *Архаисты и новаторы*, с. 553; Жирмунский, рецензия в журнале *Начала*, № 1 (1921), с. 215.

<sup>6</sup> Шапирштейн-Лерс, *Общественный смысл... футуризма*, с. 52; Н. Горлов, *Футуризм и революция* (Москва, 1924), с. 3; А. Серафимович, *Сборник неопубликованных произведений и материалов* (Москва, 1950), с. 454; С. Малахов, «Что такое футуризм?», *Октябрь*, № 2 (1927), с. 170.

<sup>7</sup> Письмо ко мне Александра Вата от 21 мая 1964.

<sup>8</sup> «Мысли о русском футуризме», *Новый журнал*, № 38 (1954), с. 174.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Библиография достаточно полна для дореволюционного периода русского футуризма и выборочна (в том и ином отношении) для послереволюционного. Я старался избегать повторов, но иногда они были вынужденными. Статьи из коллективных футуристских сборников отдельно не указываются.

Для упрощения библиографии титульный лист не всегда воспроизводится полностью; указаны только имя автора, название (подзаголовки обычно опускается), место и год издания. Даже в тех случаях, когда известны подлинное время и место издания, приводятся сведения с титульного листа. Используются следующие сокращения: М — Москва, П — Санкт-Петербург или Петроград, Л — Ленинград, Н.-Й. — Нью-Йорк. Сочинения футуристов даны в хронологическом порядке; произведения о футуризме и футуристах — в алфавитном. Рецензии включены в библиографию лишь в том случае, если они являются полноценными критическими статьями.

### ФУТУРИСТСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ

#### «Гилея»

Сборники, изданные группой или при ее участии

*Студия импрессионистов.* П, 1910.

*Садок судей.* П, 1910.

*Пощечина общественному вкусу.* М, 1912.

*Садок судей II.* П, 1913.

*Союз молодежи,* № 3. П, 1913.

*Требник троих.* М, 1913.

*Дохлая луна.* М, 1913.

*Трое.* П, 1913.

*Затычка.* Херсон, 1913.

*Молоко кобылиц.* Херсон, 1914.

*Рыкающий Парнас.* П, 1914.

*Первый журнал русских футуристов,* № 1—2. М, 1914.

*Дохлая луна,* 2-е изд. М, 1914.

*Весеннее контрагентство муз.* М, 1915.

*Стрелец.* Т. 1—2. П, 1915—1916.

Взял. Барабан футуристов. П, 1915.  
Московские мастера. М, 1916.  
Четыре птицы. М, 1916.  
Временник. Т. 1—4. М, 1917—1918.

## Разное

Пощечина общественному вкусу. М, 1913. Листовка.  
Грамоты и декларации русских футуристов. П, 1914.  
Труба марсиан. Харьков, 1916.

## Литература о «Гилее»

Брюсов В. «Новые сборники стихов», *Русская мысль*, № 2 (1911).  
Каменский В. *Путь энтузиаста*. М. 1931.  
Лившиц Б. *Гилея*. Н.-Й., 1931.  
Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец*. Л, 1933.  
Спасский С. *Маяковский и его спутники*. М, 1940.  
Томашевский К. «Владимир Маяковский», *Театр*, № 4 (1938).  
Тренин В., Харджиев Н. «Поэтика раннего Маяковского», *Литературный критик*, № 4 (1935).  
Харджиев Н. «Турне кубо-футуристов 1913—1914 гг.» В: *Маяковский. Материалы и исследования*. М, 1940.  
Шкловский В. *Третья фабрика*. М, 1926.  
Шкловский В. *О Маяковском*. М, 1940.  
Шкловский В. *Жили-были*. М, 1964.  
Ярцев П. «Театральные очерки. Театр футуристов», *Речь*, 7 декабря 1913.  
*Color and Rhyme*, № 31, 57.

Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников  
1885—1922

Учитель и ученик. Херсон, 1912.  
*Ряв! Перчатки 1908—1914 гг.* П, 1913.  
*Изборник стихов 1907—1914 гг.* П, 1914.  
*Творения (1906—1908)*. М, 1914.  
*Битвы 1915—1917 гг. Новое учение о войне*. П, 1915.  
*Время мера мира*. П, 1916.  
*Ошибка Смерти*. Харьков, 1916.  
*Зангези*. М, 1922.  
*Отрывок из Досок судьбы*. Т. 1—3. М, 1922—1923.  
*Стихи*. М, 1923.  
*Неизданный Хлебников*. Т. 1—30. М, 1928—1933.  
*Собрание произведений*. Т. 1—5. Л, 1928—1933.

Зверинец. М, 1930.

*Избранные стихотворения.* М, 1936.

*Неизданные произведения.* М, 1940.

*Стихотворения и поэмы.* Л, 1960.

Альвек. «Нахлебники Хлебникова». В: Хлебников. *Всем. Ночной бал* (М, 1927).

Анфимов В. Я. «Хлебников в 1919 г.», *Труды Третьей Краснодарской клинической городской больницы*, № 1 (1935).

Асеев Н. «Велемир», *Литературный критик*, № 1 (1936).

Вел. «В. Хлебников — основатель будетлян», *Книга и революция*, № 9—10 (1922).

Вечорка Т. «Воспоминания о Хлебникове». В: *Записная книжка Хлебникова* (М, 1925).

Винокур Г. «Хлебников», *Русский современник*, № 4 (1924).

Гофман В. «Языковое новаторство Хлебникова», *Звезда*, № 6 (1935).

Зелинский К. «Дервиш русской поэзии», *Знамя*, № 12 (1957).

Крученых А. «Азеф — Иуда — Хлебников». В его книге *Миллиорк* (Тифлис, 1919).

Марков В. «О Хлебникове», *Грани*, № 22 (1954).

Маяковский В. «В. В. Хлебников», *Красная новь*, № 4 (1922).

Мирский Д. «Велимир Хлебников», *Литературная газета*, 15 ноября 1935.

Петровский Д. *Повесть о Хлебникове.* М, 1926.

Тынянов Ю. «О Хлебникове». В его книге: *Проблема стихотворного языка* (М, 1965).

Якобсон Р. *Новейшая русская поэзия.* Прага, 1921.

Яковлев Б. «Поэт для эстетов», *Новый мир*, № 5 (1948).

Markov V. *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov.* Berkeley and Los Angeles, 1962.

См. также предисловие к некоторым указанным выше произведениям Хлебникова.

Владимир Владимирович Маяковский  
1893—1930

Я. М, 1913.

*Владимир Маяковский.* М, 1914.

*Облако в штанах.* П, 1915.

*Флейта-позвоночник.* П, 1916.

*Простое как мычание.* П, 1916.

*Все сочиненное Владимиром Маяковским.* П, 1919.

«Давно прошедшее», *Литературное наследство*, т. 2 (1932).

*Полное собрание сочинений.* М, 1934—1938. Т. 1—13.

*Полное собрание сочинений.* М, 1939—1949. Т. 1—12.

- Полное собрание сочинений*. М, 1955—1961. Т. 1—13.
- Арватов В. «Синтаксис Маяковского», *Печать и революция*, № 1 (1923).
- Асеев Н. *Маяковский начинается*. М, 1940.
- Асеев Н. *Зачем и кому нужна поэзия*. М, 1961.
- Брик Л. «Маяковский и чужие стихи», *Знамя*, № 3 (1940).
- Бурлюк Д. «Три главы из книги "Маяковский и его современники"». В.: *Красная стрела* (Н.-Й., 1932).
- Винокур В. *Маяковский — новатор языка*. М, 1943.
- Владимир Маяковский. Сборник 1*. М—Л, 1940.
- В. Маяковский в воспоминаниях современников*. М., 1963.
- Гофман В. «О языке Маяковского», *Звезда*, № 5 (1936).
- Гриц Т. «Рифма Маяковского», *Литературный критик*, № 3 (1939).
- Иванов-Разумник Р. *Владимир Маяковский*. Берлин, 1922. *Искусство*, № 3 (1940).
- Каменский В. *Юность Маяковского*. Тифлис, 1931.
- Каменский В. *Жизнь с Маяковским*. М, 1940.
- Катанян В. *Маяковский. Литературная хроника*. М. Несколько изданий.
- Колмогоров А. «К изучению ритмики В. В. Маяковского», *Вопросы языкознания*, № 4 (1963).
- Кондратов А. «Эволюция ритмики В. В. Маяковского», *Вопросы языкознания*, № 5 (1962).
- Кондратов А., Колмогоров А. «Ритмика поэм Маяковского», *Вопросы языкознания*, № 3 (1962).
- Крученых А. *Стихи Маяковского*. П, 1913.
- Крученых А. *Живой Маяковский*. Т. 1—3. М, 1930.
- Литературное наследство*. Т. 65 (1958).
- Маяковская Л. *Пережитое*. Тбилиси, 1957.
- Маяковский. Материалы и исследования*. М, 1940.
- Маяковский, 1930—1940. Статьи и материалы*. Л, 1940.
- Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей*. Л, 1940.
- Метченко А. «Против субъективистских измышлений о творчестве Маяковского», *Коммунист*, № 18 (1957).
- Наумов Е. В. *В. В. Маяковский. Семинарий*. Л. Несколько изданий. *Правда*, 5 декабря 1935.
- Правдухин В. «Письма о современной литературе», *Сибирские огни*, № 2 (1922).
- Ростоцкий Б. *Маяковский и театр*. М, 1952.
- Смерть Владимира Маяковского*. Берлин, 1931.
- Тренин В. В «*мастерской стиха*» Маяковского. М., 1937.
- Троцкий Л. *Литература и революция*. М. Несколько изданий.
- Ходасевич В. «О Маяковском». В его книге: *Литературные статьи и воспоминания* (Н.-Й., 1954).
- Черемин Г. *Ранний Маяковский*. М—Л, 1962.



- Шенгели Г. *Маяковский во весь рост*. М, 1927.
- Шкловский В. *О Маяковском*. М, 1940.
- Щербина В. «За правдивое освещение творчества Маяковского», *Правда*, 25 марта 1951.
- Щербина В. «Ответ фальсификаторам», *Коммунист*, № 11 (1958).
- Якобсон Р. *О чешском стихе*. Прага, 1923.
- Якобсон Р. «Новые строки Маяковского». В: *Русский литературный архив* (Н.-Й., 1956).
- Blake Patricia. «The Two Deaths of Vladimir Mayakovsky». В: *Mayakovsky. The Bedbug and Selected Poetry* (N. Y., 1960).
- Color and Rhyme*, № 31, 41, 49.
- Erlich Victor. «The Dead Hand of the Future». В его книге: *The Double Image* (Baltimore, 1964).
- Humesky Asya. *Majakovskij and His Neologisms*. N. Y., 1964.
- Ripellino Angelo Maria. *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torino, 1959.
- Stahlberger Lawrence. *The Symbolic System of Majakovskij*. The Hague, 1964.

Давид Давидович Бурлюк  
1882—1967

- Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство*. П, 1913.
- Лысеющий хвост*. Курган, 1919.
- «От лаборатории к улице (эволюция футуризма)», *Творчество* (Владивосток), № 2 (1920).
- «Литература и художество в Сибири и на Дальнем Востоке (1919—1922 гг.)», *Новая русская книга*, № 2 (1924).
- «Правила игры», *Китоврас*, № 2 (1924).
- «Откровения в простоте, краске и линии», *Китоврас*, № 3 (1924).
- Бурлюк пожимает руку Вульфорт Бильдингу (к 25-летию художественно-литературной деятельности)*. Н.-Й., 1924.
- Маруся-сан*. Н.-Й., 1925.
- Восхождение на Фудзи-сан*. Н.-Й., 1926.
- Морская повесть*. Н.-Й., 1927.
- По Тихому океану*. Н.-Й., 1927.
- Ошима*. Н.-Й., 1927.
- Десятый Октябрь*. Н.-Й., 1928.
- Толстой. Горький*. Н.-Й., 1929.
- Энтелехизм. 20 лет футуризма*. Н.-Й., 1930.
- 1/2 века*. Н.-Й., 1932.
- «Die "Wilden" Russlands». В: *Der blau Reiter* (München, 1912).
- Color and Rhyme* (Н.-Й.), № 1—60 (1930—1966).
- Галич Юрий. «Бурлюк и другие», *Дни* (Париж), 25 октября 1925.
- Голлербах Э. *Искусство Давида Бурлюка*. Н.-Й., 1930.

- Голлербах Э. *Поэзия Давида Бурлюка*. Н.-Й., 1931.  
Евреинов Н. *Оригинал о портретистах*. М., 1922.  
Завалишин В. «Давид Бурлюк как художник и поэт», *Новое русское слово*, 28 января 1967.  
Поступальский И. *Литературный труд Д. Бурлюка*. Н.-Й., 1931.  
*Свирель собвея*. Н.-Й., 1924.  
«Умер Давид Бурлюк», *Новое русское слово* (Н.-Й.), 17 января 1967.  
*David Burluik: 55 Years of Painting*. N. Y., 1962.  
Dreier Katherine. *Burluik*. N. Y., 1944.  
Gold Michael. *David Burluik: Artist-Scholar, Father of Russian Futurism*. N. Y., 1944.  
Gray Camillia. *The Great Experiment: Russian Art, 1863 — 1922*. London, 1962.  
Salpeter Harry. «Burluik: Wild Man of Art», *Esquier* (July, 1939).

Николай Давидович Бурлюк  
1890—1920

Поэзия, проза и статьи в книгах: *Садок судей*, *Пощечина общественному вкусу*, *Садок судей II*, *Союз молодежи № 3*, *Требник троих*, *Затычка*, *Дохлая луна*, *Рыкающий Парнас*, *Молоко кобылиц*, *Московские мастера*, *Весеннее контрагентство муз*.

Василий Васильевич Каменский  
1884—1961

- Землянка*. П., 1910.  
*Танго с коровами*. *Железобетонные поэмы*. М., 1914.  
*Нагой среди одетых* (в соавторстве с А. Кравцовым). М., 1914.  
*Стенька Разин* (роман). М., 1915. Два других издания 1919 и 1928 годов — под названием *Степан Разин*.  
«О гонении на молодость», *Журнал журналов*, № 2 (1916).  
*Девушки босиком*. Тифлис, 1916.  
*Книга о Евреинове*. П., 1916.  
*Его — моя биография великого футуриста*. М., 1918.  
*Звучаль веснеянки*. М., 1918.  
*Сердце народное — Стенька Разин* (поэма). М., 1918.  
*Стенька Разин* (пьеса). М—П, 1919.  
*Цувамма*. Тифлис, 1920.  
*Библиотека поэтов, п/р В. Каменского* (М), № 1 (1922), № 2 (1923).  
*И это есть*. Тифлис, 1927.  
*Путь энтузиаста*. М., 1931.  
*Избранные стихи*. М., 1934.  
*Поэмы*. Л., 1934.  
*Три поэмы*. Л., 1935.

*Избранное*. М, 1958.

*Поэмы*. М, 1961.

*Лето на Каменке*. Пермь, 1961.

*Стихотворения и поэмы*. М—Л, 1966.

Гусман В. «Василий Каменский», *«Очарованный странник»*, № 3 (1915).

Евреинов Н. *Театрализация жизни*. М, 1922.

Ефремов А. «Каменский», *Октябрь*, № 11, 1933.

Луначарский А. «В. В. Каменский», *Известия*, 26 марта 1933.

Розанов И. «Каменский и Кирсанов». В: *Русские лирики* (М, 1929).

См. также предисловия к некоторым из указанных выше изданий.

Елена Генриховна Гуро  
1877—1913

*Шарманка*. П, 1909.

*Осенний сон*. П, 1912.

*Небесные верблюжата*. П, 1914.

См. также сборники «Гилеи», *Сборник молодых писателей* (П, 1905), *Пути творчества* (Харьков), № 5 (1919), *Лирень* (Харьков, 1920).

Кова К. «След обретен», *Жатва* (М), № 1 (1915).

Матюшина О. «Негасимые звезды», *Звезда*, № 9 (1959).

Харджиев Н., Гриц Т. «Елена Гуро (к 25-летию со дня смерти)», *Книжные новости*, № 7 (1938).

Ховин В. «Елена Гуро», *«Очарованный странник»* (П), № 5 (1914).

Ховин В. «Ветрогоны, сумасброды, летатели», *«Очарованный странник»* (П), № 10 (1916).

Бенедикт Константинович Лившиц  
1887—1938

*Флейта Марсия*. Киев, 1911.

*Волчье солнце*. М, 1914.

«В цитадели революционного слова», *Пути творчества* (Харьков), № 5 (1919).

*Из топи блат*. Киев, 1922.

*Патмос*. М, 1926.

*Кротонский полдень*. М, 1928.

*Гилея*. Н.-Й., 1931.

*Полутораглазый стрелец*. Л, 1933.

*От романтиков до сюрреалистов*. Л, 1934.

*Французские лирики XIX и XX веков*. Л, 1937.

Алексей (Александр) Елисеевич Крученых  
1886—1968

(По причине огромного количества изданий список послереволюционных произведений значительно сокращен.)

- Игра в аду* (в соавторстве с Хлебниковым). М, 1912, 1913.  
*Старинная любовь*. М, 1912.  
*Мирсконца* (в соавторстве с Хлебниковым). М, 1912.  
*Полуживой*. М, 1913.  
*Пустынники*. М, 1913.  
*Помада*. М, 1913.  
*Слово как таковое* (в соавторстве с Хлебниковым). М, 1913.  
*Бух лесиный* (в соавторстве с Хлебниковым). П, 1913.  
*Декларация слова как такового*. П, 1913.  
*Возропщем*. П, 1913.  
*Взорваль*. П, 1913, 1914.  
*Поросята* (в соавторстве с Зиной В.). П, 1913, 1914.  
*Стихи Маяковского*. П, 1913.  
*Чорт и речетворцы*. П, 1913, 1914.  
*Победа над Солнцем*. П, 1913. (Пролог написан Хлебниковым).  
*Старинная любовь. Бух лесиный* (в соавторстве с Хлебниковым). П, 1914.  
*Утиное гнездышко дурных слов*. П, 1914. Два издания.  
*Те-ли-лэ* (в соавторстве с Хлебниковым). П, 1914.  
*Собственные рассказы и рисунки детей*. П, 1914.  
*Заумная книга* (в соавторстве с Алягровым). М, 1915.  
*Тайные пороки академиков* (в соавторстве с К. Малевичем и И. Клюном). М, 1916. Переиздано с изменениями: *Апокалипсис в русской литературе* (М, 1923) и *Против попов и отшельников* (М, 1925).  
*Вселенская война*. П, 1916.  
*Учитесь художни*. Тифлис, 1917.  
*Лакированное трико*. Тифлис, 1919.  
*Малохолия в капоте*. Тифлис, 1919.  
*Миллиорк*. Тифлис, 1919.  
Предисловие к книге А. Чачикова *Крепкий гром*. М, 1919.  
*Замауль*. Баку, 1921. Четыре выпуска.  
*Мятеж*. Баку, 1921. Девять выпусков.  
*Декларация заумного языка*. Баку, 1921.  
*Заумь*. М, 1921.  
*Заумники* (в соавторстве с Хлебниковым и Петниковым). М, 1922.  
*Голодняк*. М, 1922.  
*Зудесник*. М, 1922.  
*Фактура слова*. М, 1923.

- Сдвигология русского стиха. М, 1923.  
 Фонетика театра. М, 1923, 1925.  
 500 новых острот и каламбуров Пушкина. М, 1924.  
 Заумный язык у Сейфуллиной... М, 1925.  
 Язык Ленина. М, 1925.  
 Календарь. М, 1925. Предисловие Б. Пастернака.  
 Гибель Есенина. М, 1926.  
 Чорная тайна Есенина. М, 1926.  
 Четыре фонетических романа. М., 1927.  
 15 лет русского футуризма. М., 1928.  
 Говорящее кино. М, 1928.  
 Рубиниада. М, 1930.  
 Турнир поэтов. Т. 1—3. М, 1930—1934.

- Бука русской литературы. М, 1923. 2-е изд. под названием Жив Крученных (М, 1925).  
 Стихи вокруг Крученных. Баку, 1921.  
 Терентьев И. А. Крученных грандиозарь. Тифлис, 1919.

### **Эго-футуризм**

Игорь-Северянин (Игорь Васильевич Лотарев)  
 1887—1941

(Из тридцати с лишним ранних «брошюр» указаны лишь некоторые.)

- Гибель «Рюрика». П, 1904.  
 Из «Песен сердца». П, 1905.  
 Мимоза. П, 1906.  
 А сад весной благоухает. П, 1909.  
 Интуитивные краски. П, 1909.  
 Колье принцессы. П, 1910.  
 Электрические стихи. П, 1911.  
 Ручьи в лилиях. П, 1911.  
 Пролог. «Эго-футуризм». П, 1911.  
 Качалка грезэрки. П, 1912.  
 Эпилог. «Эго-футуризм». П, 1912.  
 Громокипящий кубок. М, 1913. За этим изданием вышло еще десять.  
 Златолира. М, 1914 и еще шесть изданий.  
 Ананасы в шампанском. М, 1915 и еще четыре издания.  
 Victoria regia. М, 1915 и еще три издания.  
 Поэзоантракт. М, 1915 и еще два издания.  
 Винтик (в соавторстве с Виноградовым, Массайновым и Толмачевым). П, 1915.  
 Тост безответный. М, 1916 и еще одно издание.

- Мимозы льна* (в соавторстве с Массайновым). П, 1917.  
*За струнной изгородью лиры*. М, 1918.  
*Поэзо-концерт*. М, 1918.  
*Crème de violettes*. Тарту, 1919.  
*Pühajogi*. Тарту, 1920.  
*Вербэна*. Тарту, 1920.  
*Менестрель*. Берлин, 1921.  
*Миррэлия*. Берлин, 1922.  
*Фея Эйоле*. Берлин, 1922.  
*Падучая стремнина*. Берлин, 1922.  
*Via sacra* (в соавторстве с Адамсом, Беляевым и Правдиным). Тарту, 1922.  
*Соловей*. Берлин, 1923.  
*Трагедия титана*. Берлин, 1923.  
*Колокола собора чувств*. Тарту, 1925.  
*Роза оранжевого часа*. Тарту, 1925.  
*Классические розы*. Белград, 1931.  
*Адриатика*. Нарва, 1932.  
*Медальоны*. Белград, 1934.

## Переводы Северянина

- Х. Виснапуу. *Amores*. М, 1922.  
Поэты Эстонии. Тарту, 1928.  
М. Ундер. *Предцветенье*. Таллин, 1937.  
А. Раннит. *В оконном переплете*. Таллин, 1938.  
Х. Виснапуу. *Полевая фиалка*. Нарва, 1939.  
А. Раннит. *Via dolorosa*. Stockholm, 1940.

Адамс В. «Игорь Северянин в Эстонии». В: *Русско-европейские литературные связи*. (М—Л, 1966). Расширенный вариант статьи на эстонском языке в: *Keel ja kirjandus*, № 8 (1966).

*Критика о творчестве Игоря Северянина*. М, 1916.

Крючков Д. «Демимондэнка и лесофея», «*Очарованный странник*», № 1 (1913).

Оршанин А. «Поэзия шампанского полонеза», *Русская мысль*, № 5 (1915).

Петров Г. «Меридианы дружбы», *Москва*, № 1 (1967).

Редько А. «Фазы Игоря Северянина», *Русские записки*, № 3 (1915).

Смиренский Б. «Последние стихи Игоря Северянина», *Огонек*, № 29 (1962).

Тальников Д. «Недоразумение в стихах», *Современный мир*, № 6 (1914).

Ходасевич В. «И. Северянин». В: *Альциона*, т. 1 (М, 1914).

Шумаков Ю. «Ревнитель природы». *Просторы*, № 23 (1966).

## Эго-футуристские группы в Петербурге

*Петербургский глашатай* (газета). № 1—4. П, 1912.  
*Оранжевая урна*. П, 1912.  
*Стеклянные цепи*. П, 1912.  
*Орлы над пропастью*. П, 1912.  
*Дары Адонису*. П, 1913.  
*Засахаре кры*. П, 1913.  
*Бей! но выслушай*. П, 1913.  
*Всегда*. П, 1913.  
*Небокопы*. П, 1913.  
*Развороченные черепа*. П, 1913.  
*Очарованный странник*. № 1—10 (П, 1913—1916).

Грааль-Арельский (Степан Степанович Петров)  
1889—1937

*Голубой ажур*. П, 1911.  
*Летейский брег*. П, 1913.  
*Повести о Марсе*. Л, 1925.

Георгий Владимирович Иванов  
1894—1958

*Отплытие на о. Цитеру*. П, 1912.  
*Горница*. П, 1914.  
*Памятник славы*. П, 1915.  
*Вереск*. М, 1916. 2-е изд. Берлин, 1922.  
*Петербургские зимы*. Париж, 1928. 2-е изд. Н.-Й., 1952.  
*Розы*. Париж, 1930.  
*Отплытие на остров Цитеру*. Берлин, 1937.  
*1943—1958. Стихи*. Н.-Й., 1958.

Константин Константинович Олимпов (Фофанов)  
1890—1940

*Аэропланнные поэмы*. П, 1912.  
*Жонглеры-нервы*. П, 1913.  
*Академия эго-поэзии Вселенского футуризма*. Рига, 1914.  
*Феноменальная гениальная поэма Теоман...* П, 1915.  
*Третье Рождество великого мирового поэта...* П, 1922.

Иван Васильевич Игнатъев (Казанский)  
1882—1914

*Около театра*. П, 1912.

*Эго-футуры*. П, 1913.

*Эшафот*. «Эго-футуры». П, 1913.

Павел Дмитриевич Широков  
1893—1963

*Розы в вине*. П, 1912.

*В и вне*. П, 1913.

*Книга великих* (в соавторстве с Гнедовым). П, 1914.

Василиск (Василий Иванович) Гнедов  
1890—1978

*Гостинец сентиментам*. П, 1913.

*Смерть искусству*. П, 1913.

Дмитрий Александрович Крючков  
1887—1938

*Падун немолчный*. П, 1913.

*Цветы ледяные*. П, 1914.

Виктор Романович Ховин  
1893—?

*Сегодняшнему дню*. П, 1918.

Литература об эго-футуризме

Брюсов Валерий. «Сегодняшний день русской поэзии», *Русская мысль*, № 7 (1912).

Закржевский А. *Рыцари безумия*. Киев, 1914.

Иванов Георгий. *Петербургские зимы*. Париж, 1928.

Марков В. «К истории русского эго-футуризма». В: *Orbis scriptus. Festschrift für Dmitrij Tschizewskij* (Münich, 1966).

Тастевен Г. *Футуризм*. М, 1914.

Чуковский К. «Эго-футуристы и кубо-футуристы», *Шиповник*, № 22 (1914).

Шершеневич В. *Футуризм без маски*. М, 1913.

**«Мезонин поэзии»**

Сборники

*Вернисаж*. М, 1993.

*Пир во время чумы*. М, 1913.

*Крематорий здравомыслия*. М, 1913.



Вадим Габриэлевич Шершеневич  
1893—1942

*Весенние проталинки.* М, 1911.  
*Carmina.* М, 1913.  
*Романтическая пудра.* П, 1913.  
*Экстравагантные флаконы.* М, 1913.  
*Футуризм без маски.* М, 1913.  
*Стихи в: Круговая чаша.* М, 1913.  
*Автомобильная поступь.* М, 1915.  
*Быстрь.* М, 1916.  
*Зеленая улица.* М, 1916.  
*Крематорий.* М, 1918.  
*Лошадь как лошадь.* М, 1920.  
*2 x 2 = 5.* М, 1920.  
*Вечный жид.* М, 1919.  
*Кооперативы веселья.* М, 1921.

Переводы Шершеневича

*Манифесты итальянского футуризма.* М, 1914.  
*Жюль Лафорг. Феерический собор.* М, 1914. Перевод выполнен в сотрудничестве с Брюсовым и Львовой.  
*Маринетти. Битва у Триполи.* М, 1915.  
*Маринетти. Футурист Мафарка.* М, 1916.  
*Вильдрак, Дюамель. Теория свободного стиха.* М, 1920.

Хрисанф (Лев Васильевич Зак)  
1892—1980

*Утро внутри. Стихи 1916—1962 гг.* Неизданная рукопись.  
*Courthion, Pierre. Léon Zack.* Paris, 1961.

Константин Аристархович Большаков  
1895—1938

*Мозаика.* М, 1911.  
*Le Futur.* М, 1913.  
*Сердце в перчатке.* М, 1913.  
*Королева Мод.* М, 1916.  
*Поэма событий.* М, 1916.  
*Солнце на излете.* М, 1916.  
*Сгоночь.* М, 1927.  
*Путь прокаженных.* М, 1927.  
*Бегство пленных.* Харьков, 1929.

Юрик Ивнев (Михаил Александрович Ковалев)  
1891—1981

*Самосожжение*. Т. I—III. М—П, 1913—1916.

*Пламя пышет*. М, 1913.

*Золото смерти*. М, 1916.

*Самосожжение*. П, 1917.

*Несчастный ангел*. П, 1917.

*Солнце во гробе*. М, 1921.

*4 выстрела*. М, 1921.

*Любовь без любви*. М, 1925.

*Моя страна*. Тбилиси, 1943.

*Избранные стихотворения*. Тбилиси, 1945.

*Стихи*. Тбилиси, 1948.

*Избранные стихи*. М, 1965.

Зелинский К. Предисловие к книге *Избранные стихи* (1965).

Иванов Г. *Петербургские зимы*. Париж, 1928.

Пастухов В. «Страна воспоминаний». *Опыты* (Н.-Й.), № 5 (1955).

Сергей Михайлович Третьяков  
1892—1937

*Железная пауза*. Владивосток, 1919.

*Ясныш*. Чита, 1922.

*Октябrevичи*. Л, 1924.

*Стихи. Итого*. М, 1924.

*Рычи, Китай*. М, 1926.

«Автобиография моего стиха». В: Крученых, *15 лет русского футуризма* (М, 1928).

Асеев А. «Беспокойный талант», *Литературная газета*, 21 июня 1962.

### «Центрифуга», «Лирень» и другие

Сборники

*Лирика*. М, 1913.

*Руконог*. М, 1914.

*Второй сборник Центрифуги*. М, 1916.

*Пета*. М, 1916.

*Лирень*. М, 1921.

## Литература о «Центрифуге»

Малахов Сергей. «Русский футуризм после революции», *Молодая гвардия*, № 10 (1926).

Сергей Павлович Бобров  
1889—1971

*Вертоградари над лозами*. М, 1913.

«О лирической теме», *Труды и дни*, № 1—2 (1912).

«Жизнь и творчество Артюра Римбо», *Русская мысль*, № 10 (1912).

«Чужой голос». В: *Развороченные черепа* (П, 1913).

*Лирическая тема*. М, 1914.

«Бумажный городок». *Современник*, декабрь, 1914.

*Новое о стихосложении А. С. Пушкина*. М, 1915.

«Русская поэзия в 1914 г.», *Современник*, № 1 (1915).

«Северянин и русская критика». В: *Критика о творчестве И. Северянина* (М, 1916).

*Записки стихотворца*. М, 1916.

Н. М. Языков о мировой литературе. М, 1916.

*Алмазные леса*. М, 1917.

*Лира лир*. М, 1917.

«Описание стихотворения Пушкина “Виноград”», *Пушкин и современники*, № 29—30 (1918).

*Восстание мизантропа*. М, 1922.

*Спецификация идитола*. Берлин, 1923.

*Нашедший сокровище*. М, 1931.

*Песнь о Роланде* (перевод). М—Л, 1943.

*Архимедово лето*. Т. I—II. М, 1959—1962.

«К вопросу о подлинном стихе пушкинских “Песен западных славян”», *Русская литература*, № 3 (1964).

«Теснота стихотворного ряда», *Русская литература*, № 4 (1965).

*Мальчик*. М, 1966.

«Русский тонический стих...» *Русская литература*, № 1 (1967).

Стихи Боброва см. также в: *Развороченные черепа*, *Московский Парнас*, *Весенний салон поэтов*, *СОПО*; его рецензии в: *Красная новь*, *Печать и революция*, *Русская литература*.

Борис Леонидович Пастернак  
1890—1960

*Близнец в тучах*. М, 1914.

*Поверх барьеров*. М, 1917.

*Сестра моя жизнь*. Берлин, 1922.

*Сочинения*. Ann Arbor. 1961. Т. 1—3.

*Стихотворения и поэмы*. М—Л, 1965.

- Анстей О. «Мысли о Пастернаке», *Литературный современник* (Мюнхен), № 2 (1951).
- Асеев Н. «Письма о поэзии», *Красная новь*, № 8 (1922).
- Вейдле В. «Стихи и проза Пастернака», *Современные записки*, № 36 (1928).
- Красильников Б. «Борис Пастернак», *Печать и революция*, № 5 (1927).
- Крученых А. *Книги Пастернака за 20 лет*. М, 1933.
- Лежнев А. «Борис Пастернак», *Красная новь*, № 8 (1926). Также в: *Современники* (М, 1927).
- Мандельштам О. «Борис Пастернак», *Россия*, № 6 (1923).
- Обломиевский Д. «Борис Пастернак», *Литературный современник*, № 4 (1934).
- Оцуп Н. «Борис Пастернак», *Звено* (Париж), № 5 (1928).
- Поступальский И. «Борис Пастернак», *Новый мир*, № 2 (1928).
- Розанов И. *Русские лирики*. М, 1929.
- Сборник статей, посвященных творчеству Бориса Леонидовича Пастернака*. Мюнхен, 1962.
- Селивановский А. «Борис Пастернак», *Красная новь*, № 1 (1933). Также в: *Поэзия и поэты* (М, 1933).
- Цветаева М. «Световой ливень», *Эпопея*, № 3 (1923). Также в: *Проза* (Н.-Й., 1953).
- Эльсберг Ж. «Мировосприятие Б. Пастернака», *На литературном посту*, № 7, 1930.
- Cohen J. M. «The Poetry of Boris Pasternak», *Horizon*, № 51 (July, 1944).
- Jakobson R. «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slavische Rundschau*, № 6 (1935).
- Plank Dale L. *Pasternak's Lyric: A Study of Sound and Imagery*. The Hague, 1966.
- Proyart Jacqueline, de. *Pasternak*. Paris, 1964.
- Ruge Gerd. *Pasternak*, München, 1959.
- Wren C. L. «Boris Pasternak». В: *Oxford Slavonic Papers*, Vol. II (1951).
- См. также предисловия к указанным выше сборникам.

Федор Федорович Платов  
1895—1967

*Блаженны нищие духом*. М, 1915.

*Назад, чтобы моя истина не раздавила вас*. М, 1915.

*Третья книга от Федора Платова*. М, 1916.

Николай Николаевич Асеев  
1889—1963

*Ночная флейта.* М, 1914.

*Зор.* Харьков, 1914.

*Леторей* (в соавторстве с Петниковым). Харьков, 1915.

*Четвертая книга стихов. Ой конин дан окейн.* М, 1916.

*Оксана.* М, 1916.

*Бомба.* Владивосток, 1921.

*Стальной соловей.* М, 1922.

*Избрань.* М—П, 1923.

*Изморозь.* М—Л, 1927.

*Собрание стихотворений.* Т. I—IV. М—Л, 1928—1930.

*Работа над стихом.* Л, 1929.

*Дневник поэта.* М, 1929.

*Маяковский начинается.* М, 1940.

*Раздумья.* М, 1955.

*Лад.* М, 1961.

*Собрание сочинений.* Т. I—IV. М, 1963—1964.

Крученых А. *Книги Н. Асеева за 20 лет.* М, 1934.

Левин Ф. «Н. Асеев», *Литературный критик*, № 8 (1939).

Марголина А. «О стихотворной судьбе Николая Асеева», *Октябрь*, № 11 (1940).

Мустангова Е. «Николай Асеев», *Литературный критик*, № 12 (1935).

Плиско Н. «Творчество Николая Асеева», *Новый мир*, № 4 (1941).

Сарнов Б. «Н. Н. Асеев». В: *История русской литературы в трех томах*, т. II (М, 1960).

См. также предисловия к некоторым из перечисленных выше сборников.

Иван Александрович Аксенов  
1884—1935

*Неуважительные основания.* М, 1916.

*Елисаветинцы.* М, 1916.

*Пикассо и окрестности.* М, 1917.

*Коринфяне.* М, 1918.

*Серенада.* М, 1920.

«К ликвидации футуризма». *Печать и революция*, № 3 (1921).

«К беспорядку дня». В: *Московский Парнас*, т. II (М, 1922).

*Гамлет и другие опыты...* М, 1931.

*Елисаветинцы.* М, 1938.

См. также стихи Аксенова в: *Московский Парнас, СОПО, Литературный особняк, Художественное слово, Новые стихи.*

Григорий Николаевич Петников  
1894—1971

*Леторей* (в соавторстве с Асеевым). М, 1915.  
*Быт побегов*. М, 1918.  
*Поросли солнца*. М, 1918. 2-е изд. 1920.  
*Книга «Марии-зажги-снега»*. П, 1920.  
*Ночные молнии*. Л, 1928.  
*Молодость мира*. Харьков, 1934.  
*Вибрані поезії*. Харьков, 1934.  
*Избранные стихи*. М, 1936.  
*Заветная книга*. Симферополь, 1961.  
См. также его стихи в: *Пути творчества* (Харьков).

Переводы Петникова

Новалис. *Фрагменты*. М, 1914.

Терапиано Ю. «Григорий Петников». *Русская мысль* (Париж), 10 июня 1961.

См. также предисловия к некоторым из указанных выше сборников.

Божидар (Богдан Петрович Гордеев)  
1894—1914

*Бубен*. М, 1914. 2-е изд. 1916.  
*Распевочное единство*. М, 1916.  
См. также *Пути творчества*, № 5.

Тихон Васильевич Чурилин  
1885—1946

*Весна после смерти*. М, 1915.  
*Вторая книга стихов*. М, 1918.  
*Стихи Тихона Чурилина*. М, 1940.  
См. также его стихи в: *Московские мастера, Альманах муз, Гюлистан*.

Юлиан Павлович Анисимов  
1886—1940

*Обитель*. М, 1913.  
*Земляное*. М, 1926.

## «41°»

Софии Георгиевне Мельниковой. Тифлис, 1919.

41° (газета). Тифлис, 1919. Один выпуск.

*Мир и остальное*. Баку, 1920.

Крученых А. *Заумники*. М, 1922.

Малахов С. «Заумники». *На литературном посту*, № 7—8 (1926).

Эристов Г. «Тбилисский Цех поэтов», *Современник* (Торонто), № 5 (1962).

Крученых Алексей (Александр)

189 —?

Крученых А. *Заумный язык у Сейфуллиной* (М, 1925).

Илья Михайлович Зданевич (Ильезд)

1894—1975

Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. М, 1913.

*Янко круль албанский*. Тифлис, 1919.

*остраф пасхи*. Тифлис, 1919.

*згА Якабы*. Тифлис, 1920.

*лидантЮ фАрам*. Париж, 1923.

*Восхищение*. Париж, 1930.

*Афат*. Париж, 1940.

*Письмо*. Париж, 1948.

*Poésie de mots inconnus*. Paris, 1949.

*Le frère mendiant*. Paris, n. d.

*Приговор безмолвия*. Париж, 1963.

*L'art de voir de Guillaume Tempel*. Paris, 1964.

Терентьев И. *Рекорд нежности*. Тифлис, 1919.

Ribemont-Dessaigues G. Предисловие к *лидантЮ фАрам* (Париж, 1947).

Seuphor Michel. «Russia and the Avant-Garde». В: *The Selective Eye* (N.-Y., 1956—1957).

Игорь Герасимович Терентьев

1892—1937

*Херувимы свистят*. Тифлис, 1919.

*Факт*. Тифлис, 1919.

*17 ерундовых орудий*. Тифлис, 1919.

*Трактат о сплошном неприличии*. Тифлис, 1920 (?).

«Маршрут шаризны». В: Крученых. *Сдвигология русского стиха* (М, 1923).

См. также книги Крученых *Ожирение роз* (Тифлис, 1918), *Зудесник*, *Фонетика театра, 15 лет русского футуризма*.

Татьяна Владимировна Вечорка (Толстая)  
1892—1965

*Магнолии*. Тифлис, 1918.  
*Соблазн афиш*. Баку, 1920.  
*Треть души*. М, 1927.

Василий Абгарович Катанян  
1902—1980

*Убийство на романической почве*. Тифлис, 1918.

### **Друзья, союзники и подражатели футуристов**

Николай Иванович Кульбин  
1868—1917

«Свободное искусство как основа жизни». В: *Студия импрессионистов* (П, 1910).  
«Кубизм», *Стрелец*, № 1 (1915).

Евреинов Н. *Оригинал о портретистах*. М, 1922.  
Кульбин. П, 1912.  
Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец*. Л, 1933.  
Пяст В. *Встречи*. Л, 1929.

Виктор Борисович Шкловский  
1893—1984

*Воскрешение слова*. П, 1914.  
*Свинцовый жребий*. П, 1914.  
«Предпосылки футуризма», *Голос жизни*, № 18 (1915).  
«Заумный язык в поэзии». В: *Сборники по теории поэтического языка* (П, 1916).  
«О поэзии и заумном языке», *Поэтика* (П, 1919).  
*Третья фабрика*. М, 1926.  
*Жили-были*. М, 1964.

Борис Анисимович Кушнер  
1888—1937

*Семафоры*. М, 1914.  
*Тавро вздохов*. М, 1915.  
*Родина и народы*. М, 1915.  
*Демократизация искусству*. П, 1917.  
*Самый стойкий с улицы*. П, 1917.  
*Митинг дворцов*. П, 1918. Также в: *Ржаное слово* (П, 1918).  
*103 дня на Западе*. М—Л, 1928.



Георгий Золотухин  
1886—?

*Опалы*. М, 1915.  
*Эхизм*. М, 1917.  
См. также *Четыре птицы*.

Самуил Матвеевич Вермель  
1890—?

*Танки*. М, 1915.  
*Алхимия детства*. Берлин, 1923.  
См. также *Весеннее контрагентство муз и Московские мастера*.

Александр Эммануилович Беленсон  
1890—1949

*Забавные стишки*. П, 1914.  
*Искусственная жизнь*. П, 1921.  
*Врата тесные*. П, 1922.  
*Безумия*. М, 1924.  
См. также *Стрелец*, т. I—III (П, 1915—1922).

Ада Владимировна (Олимпиада Владимировна Козырева)  
1892—?

*Дали вечерние*. П, 1913.  
*Невыпитое сердце*. П, 1918.  
*Кувшин синевы*. М, 1922.  
*Стихотворения*. М, 1927.  
*Ливень*. М, 1929.

Владимир Робертович Гольцшмидт  
1889—1957

*Послания Владимира жизни и с пути к истине*. Петропавловск,  
1919.

Павел Николаевич Филонов  
1883—1942

*Проповедь о проросли мировой*. Л, 1915.

Дмитрий Васильевич Петровский  
1892—1955

*Пустынная осень*. 1920.  
*Поединок*. М, 1926.  
*Повесть о Хлебникове*. М, 1926.  
*Галька*. М, 1927.  
*Избранное*. М, 1956.

## Одесская группа

- Шелковые фонари.* 1914.  
*Серебряные трубы.* 1915.  
*Авто в облаках.* 1915.  
*Седьмое покрывало.* 1916.  
*Чудо в пустыне.* 1917.  
Фиолетов Анатолий. *Зеленые агаты.* 1914.

## Разное

- Алымов Сергей. *Киоск нежности.* Харбин, 1920.  
Баян Вадим (В. Сидоров). *Лирический поток.* П, 1914, См. также севастопольские сборники *Обвалы сердца* (1920) и *Срубленный поцелуй с губ вселенной* (1922).  
Вишняков Владимир. *Голубые угли.* М, 1914.  
Горский Владимир. *Черные ленты.* М, 1913.  
Горский В. *Танго.* М, 1914.  
Кокорин Павел. *Музыка рифм.* П, 1913.  
Коротов Павел. *Предзалы. Футуры, интуиты.* Харьков, 1914.  
Подгаевский Сергей. *Писанка футуриста Сергея Подгаевского.* М, 1913.  
Скляров Леонид. *Призраки.* Ростов-на-Дону, 1913.  
Скляров Л. *Откровение южного футуриста Леонида Склярова.* Ростов-на-Дону, 1914.  
Черкасов Николай. *В ряды.* П, 1914.  
Черкасов Н. *Выше!* П, 1916.  
Черкасов Н. *Искания духа.* П, 1916.  
Шенгели Георгий. *Розы с кладбища.* Керчь, 1914.

## Футуристические мистификации

- Буров Л. *Футуристские стихи.* Ямполь, 1913.  
*Чемпионат поэтов.* П, 1913.  
*иглы коМФорта сверх-футуриста Антона пуП.* П, 1914.  
Я. *Футур-альманах вселенской эго-самости.* Саратов, 1914. Два издания.  
Марков Лев, Дуров Александр. *Каблук футуриста.* М, 1914.  
*Нео-футуризм. Пощечина общественным вкусам.* Казань, 1913.  
*Всёдурь. Рукавица современью.* П, 1913.  
Бурлюк Николай. «О пародии и о подражании». В: Бурлюк Д. *Галдящие «бенуа»...*  
Ефремов Е. «Саратовские психофутуристы». *Нева*, № 7 (1963).

ДИСКУССИИ, ОПИСАНИЯ, ПОЛЕМИКА  
И СУЖДЕНИЯ О ФУТУРИЗМЕ И ФУТУРИСТАХ

## Современники футуризма

Абрамович Н. *Улица современной литературы*. П, 1916.

Абрамович Н. «О футуризме в литературе». *Новая жизнь*, № 5 (1914). Вошла главой в его книгу *История русской поэзии*, II (М, 1915).

Бодуэн де Куртене И. А. «К теории "слова как такового" и "буквы как таковой"», *Отклики*, № 8 (1914). Переиздано в его книге *Избранные работы по языкознанию*, т. II (М, 1963).

Бодуэн де Куртене И. А. «Слово и "слово"», *Отклики*, № 7 (1914). Переиздано в книге *Избранные работы по языкознанию*, т. II (М, 1963).

Брюсов Валерий. «Год русской поэзии», *Русская мысль*, № 5 (1914). Переиздано в *Избранных сочинениях*, т. II (М, 1955).

Брюсов В. «Новые течения в русской поэзии», *Русская мысль*, № 3 (1913).

Брюсов В. «Здравого смысла тартарары», *Русская мысль*, № 8 (1914).

Горький Максим. «О футуризме», *Журнал журналов*, № 3 (1915).

Гумилев Николай. *Письма о русской поэзии*. П, 1923.

Закржевский Александр. *Рыцари безумия*. Киев, 1914.

Кранихфельд В. «Литературные отклики», *Современный мир*, № 3 (1913).

Лундберг Евгений. «О футуризме», *Русская мысль*, № 3 (1914).

Львов-Рогачевский В. «Символисты и наследники их», *Современник*, № 3 (1913).

Морозова К. *О футуризме*. Ковно, 1914.

Полонский Вячеслав. «Литература и жизнь», *Новая жизнь*, № 1 (1914).

Радин Е. П. *Футуризм и безумие*. П, 1914.

Редько А. «Среди "устремлений" к непостижимому», *Русское богатство*, № 3 (1914).

Редько А. «У подножия африканского идола», *Русское богатство*, № 7 (1913).

Розанов Н. П. *Эго-футуризм*. Владикавказ, 1914.

Садовской Борис. «Футуризм и Русь». В его книге *Озимь*. (П, 1915).

Тастевен Генрих. *Футуризм*. М, 1914.

Философ Дмитрий. «Разложение футуризма», *Голос жизни*, № 18 (1915).

Ходасевич Владислав. «Игорь Северянин и футуризм», *Русские ведомости*, 29 апреля 1914.

Ходасевич В. «Русская поэзия. Обзор». В: *Альманахи издательства Альциона*, т. I (М, 1914).

Худаков С. «Литература. Художественная критика. Диспуты и доклады». В: «*Ослиный хвост*» и «*Мишень*» (М, 1913).

Чудовский Валериан. «Футуризм и прошлое», *Аполлон*, № 6 (1913).

Чуковский Корней. «Эго-футуристы и кубо-футуристы», *Шиповник*, № 22, 1914. Переиздано в его книге *Лица и маски* (П, 1914); в переработанном и расширенном виде вышло отдельной книгой *Футуристы* (П, 1922).

Чулков Георгий. «Оправдание символизма». В его книге: *Вчера и сегодня* (М, 1916). Впоследствии включено в *Наши спутники* (М, 1922).

Шемшурин А. *Футуризм в стихах В. Брюсова*. М, 1913.

Шершеневич В. См. раздел «Эго-футуризм».

Шкловский Виктор. *Воскрешение слова*. П, 1914.

Шкловский В. «Предпосылки футуризма», *Голос жизни*, № 18 (1915).

Шкловский В. «Заумный язык в поэзии». В: *Сборники по теории поэтического языка*, т. I (П, 1916). Переиздано в: *Поэтика* (П, 1919).

Sourpos John. «Смерть футуризма», *Аполлон*, № 8—9 (1917).

#### Послереволюционные издания

Аксенов И. А. «К ликвидации футуризма», *Печать и революция*, № 3 (1921).

Багрий А. В. *Русская литература XIX—первой половины XX века*. Баку, 1926.

Брюсов Валерий. «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», *Печать и революция*, № 7 (1922).

Винокур Г. И. «Речевая практика футуристов», В: *Культура языка* (М, 1932).

Волков А. А. *Русская литература XX века*. М. Несколько изданий.

Горбачев Г. *Современная русская литература*. Л, 1928.

Горлов Н. *Футуризм и революция*. М, 1924.

Гусман Борис. *Сто поэтов*. М, 1923.

Иванов-Разумник Р. «Душа футуризма», *Книга и революция*, № 7 (1921).

Иванов-Разумник Р. «"Мистерия" или "буфф"». В его книге *Творчество и критика* (П, 1922).

Коган П. С. *Литература великого десятилетия*. М, 1927.

Львов-Рогачевский В. «Футуризм». *Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в двух томах II* (М—Л, 1925).

Львов-Рогачевский В. *Новейшая русская литература*. Несколько изданий.

- Малахов Сергей. «Заумники», *На литературном посту*, № 7—8 (1926).
- Малахов С. «Что такое футуризм», *Октябрь*, № 2 (1927).
- Малахов С. «Футуристы», *На литературном посту*, № 3 (1927).
- Марков В. «Мысли о русском футуризме». *Новый журнал*, № 38 (1954).
- Михайловский Б. *Русская литература XX века с 90-х гг. до 1917*. М, 1939.
- Плиско Н. «Футуризм русский», *Большая Советская энциклопедия*. 1-е изд., М, 1935.
- Пяст В. *Встречи*. Л, 1929.
- Редько А. *Литературно-художественные искания в конце XIX—начале XX в.* Л, 1924.
- Розанов Иван. *Русские лирики*. М, 1929.
- Саянов Виссарион. *Очерки по истории русской поэзии XX века*. Л, 1929.
- Селивановский А. *Очерки по истории русской советской поэзии*. М, 1936.
- Спасский Сергей. «Итоги футуризма», *Зарево заводов*, № 2 (1919).
- Степанов Н. «Поэзия буржуазного упадка». В: *История русской литературы*, т. X (М—Л, 1954).
- Тынянов Ю. *Архаисты и новаторы*. Л, 1929.
- Харджиев Н., Тренин В. «Комментарии». *Литературное наследство*, II (1932).
- Чижевский Д. «О поэзии футуризма», *Новый журнал*, № 3 (1963).
- Шамурин Е. И. «Основные течения в дореволюционной русской поэзии». В: Ежов И., Шамурин Е. *Русская поэзия XX века* (М, 1925).
- Шапирштейн-Лерс Я. *Общественный смысл русского литературного футуризма*. М., 1922.
- Bogdanovič Nana. *Futurizam Marinetija i Majakovskog*. Beograd, 1963.
- Bowra C. M. *The Creative Experiment*. London, 1949.
- Erlich Victor. «Russian Poets in Search for Poetics», *Comparative Literature*, IV (1952).
- Lehrmann Graziella. *De Marinetti à Maiakovski*. Fribourg, 1942.
- Markov Vladimir. «Der russische Futurismus», *Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert*. Vol. I. Freiburg, 1960.
- Poggioli Renato. *The Poets of Russia, 1890—1930*. Cambridge, Mass., 1960.
- Tschizewskij D. *Anfänge des russischen Futurismus*. Wiesbaden, 1963.
- Справочная литература
- Белецкий и др. *Новейшая русская литература*. Иваново-Вознесенск, 1927.

- Бродский Н. Л., Сидоров Н. П. *От символизма до «Октября»*. М, 1924.
- Витман А. М. и др. *Восемь лет русской художественной литературы*. М—Л, 1926.
- Владиславлев И. *Литература великого десятилетия*. М—Л, 1928.
- Владиславлев И. *Русские писатели*. Л, 1924.
- Козьмин Б. П. *Писатели современной эпохи*. М, 1928.
- Литературно-художественные альманахи и сборники*. Т. I—III. М, 1957—1960.
- Марков Владимир (ред.) *Манифесты и программы русских футуристов*. Мюнхен, 1967.
- Муратова К. (ред.) *История русской литературы конца XIX — начала XX в. Библиографический справочник*. М—Л, 1963.
- Никитина Е. *Русская литература от символизма до наших дней*. М, 1926.
- Полонский В. *Очерки литературного движения революционной эпохи*. М—Л, 1928.
- Сперанский В. Д. *Историко-критические материалы по литературе*. Выпуск 3. *Маяковский, Футуризм* (М, 1925).

#### Итальянский футуризм и Маринетти

- Алерамо С. «Футуризм в Италии», *Русская мысль*, № 12 (1913).
- Бодуэн де Куртене И. А. «Галопом вперед», *Вестник знания*, № 5 (1914).
- Бурлюк Давид и др. «К приезду Маринетти», *Новь*, 5 февраля 1914. См. также письма футуристов в редакцию в нормах *Нови* от 26 и 30 января и 15 февраля 1914.
- Буцци Паоло. «Письма из Италии», *Аполлон*, № 9 (1910), № 5 (1911), № 1, 5 (1913).
- Горлов Н. *Футуризм и революция*. М, 1924.
- Кузмин М. «Письма из Италии. Футуристы», *Аполлон*, № 9 (1910).
- Кульбин Н. «Письмо в редакцию». *Речь*, 20 января 1914.
- Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец*. Л, 1933.
- Луначарский А. «Футуристы», *Киевская мысль*, 17 мая 1913.
- Луначарский А. «Сверхскульптор и сверхпоэт», *День*, 29 июля 1913.
- Межрежковский Д. «Еще один шаг грядущего Хама». *Русское слово*, 29 июля 1914. См. также еще *Невоенный дневник* (П, 1917).
- Михальчи Д. «Футуризм в литературе», *Большая Советская энциклопедия* (1-е изд.), LIX (М, 1935).
- Осоргин М. «Итальянский футуризм», *Вестник Европы*, № 2 (1914).
- Панда. «Футуристы», *Вечер*, 8 марта 1949.
- Первухин М. «Псевдофутуризм», *Современный мир*, № 3 (1914).

Перцов В. «Маринетти — фашист и футурист», *Красная новь*, № 8 (1927).

Потапова З. М. «Маринетти», *Краткая литературная энциклопедия*, IV (М, 1967).

Рабов Р. Футуризм. «Новая литературная школа», *Вестник литературы т-ва Вольф*, № 5 (1909).

Розенфельд И. «Интуитивизм и футуризм», *Маски*, № 6 (1913—1914).

Слоним М. «Новая итальянская литература». В: *Литературный альманах «Грани»*, т. III. (Берлин, 1923).

Тастевен Г. *Футуризм*. М, 1914.

Тугендхольд Я. «Запоздалый футуризм», *Речь*, № 31, 1 февраля 1914.

Тугендхольд Я. «Письмо из Москвы», *Аполлон*, № 3 (1914).

Харджиев Н. «Турне кубо-футуристов 1913—1914 гг.» В: *Маяковский, Материалы и исследования* (М, 1940).

Чулков Георгий. «Маринетти», *Вчера и сегодня*. М, 1916. Также в: *Наши спутники* (М, 1922).

Чужой. «Московские отклики. Шампанского бутылка», *Речь*, 30 января 1914.

Шапошников Б. «Футуризм и театр», *Маски*, № 7—8 (1912—1913).

Шершеневич В. Предисловие к книге Маринетти *Битва в Триполи* (М, 1915).

Эйхенгольц М. «Маринетти», *Литературная энциклопедия*, VI (М, 1932).

Эренбург И. «Ф.-Т. Маринетти». В его книге *Поэты Франции*. Париж, 1914.

*Color and Rhyme* (N. Y.), № 55 (1964).

«Marinetti in Russia», *Lacerba*, April 1, 1914.

См. также отдельные номера газет, посвященные визиту Маринетти в Россию с 26 января по 14 февраля 1914 года: *Биржевые ведомости*, *День*, *Голос Москвы*, *Московские ведомости*, *Новь*, *Новое время*, *Петербургская газета*, *Петербургский листок*, *Речь*, *Русские ведомости*, *Русское слово*, *Вечернее время*, *Вечерние известия*, *Театр и искусство*.

Манифесты итальянских футуристов в русских переводах

Маринетти. *Манифесты итальянского футуризма*. М, 1914.

Маринетти. *Футуризм*. П, 1914.

Союз молодежи, № 2 (1912).

Современный Запад, № 1, 3 (1922).

Тастевен Г. *Футуризм*. М, 1914.

*Театр и искусство*. № 5 (1914).

## Футуризм и живопись

Андерсен М. «Реакционное искусство», *Современник*, № 4 (1914).

Бурлюк Д. «Филонов», *Color and Rhyme*, № 55.

Волошин М. *О Репине*. М, 1913.

Евреинов Н. *Оригинал о портретистах*. М, 1922.

Глаголь С. «Вырождение или возрождение», *Жатва*, № 5 (1914).

Ларионов М. и др. «Почему мы раскрашиваемся», *Аргус* (рождественский выпуск, 1913).

Маковский С. «"Новое искусство" и "четвертое" измерение», *Аполлон*, № 7 (1913).

«Ослиный хвост» и «Мишень». М, 1913.

Радлов Н. *О футуризме*. П, 1923.

Редько А. «У подножия африканского идола». *Русское богатство*, № 7 (1913).

Редько А. «Среди "устремлений" к непостижимому», *Русское богатство*, № 3 (1914).

*Союз молодежи* (П), № 1—3 (1912—1913).

Терновец Б. «Футуризм». *Большая Советская энциклопедия* (1-е изд.), LIX (М, 1935).

Харджиев Н. «Маяковский и живопись». В: *Маяковский. Материалы и исследования* (М, 1940).

Яacobсон Роман. «Футуризм», *Искусство*, № 7 (2 августа 1919).

Gray Camilla. *The Great Experiment: Russian Art, 1863—1922*. London, 1962.



## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамович Николай 192  
Аверченко Аркадий 44, 186, 263  
Агапов Борис 286  
Агнивцев Николай 286  
«Академия Поэзии» 60, 64  
«Академия стиха» 17  
акмеизм 18, 39, 56, 76, 93, 106, 123, 146, 147, 163, 194, 306, 317, 320, 321  
Аксенов Иван 150, 231—235, 254, 323  
    *Коринфяне* 234  
    *Неуважительные основания* 231—233  
    *Пикассо и окрестности* 233  
Алерамо Сибилла 130, 138  
Альтенберг Петер 23, 92  
«Альциона» (издательство) 197  
Алымов Сергей 82, 271  
Алягров. См. Якобсон Роман  
Андреев Леонид 16, 35, 44, 113, 195, 241  
Андреевич. См. Соловьев Евгений  
Аникин Владимир 359 п. 112  
Анисимов Юлиан 197, 205, 348 п. 1  
Анненский Иннокентий 8, 28, 87, 89, 198, 204  
Анп Пьер 166  
Аполлинер Гийом 137, 172, 239, 345 п. 15  
Аполлон (журнал) 17, 18, 26, 33, 36, 71, 76, 111, 123, 168, 333 п. 28  
Аполлоний Родосский 152  
Арагон Луи 249, 361 п. 140  
Арватов Борис 311  
Аристотель 124  
Арп Ганс 302  
Архипенко Александр 353 п. 93  
Арцыбашев Михаил 35  
Асеев Николай 142, 196, 198, 201—205, 208—216, 218—221, 224, 227, 231, 232, 236, 243, 244, 246, 250, 254, 257, 259, 260, 264, 266, 271, 295, 301, 310—312, 315, 322, 329 п.11, 336 п. 37, 348, п. 8, 349 п. 10 и 26, 350 п. 34 и 39

- Бомба* 214  
*Зор* 210, 212, 213  
*Леторей*. См. «Центрифуга»  
*Ночная флейта* 201, 202, 213  
*Ой конин дан окейн* 212  
*Оксана* 212  
Афанасьев Александр 92  
Афанасьев Леонид 66  
Ахматова Анна 97, 236, 309
- Багрий А. В.** 82  
Байрон, лорд Джордж Гордон 58, 77, 97  
Бакст Лев 19, 36  
Балл Гуго 362 п. 142  
Бальер Август 54  
Бальмонт Константин 8, 11, 44, 63, 75, 83, 88, 89, 92, 98, 117, 120, 181, 182, 187, 286  
Баратынский Евгений 165, 199, 201, 225  
Башкирцева Мария 251  
Баян Вадим (Владимир Сидоров) 85, 177, 178  
Бедный Демьян 16  
Беленсон Александр 237, 240, 243, 349 п. 19, 354 п. 6  
Белинский Виссарион 153, 223  
Белый Андрей (Борис Бугаев) 9, 19, 21, 25, 28, 88, 164, 197, 199, 201, 203, 204, 225, 227, 231, 247, 312, 337 п. 55  
Бёме Якоб 205, 223  
Бенедиктова Н. 91  
Бенуа Александр 47, 156, 183  
Бергсон Анри 12, 61, 361 п. 125  
Бердсли Обри 309  
Берлиоз Гектор 84  
Берришон Патерн 198  
Бертран Алоизий 199—209, 205, 212, 226  
Бетховен Людвиг, ван 86  
Блаватская Елена 61  
Блок Александр 44, 62, 71, 75, 80, 91, 92, 97, 128, 194, 197, 204, 227, 236, 238, 240, 262, 263, 285, 288, 305, 328 п. 3, 337 п. 54, 340 п. 23  
Бобович Исидор 320  
Бобров Семен 329 п. 11  
Бобров Сергей 7, 9, 23, 78, 80, 86, 154, 197—209, 211, 212, 215, 218—232, 234, 249, 315, 320, 323, 325, 329 п. 10 и 11, 345 п. 11, 349 п. 20, 350 п. 39 и 51, 351 п. 58, 61 и 63, 353 п. 93  
*Алмазные леса* 226  
*Вертоградари над лозами* 198—200, 226

- Записки стихотворца* 225  
*Лира лир* 225—227  
 «О лирической теме» 200, 201, 206  
 Бодлер Шарль 182, 199, 274, 308  
 Бодуэн де Куртене Иван 139, 140, 191, 193  
 Божидар (Богдан Гордеев) 209—211, 218, 219, 221, 224, 259, 350  
 п. 47, 351 п. 61  
     *Бубен* 210, 218, 219  
     *Распевочное единство* 218  
 Божнев Борис 361 п. 134  
 Большаков Константин 98, 99, 102, 104, 133, 146, 149—152, 154, 155, 159, 180, 208, 220—222, 224, 227, 228, 231, 243, 244, 246, 254, 308, 317, 344 п. 84, 351 п. 67, 354 п. 19  
     *Мозаика* 98  
     *Поэма событий* 228  
     *Сердце в перчатках* 99, 154, 228  
     *Солнце на излете* 228, 244  
     *Le Futur* 98  
 Боччони Умберто 130, 138, 141  
 Брак Жорж 38, 302  
 Брандт Роман 86  
 Брик Лиля 249, 250, 266, 267, 269, 308  
 «Бродячая собака» (артистическое кабаре) 122, 124, 136, 237, 240, 241, 250  
 Брюсов Валерий 8, 11, 44, 59, 61, 62, 65, 80, 83, 86, 88, 91, 101, 105, 107, 120, 122, 130, 146, 160, 177, 178, 183, 187—191, 194, 198, 201, 204, 209, 213, 227, 235, 288, 291, 317, 318, 328 п. 3, 334 п. 5, 338 п. 66, 359 п. 108  
     «Бубновый валет» (группа) 33, 35, 38—40, 43, 53, 105, 117  
     *будетляне* 29, 30, 78, 115, 142,  
     Бунин Иван 44, 241  
     Бурлюк Владимир 14, 15, 25, 27, 34, 35, 37, 38, 48, 54, 106, 109, 110, 144, 172, 237, 254, 270, 356 п. 55  
     Бурлюк Давид 14—16, 27—29, 33—40, 44—48, 50—56, 63, 78, 82, 85, 95, 105, 106, 109—111, 115, 117—122, 130, 133, 134, 141—145, 147, 149—158, 161, 162, 164, 167—169, 172, 182, 185, 192, 194, 211, 214, 215, 221, 231, 237—241, 243—246, 249, 252—255, 260, 269—277, 280—282, 288, 290, 297, 305, 315, 322, 324, 329 п. 7, 10 и 12, 330 п. 31, 332 п. 4, 333 п. 20, 334 п. 31, 336 п. 37, 345 п. 10, 349 п. 19, 354 п. 19, 355 п. 28, 356 п. 51 и 55, 357 п. 59, 359 п. 106  
     *Бурлюк пожимает руку Вульворт Бильдингу* 273  
     *Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство* 156  
     «Доитель изнуренных жаб» 147  
     «Здравствуйте, M-lle Поэзия!» 244  
     «Катафалкотанц» 253  
     *Лысеющий хвост* 271.

- Маруся-сан 273  
Энтелехизм 273  
*1/2 века* 274  
*Color and Rhyme* 274, 277  
Бурлюк Людмила 37  
Бурлюк Мария 274  
Бурлюк Надежда 54  
Бурлюк Николай 15, 27, 35, 39, 40, 44, 46—48, 50—52, 54—56,  
109, 110, 115, 118, 123, 132, 133, 138, 145, 147, 149, 150, 152—155,  
183, 244, 254, 270, 356 п. 55  
Буров Л. 185  
Бухарин Николай 24  
Буцци Паоло 130, 138  
Бушман Ирина 352 п. 81
- Вагнер** Рихард 197  
Ван Гог Винсент 38, 120, 123, 157, 277  
Вараввин Д. 243, 246, 249  
Варст (Варвара Степанова) 295, 360 п. 124  
Васильева Нина 309  
Введенский Александр 323  
Вейдле Владимир 352 п. 81  
Венгеров Семен 193  
Венгерова Зинаида 239  
«Венок—Стефанос» (группа и выставка) 11, 14, 37, 38  
Вербицкая Анастасия 78  
Верди Джузеппе 128, 301  
Верещагин Василий 17  
Верлен Поль 92, 182, 197  
Вермель Самуил 24, 221, 243, 245, 246, 248, 249  
Вермель Филипп 323  
Верн Жюль 86  
Вертер Вера 89  
Верфель Франц 217  
Верхарн Эмиль 19, 79, 80, 132, 138, 187  
Верье Поль 234  
Вечорка Татьяна (Толстая) 295, 297, 309, 362 п. 146  
Вийон Франсуа 199  
Виноградов А. 86  
Винокур Григорий 323  
Вишняков Владимир 180  
Владимирова Ада 24, 89  
Волошин Максимилиан 59  
Воронцовский В. 272  
Воскресенская Нина. См. Багрицкий Эдуард

*всёчество* 160, 287, 297

Вьеле-Гриффен Франсис 19, 24

Вышеславцева С. 291

Гамсун Кнут 293, 294

Гаршин Всеволод 11, 141

Гауптманн Герхардт 277

Гаусс Карл 256

Гей А. М. (Александр Городецкий) 28, 48

Гейне Генрих 92, 93, 153

Геродот 34

Герцен Александр 72

Гете Иоганн Вольфганг 153, 168, 186, 205, 265

«Гилея» (группа) 30, 34—40, 43, 44, 48, 53, 58, 69, 72, 74, 76, 78, 80—82, 85, 88, 89, 92, 101, 102, 105—107, 109, 112, 118, 133, 138, 143, 144, 146, 149, 150, 154, 155, 158, 160, 161, 166, 167, 173, 182, 187, 193, 196, 206, 207, 210, 211, 223, 225, 227, 231, 234, 236, 243, 249, 260, 280, 286, 316, 317, 320, 325

*Весеннее контрагентство муз* 243—245

*Взял* 249—251, 257, 301

*Грамоты и декларации русских футуристов* 156

*Дохлая луна* 15, 106, 108—110, 144; 2-е издание 143, 150, 154, 155

*Затычка* 110, 111, 168

*Молоко кобылиц* 15, 85, 143—145, 148, 168

*Московские мастера* 245—249

*Первый журнал русских футуристов* 15, 143, 149—154, 167, 168, 171, 186, 204, 207

*Пощечина общественному вкусу*: листовка 47, 48; сборник 15, 22, 37, 40, 43—51, 56, 142, 143, 147, 152, 156, 164, 177, 240, 251, 263, 270, 280, 290

*Рыкающий Парнас* 25, 51, 85, 123, 143—150, 155, 190, 194

*Садок судей* 12, 19, 25—29, 32, 38, 48, 49, 51, 136, 143, 274

*Садок судей II* 25, 27, 28, 48, 51, 52, 56, 123, 133, 143, 156, 175, 238

*Стрелец* 170, 237—240, 245

*Требник троих* 54—57, 143

*Трое* 19, 25, 111—115, 143, 159, 174

*Четыре птицы* 252—254

Гильфердинг Александр 197

Гинц 5 п. 2

Гиппиус Зинаида 84, 87, 324, 337 п. 54

Глез Альбер 25, 54, 106

Гнедов Василиск (Василий) 69, 71—74, 77—81, 88, 123, 156, 178, 184, 188, 191—193, 207, 209, 211, 254, 260, 303, 336 п. 35 и 37, 350 п. 47, 354 п. 19

*Гостинец сентиментам* 73

*Книга великих* 74

*Смерть искусству* 73

Гоген Поль 11, 38, 157, 276

Гоголь Николай 132, 149, 164, 176, 186, 212, 232, 263, 291, 293, 307

Гойя Франсиско 309

Голлербах Эрих 274, 275

«Голубая роза» (группа) 37

«Голубые роги» (группа) 286

Гольцшмидт Владимир 279, 282, 286, 336 п. 37

Гончаров Иван 8

Гончарова Наталья 36—41, 43, 48, 98, 129, 158—160, 200, 246, 297, 353 п. 93

Горлов Н. 142, 324

Городецкий Сергей 18, 28, 286, 309, 339 п. 71, 360 п. 118

Горский Владимир 180

Горький Максим 19, 44, 45, 72, 87, 187, 220, 240, 241, 262, 273, 314, 337 п. 37, 356 п. 44

«О футуризме» 241

Гофман Эрнст Теодор Амадей 198, 199, 201, 202, 217, 218, 222, 324

Грааль-Арельский 61—64, 66, 67, 101, 334 п. 2

*Голубой ажур* 673

*Летейский брег* 63

«Грамота» (манифест эго-футуристов) 69, 207, 208

Грей Камилла 36, 356 п. 55

Грибоедов Александр 26, 130, 342 п. 62

Гумилев Николай 59, 62, 92, 123, 147, 161, 236, 308, 320, 329 п. 3 и 15, 339 п. 71

Гумилевский Лев 184

Гуро Елена 46, 48, 51, 52, 54, 80, 89, 90, 106, 111, 112, 115, 143, 145, 148, 164, 191—194, 241, 285, 295, 317, 324, 328 п. 3, 329 п. 15, 350 п. 47, 355 п. 39, 360 п. 125

*Небесные верблюда* 22, 23, 52, 112

*Осенний сон* 21

*Шарманка* 19—22, 24

Гусман Борис 87, 89

Гюго Виктор 138

Гюисманс Жорж 93, 253

**Дада** 122, 218, 299, 302, 303, 361 п. 136, 362 п. 142

Даль Владимир 18, 318

- Данте Алигьери 58, 230  
Дарвин Чарльз 149  
Дебюсси Клод 24  
Деген Юрий 287, 359 п.97  
*декаданс, русский* 61, 76, 87—90, 176, 188, 220, 246, 252, 305  
Деларю Михаил 199  
Делоне Роберт 137, 233  
Демель Рихард 92, 197  
Державин Гавриил 60, 152, 329 п. 11  
Джакометти Альберто 302  
Добролюбов Николай 321  
Добужинский Мстислав 19  
«Доктрины» (манифест эго-футуристов) 67, 68  
Долинский Сергей 40, 42, 44, 48, 54, 143  
Достоевский Федор 44, 87, 120, 131, 164, 176, 177, 185, 200, 267,  
293, 296  
Дункан Айседора 122  
Дуров Александр 184  
Дюамель Жорж 166
- Евреинов Николай** 11—13, 16, 89, 237—239, 243, 280, 357 п. 81  
Егорьевский Василий 192  
Елачич Гавриил 148  
Есенин Сергей 216, 313, 314, 323, 362 п. 152 и 153  
«ЕУЫ» (издательство) 143, 166, 173  
Ефремов Е. 184
- Жакоб Макс** 233  
Жамм Франсис 75, 87  
Ждарский И. 186  
Жевержеев Л. 53, 334 п.33  
Жирмунский Виктор 324  
Жироду Жан 166  
«Журавль» (издательство) 25, 143, 211
- Заболоцкий Николай** 37, 42, 323  
Зайцев Борис 11, 329 п. 15  
Зак Лев (Хрисанф, М. Россиянский) 9, 72, 90, 91, 96, 97, 101, 103,  
104, 149, 150, 222, 335 п. 32, 338 п. 69  
Зак С. И. 186  
Закржевский Александр 192, 193, 324  
*заумь* 5, 23, 43, 77, 112—116, 160, 173—176, 184, 189, 191, 192,  
220, 238, 242, 258, 270, 281, 282, 284, 285, 287—290, 292—295,  
298—300, 302—307, 309, 310, 312, 313, 315, 352 п. 81, 354 п. 17,  
360 п. 114, 117, 123 и 125, 361 п. 127, 362 п. 142

Зданевич Илья (Ильязд) 158—160, 208, 287—289, 297—303, 305—308, 324, 345 п. 14, 349 п. 23, 361 п. 133, 134, 136 и 141, 362 п. 142

«Асел напрат» 299

зГА Якабы 300

лидантЮ фАрам 300—302, 305, 307

Наталья Гончарова. Михаил Ларионов 158

остраф пасхи 299, 305

Янко круль албанской 298, 299

Зданевич Кирилл 287, 288

Золотухин Георгий 252, 253, 278

«Звено» (выставка) 38

«Золотое руно» (выставка) 35

Золотое руно (журнал) 37, 129

Ибсен Генрих 72, 299, 334 п. 7

Иванов Вячеслав 8, 18, 88, 144, 166, 197, 198, 200, 201, 309, 328 п. 3, 340 п.18, 360 п. 117

Иванов Георгий 12, 61, 62, 67

Ивей. См. Игнатъев Иван

Ивнев Рюрик (Михаил Ковалев) 76, 78, 79, 89, 91, 96—98, 101, 104, 150, 192, 193, 207, 211, 221, 222, 228, 231, 246, 247, 286, 317, 321, 352 п. 71 и 73

Золото смерти 228

Пламя пышет 97

Самосожжение 98, 228

Игнатъев (Казанский) Иван 63—69, 71—81, 85, 90, 94, 95, 141, 149, 179, 183, 187, 193, 196, 207—209, 224, 334 п. 10, 335 п. 17 и 30, 336 п. 35, 349 п. 20

Около театра 63

«Первый год эго-футуризма» 67

Эго-футуризм 78—80

Эшафот. «Эго-футуры» 79

Издебский В. 38, 332 п. 14

Измайлов Александр 154

Ильязд. См. Зданевич Илья

имажинизм, русский 92, 317, 320, 323

импрессионизм: во французской живописи 9, 10, 120; в литературе 10—12, 14, 19, 21, 23, 25, 120, 176, 329 п. 13; в русском футуризме 8—30, 32, 52, 128, 171, 238, 323, 325

«Импрессионисты» (выставка) 11, 38, 329 п. 12

Иолэн Мар (псевдоним Сергея Боброва) 209, 322

Кавальканти Гвидо 233

Каллимах 152



Калмыкова Мария 178

Каменский Василий 8, 12, 15, 16, 23, 25, 28, 29, 31—33, 36, 39, 48, 72, 82, 85, 89, 90, 117, 119—122, 130, 133, 143, 145, 148, 150, 152, 155, 159, 167, 169—172, 174, 184, 221, 236—241, 244, 246, 247, 249, 250, 252, 253, 257, 260, 264, 272, 277—284, 286, 295, 304, 311, 312, 315, 322, 329 п. 12, 336 п. 37, 346 п. 30, 357 п. 81, 360 п. 123

*Девушки босиком* 280

*Его—моя биография великого футуриста* 281

Железобетонные поэмы 169—172, 239

*Звучаль веснянки* 281, 283

*Землянка* 23, 25, 31—33, 48, 143, 247, 278, 283

*Книга о Евреинове* 280

«Константинополь» 169—171

*Нагой среди одетых* 172

*Путь энтузиаста* 283

«Сердце народное — Стенька Разин» (поэма) 282

*Стенька Разин* (позднее *Степан Разин*) 145, 238, 277—280, 282, 284

*Танго с коровами* 172

Каммингс Эдуард 151

Камознс Луис, де 277

Кандинский Василий 38, 46, 47, 333 п. 26

Канев В. 243

Канова Антонио 17

Кант Иммануил 54, 114, 285

Кара-Дарвиш 286, 308

Карра Карло 141

Катаев Валентин 362 п. 149

Катанян Василий 308, 309

Кент Рокуэлл 274

Киплинг Редьярд 138

Кирсанов Семен 314

*Китоврас* (журнал) 272

«Китоврас» (издательство) 28

Клюев Николай 216

Клюн И. 358 п. 92

Ковалев Михаил. См. Ивнев Рюрик

Козырев Михаил 89, 90

Кокорин Павел 66, 178

Конге Александр 123

Коневской Иван (Ореус) 19, 199, 201, 225

Коновалов Д. Г. 174

*конструктивисты* 235, 323

Кончаловский Петр 38

Копс Кейстон 266

- Корбьер Тристан 33, 161, 198, 199  
Коротов Павел 76, 178  
Кравцов Андрей 172  
Кранихфельд Владимир 188  
Кро Шарль 198  
Кручных Алексей (Александр) 9, 23, 29, 33, 35, 36, 40—47, 50—52, 54, 72, 74, 77, 78, 90, 91, 95, 98, 99, 101, 108, 111—118, 122, 125—128, 133, 139, 142—145, 148—150, 155—157, 159, 160, 164, 166, 169, 172—177, 179, 180, 182—186, 188, 191—194, 210, 211, 214, 231, 237, 238, 243, 259, 284—298, 300, 302—316, 322, 325, 329 п. 12, 332 п. 19, 333 п. 20 и 23, 339 п. 22—24 и 26, 341 п. 27, 343 п. 79, 344 п. 8, 359 п. 98 и 108, 360 п. 118, 123 и 125, 362 п. 149, 151, 153—155
- Бух лесиный* 41  
*Взорваль* 174, 175, 293, 297  
*Возропщем* 173  
*Вселенская война* 285  
«Высоты» 108  
*Декларация заумного языка* 293, 294  
*Декларация слова как такового* 115, 116, 191, 293  
«дыр бул щыл» 43, 115, 290  
*Замауль* 290  
*Заумная гнига* 284  
*Зудесник* 290  
*Игра в аду* 37, 40, 42, 143, 176  
*Лакированное трико* 289, 295, 296, 308  
*Малохолия в капоте* 291  
*Миллиорк* 289, 290, 308  
*Мирсконца* 40, 41, 46, 143  
«Новые пути слова» 112—114  
*Ожирение роз* 289, 307  
*Победа над солнцем* 125—129, 143, 175, 304  
*Полуживой* 42, 43, 143, 176  
*Помада* 43, 143, 177  
*Поросята* 175, 177, 188  
*Пустынники* 42, 43, 143  
*Сдвигология русского стиха* 295, 305, 312  
*Слово как таковое* 114, 115, 288  
*Старинная любовь* 40, 41, 143  
*Стихи В. Маяковского* 177  
*Тайные пороки академиков* 284, 288, 289  
*Те-ли-лэ* 176, 332 п. 19  
*Утиное гнездышко дурных слов* 176  
*Учитесь худоги* 288, 294  
*Фактура слова* 290, 312

- Чорт и речетворцы* 175, 176, 193  
 Крылов Иван 303  
 Крючков Дмитрий (Келейник) 65, 69, 75, 76, 79, 81, 87, 89, 192, 207  
*Падун немолчный* 75  
*Цветы ледяные* 75  
*кубизм* 9, 14, 34, 35, 39, 47, 106, 120, 233, 234  
*кубо-футуризм* 5 п. 2, 91, 105—129, 189, 192, 196, 207  
 Кузмин Михаил 9, 17, 44, 50, 62, 80, 92, 97, 130, 163, 165, 166, 199, 238, 240, 309, 328 п. 3, 333 п. 23, 345 п. 10, 361 п. 133  
 Кузьмина-Караваева Елизавета 209  
 Кульбин Николай 9, 11, 12, 14, 35, 38, 41, 85, 122—124, 131, 132, 134, 135, 138, 140, 150, 156, 159, 174, 176, 238, 239, 255, 333 п. 39, 354 п. 6  
 «Свободное искусство как основа жизни» 12  
 Куприн Александр 16, 44  
*Куранты* (журнал) 288  
 Кушнер Борис 221, 229, 310—312, 352 п. 75  
 Кювилье Мария (Мария Кудашева) 221
- Лавренев Борис** 91, 100, 149, 150, 337 п. 58  
 Ламартин Альфонс 139  
 Ландри Эжен 234  
 Ларионов Михаил 33, 36—38, 40—43, 47, 48, 98, 129, 131, 158—160, 169, 182, 287, 288, 297, 332 п. 18, 345 п. 14  
 «Почему мы раскрашиваемся» 160  
 Лафорг Жюль 93, 99, 198, 317, 324  
 Ледантю Михаил 39, 301  
 Леже Фернан 46, 150, 332 п. 5  
 Лейбниц Готфрид 257  
 Ленин Владимир 166, 217, 269, 282, 307, 312  
 Лентулов Аристарх 37, 38, 243, 246  
 Леонардо да Винчи 183, 307  
 Лерберг Шарль, ван 199, 201  
 Лермонтов Михаил 85, 176, 228, 261, 284, 362 п. 146  
 Лернер Николай 192  
 ЛЕФ (группа) 101, 157, 214, 269, 282, 307, 311, 314, 322  
 ЛЕФ, американский (группа) 272  
*ЛЕФ* (журнал) 282, 311, 314  
 Лившиц Бенедикт 7, 10, 15, 18, 27, 29, 33—35, 38—40, 44, 46, 49—52, 54, 72, 81, 99, 105—109, 114, 118, 123, 124, 128, 132, 134—137, 142—146, 148, 150, 151, 153—156, 160—166, 169, 170, 172, 191, 192, 216, 217, 231, 233, 237, 238, 243, 246, 274, 315, 320, 323, 325, 328 п. 3, 330 п. 17, 337 п. 55, 345 п. 20, 346 п. 27, 349 п. 19, 350 п. 47  
*Волжье солнце* 46, 143, 160—163, 166  
*Гилея* 274

- Из топи блат* 164, 165  
*Кротонский полдень* 165  
«Люди в пейзаже» 35, 46, 52  
*Мы и Запад* 137, 156  
«Освобождение слова» 106, 107  
*Полугораглазый стрелец* 34, 166, 274  
*Патмос* 165, 166  
«Тепло» 162, 163, 170  
*Флейта Марсия* 33, 160, 161, 166
- Лилиенкрон Детлев 92  
Линдер Макс 132  
«Лирень» (группа и издательство) 209—219, 247, 256, 260  
*Временник* 211, 260  
*Леторей* 210—212, 214—217, 249  
*Лирень* 211  
«Лирика» (группа) 91, 154, 197—207, 213, 215  
*Лирика* 197, 198, 202
- Ломоносов Михаил 261, 329 п. 11  
Лопухин Александр 220  
Лосский Николай 326  
Лотарев Игорь. См. Северянин Игорь  
Лотов Антон 159, 345 п. 14  
Лохвицкая Мирра 11, 58—60, 66, 70, 93, 329 п. 11  
Лукаш Иван (Оредж) 64, 65  
Луначарский Анатолий 130, 228, 337 п. 57  
Лундберг Евгений 190  
Лунев Е. 43, 332 п. 19  
Лурье Артур 124, 132, 136, 137, 164, 238, 239  
Львов-Рогачевский Василий 188  
Львова Надежда 101, 102, 317  
Лядов Анатолий 24
- Маковский Сергей** 18, 26  
**Малахов Сергей** 324  
**Малевич Казимир** 39, 41, 111, 114, 125, 128, 131, 150, 173—175, 348, 415 п. 92  
**Малларме Стефан** 140, 163, 187, 192, 198, 217, 274, 309, 324  
**Мандельштам Осип** 165, 166, 286  
**Марвелл Эндрю** 266  
**Маринетти Филиппо Томмазо** 23, 64, 67, 72, 82, 89, 94, 95, 119, 125, 126, 129—142, 147, 150, 158, 159, 164, 166, 175, 183, 187, 189—192, 195, 196, 208, 223, 227, 243, 262—264, 268, 297, 317—321, 323, 325, 342 п. 60 и 61, 343 п. 74, 75 и 80, 344 п. 84  
**Марино Джованни Баттиста** 329 п. 11  
**Марков Лев** 184

- Маркс Карл 149, 295, 321  
 Марло Кристофер 234  
 Массайнов Алексей 86, 89  
 Массне Жюль 317  
 Матисс Анри 38, 197, 302  
 Матюшин Михаил 14, 25, 27, 38, 48, 54, 111, 112, 122, 125, 126,  
 128, 132, 133, 143, 150, 154, 169, 179, 211, 257, 325, 340 п. 21, 341  
 п. 45  
 МАФ (Московская ассоциация футуристов) 311, 322  
 Машков Илья 38  
 Маяковский Владимир 35, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 54, 55, 64, 74,  
 78, 80, 84, 85, 88, 90, 91, 95, 97, 101, 102, 105, 106, 108, 110, 112,  
 115, 117—123, 125—130, 133, 141—143, 145—148, 150—152, 157—  
 159, 164, 166, 177, 178, 182, 184, 186, 191, 192, 194, 204, 207—209,  
 211, 214, 218, 220, 221, 224, 228, 231, 235, 237, 238, 240, 241, 243,  
 244, 246, 249—254, 257, 260—270, 272, 274, 276, 277, 281—283,  
 288, 290, 304, 305, 307, 308, 310—312, 315—317, 319, 321—324, 329  
 п. 10 и 11, 333 п. 23, 336 п. 37, 337 п. 57, 341 п. 32 и 45, 342 п. 61,  
 346 п. 30, 350 п. 39, 352 п. 75, 353 п. 83 и 85, 356 п. 44  
*Владимир Маяковский* 125—129, 264, 319  
*Война и мир* 266—268  
*«Капля дегтя»* 250  
*Облако в штанах* 126, 220, 238, 240, 250, 253, 264—266, 268  
*Про это* 126, 269  
*Простое как мычание* 262  
*Флейта-позвоночник* 250, 265, 266, 268  
*Человек* 268  
*«Я»* 108  
*«Мезонин поэзии»* 7, 74, 90—104, 118, 133, 146, 149—152, 159,  
 173, 185, 190, 193, 196, 221, 227, 246, 317  
*Вернисаж* 91, 101, 204  
*Крематорий здравомыслия* 102, 103  
*Пир во время чумы* 101, 102  
 Мейерхольд Всеволод 15, 129, 234, 339 п. 73, 357 п. 81  
 Мельникова София 299, 308  
 Мережковский Дмитрий 87, 195, 242  
 Метерлинк Морис 24, 114, 285  
 Метценже Жан 25, 54, 106  
 Микеланджело 135  
 Миллер Генри 274  
 Модильяни Амедео 276  
 Моне Клод 10, 47, 230  
 Мопассан Ги, де 309  
 Мореас Жан 274  
 Морозов Петр 194

Морозова К. 193  
Моцарт Вольфганг Амадей 254  
Муратова К. 315  
«Мусагет» (издательство) 197, 199, 203, 225  
Мясоедов С. 48, 293

**Нарбут Владимир** 123  
*неологизм* 16, 22, 54, 55, 70, 73, 84, 119, 126, 127, 182, 209, 211, 218, 227, 244  
*неофутуристы* 182, 183, 192  
Нерваль Жерар, де 199, 201  
Несмелов Борис 354 п. 7  
Низен Екатерина 27, 32, 51, 52, 106  
Ницше Фридрих 72, 73, 177, 219, 285, 324  
Новалис 199, 201, 205, 210, 215, 216, 257, 324  
«Новый ЛЕФ» (группа) 322  
*Новый ЛЕФ* (журнал) 311  
*Новый сатирикон* (журнал) 263, 267

**Овидий** 246  
*одесская группа* 320, 321  
Оксенов Иннокентий 24  
Олейников Николай 323  
Олипов Константин (Фофанов) 58, 61, 64, 65, 68—71, 76, 78, 181, 184, 193, 221, 334 п. 6, 335 п. 27 и 28  
*Аэроплантные поэты* 64, 69  
*Жонглеры-нервы* 69  
Ор Л., д' (И. Л. Оршер) 186  
Оредеж. См. Лукаш Иван  
«Ослиный хвост» (группа) 39, 40, 53, 106, 348 п. 5  
«Ослиный хвост» и «Мишень» 159  
Осоргин Михаил 139  
Островский Александр 245  
*Очарованный странник* 11, 24, 75, 87—90, 98, 204, 242, 249

**Павлов Иван** 273  
Павлова Каролина 331 п. 3  
Палаццески Альдо 138  
Папини Джованни 138  
Пастернак Борис 86, 134, 151, 196—198, 201—206, 208—211, 214, 217, 221, 223, 224, 226, 229—231, 236, 243, 244, 249, 250, 264, 268, 297, 310, 311, 318, 323, 326, 345 п. 11, 349 п. 10 и 24, 350 п. 47, 352 п. 76 и 81, 356 п. 39  
*Близнец в тучах* 203—205, 229  
«Вассерманова реакция» 208, 231

- Поверх барьеров* 229—231, 244  
*Сестра моя жизнь* 229  
*«Черный бокал»* 223, 224
- Паунд Эзра 239  
Первухин М. 139  
*Пета* 220, 221, 223  
«Пета» (издательство) 220, 228, 240  
*Петербургский глашатай* (газета) 63—65  
«Петербургский глашатай» (издательство) 69, 73, 75, 79, 93, 98, 146  
Петников Григорий 120, 209—211, 214—218, 221, 232, 247, 254, 256, 257, 259—261, 295, 310, 322, 323, 329 п. 10, 336 п. 37, 350 п. 41, 42, 45 и 47  
*Быт побегов* 215  
*Заветная книга* 218  
*Книга Марии-зажги-снега* 217  
*Леторей. См. «Центрифуга»*  
*Молодость мира* 217  
*Ночные молнии* 217  
*Поросль солнца* 215
- Петрарка 249  
Петров Степан. См. Грааль-Арельский  
Петровский Дмитрий 260, 261, 336 п. 37, 355 п. 39  
Пикассо Пабло 12, 34, 112, 221, 233, 302, 353 п. 87  
Пильняк Борис 24  
Пильский Петр 120  
Пиросманашвили Нико 160  
Писарев Дмитрий 153  
Пифагор 257  
Платов Федор 219—221  
Платон 114, 192, 274  
Плутарх 205  
По Эдгар Аллан 182, 187  
Погодин Петр 101  
Подгаевский Сергей 180  
Полетаев Николай 24  
Полонский Вячеслав 324  
Поплавский Борис 302  
Попов Артамон 185, 186  
Поступальский Игорь 273, 274  
Потебня Александр 124, 375  
Прателла Франческо 124, 141  
*примитивизм, русский* 35, 39, 40—43, 114, 125, 133, 210, 238, 246, 323, 325  
Пришвин Михаил 16  
*проклятые поэты* 76, 93, 110, 275

- Прокофьев Сергей 123  
Прутков Козьма 303  
Пуни Иван 123, 146  
Пуп Антон 185  
Пушкин Александр 43, 44, 58, 60, 67, 92, 107, 112, 115, 118, 164, 175, 177, 183, 186, 192, 194, 199, 200, 223, 225, 226, 229, 234, 235, 238, 242, 248, 251, 257, 276, 277, 281, 283, 285, 289, 291, 304, 308, 313, 317, 318, 333 п. 22 и 28, 346 п. 29, 348 п. 5, 351 п. 58 и 60, 358 п. 88, 360 п. 117, 362 п. 151
- Рабов Р.** 130  
Радин Е. П. 193, 194  
Раевский Сергей (Дурьлин) 197  
Рамзай, сэр Уильям 12  
Расин Жан 300  
Рафалович Сергей 286, 291, 297  
Рафаэль 27, 38, 120, 276  
Редько Александр 76, 77, 188, 190, 193  
Рейсбрук Ян, ван 201  
Рембо Артюр 33, 46, 84, 93, 110, 153, 161, 187, 198, 199, 201, 212, 217, 221, 226, 238, 240, 324, 348 п. 4  
Ремизов Алексей 14, 18, 19, 24, 44, 238, 354 п. 8  
Репин Илья 78, 236  
Рерих Николай 272  
Рибмон-Дессэнь Жорж 302  
Рильке Райнер Мария 24, 92, 93, 147, 197, 198, 205, 217, 325, 412 п. 39  
Римский-Корсаков Николай 278  
Робакидзе Г. 308  
Роговин И. 41  
Родченко Александр 310, 360 п. 124  
Розанов Василий 90, 240  
Розанов Н. П. 193  
Розанова Ольга 41, 53, 54, 114, 146, 173, 176, 238, 284, 285, 295  
Розенфельд И. 130  
Роллан Ромен 221  
Роллина Морис 161, 253  
Рославец Николай 244, 248, 354 п. 19  
Россетти Данте Габриэль 200  
Россиянский М. См. Зак Лев  
Рубанович Семен 197  
Рубенс Питер Пауль 276  
Руо Жорж 38, 277  
Руссело Пьер 234  
Руссо Анри 277



Руссо Жан-Жак 72

Руссоло Луиджи 108, 141

Рютбёф 238

Садовников Дмитрий 359 п. 112

Садовской Борис 223, 350 п. 51

*самовитое слово* 45

Сандрар Блэз 137

Сапунов Николай 37

Сведенборг Эммануэль 268

Светланов Всеволод 75, 78

*сдвиг* 9, 32, 47, 194, 290, 291, 296

Северянин Игорь (Лотарев) 45, 58—68, 72, 78—87, 89—91, 93, 95, 96, 99—101, 111, 120, 144—148, 150, 173, 177, 178, 181, 182, 184, 189, 192—194, 208, 224, 228, 233, 241, 253, 265, 280, 281, 288, 308, 317, 320, 321, 324, 328 п. 3, 334 п. 2 и 7, 335 п. 25, 336 п. 45, 337 п. 52 и 53, 339 п. 72, 344 п. 8, 350 п. 39

*Ананасы в шампанском* 86, 181, 224

*Громокипящий кубок* 59, 83, 85, 90, 194

*Златолира* 85

*Классические розы* 86

*Колокола собора чувств* 67, 85

*Медальоны* 86

*Менестрель* 85

*Миррэлия* 61

*Поэзоантракт* 86

*Пролог. «Эго-футуризм»* 60, 61, 63

*Ручьи в лилиях* 59

*Тост безответный* 86

*Электрические стихи* 59

*Эпилог. «Эго-футуризм»* 68

*Victoria regia* 86

Сезанн Поль 10, 38, 47, 120, 157

Семенко Михаил 182

Сен-Пуан Валентина, де 139, 141

Серафимович Александр 324

Сервантес Сааведра Мигель, де 253

«Сердарда» (группа) 197

Сидоров Алексей 91, 197, 205, 338 п. 62, 348 п. 2

Сидоров Владимир. См. Баян Вадим

*символизм, русский* 8, 10, 11, 34, 40, 87, 88, 95, 102, 103, 115, 123, 145, 165, 176, 187, 196, 167, 199, 200, 206, 209, 221, 223, 245, 257, 284, 285, 294, 312, 325, 328 п. 4, 346 п. 29, 350 п. 39

Синякова Мария 210, 259

Синякова Оксана 210

- Скляр Лев Леонид 181  
«Скрижали» (эго-футуристский манифест) 60, 61, 63, 67—69, 79, 218  
Скрябин Александр 24, 219  
*Слово о полку Игореве* 12, 112, 360 п. 125  
Солнцева В. 89  
Соловьев Евгений (Андреевич) 72, 81  
Соловьев Владимир 284  
Сологуб Федор (Тетерников) 8, 16, 44, 66, 75, 76, 83, 87, 90, 101, 125, 146, 147, 178, 194, 236, 238—240, 293, 328 п. 3, 335 п. 25  
Софокл 12  
Соффичи Арденго 353 п. 93  
«Союз молодежи» (группа) 53, 77, 105, 106, 117, 124, 125, 128, 141, 143, 182  
*Союз молодежи* (журнал) 24, 53, 54, 57, 130, 141, 143, 175, 293  
Спасский Сергей 323  
Сталин Иосиф 87, 166, 214, 270, 276, 283  
Стальбергер Лоуренс 270  
Станевич Вера 197  
Станиславский Константин 77, 179  
Стерн Лоренс 227  
Сторицын Петр 320, 321  
Стравинский Игорь 35, 123  
Струве Михаил 89, 221  
*Студия импрессионистов* 12—14, 38  
Суворин Алексей 131  
Судейкин Сергей 12, 37  
Суинберн Алджернон 229  
Сумароков Александр 55
- Табидзе Тициан 286, 308  
Таиров Александр 282, 344 п. 84  
Тастевен Игорь 81, 129, 130, 140, 141, 192, 324  
Татлин Владимир 39, 41, 54  
«Творчество» (группа) 101, 214, 271, 322  
Терентьев Игорь 287—292, 294, 296, 297, 299, 302—307, 358—
- 363  
    «Готово» 306  
    *Крученых грандиозарь* 297, 303, 304  
    «Маршрут шаризны» 305  
    *Рекорд нежности* 299, 303  
    *Трактат о сплошном неприличии* 305  
    *Херувимы свистят* 306  
    *17 ерундовых орудий* 304  
Тернер Сирил 234  
Тик Людвиг 257

- Толмачев Александр 86, 89  
Толстой А. К. 109, 198, 212, 278, 329 п. 11  
Толстой А. Н. 130  
Толстой Лев 31, 44, 72, 107, 131, 141, 148, 152, 176, 227, 232, 273, 280, 346 п. 29  
Тома Амбруз 83  
ТрEDIAKовский Василий 89, 329 п. 11, 359 п. 106  
Тренин В. 5  
Третьяков Сергей 100, 101, 149, 150, 214, 236, 271, 287, 292, 294, 297, 310—312, 314, 316, 317, 321, 322, 332 п. 17, 334 п. 32, 339 п. 72 и 73, 344 п. 84  
    *Железная пауза* 100  
«Треугольник» (группа и выставка) 11, 14, 33, 38  
Триоле Эльза 249, 361 п. 140  
Троцкий Лев 351 п. 1  
Тувим Юлиан 360 п. 123  
Туманский Василий 199  
Тургенев Иван 8, 11, 140, 173  
Туфанов Александр 295, 360 п. 125  
Тынянов Юрий 324, 353 п. 85  
Тютчев Федор 113, 159, 165, 175, 197, 199, 201, 204, 209, 215, 225, 288, 308, 348 п. 5
- Уайльд Оскар 64, 88, 90, 287. 321  
Уитмен Уолт 26, 64, 65, 79, 189, 268, 335 п. 24  
Уланд Иоганн 198  
Успенский Петр 54, 340 п. 21  
Уэбстер Джон 233, 234  
Уэллс Г. 138, 259
- фактура* 9, 47, 290  
**Фальк** Роберт 38  
«Фантастический кабачок» 5 п. 1, 287, 288, 308  
*Феникс* (журнал) 287, 288  
Фет Афанасий 11, 58, 113, 199  
Филонов Павел 53, 128, 146, 179, 295, 344 п. 4  
    *Пропевень о проросли мировой* 179  
Философов Дмитрий 242, 243  
Фиолетов Анатолий 281, 320  
Фихте Иоганн 72  
Фогельвейде Вальтер, фон дер 21, 217  
Фольгоре Лучано 138  
*фольклор, русский* 17, 36, 37, 40, 42, 101, 174, 175, 179, 191, 216, 245, 247, 291, 293  
Фонвизин Артур 24, 39

- Фонвизин Денис 293  
Форд Джон 234  
*формализм, русский* 225, 304, 363 п. 167  
Фофанов Константин Константинович. См. Олимпов  
Фофанов Константин Михайлович 11, 58—60, 65, 66, 70, 71, 88, 92, 329 п. 11, 334 п. 6  
Фофанов Петр 66  
Фрост Роберт 324  
*футуризм: армянский* 286; *грузинский* 286; *итальянский* 14, 29, 39, 53, 67, 76, 79, 82, 95, 114, 115, 119, 129, 130, 132, 136—142, 151, 154, 158, 168, 173, 190, 254, 318, 340 п. 24, 343 п. 74; *украинский* 182
- Хабиас** (Нина Комарова) 295, 360 п. 124  
**Харджиев Николай** 5 п. 1, 23, 24, 172, 333 п. 19, 345 п. 14  
**Хармс Даниил** (Ювачёв) 323  
**Хлебников Виктор** (Велимир) 8, 10, 11, 13—19, 23, 25—30, 32—38, 40—42, 45—52, 54—56, 70, 72, 74, 77, 78, 80, 84, 89, 90, 97, 99, 100, 102, 109—111, 113, 115—120, 123, 125, 126, 132, 134, 135, 138, 143—145, 147—150, 153, 155, 157—159, 163, 164, 166—169, 172, 174—177, 179, 180, 182—184, 186, 188, 189, 191, 192, 194, 207—211, 213, 214, 216—218, 220, 221, 227, 231, 232, 237—240, 245—262, 265, 270, 273, 278, 280, 281, 283, 288, 295, 301, 304, 309, 310, 314—317, 322, 325, 329 п. 8 и 11, 332 п. 19, 333 п. 23, 336 п. 37, 338 п. 62, 339 п. 6, 340 п. 24—26, 341 п. 45, 344 п. 3, 345 п. 16, 346 п. 29, 348 п. 1, 350 п. 39 и 47, 352 п. 75, 353 п. 85, 355 п. 25, 33, 38 и 39, 356 п. 51, 360 п. 125  
*Битвы 1915—1917 гг.* 169  
«Вила и леший» 166  
«Война в мышеловке» 220, 255, 256  
*Время мера мира* 257  
«Госпожа Ленин»  
«Дети выдры» 145, 148, 149  
«Заключение смехом» 13, 145, 189  
*Зангези* 174  
«Зверинец» 17, 26, 32  
*Игра в аду.* См. Крученых Алексей  
*Изборник стихов* 167  
«Искушение грешника» 16  
«Ка» 247, 248  
*Маркиза Дзезес* 17, 26, 27  
*Мирсконца.* См. Крученых Алексей  
«*Мирсконца*» (пьеса) 167  
«Николай» 111  
*Отрывок из Досок Судьбы* 258

Ошибка Смерти 211, 256, 257  
«Разговор Олега и Казимира» 153

Ряв 166

«Снежимочка» 245

Старинная любовь. См. Крученых Алексей

Творения 1906—1908 167, 168

Труба марсиан 211, 259

Учитель и ученик 40, 54

Чортик 168

Ховин Виктор 76, 88—90, 243, 250, 337 п. 57, 344 п. 84

Ходасевич Владислав 84, 102, 166, 192, 219, 358 п. 88

Хрисанф. См. Зак Лев

Худяков С. 159, 160

Цагарели Георгий 378

Цветаева Марина 112, 212

«Центрифуга» (группа) 74, 78, 102, 149, 150, 154, 196, 228, 235,  
243, 254, 275, 316, 381—383

Второй сборник Центрифуги 217, 219—224

Руконог 205—210, 222, 224, 362

«Цех поэтов» Москва, 309; Петербург 39, 63, 67, 68; Тифлис 286

Ционглинский Иван 19

Цицерон 251

Чайкин К. 91, 338 п. 62

Чайковский Петр 183

Чачиков Александр 308

Чеботаревская Анастасия 76, 87, 178, 183

Челионати. См. Вермель Самуил

«Чемпионат поэтов» (группа) 183

Черкасов Николай 180, 181

Черный Саша (Александр Гликберг) 44, 186

Чернышевский Николай 153

Чернявский Николай 287, 307, 308

Чехов Антон 11, 15, 21, 63, 157, 158, 250, 329 п. 13

Чижевский Дмитрий 329 п. 13, 334 п. 8

Чичерин Алексей В. 323

Чужак Николай (Насимович) 271, 322

Чуковский Корней 13, 81, 82, 84, 106, 118, 123, 188, 189, 324

Чулков Георгий 140, 343 п. 79

Чурилин Тихон 246, 247, 249, 354 п. 22 и 23

Весна после смерти 246

Вторая книга стихов 247

Шагал Марк 39, 276, 302

Шаляпин Федор 333 п. 29

- Шапирштейн-Лерс Яков 6 п. 1, 324  
Шапошников В. 125, 130  
Шаршун Сергей 362 п. 142  
Шахназарова, княгиня 89  
Шебуев Николай 16, 330 п. 35  
Шевченко Александр 106  
Шекспир Вильям 77, 233, 234  
Шемшурин Андрей 170, 171, 194, 238, 239, 359 п. 108  
Шёнберг Арнольд 239  
Шенгели Георгий 181, 182  
Шершеневич Вадим 7, 23, 71, 75—77, 80—82, 88—104, 106, 120, 126, 129, 130, 132, 133, 139—142, 146, 149—155, 173, 179, 180, 183, 184, 189, 196, 199, 204—208, 220, 223, 227, 228, 316—321, 323, 329 п. 10 и 11, 337 п. 59, 338 п. 62, 66 и 67, 339 п. 72, 343 п. 84 и 8, 344 п. 10 и 11, 354 п. 19  
    *Автомобильная поступь* 318, 319  
    *Быстрь* 319  
    *Весенние проталинки* 92  
    «Декларация о футуристическом театре» 129  
    *Зеленая улица* 95, 223, 317, 318  
    Переводы Маринетти 140, 141  
    *Романтическая пудра* 93, 318  
    *Футуризм без маски* 95, 96, 130, 317, 318  
    *Экстравагантные флаконы* 94, 154  
    *Carmina* 92, 93, 376  
Шиллинг Евгений 220, 221, 235, 350 п. 50  
Широков Павел 66, 69, 70, 72, 74, 80, 82, 91, 101, 187, 207, 221, 335 п. 26, 336 п. 36  
    *В и вне* 67  
    *Книга великих* 74  
    *Розы в вине* 66  
Шишков Александр 219  
Шишков Варлаам 174  
Шкапская Мария 24  
Шкловский Виктор 12, 14, 16, 124, 241, 242, 250, 262, 322, 335 п. 37, 354 п. 17, 363 п. 167  
    *Воскрешение слова* 124  
    «Предпосылки футуризма» 241, 242  
Школьник И. 128  
Шлегель Фридрих 217  
Шопен Фредерик 274  
Шопенгауэр Артур 123, 285  
Шор Р. 291  
Штирнер Макс 61

**Щеголев Павел** 194

**Эганбюри Эли.** См. Зданевич Илья

**Эгерт Юрий** 154

эго-футуризм 7, 49, 58—90, 106, 118, 149, 159, 181, 182, 187—189, 193, 207, 208, 219—221, 323, 329 п. 11

*Бей! но выслушай* 74

*Всегда* 69, 75, 178, 179

*Дары Адонису* 71

*Засахаре кры* 72, 73

*Небокопы* 76, 77, 357

*Оранжевая урна* 65, 66, 75

*Орлы над пропастью* 66, 67, 178

*Развороченные черепа* 78, 206

*Стеклянные цепи* 66

**Эйнштейн Альберт** 360 п. 125

**Эйхенбаум Борис** 90

**Экстер Александра** 33, 38, 144, 150, 233, 332 п. 5, 353 п. 93

**Элиот Т. С.** 161

**Эллис (Лев Кобылинский)** 207

**Энгельгардт М.** 141

*Я. Футур-альманах вселенской самости* 184

**Языков Николай** 92, 199, 201, 204, 225, 320, 329 п. 11, 331 п. 62, 349 п. 10, 350 п. 51, 351 п. 58

**Якобсон Роман (Алягров)** 268, 284, 295, 324, 340 п. 25, 349 п. 24, 363 п. 167

**Якулов Георгий** 37, 137, 150, 164

**Ясинский Иероним** 178

**Яшвили Паоло** 286, 308

«41°» (группа) 7, 114, 116, 287, 288, 295—299, 302—304, 306, 307

41° (газета) 287

*Blast* (сборник) 239

«Blaue Reiter» (группа) 15, 38, 275

«Его» (издательство) 60, 62, 67

**Н. Д. (Хильда Дулиттл)** 239

**Homunculus (Давид Заславский)** 154

«Sturm» (группа) 15, 38

художник  
**МИРО**



Картина  
с острвами.  
1919, ГРМ



“Как медленно и неуклонно стираются горы,  
так же медленно и неуклошно стираются  
границы между народами.  
И “Человечество” уже не будет  
пустым звуком”.

**ВАСИЛИЙ  
КАНДИНСКИЙ**

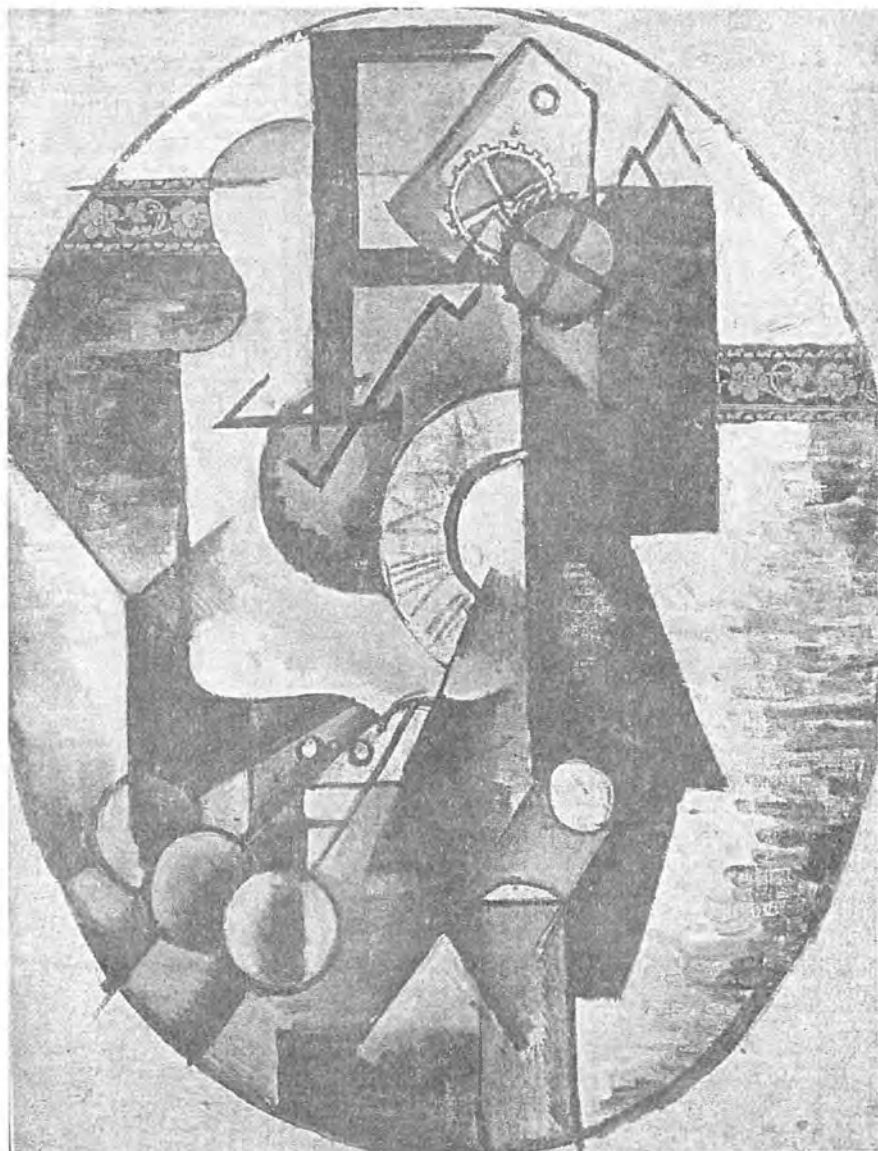


Фотопортрет *В. В. Кандинского*

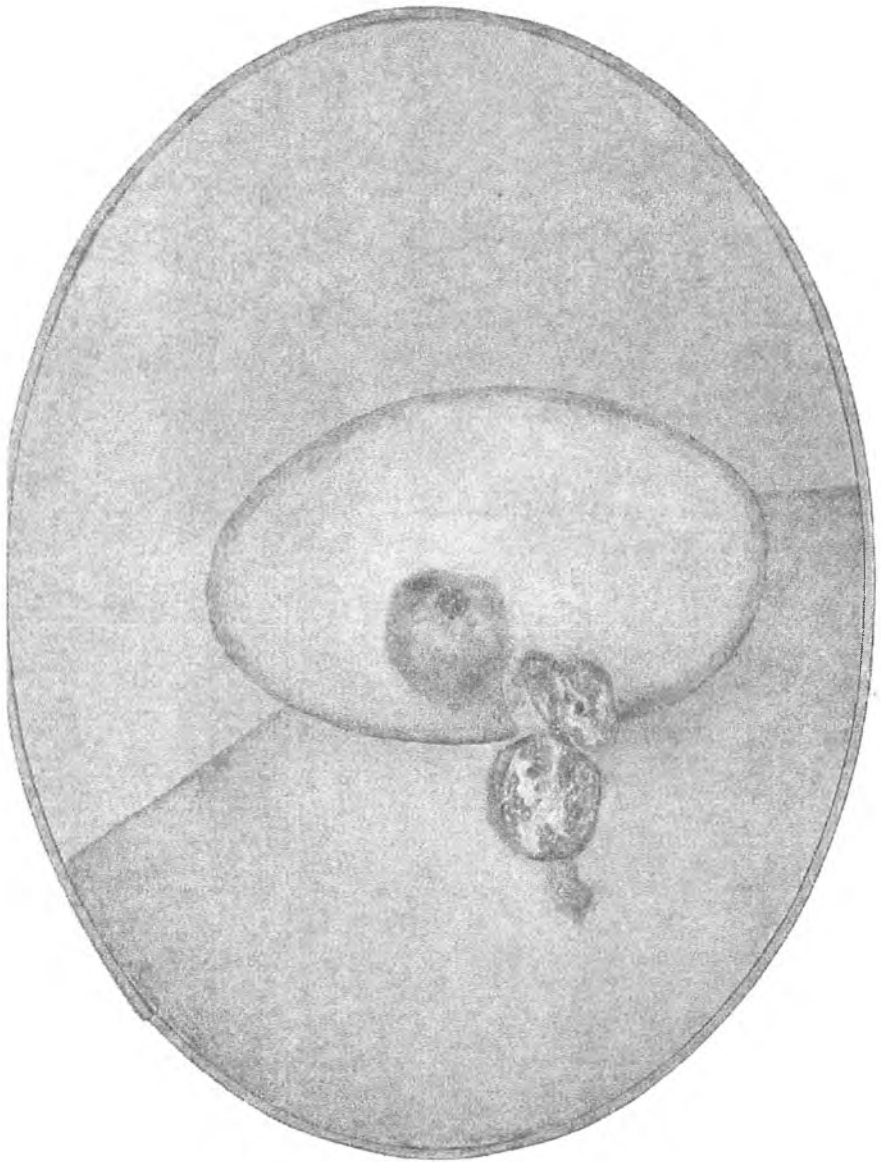




*Н. С. Гончарова. Портрет Н. С. Гумилева.*  
1916. Из собрания Дж. Стюарта



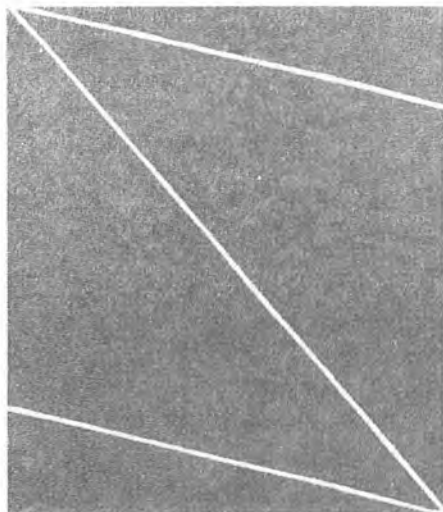
*Л. С. Попова. Часы.*  
1914. Из собрания Д. В. Сарабьянова



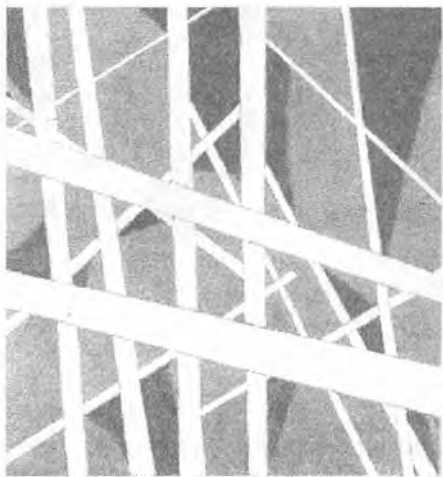
*Д. П. Штеренберг. Натюрморт с гранатами.  
1910-е гг. Из собрания С. А. Шустера*



Коллективный фотопортрет, сделанный у дома Матюшиных на Песочной улице. Слева направо: Б. В. Эндер, Н. И. Гринберг, К. С. Малевич, П. А. Мансуров, О. К. Матюшина, М. В. Эндер, М. В. Матюшин, К. В. Эндер. 1918



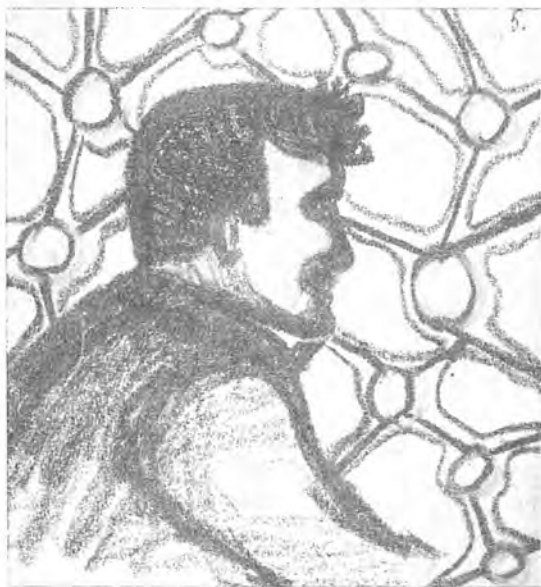
*А. М. Родченко. Линия.*  
1923



*Л. С. Попова. Пространственная силовая конструкция.*  
1921



Фотопортрет Д. Д. Бурлюка  
1914



В. В. Каменский. Автопортрет.  
Около 1910



*В. В. Маяковский.*  
Портрет Д. Д. Бурлюка.  
1915



*Д. Д. Бурлюк.*  
Портрет Б. К. Лившица.  
1911



*М. Ф. Ларионов.*  
Портрет А. Е. Крученых.  
1912

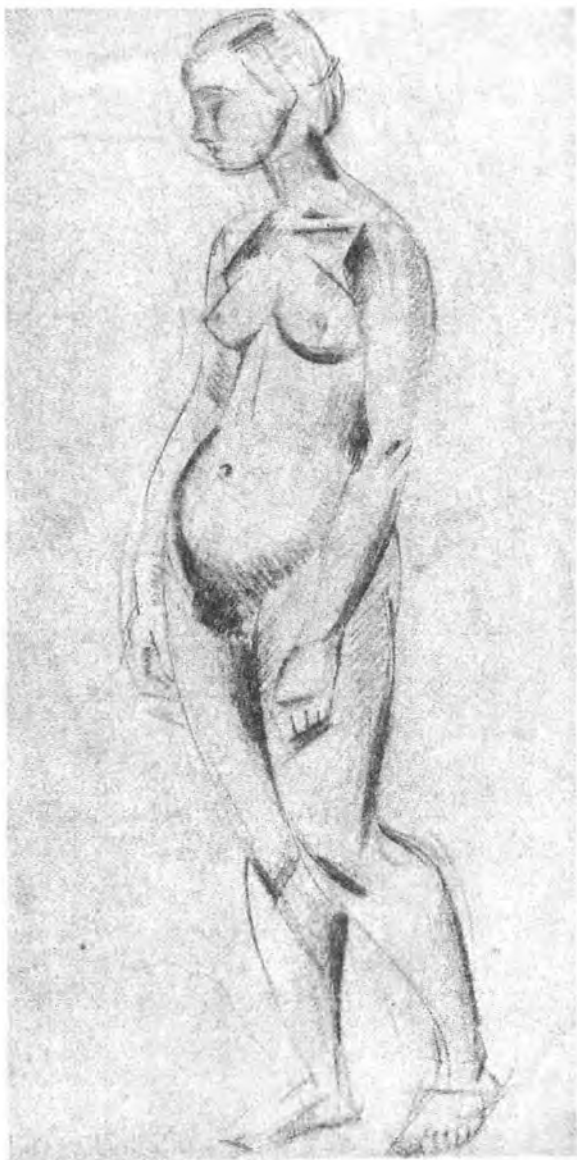


*О. В. Розанова. Война. 1916.*  
Из собрания Т. П. Уитни и Фонда Дж. А. Уитни





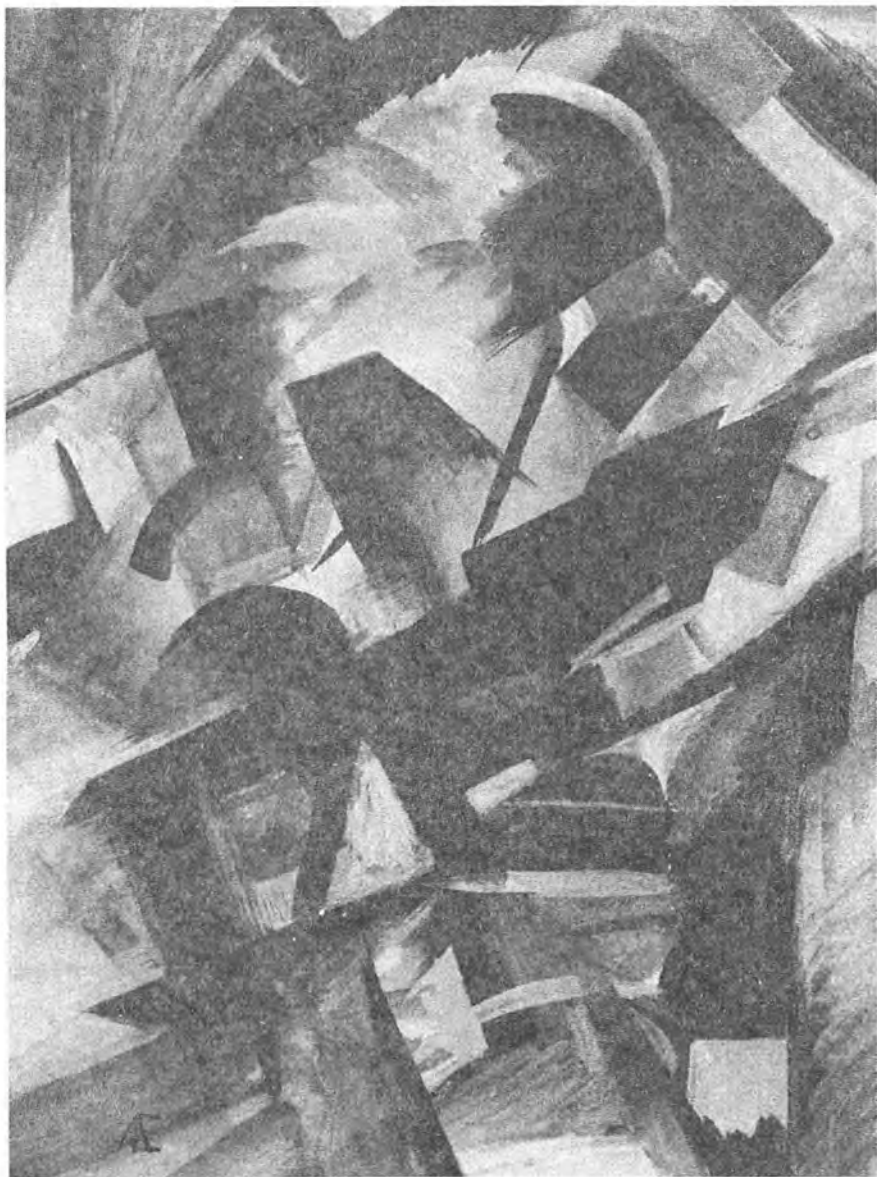
*Н. И. Кульбин. Портрет В. В. (Велимира) Хлебникова. 1913. Из собрания Т. П. Уитни и Фонда Дж. А. Уитни*



*В. Е. Татлин. Обнаженная. 1914.*  
Из собрания Т. П. Уитни и Фонда Дж. А. Уитни



*И. А. Пуни. Вокзал в Витебске. 1917–1919.*  
Из собрания Т. П. Уитни и Фонда Дж. А. Уитни



*А. А. Экстер. Игра света на стройке. 1918–1921.  
Из собрания Т. П. Уитни и Фонда Дж. А. Уитни*



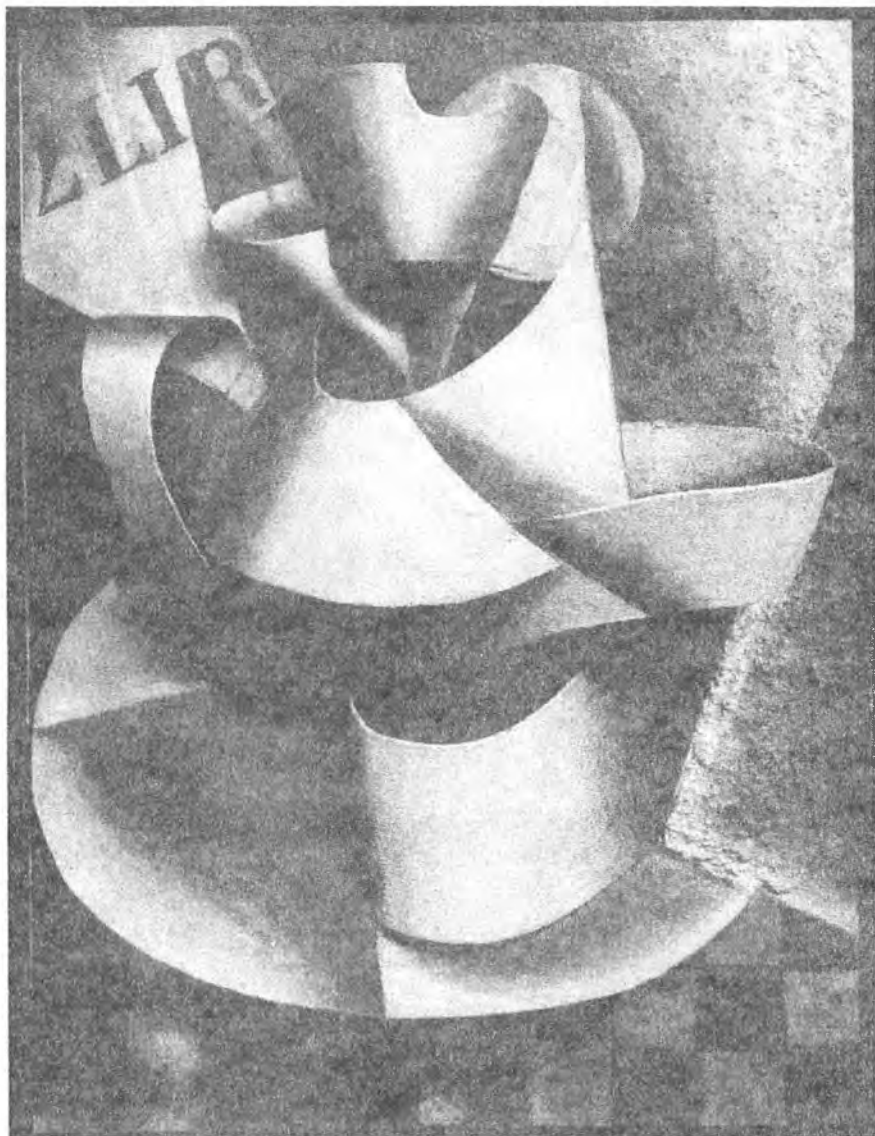
*М. В. Матюшин. Автофотопортрет. 1910-е гг.*



*К. С. Малевич. Лесоруб. 1912–1913*



*М. В. Матюшин. Фотопортрет М. В. Матюшина,  
К. С. Малевича и А. Е. Крученых. 1913*



*Л. С. Попова. Кувшин на столе. 1915*





Фотопортрет *С. С. Петрова*  
(*Граалья-Арельского*).  
1910-е гг.



Фотопортрет *И. В. Казанского*  
(*Игнатъева*).  
1910-е гг.



Фотопортрет *Н. Н. Асеева*.  
1910-е гг.

Фотопортрет *В. И. Сидорова*  
(*Вадима Баяна*).  
1910-е гг.



Фотопортрет *С. П. Боброва*.  
1920-е гг.



Фотопортрет *А. Э. Беленсона*.  
1920-е гг.



Фотопортрет *Б. П. Гордеева*  
(*Божидара*).  
1910-е гг.



Фотопортрет  
*В. И. (Василиска) Гнедова*.  
1900-е гг.



*В. В. Покатов*.  
Портрет *И. В. Лотарева*  
(*Игоря Северянина*).  
Фрагмент. Без даты.

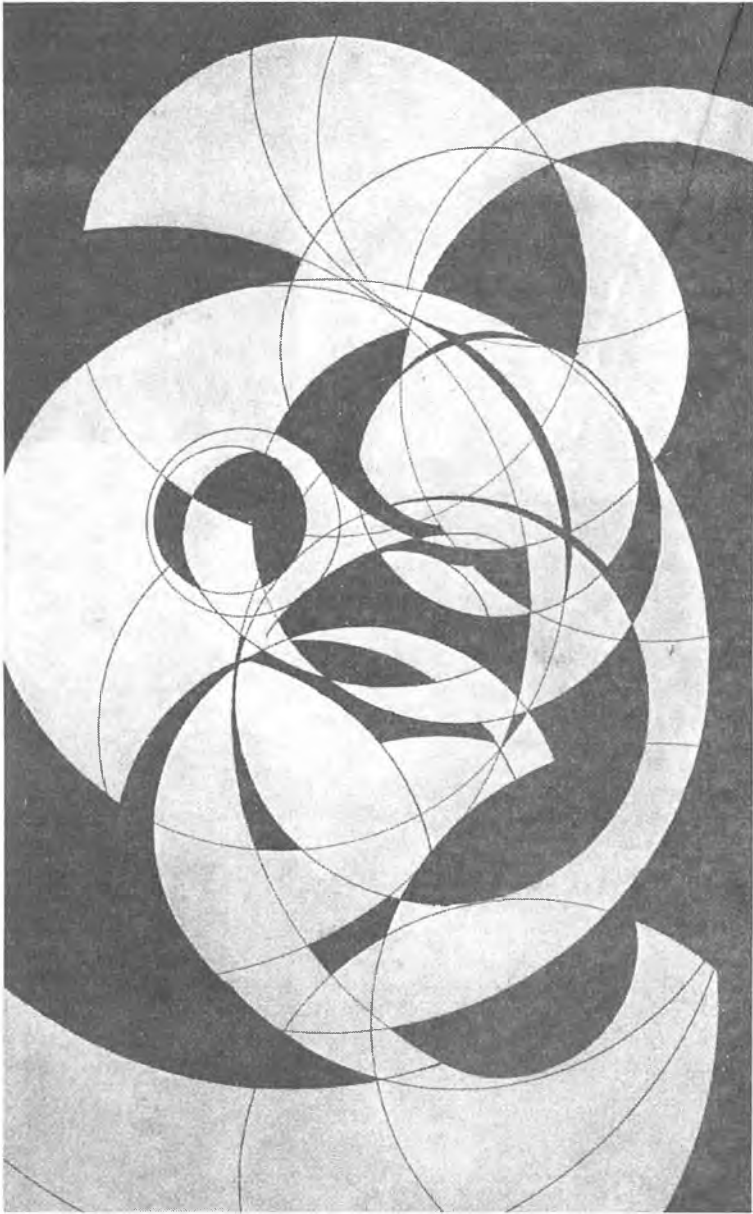
Фотопортрет Д. А. Крюкова  
(Келейника).  
1910-е гг.



*Л. Ф. Жегин.*  
Портрет В. В. Маяковского.  
1913

*Е. Г. Гуро.*  
Портрет К. С. Малевича.  
Около 1910 г. Из собрания  
Т. П. Уитни и Фонда  
Дж. А. Уитни

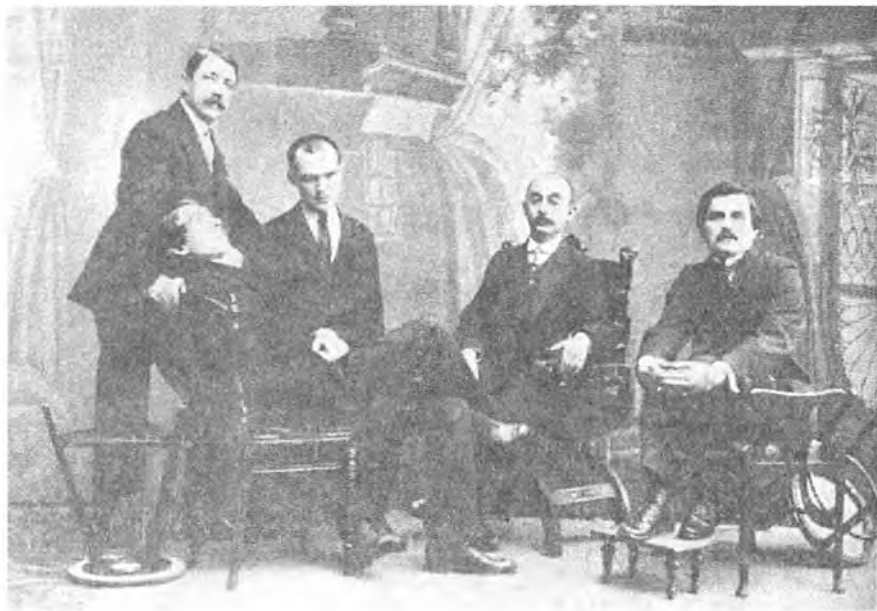




*А. М. Родченко. Компасная композиция. 1916.*  
Из собрания Т. П. Уитни и Фонда Дж. А. Уитни



*К. С. Малевич. Супрематическая мадонна.  
1910-е гг. Из частного собрания*



*К. Булла.* Фотопортрет М. В. Матюшина, А. Е. Крученых, П. Н. Филонова, И. С. Школьника, К. С. Малевича. 1913



*М. В. Матюшин.*  
Фотопортрет Е. Г. Гуро.  
1910–1911

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	5
I. Импрессионизм . . . . .	8
II. «Гилея» . . . . .	31
III. Эго-футуризм и «Мезонин поэзии» . . . . .	58
IV. Кубо-футуризм . . . . .	105
V. Годы расцвета . . . . .	143
VI. «Центрифуга» . . . . .	196
VII. Закат . . . . .	236
VIII. Заключение . . . . .	322
Примечания . . . . .	328
Библиография . . . . .	364
Указатель имен . . . . .	392



**Директор издательства:**

*О. Л. Абышко*

**Главный редактор:**

*И. А. Савкин*

**Дизайн обложки:**

*Н. И. Пашковская*

**Подбор иллюстраций:**

*Е. А. Голлербах,*

*Е. Б. Белодубровский*

**Общая редакция:**

*Б. Останин*

**Корректоры:**

*Н. М. Баталова,*

*Н. П. Дралова*

**Редактор:**

*О. В. Субботина*

**Оригинал-макет:**

*Л. Г. Иванова*

**ИЛ № 064366 от 26. 12. 1995 г.**

**Издательство «Алетейя»:**

**193019, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 13**

**Телефон издательства: (812) 567-2239**

**Факс: (812) 567-2253**

**E-mail: [aletheia@spb.cityline.ru](mailto:aletheia@spb.cityline.ru)**

**Сдано в набор 10.04.2000. Подписано в печать 10.09.2000.**

**Формат 60×88/16. 28 п. л. Тираж 1500 экз. Заказ № 3473**

**Отпечатано с готовых диапозитивов в Академической типографии**

**«Наука» РАН: 199034, Санкт-Петербург, 9 линия, д. 12**

**Printed in Russia**



## ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЛЕТЕЙЯ»: НОВЫЕ КНИГИ О ГЛАВНОМ

Санкт-Петербургское издательство «Алетейя» существует с 1992 г. (первоначально как редакционно-издательская группа, с марта 1993 г. как самостоятельное предприятие). Его создатели — молодые философы, два выпускника философского факультета С.-Петербургского Университета. Это обстоятельство предопределило выбор названия для издательства (в переводе с языка древнегреческих мыслителей на современный русский «алéтейя» означает «истина», «правдивость», «открытость») и выбор основного направления в деятельности нового издательства: издание и распространение классического наследия, т. е. сохранившихся первоисточников по мировой и отечественной истории, классической литературе, религии, философии, а также издание современных исследований по основным отраслям гуманитарного знания.

Визитная карточка издательства — быстро ставшие известными книжные серии: «Античная библиотека» (издается с 1993 г.), «Византийская библиотека» (издается с 1996 г.); «Памятники религиозно-философской мысли» (издается с 1993 г.); «Исследования по истории русской мысли» (издается с 1996 г.), «Российские социологи» (издается с 1996 г.), французская серия «Gallicinium» (издается с 1998 г.); «Античное христианство» (издается с 1998 г.), «Российские психологи. Петербургская научная школа» (издается с 1998 г.), «Классики русской философии права» (издается с 1999 г.), мемуарная «Петербургская серия» (издается с 1999 г.) и некоторые другие. Всего, включая многочисленные внесерийные издания, «Алетейя» выпустила в свет уже более 300 названий книг.

Наши книги знают, ценят, любят и ждут во многих уголках нашей необъятной России, откуда мы получаем сотни писем благодарных читателей с повторяющимся вопросом: где можно приобрести очередные книги издательства «Алетейя»? Отвечаем: это можно сделать, заказав

их через отдел «Книга — почтой» Санкт-Петербургского Дома Книги, прислав заказы по адресу: 191186, Санкт-Петербург, Невский проспект, дом 28, e-mail: motja@cbs.spb.ru, тел.: (812) 219-6301. Книги нашего издательства продаются и в Москве: магазин «Библио-Глобус» (м. «Лубянка»); в книжной лавке «У Сыгина» (тел.: (095) 156-8670; проезд Черепановых, 56); Московский Дом Книги (м. «Арбатская»); магазин «У Кентавра» (м. «Новослободская», Миусская пл., д. 6; тел. (095) 214-5446); магазин «Ad marginem» (м. «Павелецкая», 1-й Новокузнецкий пер., д. 5/7; тел. (095) 951-9360); еженедельная книжная ярмарка в «Олимпийском» (м. «Проспект мира»). В Петербурге весь ассортимент книг издательства «Алетейя» представлен в специализированных магазинах и отделах: Дом Книги (Невский пр., 28, отдел «Общественных наук и учебной литературы»); в магазинах издательства Санкт-Петербургского университета (Университетская набережная, д. 7/9); Российская Национальная (б. Публичная) Библиотека (м. «Гостиный Двор», книжный киоск при входе в Научные Читальные Залы на площади Островского); в магазинах и киосках «Академкниги»; в магазинах издательско-торгового дома «Летний Сад»: Большой пр. П. С., 82 (тел. (факс) (812) 232-2104); В. О., Менделеевская линия, 5; Невский пр., 3; в ассортиментном кабинете «Петербургского книжного центра» (Стремянная ул., 20) тел. (812) 113-1012; на еженедельной книжной ярмарке в ДК им. Крупской (м. «Елизаровская»).

Среди книжных новинок издательства особенно хочется отметить наши новые переводы, первые издания на русском языке:

- «Древнегреческая элегия»;
- Гигин «Мифы», «Об астрономии»;
- Нонн Панополитанский «Подвиги (Деяния) Диониса»;
- М. Нильссон «Греческая народная религия»;
- Евагрий Схоластик «Церковная история»;
- А. Мацейна «Великий инквизитор», «Тайна беззакония»;
- Ж. де Местр «Санкт-Петербургские вечера»;
- Дарет Фригийский «Повесть о разрушении Трои»;
- Н. Аббаньяно «Мудрость жизни», «Мудрость философии», «Введение в экзистенциализм»;

- Дж. Беркли «Алкифрон, или Мелкий философ»;
- Дитрих фон Гильдебранд «Что такое философия?», «Новая Вавилонская башня», «Сущность христианства», «Сущность любви»;
- К. Барт «Очерк догматики»;
- Ж.-П. Сартр «Идиот в семье»;
- Симона де Бовуар «Второй пол» и многие другие.

К бесспорным успехам издательства можно отнести трехтомную «Историю Византии» выдающегося русского историка-византиниста Юлиана Кулаковского, «Алексиаду» Анны Комниной, новое русское издание Павсания «Описание Эллады» (в 2-х томах), издание итоговой книги размышлений об истоках и судьбах русской литературы Дмитрия Лихачева «Историческая поэтика русской литературы», а также возвращение из небытия книги знаменитого русского мыслителя Алексея Лосева «Имя», собранной на основе материалов, переданных его семье из архивов ФСБ, авторскую версию «Основ средневековой религиозности» Л. П. Карсавина, сборник исторических свидетельств «Суд над Сократом», сочинения в двух томах основателя русской социологии М. М. Ковалевского («Социология», «Современные социологи»), книги серии «Античное христианство» с параллельными текстами и многие другие издания.

### ***Издательство «Алетейя» (Санкт-Петербург)***

*в серии «АНТИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА»*

*выпустило в свет*

*В разделе «Литература»:*

- Марк Валерий Марциал «Эпиграммы» (1994 г.);
- Ювенал «Сатиры» (1994 г.);
- «Античные поэты об искусстве» (1996 г.);
- Гигин «Поэтическая астрономия» (1997 г.);
- Катулл «Избранная лирика» (в новых переводах с параллельными текстами) (1997 г.; издание 2-е, исправленное — 1999 г.);

- «Древнегреческая элегия» (1997 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Аттические сказки».

*В разделе «История»:*

- Ксенофонт «Греческая история» (1993 г.) (вышло три издания);
- Арриан Флавий «Поход Александра» (1993 г.);
- Геродиан «История императорской власти» (1995 г.);
- Аммиан Марцеллин «Римская история» (1994 г.) (вышло три издания);
- Аппиан «Римские войны» (1995 г.);
- Секст Юлий Фронтин «Военные хитрости» (1996 г.);
- «Греческие полиоркеттики. Вегеций: Краткое изложение военного дела» (1996 г.);
- Павсаний «Описание Эллады» в 2-х томах (1996 г.);
- Гигин «Мифы» (1997 г.);
- «Суд над Сократом» (сборник исторических свидетельств) (1997 г.);
- Нонн Панополитанский «Деяния Диониса» (1997 г.);
- Дарет Фригийский «Повесть о разрушении Трои» (с параллельными текстами) (1998 г.);
- Гай Светоний Транквилл «О жизни цезарей. О блистательных мужах» (1998 г.);
- «Первый Ватиканский мифограф».

*В разделе «Философия»:*

- Ксенофонт «Сократические сочинения» (1993 г.);
- Плотин «Сочинения» (1995 г.).
- А. Ф. Лосев «Античная философия истории».

*В разделе «Исследования»:*

- Вяч. Иванов «Дионис и прадионисийство» (1994 г.);
- В. С. Дуров «Нерон, или Актер на троне» (1994 г.);
- Е. В. Герцман «Музыка Древней Греции и Рима» (1995 г.);
- П. Гиро «Частная и общественная жизнь греков» (1995 г.);

- П. Гиро «Частная и общественная жизнь римлян» (1995 г.);
- А. С. Степанова «Философия древней Стои» (1995 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Из жизни идей» (1995 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Соперники христианства» (1995 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Возрожденцы» (1997 г., 2-е издание — 1999 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Древний мир и мы» (1997 г.);
- В. В. Латышев «Греческие древности». Часть 1 — «Государственные и военные древности», часть 2 — «Богослужбные и сценические древности» (1997 г.);
- М. Нильссон «Народная греческая религия»;
- М. В. Скржинская «Скифия глазами эллинов»;
- Т. Гомперц «Греческие мыслители» (в 2-х томах) (1999 г.);
- Р. Пёльман «Очерк греческой истории и историографии» (1999 г.);
- А. А. Тахо-Годи, А. Ф. Лосев «Греческая культура в мифах, символах и терминах» (1999 г.);
- «Ранняя греческая лирика» (1999 г.);
- Ф. Ф. Зелинский «Римская империя» (пер. с польского) (1999 г.);
- Д. О. Торшилов «Античная мифография: мифы и единство действия» (1999 г.);
- Э. Р. Доддс «Греки и иррациональное».

В серии «Античная библиотека» готовятся к изданию многие новые книги, среди которых:

- А. О. Маковельский «Софисты»;
- «Античные мифографы» (полный корпус сочинений греческих и латинских авторов, под ред. М. Л. Гаспарова);
- Аппиан «Римская история» (новый перевод с обширными комментариями);
- Фюстель де Куланж «Афинская община»;
- «Эллинская культура»;
- Ф. Ф. Зелинский «Римская республика»;
- «Римская элегия»;
- Лукиан «Сочинения» в 2-х томах (впервые полностью публикуют-

ся все тексты великого сатирика древности. Под общей редакцией проф. А. И. Зайцева).

Эти и некоторые другие книги выйдут уже в этом году.

*В серии «ВИЗАНТИЙСКАЯ БИБЛИОТЕКА»  
вышли следующие книги:*

*В разделе «Источники»:*

- Анна Комнина «Алексиада» (1996 г.);
- Иордан «О происхождении и деяниях гетов (Гетика)» (1997 г.);
- Иоанн Кантакузин «Диалог с иудеем» (перевод с греческого);
- Прокопий Кесарийский «Война с вандалами. Война с персами. Тайная история» (перевод с древнегреческого, издание 2-е, исправленное и дополненное);
- Евагрий Схоластик «Церковная история»;
- Олимпиодор Фиванский «История» (с параллельным греческим текстом).

*В разделе «Исследования»:*

- Ю. А. Кулаковский «История Византии» в 3-х томах (1996 г., готовится новое издание);
- Е. В. Герцман «В поисках песнопений греческой церкви. Преосвященный Порфирий Успенский и его коллекция греческих музыкальных рукописей»;
- А. П. Рудаков «Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии»;
- И. П. Медведев «Византийский гуманизм»;
- Г. Г. Литаврин «Как жили византийцы»;
- Г. Г. Литаврин «Византийский лечебник XIV в.»;
- А. А. Чекалова «Константинополь в VI в. Восстание Ника»;
- А. П. Каждан «Византийская культура»;
- М. В. Бибииков «Византийская историческая проза»;
- И. В. Кривушин «Ранневизантийская церковная историография»;

- А. П. Лебедев «Духовенство древней Вселенской Церкви от времен апостольских до X века»;
- А. П. Лебедев «Очерки внутренней истории византийско-восточной Церкви в IX, X и XI веках»;
- А. П. Лебедев «Исторические очерки состояния Византийско-восточной Церкви от конца XI до середины XV века (От начала Крестовых походов до падения Константинополя в 1453 г.)»;
- А. П. Лебедев «История разделения Церквей»;
- А. П. Лебедев «Церковная историография...»;
- А. П. Каждан, Г. Г. Литаврин «Византия и южные славяне»;
- А. А. Васильев «История Византийской империи» в 2-х томах;
- Я. Н. Любарский «Византийские историки и писатели»;
- Г. Г. Литаврин «Византия и славяне»;
- С. П. Карпов «Латинская Романия»;
- «Византия между Востоком и Западом»;
- В. П. Буданова «Готы в эпоху Великого переселения народов»;
- Е. Ч. Скржинская «Византия, Италия, Русь»;
- О. Р. Тафт «Византийский церковный обряд».

Издание «Византийской библиотеки» на сегодня является приоритетной задачей издательства, поэтому и планы выпуска новых книг здесь наиболее обширны. В наших ближайших планах выпуск в свет следующих уже подготовленных для печати книг:

- Михаил Пселл «Хронография. Малые исторические сочинения»;
- «Советы и рассказы Кекавмена»;
- Константин Багрянородный «Об управлении империей»;
- М. В. Бибииков «Византийские источники по истории Древней Руси»;
- Прокопий Кесарийский «Война с готами (перевод с древнегреческого, издание 2-е, исправленное и дополненное)
- и многие другие книги.



Из внесерийных изданий наиболее заслуживают внимания: первое издание на русском языке сочинений великого французского мыслителя Жозефа де Местра в 3-х томах («Размышления о Франции», «О папе», «Санкт-Петербургские вечера»); полное собрание сочинений Г. Адамовича; «Курс русской истории» в 4-х книгах замечательного русского историка Е. Ф. Шмурло; первая публикация на русском языке итоговой книги Ж.-П. Сартра «Идиот в семье» и многие, многие другие книги.

Издательство приглашает к сотрудничеству авторов, переводчиков, редакторов.

*Телефон редакции:* (812) 567–2239,

*fax:* (812) 567–2253

*E-mail:* [aletheia@spb.cityline.ru](mailto:aletheia@spb.cityline.ru)

Пишите нам по адресу: Санкт-Петербург,

пр. Обуховской обороны, 13,

издательство «Алетейя»

**Для получения книг почтой  
заказы направляйте по адресу:**

199034: Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7/9.

Издательство Санкт-Петербургского университета,

отдел «Книга — почтой»

*факс (812) 218–4422, тел. (812) 218–7763,*

а также заказав их через отдел «Книга — почтой»

Санкт-Петербургского Дома Книги,

прислав заказы по адресу:

*191186, Санкт-Петербург, Невский пр., 28*

